

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Diogo Guedes Duarte da Fonseca

Subversão em três quadros:
padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho

Recife
2013

Diogo Guedes Duarte da Fonseca

Subversão em três quadros:
padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha de Mídia e estética, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação

Orientadora: Dra. Maria do Carmo Siqueira Nino

Recife
2013

Folha de aprovação

Autor: Diogo Guedes Duarte da Fonseca

Título: Subversão em três quadros: padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Doutora Maria do Carmo Siqueira Nino

Banca examinadora:

Maria do Carmo Siqueira Nino

Paulo Carneiro da Cunha Filho

Marcelo Farias Coutinho

Recife, 6 de junho de 2013

Agradecimentos

À minha orientadora, Maria do Carmo Nino, que não só abraçou o tema de Laerte com carinho como foi indispensável para que o trabalho assumisse a sua forma final.

Aos professores, funcionários e colegas do PPGCOM, sempre disponíveis para ajudar.

Aos meus pais, Fernando e Bettina, às minhas irmãs, Mariana e Mírian, e ao restante da família por serem sempre cuidadosos na hora de conversar, ouvir, debater e apoiar.

A Renata, que é uma verdadeira coautora desse trabalho (e dessa vida).

Resumo

Este trabalho aborda a produção em tiras do quadrinista Laerte Coutinho a partir de 2004, quando o autor passou a buscar a subversão de convenções do espaço, normalmente apenas humorístico. Primeiro, aborda-se a linguagem desse campo, situando o atual estágio de estudos acadêmicos sobre o tema a partir dos textos de Groensteen, McCloud, Eisner e Cyne. Para a análise, utiliza-se o pensamento de Michael Baxandall, que propõe que se olhe para objetos visuais a partir da intenção dos autores que os fizeram, notando como uma obra responde às contingências sociais, pessoais e materiais a partir de uma referência à materialidade do objeto, em uma análise histórica e estética. Depois, observa-se 31 dias de produção da tira Piratas do Tietê. O trabalho analisa o conceito de “troc” – mercado coletivo de trocas materiais e simbólicas entre um autor e seu público - na obra de Laerte, vendo como ele busca uma nova relação com os leitores. Ainda é observado o abandono da fórmula humorística da piada nos quadrinhos de Laerte; o seu uso particular do conceito de “obra aberta”, de Umberto Eco; a relação de suas tiras com koans; as referências a um repertório cultural erudito e pop; e, por fim, a forma como ele leva as problemáticas da sua obra também para sua vida e seu corpo ao assumir sua transgeneridade, fazendo uma defesa da arte como uma forma de vida.

Palavras-chave: Laerte Coutinho – quadrinhos - Michael Baxandall – padrões de intenção

Abstract

This work aims the production of comic strips by Laerte Coutinho that started in 2004, when he began to try to subvert this genre, that normally only accept humorous narratives. First, it talk about the particularities of the language of comics, trying to establish the current situation of the academic studies on the field, using works of Groensteen, McCloud, Eisner and Cyrne. To the analysis, it uses the reflections of Michael Baxandall, who proposes that we should look to visual objects using the concept of author's own intention, realizing how the works respond to social, personal and material contexts, in a historical and esthetical methodology. After that, it observes 31 days of publication of Piratas do Tietê, Laerte's comic strips published on the newspaper Folha de S. Paulo. This study uses the concept of "troc" – the symbolic and material market in which an artist circulates -, seeing how Laerte creates a new relationship with his public. It looks through the rejection of the humor at Laerte's comic strips; his particular use of the concept of "open work" of Umberto Eco; the proximity he imposes between his comic strips and koans; his references to an erudite and pop cultural repertory; and the way he takes the questions of his work to his life and his body when he goes public about being a transgender, making his own life a defense of art as a way of life.

Keywords: Laerte Coutinho – comics - Michael Baxandall – patterns of intention

Sumário

Introdução	8
1. Os quadrinhos como narrativa: a estética da sequencialidade	14
1.1 Quando nascem os quadrinhos.....	15
1.2 A (profícua) instabilidade do conceito de quadrinhos.....	17
1.3 Os elementos dos quadrinhos.....	25
1.3.1 O traço.....	26
1.3.2 A sarjeta.....	28
1.3.3 O quadro ou painel.....	32
1.3.4 Os balões de fala e outros recursos verbais.....	34
1.3.5 A cor.....	35
1.4 Tiras em quadrinhos: narrativas da síntese.....	36
1.5 Laerte: obra em progresso.....	39
2. A crítica inferencial e os padrões de intenção nas obras de arte	43
2.1 Baxandall: um pioneiro da new cultural history.....	43
2.2 Padrões de intenção: a crítica inferencial no território histórico.....	45
2.2.1 A ideia de intenção.....	45
2.2.2 Crítica inferencial versus história da arte.....	50
2.2.3 O estranhamento como ponto de partida.....	53
2.2.4 Linguagem e crítica.....	54
2.2.5 Encargo e diretriz.....	56
2.3 Baxandall segundo os historiadores da arte.....	59
2.3.1 A fragilidade da história e da crítica.....	59
2.3.2 A melancolia da crítica de arte.....	62
2.4 A crítica inferencial diante dos quadrinhos.....	64
3. Subversão em três quadros: as tiras diárias de Laerte	68
3.1 A mudança de Troc.....	68
3.2 As tirinhas além do humor.....	80
3.3 Laerte e a noção de quadrinhos abertos.....	85
3.3.1 As tirinhas como koans.....	92
3.4 A presença do pop-erudito.....	97
3.5 A arte como forma de vida.....	101
3.5.1 A estética e o cuidado de si.....	105
Considerações finais	109
Bibliografia	113
Anexos	117



Introdução

Este trabalho, na verdade, começou bem antes do projeto de mestrado que o formulou. Seu início data do final de 2008 quando o quadrinista paulista Laerte Coutinho tinha acabado de criar um blog para abrigar suas tirinhas. Era o Manual do Minotauro, que existe até hoje, forma que o autor encontrou de expandir a leitura das tiras que produzia para a Folha de São Paulo, dando a ela uma vida além da imediatividade do jornal, mostrando também uma face da sua produção que não era contemplada pelo site oficial.

Era algo chocante acompanhar aquelas tiras, a princípio. Existem diversos quadrinhos alternativos e, já naquela época, havia uma boa profusão de blogs de quadrinistas que produziam tirinhas, alguns com propostas experimentais, outros mais convencionais - do Brasil e de fora. As graphic novels, novelas gráficas de narrativas completas e cuidado artístico, feitas por autores como Chris Ware, Robert Crumb, Alison Bechdel, haviam sido um retorno inicial na publicação de quadrinhos autorais, depois de um período voltado apenas para HQs de massa, que obedecem à divisão do trabalho quase hollywoodiana das revistas de super-herói ou das fórmulas de tiras prontas.

Laerte respondia a esse contexto - sabendo ou sem saber - de uma forma muito singular. Não fazia essas grandes narrativas, novelas gráficas, que demoravam muito tempo e já haviam obtido um status crítico respeitável (ganhavam até com frequência resenhas e entrevistas com os seus autores em cadernos culturais do Brasil). Fazia tirinhas, essa prima pobre dos quadrinhos de histórias longas, relegadas no Brasil ao papel de apenas e somente tiras de humor. Mas, em 2008, eu comecei a notar que Laerte já não estava fazendo tirinhas de jornais como os demais autores daquele espaço: ele criava tiras como se produzisse um trabalho para si mesmo, com motivações próprias, como se experimentasse em um blog tal qual um iniciante, descobrindo sua forma de criar. Só que fazia isso em um espaço onde era reconhecido como um mestre do humor em quadrinhos, com personagens famosos e expectativas bem diretas dos leitores. Laerte começou a fazer, equilibrando com maestria dois pólos, quadrinhos de invenção para um público de massa. Enquanto isso, ele lidava com a sua mudança de atuação não como um ato ousado, uma iconoclastia, mas sim como uma necessidade (Laerte nunca

se vangloriou de fazer diferente ou melhor; na verdade, valoriza frequentemente a produção de quem continua fazendo tiras de humor).

Foi ao notar que Laerte estava se reinventando dentro de um espaço relativamente estanque e que não era dominado apenas por suas escolhas - lidava com a satisfação ou não dos leitores e dos seus chefes com a mudança - que fui ver ali um potencial objeto de estudo em meados de 2010, quando pensava o que pretendia estudar em um eventual curso de mestrado. Em meio à elaboração do projeto, já perto da data de inscrição, Laerte deu uma entrevista que se tornou um ponto marcante na sua carreira: falou à revista Bravo! da sua crise pessoal, que se refletia na sua vida e no seu trabalho como quadrinista e o fazia evitar as fórmulas que antes usava: foi quando o autor paulista pela primeira vez falou em público sobre sua transgeneridade, ali, ainda se definindo como um crossdresser (que viria a chamar de "travesti de classe média" mais tarde).

A partir daí, Laerte se tornaria uma figura de interesse midiático, tanto para matérias que se interessavam apenas pela curiosidade de ter se assumido travesti perto dos 60 anos como por um genuíno interesse no discurso de Laerte sobre o tema – cada vez mais profundo, tomando inclusive os ares políticos que alcança atualmente. A transformação desse discurso e os debates em que o quadrinista se inseriu ao falar da transgeneridade se tornaram o principal foco de atenção, ainda que suas tirinhas vez ou outra repercutam em diversos meios, incluindo redes sociais. O próprio Laerte não esconde, tanto na forma de falar, como nas entrelinhas de suas entrevistas, que se interessa mais em comentar a transgeneridade e a amarra social para se encaixar nos modelos de gêneros do que falar de sua obra. Suas tirinhas, ele parece pensar, são resultados de processos de dúvida e insegurança que não estão finalizados (e que talvez nunca estejam), não são as obras finais que ele gostaria de expor. Enquanto isso, na experiência como travesti, há uma firmeza no discurso (ainda que isso também seja visto como um processo), um entusiasmo em questionar as certezas dos outros que falta quando ele vai falar das tirinhas.

Nenhum dos dois aspectos é mais relevante do que o outro: a militância de Laerte na transgeneridade tem gerado debates e reunidos entusiastas dessas discussões Brasil afora, além de ser de fato uma questão central para se pensar os direitos individuais e coletivos na sociedade de hoje. Ao mesmo tempo, a grande atenção para o discurso de Laerte termina ajudando a relegar para segundo plano a importância da sua obra, o caráter singular de suas criações em quadrinhos. Laerte possui uma biografia

fascinante e ainda continua a construí-la, mas a sua obra, principalmente levando em consideração a mudança em relação ao que produzia antes, tem uma importância igualmente grande – talvez maior – para os quadrinhos nacionais de hoje e influenciou outros quadrinistas, novos e experientes, a seguirem caminhos parecidos (ou, ao menos, abriu espaço em uma mídia de massa, a Folha de S. Paulo, para obras não humorísticas e experimentais).

Na verdade, seria possível afirmar mais. Estudar a obra de Laerte sem olhar como ele a vê - ainda que a visão de um autor sobre a própria obra sempre seja suspeita, como recorda Baxandall (2006, p. 86) – e como ele vê a si mesmo seria deixar de lado não só uma discussão profícua como também estar fadado a uma falha pouco justificável. Essa preocupação do autor com a transgeneridade, no entanto, entra no trabalho como parte de um questionamento da produção de quadrinhos a partir de fórmulas; ela está submetida à materialidade da obra dele, e não o contrário.

Algo importante de destacar nessa introdução também é o percurso que o trabalho fez desde que foi pensado inicialmente. A ideia sempre foi ver como Laerte tensiona o espaço das tiras em quadrinhos dentro de um espaço dado, o das páginas de HQs de jornais, notar essas “subversões” – aqui, entendidas como aquilo que desloca algo convencional, que inverte a expectativa não da lógica, mas do funcionamento de um objeto, lugar, acordo. Obedecendo a algumas restrições (o formato fixo, a frequência diária), Laerte arranja formas de criar novas possibilidades para as tiras. E o faz conscientemente.

Desde o início, a ideia era fazer uma investigação que não fosse apenas do discurso de Laerte sobre o tema – até porque não havia tantas entrevistas com ele publicadas até aquele momento (no momento, existem muitas por conta dessa atenção que sua transgeneridade alcançou) – e nem apenas de como as tiras deles funcionam, ou seja, uma abordagem semiótica, o mecanismo mais comum nos estudos sobre quadrinhos. Mais do que o sentido ou o discurso, interessava fazer uma dissertação que procurasse ver o que Laerte queria fazer – e não dizer - com suas tiras, o que estava sendo pensado por trás daquelas criações que terminava por formatá-las.

Foi aí que entrou a fundamental contribuição do pensamento de Michael Baxandall, indicação da minha orientadora, a professora Maria do Carmo Nino. O livro “Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros”, apesar de ser voltado para a história da arte, foi uma surpresa positiva desde a primeira de muitas leituras nos dois anos de pesquisa. Era uma forma de olhar para objetos visuais com a atenção voltada

para os elementos explícitos, materiais, em uma relação direta com o contexto de produção (mas sem se transformar em um comentário generalista); ou seja, Baxandall propunha que se colocasse o objeto de análise como elemento principal de referência, e contexto, autor, análises e símbolos só seriam úteis quando condicionados a presença e importância de fato para a experiência de visualização e fruição de um quadro. Ao mesmo tempo, Baxandall não se restringiu a objetos visuais. Em “Padrões de intenção”, analisa também uma ponte, o que mostra a perspectiva aberta de sua metodologia, que, com adequações, pode ser utilizada para se entender outras linguagens – o que é feito aqui, a partir de uma pesquisa também sobre os elementos dos quadrinhos, com autores como Groensteen e McCloud.

A contribuição mais importante de Baxandall, no entanto, foi dar nome ao que o eu buscava entender na obra de Laerte e não conseguia denominar (e não é esse o papel de uma teoria, em si, revelar o que só parecia oculto?): a ideia de intenção. Ela dá conta do que o autor busca ao fazer suas tiras sem se deter em análises detalhistas do significado delas; é, portanto, melhor para se enxergar as subversões que ele pratica nos quadrinhos como um projeto intencional. Além disso, trazendo a reflexão sobre uma tradição e sobre uma forma singular de construir sua obra para seu programa criativo, Laerte está se propondo questionamentos que são mais próximos a uma produção artística consciente, ainda que a separação entre arte e produtos culturais hoje seja mais fluída. O conceito, de toda forma, ajuda a destacar que as mudanças que Laerte realiza na forma de criar tiras em quadrinhos para jornais obedecem a insatisfações, perguntas e vontades suas, que surgem da sua relação com outros objetos culturais, com a reflexão ante o próprio passado e é moldada também pelas contingências que o cercam.

Felizmente, as tiras de Laerte correspondem ao desafio de se procurar nelas soluções para questões do próprio ato de produção artística; na verdade, é justamente porque propõem leituras complexas e completamente diferentes das outras tirinhas de humor que parece se dar tão bem com essa metodologia. A “descoberta” de Baxandall, um historiador que dialoga perfeitamente com outros campos do conhecimento, da física ótica até a sociologia, passando pelos estudos da comunicação, tornou este trabalho também um estudo sobre a ideia de intenção na obra do autor galês. Espera-se que a pesquisa possa contribuir também para quem pensa nas possibilidades de procurar os padrões de intenção em obras que não só fujam do campo das artes plásticas – já existem alguns trabalhos no Brasil assim, como “Análise fílmica de A filha do advogado utilizando os padrões de intenção de Michael Baxandall”, de Marcelo

Henrique Costa de Melo, dissertação produzida na UFPE. Além disso, este trabalho também se propõe pensar como se poderia olhar para o passado recente como história e tempo presente simultaneamente.

Enfim, a estrutura da dissertação segue um caminho de aproximação com o tema. No primeiro capítulo, traçamos de forma resumida um pouco da história da linguagem com que vamos trabalhar no restante do trabalho, os quadrinhos. A ideia é explicar seu surgimento, ligado às mídias de massa, enquanto também se chega a uma definição aproximada do que seriam os quadrinhos. Na sequência, vamos tratar sobre as especificidades da linguagem, como o papel do quadro, dos balões, do traço e os tipos de transição de imagens – os principais teóricos para esses debates são Thierry Groensteen, Scoot McCloud, Will Eisner e Moacyr Cirne. A ideia é ver como as pesquisas em quadrinhos ainda se preocupam bastante com a estrutura microssemiótica, ou seja, se atêm ao funcionamento da relação texto-imagem, que podem ser elementos úteis para uma análise como a feita neste trabalho, mas que não são o objetivo principal; busca-se uma visão mais estética e contextual das obras. Por fim, apresentamos um pouco da biografia de Laerte e introduzimos o momento atual do trabalho dele, que começa no meio da década passada e que se mantém até hoje, marcado por uma reinvenção da própria forma de trabalhar com as tiras em quadrinhos.

No segundo capítulo, entramos em outra discussão teórica, agora sobre a obra Padrões de intenção, de Baxandall. A proposta aqui é apresentar os principais conceitos da análise do historiador galês, e mostrar como eles podem ser utilizados para que se entenda a intenção de uma obra. Assim, o modelo de crítica inferencial de Baxandall é interessante justamente por se voltar para a materialidade da obra, em detrimento de declarações gerais sobre uma época e um estilo: interessa justamente o que o crítico pode inferir do que é dado na obra e do que ele pode apontar para um possível leitor. Depois, iremos ver como a produção teórica de Baxandall foi encarada pelos historiadores e pensadores estéticos de sua época, olhando desde a crítica de autores mais ortodoxos até a forma como ele pode ser lido dialogando, por exemplo, como o novo historicismo e com o início dos estudos culturais. No final, falamos de como pensar o modelo de análise de Baxandall para uma obra contemporânea ao pesquisador e que também faz parte de outra linguagem, que não é só visual, mas visual e textual.

No terceiro e último capítulo, partimos para falar da obra de Laerte em si. A partir de uma amostra de 31 tiras, colhidas no mês de agosto de 2010, mês em que ele concedeu a entrevista à revista Bravo! na qual falou diretamente da sua crise em relação

aos quadrinhos e às amarras dos gêneros. Outras amostras da produção do autor também são utilizadas. Passamos por alguns pontos que, acreditamos, trazem alguma luz para a obra do autor, com resultados críticos positivos. Além da noção de “troc”, conceito de Baxandall que fala do mercado simbólico e material de que um ator histórico participa conscientemente, pensamos a forma com+-o o autor abandona o humor, a sua citação explícita do conceito de “obra aberta”, de Umberto Eco, a relação com a construção dos koans, o repertório pop e erudito de que se usa e, por fim, como leva para sua própria vida os questionamentos que faz na sua produção – e vice-versa.

Esperamos que, antes de tudo, esta seja uma leitura que provoque novas e também animadas aproximações da obra de Laerte.

1. Os quadrinhos como narrativa: a estética da sequencialidade

Passar de uma imagem para duas é passar do universo da imagem para o universo da linguagem. A afirmação do filósofo e semiótico francês Christian Metz (apud Groensteen, 2007, p. 104) reflete o ponto de partida fundamental de qualquer reflexão sobre a natureza (e, portanto, a estética) dos quadrinhos, questões a que este trabalho sobre Laerte não escapa: o que são os quadrinhos, uma linguagem em si ou apenas parte de alguma linguagem visual ou verbal? Como é possível analisá-los?

A resposta não é simples porque sempre tende a cair em essencialismos. As histórias em quadrinhos – ou quadrinhos, narrativas gráficas, bandas desenhadas, arte sequencial, dependendo de quem fala do assunto e do que pretende valorizar nas suas abordagens – são um dos formatos artísticos (isso quando são reconhecidos como tal) menos estabelecidos em suas teorias. Um trabalho sobre literatura ou cinema pode até precisar explicar sobre que universo da literatura ou do cinema engloba, mas raramente precisa entrar na questão do que faz um filme pertencer ao cinema ou do que faz um livro pertencer à literatura.

Até as décadas de 1980 e 1990, houve pouco esforço das academias e dos teóricos de olharem para os quadrinhos a fim de entendê-los como uma linguagem com especificidades narrativas e estéticas, e não como meros objetos de análises sobre política, sociologia ou história (Sabin, 2010). Isso reflete, inclusive, com a abordagem do tema era muitas vezes utilitarista, pensando-o como um dado para um estudo sociológico ou comunicativo. De certa forma, até mesmo trabalhos críticos de maior extensão e detalhamento foram raros. Houve exceções a esse silêncio teórico em relação às HQs – por exemplo, dentro da tradição de estudos franceses e dos demais países da Europa, que, em geral, se detiveram em um olhar sobre os quadrinhos mais voltado para as análises semióticas, sem necessariamente se preocupar com o estabelecimento de suas características gerais e definições – mas a ascensão desse debate em boa parte se deve aos próprios trabalhos em quadrinhos produzidos nessas décadas (“Batman – O cavaleiro das trevas”, de Frank Miller, “Watchmen”, de Alan Moore e Dave Gibbons, e “Sandman”, de Neil Gaiman e Dave McKean, entre vários outros) que, ao atingirem o respaldo de público e crítica, demonstraram as potencialidades narrativas e estéticas do meio.

1.1 Quando nascem os quadrinhos

Se as discussões mais maduras sobre o que são os quadrinhos são recentes, a historiografia da linguagem já vem sendo estabelecida há certo tempo, ainda que tenha pontos controversos. Ao se entender os quadrinhos como narrativas gráficas que possuem elementos verbais – os pontos delicados e imprecisos desse breve conceito serão discutidos mais à frente –, pode-se apontar, como faz Roger Sabin em “Comics, comix and graphic novels: a history of comic art” (2010), que os antecedentes dessa linguagem podem ser localizados até mesmo na antiguidade clássica: é possível dizer que as histórias com imagens em sequência existem há quase 2 mil anos, levando em conta a Coluna de Trajano¹ ou a mais recente Tapeçaria de Bayeux² (Sabin, 2010, p. 11). Já os balões de fala, apontados por alguns teóricos de primeiro momento como elementos fundamentais dos quadrinhos, aparecem em sua origem rudimentar em uma gravação em madeira de 1370, a Tábua Protat, em que uma frase se liga ao seu enunciador (um centurião) por meio de um “filactério”, uma fina linha que indica quem proferiu a fala (Anselmo, 1975, p. 41).



Figura 1 – Coluna de Trajano

¹ Monumento construído em Roma por ordem do Imperador Trajano em 113 (D.C.). Circulando a coluna, o arquiteto Apolodoro de Damasco fez em baixo relevo imagens que contam a história da guerra romana contra os dácios.

² Tapeçaria de 70 metros da década de 1070 feita em bordado para celebrar os acontecimentos da batalha de Hastings, contando com imagens e inclusive legendas para os eventos retratados.

A questão é que, quando se fala de histórias em quadrinhos, raramente se pensa em um objeto único, não manuseável, quase documental como os dois exemplos citados. É um consenso entre teóricos e historiadores como Sabin (2010) que as HQs são pensadas também em termos de reprodutibilidade, herdeiras diretas das formas de impressão múltipla, ainda que o formato de narrativas gráficas possa existir de outra forma. Sabin aponta:

“Mas, a fim de vê-las [a Coluna de Trajano e a Tapeçaria de Bayeux], as pessoas tinham que viajar a elas. Depois do advento da máquina impressora, imagens podiam viajar até as pessoas. Em outras palavras, a simples existência da acessibilidade inaugurou a era dos ‘meios de massa’”. (2010)

O marco exato de quando surgem os quadrinhos (sempre definido de forma imperativa) depende bastante, por exemplo, do recorte ou do continente de origem do historiador. Existem antecedentes imediatos da narrativa com imagens, como a série de ilustrações de William Hogarth “O progresso de uma prostituta”, de 1731. A obra foi exibida inicialmente como quadros expostos lado a lado, com intuito de mostrar a vida da personagem, transformadas em gravuras de grande sucesso popular posteriormente (McCloud, 2005, p. 16 e 17).

Como Antonio Vicente Pietroforte e Luiz Gê (2009, p. 9) afirmam, na Europa defende-se que a invenção dos quadrinhos se deu pelas “Histórias em imagens”, de 1827, do suíço Rudolph Töpffer – narrativa com imagens que se articulavam entre si, mas que ainda se utilizava do recurso das legendas, e não dos balões de fala. Nos Estados Unidos, por sua vez, costuma-se dizer que a verdadeira origem das HQs é mais tardia, criadas pelo americano Richard Outcault na série “Yellow kid”, publicada semanalmente no jornal World. Mas Scott McCloud, autor de “Desvendando os quadrinhos” (2005, p. 17), um dos principais livros teóricos sobre as HQs, defende o autor suíço Töpffer como o criador dos “quadrinhos modernos”, apesar do próprio “inventor” ter dado pouca importância a sua descoberta. Tudo isso falando em uma perspectiva ocidental dos quadrinhos: se olharmos para a Ásia, é do Japão a história mais antiga com divisões de quadros e presença de balões de fala, de 1702, com o título de “Tobae Sankokushi”, feita por Oka Shumboka³.

³ CUNHA, Adriana Borgo da. **Um olhar sobre o lobo solitário de Kazuo Koike Kojima**. Disponível em: < <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/2.pdf>>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

As primeiras histórias em quadrinhos modernas, já na passagem do século 19 para o início do século 20, primavam pelas narrativas curtas. Nos Estados Unidos, o formato de obras serializadas, principalmente as tiras em quadrinhos (ou tirinhas em quadrinhos), fez bastante sucesso desde “Yellow kid”. Outros formatos serializados, como a página inteira da clássica série “Little Nemo”, também foram testados, mas foi a serialização horizontal da tira que ficou como a forma ideal de publicação em massa – formato que permanece ainda hoje com poucas alterações e a que a produção de Laerte pertence. A preferência pelas histórias curtas, com uma gag humorística, foi aos poucos moldando o próprio meio, a ponto de o viés cômico dos quadrinhos desse primeiro momento terminar por intitular as HQs na língua inglesa, chamadas simplesmente de “comics” (Sabin, 2010, p. 12).

O Brasil começou a criar histórias em quadrinhos cedo, ainda que por meio de um caso isolado. O caricaturista italiano Angelo Agostini fez, já em 1869, aquele que é considerado o primeiro personagem de HQs do Brasil, o Nhô Quim, de “As aventuras de Nhô Quim”. Sem contar trabalhos seus, a primeira publicação na linguagem dentro do país só viria no século seguinte, na revista “O Tico-tico”, em 1905, voltada para o mundo infantil e com adaptações de produções europeias e estadunidenses (Cirne et alli, 2002, p. 122).

1.2 A (profícua) instabilidade do conceito de quadrinhos

Quadrinhos, ao contrário do que leigos e até mesmo estudiosos costumam afirmar⁴, não são imagens com balões de fala – ou seja, historicamente, seria um erro defender que os quadrinhos surgem, por exemplo, quando surgem os balões, como chega a fazer Umberto Eco (1998). O balão de fala é apenas um elemento formal dessa linguagem, uma convenção que passou a ser tão adotada por sua efetividade para mostrar quem diz certa fala e que terminou tornando-se uma forma reducionista de definir os quadrinhos. Em certa parte, a afirmação da importância dos elementos verbais para as HQs é uma forma deixá-la mais próxima da narrativa ilustrada – parte da linguagem literária, segundo Groensteen (2007) –, e não gráfica. A linguagem verbal não é indispensável para os quadrinhos, como atestam os principais teóricos do tema

⁴ David Carrier, em “The aesthetics of comics” (2000), usa a definição de quadrinhos a partir dos balões – algo equivalente a falar que a linguagem escrita é aquilo que possui pontuação. Ainda que sua opção se dê por motivos pragmáticos, é uma redução não aceitável para um trabalho acadêmico.

(Groensteen, 2007; McCloud, 2005): apesar de ser um recurso comum nesse sistema, não são poucas as tirinhas (ou mesmo obras completas) que são feitas sem o uso de balões, narrações ou mesmo de qualquer palavra. A narrativa pode ser completamente visual – a Figura 2, a seguir, feita pelo próprio Laerte, é um exemplo de como elementos verbais (não só os balões), podem estar ausentes em uma história dependendo da vontade do autor.



Figura 2 - Piratas do Tietê, 13 de setembro de 2012

Desfeito esse primeiro mal entendido, é importante ressaltar que chegar a uma definição do que são as HQs é um trabalho bem mais complexo do que parece, e, por isso, é importante reconstituir o debate que vem sendo travado para se chegar às definições mais modernas da linguagem.

Uma das raras exceções no vazio de obras teóricas sobre os quadrinhos nos Estados Unidos de antes da década de 1980, “The early comic strip” (1973), de David Kunzle, investia em um caráter mais historiográfico das HQs, com foco especial nas tiras em quadrinhos. No livro, o pesquisador americano, como aponta Aaron Meskin (2007), propõe a seguinte definição para as tiras:

“Uma tira em quadrinhos consiste em ‘uma sequência de imagens separadas’ com ‘a preponderância da imagem sobre o texto’, que aparece (e foi originalmente projetada para aparecer) em ‘um meio de massa’ e que conta ‘uma história que é tanto moral como tópica’” (Meskin, 2007, p. 369).

Para Meskin, a definição de Kunzle indica o caminho que será seguido pela maioria das concepções posteriores, mas que tem sérias limitações por se vincular a uma forma de veiculação dos quadrinhos (os meios massivos, que seriam problematizados em diversas formas de criação e distribuição) e por estabelecer duas características para as narrativas em quadrinhos (as narrativas formais e tópicas) que não são partes obrigatórias da estrutural formal da linguagem.

Os debates mais intensos sobre o que define os quadrinhos começam, no entanto, com uma obra de um teórico não acadêmico, um quadrinista. Will Eisner, um dos mais importantes nomes dos quadrinhos americanos e criador do icônico personagem The Spirit, definiu a linguagem como uma “arte sequencial”, “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história e dramatizar uma ideia” (1999, p. 5). Um marco nos estudos contemporâneos dos quadrinhos, a obra foi um impulso inicial para que outros autores entendessem – ainda que com um olhar centrado na estrutura da construção de uma narrativa, já que Eisner falava como um autor – como se dá a leitura dessas histórias gráficas e de que elementos elas se utilizam.

Ao priorizar esse termo que substituiria a expressão quadrinhos, Eisner buscava mostrar acertadamente a importância de pensar os quadrinhos não mais a partir de seus elementos formais, mas das próprias condições necessárias da linguagem.

“Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, o desenho, o cartum e a criação escrita, tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico” (Eisner, 1999, p. 5).

Assim, a sua defesa é a de que não importaria pensar em quadrinhos como aquilo que possui balões, ou que fala de personagens heróicos, ou mesmo que é feito em “requadros”, mas sim entender que uma narrativa em quadrinhos é formada, em sua própria natureza, pela ideia da sequencialidade de imagens e da importância da relação única nesse meio entre imagem e palavra (2010, p. 10).

Um dos pontos que chama a atenção na conceituação de Eisner da “arte sequencial” é o uso de dois termos: “forma *artística e literária*” (grifo nosso). Apesar de entender como poucos os elementos formais das HQs, o quadrinista vincula o meio tanto à ideia de arte como literatura, em um duplo equívoco. Sem entrar aqui em uma extensa análise de que conceito de arte o autor utiliza, ao usar o termo Eisner parece se esquecer das manifestações corriqueiras dos quadrinhos, como parte das tiras diárias de humor em jornais, charges e mesmo histórias menos complexas – sem falar em histórias de cunho educativo ou publicitário, por exemplo. A defesa das HQs como uma forma artística em si é uma militância do próprio autor – um defensor em si das possibilidades complexas das formas narrativas dos quadrinhos – mais do que uma característica da linguagem. Nenhuma linguagem é essencialmente artística.

Relacionar os quadrinhos à literatura traz problemas da mesma espécie. Em “Quadrinhos e arte sequencial”, fica claro que Eisner faz essa relação a partir da ideia de leitura. “A história em quadrinhos pode ser chamada de ‘leitura’ em um sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo” (Eisner, 1999, p. 7), diz. Mas, ainda que os quadrinhos de fato sejam “lidos” (mas também são vistos, em igual proporção, já que uma página também pode ser um elemento de apreciação estética), são lidos e interpretados a partir de enunciados não simplesmente verbais, mas também imagéticos (ou apenas imagéticos). Os quadrinhos têm uma gramática, mas é uma gramática própria, construída a partir dos elementos de outras linguagens estabelecidas, como a verbal e a pictórica, mas apropriadas para as narrativas gráficas de uma forma específica. Aqui, a expressão “leitura” designa muito mais a ideia de que os quadrinhos são textos (no sentido semiótico do termo) passíveis de interpretação do que uma associação fácil com a ideia de literatura e um sentido estrito do conceito de leitura.

Ainda com todos esses problemas, “Quadrinhos e arte sequencial” tornou-se ao longo dos anos uma obra fundamental por enunciar alguns dos principais mecanismos das HQs e por dar o passo inicial para a discussão sobre seus conceitos e definições. Não é à toa que as obras seguintes sobre o tema faziam e ainda fazem referência ao livro de Eisner, como “Desvendando os quadrinhos”, obra teórica do quadrinista e pesquisador americano Scott McCloud sobre as HQs e feita em formato de narrativa gráfica.

McCloud tem, no livro, a preocupação de desfazer alguns enganos da proposição de Eisner. Além das questões apontadas acima, ele aponta problemas, por exemplo, na simples definição de quadrinhos como uma “arte sequencial”, composta de imagens e palavras. A expressão, além de buscar uma valoração a priori da linguagem dos quadrinhos, também deixa clara a sua imprecisão: ao definir quadrinhos apenas como obras visuais que se utilizam da sequência, poderiam ser incluídas na acepção, por exemplo, também animações e até filmes. Para ele, “a diferença básica é que a animação é sequencial em tempo, mas não espacialmente justaposta como nos quadrinhos” (McCloud, 2005, p.7).

Se Eisner peca na sua abordagem dos quadrinhos por escolher não especular nas fronteiras do formato, McCloud faz justamente o oposto. Na sua busca por descrever com exatidão o que finalmente são as HQs, ele termina criando um conceito (algo mais próximo de uma definição de dicionário, como ele aponta) detalhado do que são os quadrinhos. Não basta dizer, por exemplo, que são compostos por imagens estáticas: é

preciso defini-las ainda mais para evitar qualquer mal entendido. O texto final a que chega é o seguinte: HQs são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador⁵” (Eisner, 2005, p. 9).

Essa cuidadosa definição tem algumas consequências intencionais. Uma das principais é o fato de buscar deixar de fora, por exemplo, a fotonovela, que se utiliza da sequencialidade de forma parecida a das HQs, apesar de prescindir dos desenhos – muitos outros autores e mesmo quadrinistas vão trabalhar nesse limiar, misturando desenhos e fotografias ou mesmo levando as fotografias para espaços convencionados dos quadrinhos, como as seções de tiras dos jornais (ver Ramos, 2011, p. 99 e 100). Além disso, os formatos que possuem apenas um quadro (como os cartuns e charges, mas que se utilizam claramente de elementos da linguagem dos quadrinhos (como os balões, a representação gráfica das onomatopeias e as legendas), ficam de fora da seleção – uma constante na maioria das definições modernas das HQs. Como o princípio maior é o dos quadros em sequência, trata-se de uma exclusão mais do que justificada teoricamente, ainda que ela seja questionada por outros autores, como o crítico Douglas Wolk. Para ele, em cartuns e charges de humor, o efeito cômico vem muitas vezes do processo de imaginar essa história da qual o leitor só vê um momento (Wolk, 2007, p. 23). Esse ponto também é criticado, por exemplo, pelo brasileiro Paulo Ramos (2011):

“A visão estadunidense do formato, embora válida, deixa de lado o molde usado nas charges e nos cartuns, muito próximos entre si. É um dos motivos que levam alguns autores a não os verem como formas de quadrinhos. Em geral, charges e cartuns são construídos dentro de um retângulo ou quadrado com dimensões variáveis” (Ramos, 2011, p. 88).

Ao mesmo tempo, McCloud faz uma conceituação relativamente aberta, que permite colocar dentro da linguagem dos quadrinhos produções que são comumente apontadas como apenas precursoras do meio, como as já citadas “Coluna de Trajano” e “Tapeçaria de Bayeux”. Há alguns problemas em defender isso, pois McCloud parte de uma condição essencialista da linguagem para enxergar em exercícios isolados (e de pouca influência de fato para o estabelecimento da linguagem), vinculados a outras tradições visuais e verbais. Nosso entendimento é que a construção histórica da

⁵ A definição é truncada por conta da tradução brasileira. No original, McCloud diz que quadrinhos são “juxtaposed pictorial and other images”, mas, na alteração da ordem do substantivo e do adjetivo para realizar a tradução, o termo “outras” termina por ficar ambíguo. Nesta nota, queremos apenas ressaltar que o autor fala, na verdade, de “imagens pictóricas e outras imagens justapostas (...)”.

linguagem dos quadrinhos (e o próprio surgimento de termos que designassem a linguagem) só vem muito depois, realmente no século 19, quando passa a ser feita sistematicamente, principalmente a partir de Rudolph Töpffer e Richard Outcault. Ignorar que as experiências sequenciais anteriores são mais apenas antecedentes casuais do que marcos iniciais da linguagem – até porque não desenvolvem uma tradição – parece uma atitude ingênua.

Esse, por exemplo, é um dos pontos principais de crítica de Aaron Meskin (2007) às definições contemporâneas dos quadrinhos, que vê nessa vontade de criar um longo passado para as HQs um desejo de conceder um maior status artístico aos quadrinhos – a lógica é a de que, afinal, se existem há tanto tempo, é porque as HQs possuem um valor cultural inquestionável (Meskin, 2007, p. 374). Da mesma forma, Meskin também diverge da necessidade de McCloud falar das funções dos quadrinhos, quando explicita que eles são “destinados a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”.

“[Isso] também indiscutivelmente muito limitante – porque parece definir restrições inadequadas sobre que intenções funcionais os criadores de quadrinhos podem ter a respeito dos seus produtos. Nós não devemos assumir *a priori* que o autor ou os autores de um quadrinho pretendem ou transmitir uma informação ou produzir uma resposta estética” (Meskin, 2007, p. 370).

O livro de McCloud – também por sua ampla análise dos recursos formais das HQs – foi um fenômeno para os que se interessavam por quadrinhos. No Brasil, já desde a década de 1970, o pesquisador e poeta Moacyr Cirne passou a tecer análises sobre a poética e semiótica dos quadrinhos nacionais. Uma de suas principais obras teóricas é “Quadrinhos, sedução e paixão” (2000): trata-se de um posicionamento contra as abordagens acadêmicas que instrumentalizavam as HQs, vendo nelas apenas um objeto de estudo estanque em que era possível analisar questões sociológicas ou políticas. Cirne busca ir além, buscando enxergar o texto dos quadrinhos como “um discurso artístico, com suas especificidades estéticas e semióticas” (2000, p. 17).

O acadêmico brasileiro traz para o centro de sua concepção de quadrinhos a ideia do “corte gráfico”. Assim, segundo ele, os quadrinhos são

“uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar signifiante do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Eis aqui sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos” (Cirne, 2000, p. 23-24).

Assim, é nessa capacidade de criar elipses gráficas que está a natureza dos quadrinhos, e não, por exemplo, na existência do balão, como muitos trabalhos mais históricos sobre o assunto – incluindo no Brasil – chegaram a fazer.

“Mais do que o cinema, os quadrinhos serão a arte dos cortes (entre as imagens que o constituem). No cinema, os cortes, em número muitíssimo mais reduzido (...), não têm a mesma dimensão semiótica, apesar de toda a sua importância, inclusive estética. (...) Sem cortes, não teríamos quadrinhos, simplesmente. Digamos que no cinema o corte, antes de qualquer coisa, é uma possibilidade estética; nos quadrinhos, aparece como uma exigência semiótica” (Cirne, 2000, p. 137).

O que no cinema é um recurso essencialmente estético, ainda que não obrigatório (a prova disso é a existência do oposto, de cenas até obras completas dentro de uma só tomada), nos quadrinhos é elemento obrigatório, *condição*. A definição de Cirne foca-se de forma enfática nos cortes dos quadrinhos, procurando mostrar as HQs como uma linguagem de elipses, que formam lacunas a serem preenchidas pelo leitor a partir do que é dado na narrativa. Para ele, então, a própria necessidade do meio aponta para a potencialidade dos cortes que, mesmo quando obrigatórios, trazem em si uma carga poética, por exigirem a participação do leitor. De certo modo, isso aponta para a defesa (política, em grande parte) do autor de que os quadrinhos, assim como as outras artes, devem buscar a “poeticidade estético-libertária” (Cirne, 2012), espécie de argumentação em favor da importância da abordagem de vanguarda para a linguagem. Os quadrinhos, para ele, ainda devem ser analisados a partir desta perspectiva crítica, que busca entender – apesar do autor não formular em si um método para isso – os avanços estéticos das narrativas gráficas.

É também a preocupação com a dimensão poética dos quadrinhos que vai conduzir a abordagem do teórico francês Thierry Groensteen no seu livro “The system of comics” (2007). No livro e em suas pesquisas, o autor faz eco à boa parte das definições de quadrinhos aqui apontadas, passando também pelo trabalho do francês Pierre Frenault-Deruelle, mais voltado para a semiótica dos quadrinhos.

Groensteen faz uma escolha que se mostra acertada para falar do assunto: sua defesa é a de que quadrinhos não são passíveis de uma definição sucinta, mas sim de uma descrição progressiva, que, se não consegue estabelecer as fronteiras entre o que é e o que não é HQ, pode mostrar que elementos fazem as histórias gráficas funcionarem e como eles o fazem. O primeiro ponto que ele destaca na obra é o de que falar em quadrinhos como um gênero da literatura ou das artes visuais é errôneo.

“No final do dia, o que faz dos quadrinhos uma linguagem que não pode ser confundida com nenhuma outra é, por um lado, a mobilização simultânea da totalidade dos códigos (visuais e discursivos) que o constituem e, ao mesmo tempo, o fato de que nenhum desses códigos pertence puramente a ele” (Groensteen, 2007, p. 6, tradução nossa)

Assim, para ele, os quadrinhos então não apenas são uma linguagem como se comportam como um sistema de linguagens, já que combinam diferentes formas de expressão e mesmo diversas coleções de códigos (Groensteen, 2007, p. 6, tradução nossa).

Uma ideia de Groensteen é central para se falar em uma história em quadrinhos nessa perspectiva: a da solidariedade icônica. Sem definir os limites da possibilidade dessa relação entre imagens e ícones, o que Groensteen busca é, enquanto aponta o que é fundamental para fazer os quadrinhos funcionarem, evitar a criação de uma relação estanque entre conceito e a linguagem. “Deve-se reconhecer o *papel relacional* de uma pluralidade de imagens interdependentes como o *fundamento ontológico e único* dos quadrinhos” (2007, p. 17, tradução e destaque nosso).

Assim, ele argumenta que o sentido das narrativas (ou mesmo das histórias não narrativas) dos quadrinhos é construído predominantemente pelas imagens. Fazendo referência ao teórico Jean-Marie Schaeffer, ele aponta que um desses traços fundamentais das HQs é o da reticência, pois, “não apenas as imagens silenciosas e imóveis não têm o poder da imagem fílmica, como suas conexões, longe de produzirem uma continuidade que imita a realidade, oferecem ao leitor uma história que é cheia de buracos, que aparecem como lacunas de sentido” (Groensteen, 2007, p. 10, tradução nossa). Cabe ao leitor suspender o caráter fragmentado e descontínuo desses “enunciados” dos quadrinhos, preenchendo com o próprio imaginário (se necessário) as reticências da narrativa.

Uma das defesas de Groensteen (2007), então, parte do uso de conceitos da filosofia estética deleuziana. A partir do conceito de imagem-movimento de Deleuze – que se refere às tomadas cinematográficas na análise original –, ele argumenta que é preciso ver as imagens isoladas dos quadrinhos não como enunciados formados, expressões que só dependem de si. Elas são “utterables”, em português, dizibilidades, que podem, quando postas dentro de um sistema de linguagem, se tornarem enunciados (Deleuze apud Groensteen, 2007, p. 106-107, tradução nossa). À função de dizibilidade, Groensteen ainda acrescenta duas potencialidades dessa imagem-movimento dos quadrinhos: a capacidade de ser descrita e de ser interpretável. “Como um leitor, eu

construo o significado baseado em inferências que aparentam ser as mais prováveis. Existe o conteúdo que cada uma dessas imagens mostra, e existe o significado que a confrontação delas permite a elas *dizer*” (Groensteen, 2007, p. 108, ênfase do autor, tradução nossa).

É por enxergar que o sentido dos quadrinhos é construído pela relação entre essas imagens em sequência que Groensteen vai fugir da tradição semiótica francesa da análise da linguagem. Não é por achar que olhar uma HQs imagem por imagem não possa servir para descobrir detalhes delas que passam despercebidos, mas sim porque a imagem nos quadrinhos não necessariamente é composta para ser pensada individualmente como imagem, mas sim como todo: como tira, como página, como obra. “Para o assunto particular que são os quadrinhos, a operatividade da microssemiótica tem se revelado, na prática, extremamente fraca” (Groensteen, 2007, p. 5, tradução nossa).

Entendemos nesse trabalho que, apesar de autores como Scott McCloud e Moacyr Cirne, buscarem definir - com diferentes graus de precisão - o que são os quadrinhos, é a partir da produtividade da ideia de uma “solidariedade icônica” proposta por Groensteen que se pode fazer uma análise estética mais produtiva. Não é na relação entre linguagens verbais e visuais que reside a particularidade (nunca totalizante) desse sistema de linguagens: mas sim na relação de narração (ou de mera transformação entre imagens, se quisermos deixar abertas as portas para HQs não narrativas) entre um conjunto de mais de uma imagem - até porque autores de quadrinhos, tantos os experimentais como alguns dos convencionais, tendem sempre explorar as fronteiras que se tenta impor à definição de uma linguagem.

No próximo tópico, passaremos a ver com mais detalhamento os elementos das linguagens dos quadrinhos e como eles são usados para produzir sentido e para fins estéticos por seus autores.

1.3 Os elementos dos quadrinhos

As duas principais referências para se pensar os quadrinhos a partir de seus elementos específicos - sem se vincular a uma microssemiótica que Groensteen argumenta como desnecessária - são as obras de McCloud (2005) e do próprio Groensteen (2007). É importante afirmar que alguns dos pontos de composições dos

quadrinhos, por não interessarem a esse trabalho, serão deixados de lado: notadamente, a preocupação, por exemplo, com a formação de uma página gráfica que Groensteen (2007) possui, elemento existente apenas em histórias de revistas. As tiras em quadrinhos, formato das obras de Laerte e objetos de estudo desta pesquisa, restringem-se a uma composição apenas interna, a uma coluna de narrativa, e não a uma página que pode ser criada de forma dinâmica, expressiva ou contemplativa – na verdade, sua autonomia de composição é limitada por fazer fronteira com outras tiras em uma página de jornal e outros elementos, como colunas de horóscopo e colunas jornalísticas.

1.3.1 O traço



Figura 3 – Piratas do Tietê, 18 de abril de 2013



Figura 4 – Piratas do Tietê, 13 de março de 2013

Apesar de existirem inúmeras formas de se trabalhar o traço, algo que normalmente se convencionou como um elemento próprio dos quadrinhos é o traço cartunizado e simplificado – ainda que, por exemplo, as HQs de super-heróis possam ser formadas de desenhos tão detalhados que são quase uma versão exagerada (e não simplificada) da realidade, em uma estética chamada de hiperrealista.

Para Scott McCloud, a questão do traço é fundamental para se entender os quadrinhos. O desenho cartunizado, para ele, é na verdade uma estratégia de amplificação do potencial de significação de uma imagem.

“Quando abstraímos uma imagem através do cartum não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem ao seu ‘significado’ essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista” (McCloud, 2005, p. 30).

Da mesma forma, um desenho realista busca chamar atenção – no caso de uma pessoa, por exemplo – não a um detalhe específico dela, mas sim a sua unidade e unicidade, ou seja, ele potencializa (com uma simplificação) o potencial de abrangência daquele desenho. Para McCloud, outro aspecto do estilo do desenho se dá pelo papel universal que a imagem do cartum pode ter; “[q]uanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever” (McCloud, 2005, p. 31). Esse é um recurso recorrente nas tiras de Laerte, que não só se usam frequentemente do traço cartunizado, como o levam ao extremo como no caso da Figura 3, em que figuras carecas e com uma forma pouco definida assumem o papel de personagens sem especificidades, sem traços que os compoñham em suas particularidades (mas não por uma falta de habilidade: essa é justamente a intenção que o autor procura despertar nessas tiras).

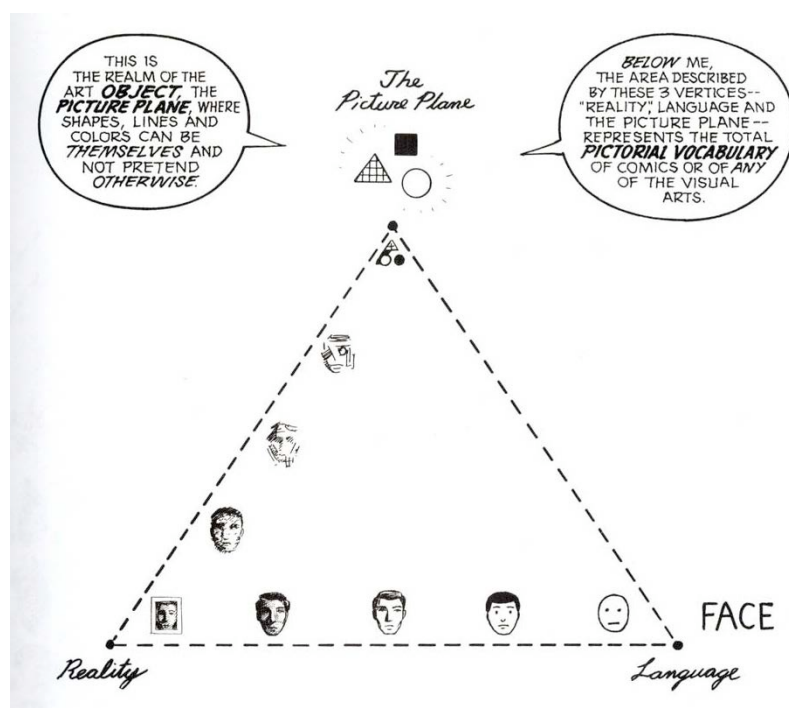


Figura 5 – Página de “Desvendando os quadrinhos” (McCloud, 2005, p. 51)

O autor americano, então, enxerga três polos possíveis para o desenho: os que vão em direção à representação exata, os realistas (Laerte também flerta com o estilo quando crê necessário, como, por exemplo, na Figura 4, mais detalhista); os que vão em

direção à síntese icônica (cuja última instância é a linguagem verbal, que não se vincula mais à representação, e sim à ideia), os cartunizados; e os que vão em direção ao plano das formas puras, em busca de uma síntese não icônica (2005). Os autores de HQs, para ele, equilibram-se entre essas três oposições de formas diferentes e específicas, e é a partir da intenção de comunicar, experimentar ou representar, por exemplo, que o estilo de traço é fundamental para se analisar uma obra em quadrinhos. O gráfico acima (Figura 5), do próprio McCloud, mostra um pouco as relações e transições funcionam dentro desses polos.

1.3.2 A sarjeta (gutter)

Se é unânime hoje que as HQs são imagens em sequência, também tem sido um consenso, principalmente entre os teóricos americanos, do papel predominante da sarjeta para o efeito sequencial dos quadrinhos. O termo⁶ – estritamente técnico, criado por quadrinistas e só posteriormente adotado por teóricos – denomina o espaço em branco (ou de outras cores) que fica entre dois quadros de narrativa, o intervalo que separa duas imagens e, ao mesmo tempo, sugere um relação entre elas.

McCloud é um dos que defende que a sarjeta – apesar do termo grosseiro que a descreve – “é a responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos” (McCloud, 2005, p. 66). Para ele, o sentido da junção de duas ou mais imagens em uma narrativa é formação de “conclusões”, como duas tomadas cinematográficas, e para ele seria nesse espaço em branco (ou ao menos nesse espaço suposto pela linguagem, já que muitas vezes não há nenhum intervalo entre os quadros) que imagens distintas virariam uma ideia.

“Nada é visto entre os dois quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá. (...) Se a iconografia visual é o vocabulário das histórias em quadrinhos, a conclusão é sua gramática. E, já que a nossa definição de quadrinhos se baseia na disposição de elementos, então, num sentido bem estrito, quadrinhos é conclusão” (McCloud, 2005, p. 67).

Nas histórias em quadrinhos, o autor americano identifica seis tipos possíveis de combinações de imagens para formação de uma conclusão (narrativa ou não). São elas:

⁶ A palavra “sarjeta” (gutter, em inglês) passou a ser usada para se referir ao espaço entre os quadros justamente por lembrar uma sarjeta entre o meio-fio e uma rua. O nome é referência também ao fato do espaço ser considerado, principalmente em obras mais antigas, um lugar vazio, um desperdício necessário nos quadrinhos. ALBERT, Aaron. Gutter definition. Disponível em: <<http://comicbooks.about.com/od/glossary/g/Gutter-Definition.htm>>. Acesso em 17 jan 2013.

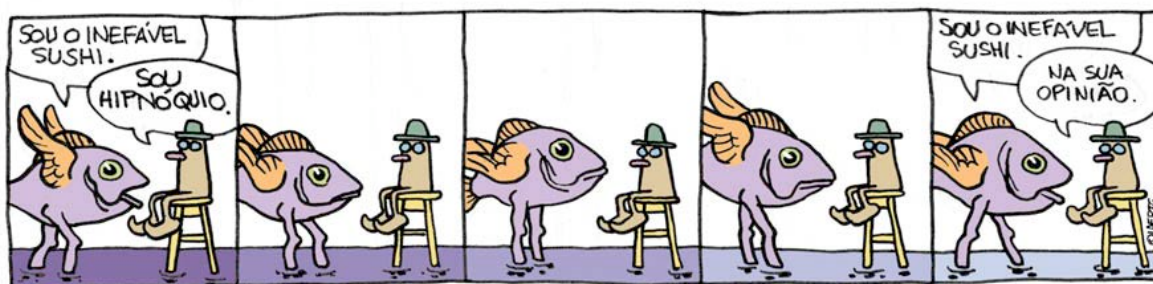


Figura 6 – Piratas do Tietê, 20 de abril de 2013

- a) Transição ação-a-ação: é, segundo McCloud (2007), a mais constante em quadrinhos convencionais, sejam eles de heróis ou clássicos como os de Hergé e Will Eisner. Revelam momentos de continuidade de uma ação que não necessariamente seriam inferidos a partir de um quadro, ou seja, tendem a mostrar a progressão de uma ação que começou anteriormente, mas que não estava finalizada (Anexo 2). Os três quadros centrais da tira acima (Figura 6) mostram bem como funciona a transição, que ressalta a pouca mudança entre as cenas (nesse caso, também para sugerir desconforto), revelando a continuidade de uma ação que já começou.



Figura 7 – Piratas do Tietê, 3 de outubro de 2008

- b) Transição tema-a-tema: mostra aspectos diferentes de uma mesma cena. O foco da observação muda, mas elas dizem respeito a um mesmo momento narrativo, e se relacionam a partir dessa mudança de aspecto. A representação de um diálogo que alterna entre os personagens é um exemplo disso. Essa transição exige um pouco mais da abstração do leitor, mas ainda assim é usada com frequência

(Anexo 3). Na tira acima (Figura 7), Laerte se utiliza do recurso, mostrando visões e aspectos diferentes de uma mesma cena para situá-la e mostrar a reação de seus participantes – apesar de ser mais comum que o cartunista use, quando cria diálogos, construções em que o ângulo de tomada pouco muda, para destacar a reação e expressão de um personagem específico.



Figura 8 – Piratas do Tietê, 16 de setembro de 2008

- c) Transição cena-a-cena: é usada para representar uma distância significativa entre o que acontece em um quadro e o que está no seguinte dentro da narrativa, temporalmente ou espacialmente. Funciona em parte como um corte de cenas filmicas, por exemplo, e muitas vezes, são usados recursos verbais para evidenciar essa distância entre os momentos representados (Anexo 3). Na Figura 8, acima, os cortes ressaltam não só a experimentação de roupas e acessórios, mas, entre o penúltimo e último quadro, mostram a mudança de momento, inclusive com uma marca verbal disso.

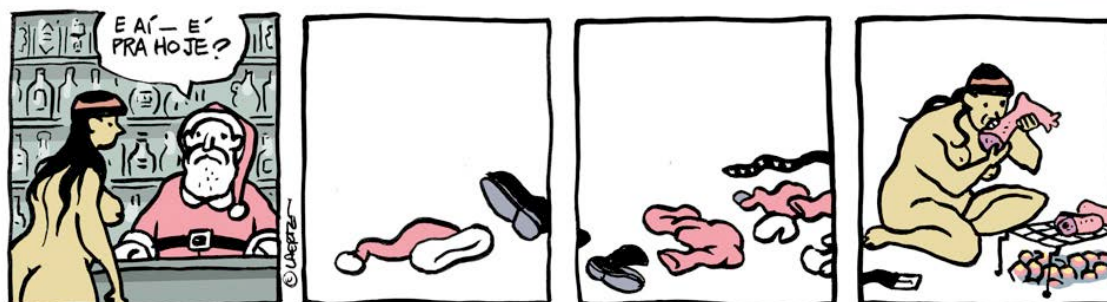


Figura 9 – Piratas do Tietê, 25 de dezembro de 2012

- d) Transição aspecto-a-aspecto: é um passeio espacial – mas não temporal – por uma cena, a partir da representação sucessiva de seus detalhes. É uma forma da narrativa dos quadrinhos descrever um ambiente ou um momento fazendo com que o leitor demore seu olhar nessa construção da paisagem (Anexo 4). Nos três quadros finais da tirinha acima (Figura 9), essa descrição espacial acontece, mostrando detalhadamente o sadismo do ato canibal em relação a Papai Noel – ainda mais sádico porque publicado no dia do Natal, originalmente.



Figura 10 - Piratas do Tietê, 14 de março de 2010.

- e) Transição nonsequitur: é a que, ao menos em aparência, não parece traçar nenhuma relação entre os dois quadros representados. É mais um elemento de representação do caos ou de uso experimental em quadrinhos de vanguarda (Anexo 4). É de recorrência raríssima em HQs mais convencionais, como as tirinhas de jornal, mas Laerte flerta algumas poucas vezes com essa enumeração aparentemente aleatória em suas produções (Figura 10).

Apesar das possibilidades de análises permitidas pela classificação de McCloud (2007), ela parece falar mais da articulação entre imagens do que necessariamente do papel da sarjeta. É esse o principal ponto de discordância de Groensteen:

“[A] sarjeta em si e por si (o mesmo que dizer um espaço vazio) não merece fetichização: quando não há sarjeta, apenas uma simples linha para separar duas imagens contíguas (...), as relações semânticas entre as imagens são as mesmas” (2007, p. 112, tradução nossa).

Para o francês, mesmo que se entenda o termo como uma metáfora, usada para dizer “aquilo-que-não-está-representado-mas-que-o-leitor-não-pode-deixar-de-inferir”

Groensteen, 2007, p. 112, tradução nossa), essa relação é falsa. É na solidariedade

icônica dos quadrinhos que está o motor da sequencialidade, não na representação dos seus cortes. Ele ainda ressalta que a sarjeta não é para ele um convite a ver mentalmente o caminho imagético que levaria ao quadro seguinte, mas sim parte da própria natureza elíptica do meio – o que está implícito não precisa ser refeito mentalmente pelo leitor. “A sarjeta é uma virtualidade forçada, uma ausência identificável”, (Groensteen, 2007, p.112-113, tradução nossa). Sua defesa, então, é a de que o mais importante é a articulação entre as imagens; e não o recurso da sarjeta em si, já que seu efeito é o mesmo ainda quando ela está ausente (quando os quadros são colados uns nos outros, por exemplo).

1.3.3 O quadro ou painel

É por entender que na própria relação entre os quadros (e não nas lacunas entre eles) que está a sequencialidade das HQs que Groensteen vai se debruçar com muito mais cuidado sobre suas funcionalidades do que, por exemplo, McCloud, que prefere estudar a relação entre a sarjeta e a conclusão imagética. Para o teórico francês, o quadro tem uma dupla função nas histórias: é um identificador geral tanto de que o tempo como o espaço estão sendo divididos na composição.

Groensteen enxerga que um quadro pode apresentar seis funções entre si – combinando, por vezes, mais de uma delas ao mesmo tempo. A principal, claro, é a função de fechamento (“closure”), a necessidade de delimitar o espaço de uma imagem, mas não a de parar o desenho, já que ele não pode “fugir ou fluir para fora” e não é preciso “limitá-lo por meios coercitivos”.

“Fechar um painel é inclui um fragmento do espaço-tempo pertencente à diegese, dar sentido à coerência. (Mudar o quadro é normalmente o equivalente, para o leitor, de causar um deslocamento no espaço, e então no tempo – ou nessas duas dimensões ao mesmo tempo)” (Groensteen, 2007, p. 40, tradução nossa)

Ao mesmo tempo, ele discorda do lugar-comum de que, por exemplo, o tamanho e o formato de um painel possam funcionar como indicativos da extensão da temporalidade do momento retratado – defesa de McCloud em *Desvendando os quadrinhos* (2005, p. 100-101).

Pensando na função separativa, um quadro passa a ter um papel parecido com o de uma pontuação dentro da linguagem verbal – é um símbolo que divide, dentro de

uma continuidade, pedaços importantes e pertinentes de um todo. Dessa forma, um painel é sempre um sinal de que, apesar da continuidade da narrativa e da solidariedade entre as imagens que compõem a história, elas só produzem sentido progressivamente porque estão também separadas (e aqui, separadas dentro de um fluxo de continuidade) (Groensteen, 2007, p. 43). Ou seja, se a sarjeta para McCloud produz uma conclusão, une as imagens, para Groensteen, é o painel que, além de sugerir essa relação entre dois desenhos, os mantém também parcialmente autônomos.

Os quadros também são, em essência, elementos rítmicos das HQs – e essa afirmação mantém relação com a ideia de um painel ser uma pontuação linguística também. Eles são dispostos e pensados – em formato e posição – para fazerem o leitor ler de certa forma específica uma história. A transição aspecto-aspecto de que McCloud fala exemplifica bem isso: ao contrário de mostrar o ambiente da casa de um personagem com detalhismo em um quadro de grande dimensão, um autor pode dar ritmo a essa observação do ambiente pelo leitor enumerando e dividindo em quadros diversos aspectos do local, transformando uma compreensão de uma imagem que poderia ser instantânea em um processo – com efeitos muitas vezes mais significativos.

“O ‘texto’ dos quadrinhos obedece a um ritmo que é imposto a ele pela sucessão de quadros – uma batida de coração que, como se vê na música, pode ser desenvolvida, matizada e recuperada por efeitos rítmicos mais elaborados, enfatizados por outros ‘instrumentos’ (parâmetros), como os da distribuição de balões de fala, da oposição de cores, ou mesmo do jogo com as formas gráficas” (Groensteen, 2007, p. 45, tradução nossa).

Groensteen ainda destaca o painel como um elemento de estruturação das histórias em quadrinhos. Como os demais, essa função é algo que o leitor percebe inconscientemente: o quadro integra uma estrutura que é apresentada como um todo, que é completa e dividida ao mesmo tempo; ou seja, que não tem só uma sequência temporal (dada pela ordem dos quadros), mas uma unidade como uma composição completa. Um quadro é também uma forma de inserir uma imagem em uma estrutura visual, que é apreendida pelos leitores também de forma errática (Groensteen, 2007, p. 47, tradução nossa).

Os painéis podem ter também para o teórico uma função expressiva, que vai além de simplesmente circundar uma imagem: eles podem “conotar ou indexar a imagem que encerram. Podem ir ao ponto de instruir o leitor sobre o que deve ser lido ou mesmo até fornecer um protocolo de leitura, ou ainda uma interpretação do painel” (Groensteen, 2007, p. 49-50, tradução nossa).

O aspecto final dos quadros que Groensteen ressalta é o que considera mais óbvio (quase supérfluo na maioria dos casos): criar um painel é indicar que há ali algo a ser lido. Essa função de leitura supõe que o autor quer enfatizar que algo que poderia ser visto apenas como um detalhe deve ser lido. Um quadro é sempre “um convite para parar e investigar”, uma ênfase para o caráter de sentido da imagem que o engloba (2007, p. 54).

1.3.4 Os balões de fala e outros recursos verbais

Mesmo que não reconheçam a linguagem verbal como um elemento obrigatório das HQs, tanto McCloud como Groensteen apontam sua importância como elemento de análise desse sistema de linguagem. Nos dois casos, de forma produtiva, eles se debruçam respectivamente sobre a relação entre palavras e texto e, na análise do autor francês, sobre as funções narrativas delas para a história que compõe.

Para McCloud, o texto propriamente dito dos quadrinhos pode se relacionar com a imagem de sete formas. Para ele, a junção entre os dois elementos pode ser:

- a) específica de palavras (quando a imagem não acrescenta quase nada ao que está escrito, ou seja, é apenas uma representação de algo que seria entendido só com o texto);
- b) específica de imagem (quando as palavras funcionam como uma “trilha sonora” do que é representado, caso de onomatopeias);
- c) um duo-específico (quando palavras e imagem são redundantes);
- d) aditiva (quando as palavras elaboram o que está representado);
- e) paralelas (quando palavras e imagens seguem caminhos narrativos ou descritivos separados, elaborando duas cenas ou temporalidades diferentes ao mesmo tempo);
- f) de montagem (quando a palavra compõe visualmente a imagem, se integra à imagem);
- g) interdependentes (quando se unem para dizer algo que não poderiam dizer isoladamente, a relação mais produtiva, em geral).

Com essas categorias, no entanto, o autor americano ainda supõe que os balões são uma convenção da linguagem, que podem ser voltados para brincar com sua própria visualidade. Nesse ponto, parece reverberar o pensamento de Eisner, que diz que a

palavra é, sempre, uma parte visual das HQs, e deve ser pensada inclusive como tipografia quando vai ser utilizada. (Eisner, 1999, p. 10-11).

Sobre essa complexa relação entre imagem e texto, Groensteen vai comentar também sobre a quebra da ilusão da profundidade que os balões e textos trazem: eles não só rompem a relação de profundidade da imagem, ressaltando seu caráter bidimensional, como tendem a promover, como elemento artificial em uma representação visual, uma oposição entre os elementos imagéticos e textuais (Groensteen, 2007, p. 69, tradução nossa).

“Nesse sentido, é legítimo afirmar que a coabitação do desenho e do balão gera uma tensão, já que o espaço tri-dimensional construído pelo cartunista é contradito pela presença dentro dele dessa peça que é acrescentada, uma estranha para a ilusão da representação” (Groensteen, 2007, p. 69, tradução nossa).

É essa ilusão consentida que Groensteen vai considerar como uma “forma dentro de uma forma” (2007, p. 72, tradução nossa), um dos traços particulares dos quadrinhos.

Nos balões, o autor francês vê as mesmas seis funções do quadro: de fechamento, estruturadora, de leitura, expressiva, de separação e rítmica. É esta última que ele destaca, mostrando que o ritmo é dado tanto pela posição espacial dos balões na página (alto do quadro, junto às bordas, etc) como também pela sua própria presença: um quadro com um balão é uma parada ainda mais obrigatória no caminho da leitura, e ler o texto verbal implica em uma atenção ainda maior a um momento da história (Groensteen, 2007).

1.3.5 A cor

Apesar de não ser tema de análises mais prolongadas, a cor também tem um papel importante para os quadrinhos, mesmo que seu uso na maioria dos casos tenha obedecido igualmente a critérios artísticos e econômicos (pois a opção por elas sempre encareceu bastante o processo de impressão). Para McCloud (2005), o uso da cor – mesmo quando de forma discreta, não expressionista – ajuda os artistas a tornarem o desenho mais autoconsciente das suas próprias formas.

Segundo Mônica Fontana (1996, p. 45-48), por sua vez, as cores nas HQs alcançam um maior efeito expressivo quando são estilizadas pelos autores, ou seja, quando entendem a representação não como uma cópia da realidade, mas uma versão pessoal daquela representação. Além disso, podem ser usadas para exaltar sensações

(redundantes ou não em outros elementos gráficos e verbais da história) – usar cores quentes ou frias em excesso pode provocar esse efeito.



Figura 11 – Piratas do Tietê, 5 de abril de 2013



Figura 12 – Piratas do Tietê, 22 de janeiro de 2013

Laerte costuma brincar com os efeitos expressivos das cores. Em vários quadrinhos, usa tons sóbrios e fundos de uma cor só, até para sugerir que aquela história não acontece em um contexto específico, mas um cenário padrão – como se fosse uma repetição histórica ou o espaço de uma ideia (Figura 11, mas também nas já citadas Figuras 3 e 6). Em outros casos, a cor assume tons chamativos: na Figura 12, por exemplo, os tons chapados e vivos ressaltam a mensagem já reiterada várias vezes pelo autor verbalmente. O clichê aqui também é a cor, que também procura provocar efeitos imediatos no leitor com fórmulas pré-fabricadas.

1.4 Tiras em quadrinhos: narrativas da síntese

Dentro do universo amplo que são as HQs, um dos primeiros formatos a se estabelecer foi o das tiras em quadrinhos. Desde o início, sua formatação obedeceu a uma demanda editorial dos jornais: a padronização do formato de um retângulo massificou a forma e permitiu que autores pudessem criar uma história que fosse publicada em vários jornais ao mesmo tempo, por exemplo. Nas palavras do autor

espanhol Román Gubern, as tiras em quadrinhos podem ser descritas como uma estrutura

“de montagem horizontal, peculiar de certos *comics*, que constitui uma unidade de publicação e que se caracteriza por (...) constituir uma narração completa ou seriada. (...) [A]s tiras cômicas expõem uma narração completa (na verdade, uma *gag*) em cada tira, enquanto as tiras de aventura formam um episódio que continua no número seguinte” (apud Fontana, 1996, p. 91).

Segundo Paulo Ramos (2011b), a popularização das tiras em quadrinhos foi ampla e mundializada pouco após sua adoção nos Estados Unidos no início do século 20. O autor também destaca o papel da padronização do formato para defender que as tiras em quadrinhos terminam funcionando como um gênero dentro da linguagem das HQs. Para ele, “o modelo horizontal foi o padrão adotado pelos jornais para adaptar a história ao tamanho da página. A tira ocuparia o espaço de algumas colunas da folha. A padronização facilitava a venda das histórias” (Ramos, 2011a, p. 91). Dentro das tiras cômicas e de aventura, foram desenvolvidos os subgêneros das *kid-strips* (para crianças), *girl-strips* (para garotas), *family-strips* (sobre a vida familiar) e *funny-animals* (em que há a humanização de personagens animais) (Ramos, 2010, p. 85).

Ainda segundo Ramos, as tiras de aventura se tornaram escassas ao longo do século 20, com raras exceções. O gênero cômico, portanto, passou basicamente a ser o padrão obrigatório do formato, ao ponto das expressões “*tirinhas*” e “*tiras cômicas*” passaram a ter quase o mesmo significado na mente do leitor. Ainda para o acadêmico brasileiro, existe uma espécie de acordo tácito estabelecido pelo autor e pelo espaço com o leitor, que “tende a esperar a piada no desfecho da história que lê nos jornais” (Ramos, 2010b). Entre as características que ele aponta para o gênero estão: a já citada forma retangular; o uso de poucos quadrinhos – normalmente entre um e quatro –; a presença de imagens desenhadas, ainda que existam autores que se utilizam de fotografias; a tendência do nome do autor e título da série aparecerem em cima da *tirinha*, quando publicadas em jornais; a existência de personagens, sejam eles fixos ou não; o predomínio de quadrinhos narrativos; o viés cômico; o desfecho inesperado; a existência de uma história com começo e fim ou, pelo menos, com um antes e um depois (Ramos, 2007, p. 285-286).

A análise de Ramos cria uma tipificação dos elementos das *tirinhas* a partir de sua produção como um todo, mas sem entender que uma *tirinha* deixa de ser uma *tirinha* ao desobedecer a uma dessas características – ou seja, é uma descrição geral, e não uma

prescrição do que são as tiras. Como gênero específico dentro dos quadrinhos, esse formato é talvez o mais simples (e talvez por isso, o mais popular), que enfrenta os limites da própria brevidade narrativa – é difícil, ainda que não seja impossível, buscar objetivos muitos maiores que uma história curta de desfecho inesperado em um espaço massivo como um jornal – e também da restrição de abordagens, em geral, restritas a aventuras juvenis, cada vez mais raras, e às gags humorísticas.

Há uma singularidade na análise de Ramos sobre as tiras em quadrinhos. Quando ele fala de tirinhas formadas por um só quadro, entra em conflito com a maioria das definições de quadrinhos expostas nesse trabalho. Para ele, ainda que a relação entre mais de uma imagem seja o conceito definidor dos quadrinhos – a exemplo de Groensteen –, as tiras de apenas um quadro não deixam de ser tiras por esse motivo.

“Entendemos que, em situações como a da figura [uma tirinha de apenas um quadro], temos tiras que estabelecem um diálogo entre gêneros, também chamado de *intertextualidade intergenérica*, no caso com a charge. Continuam sendo tiras, mas usam as características de outros gêneros dos quadrinhos que têm no humor um de seus elementos constituintes” (Ramos, 2011a, p. 99, destaque do autor)

Em relação ao papel das tiras nas histórias, Groensteen (2007, p. 57-59) faz uma análise mais voltada para a construção das páginas dos quadrinhos (um formato mais europeu que a tradição americana das tirinhas e dos gibis comerciais). Na visão do autor, as páginas tendem a se organizar em linhas narrativas, ou seja, em tiras, mesmo quando obedecem a um formato irregular. É nessa micronarrativa dentro de uma página que um quadro traça sua relação imediata de solidariedade icônica, que pode ser reforçada a partir da relação com outros momentos da página (ou mesmo da narrativa). O problema das tiras é que, principalmente em um contexto isolado (e não, por exemplo, em uma coletânea de tiras), elas não podem fazer com frequência essa articulação narrativa com elementos anteriores da história – suas possibilidades de referência a dados que o leitor já viu são limitadas. É por isso que os personagens e universos de narração (um bairro, uma casa, uma escola) fixos são tão frequentes nas tiras, funcionando como uma das formas de fazer o leitor frequente das tiras reconhecer nelas elementos comuns de uma narrativa maior, ainda que ela não aconteça linearmente e pareça nunca se encaminhar para um fim em si. Sobre esse contexto maior criado por uma página ou por uma série deles, Groensteen afirma:

“As articulações semânticas da história me permitem identificar e delimitar um segmento da história de qualquer tamanho, caracterizado pela unidade de ação e/ou espaço. A sequência [a tira] permite-se ser convertida em uma afirmação sintética que, transcendendo as

observações e inferências, produzem um sentido global que é explícito e satisfatório” (Groensteen, 2007, p. 111, tradução nossa).

Esse contexto global é ausente das tirinhas, que tendem a escolher situações de compreensão instantânea e de simplicidade explicativa para ilustrarem suas histórias – o que dificultou, ainda mais em um contexto comercial como os de jornais e revistas, o desenvolvimento de obras mais ousadas desse gênero.

1.5 Laerte: obra em progresso



Figura 13 – Piratas do Tietê, 16 de abril de 2005

Se os dez maiores quadrinistas do Brasil fossem intimados a escolher o mais inventivo dos quadrinistas em atividade do país, provavelmente nove deles apontariam o nome do autor paulista Laerte Coutinho – e a exceção seria o próprio Laerte, que jamais se escolheria. A brincadeira é um exagero, mas não sem retrato na realidade: é só notar que o quadrinista e chargista Angeli não se furta a associar o nome do colega ao adjetivo genial⁷ e o quadrinista André Dahmer, de uma geração mais nova, costuma chamar Laerte de Deus e até criou um seção periódica no seu site intitulada “Laerte monumental”, com tiras do autor⁸.

Apesar de ter se tornado quase uma unanimidade na crítica recentemente, Laerte começou sua trajetória ainda no início da década de 1970, com fanzines como a revista “Sibila” e, posteriormente, fundou a revista Balão com Luiz Gê em 1972. Já em 1974 e 1975, estava envolvido com a produção de cartuns e quadrinhos engajados, fazendo campanhas para o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e protestando em defesa dos presos políticos no País (Laerte, 2012). A partir do final dessa década, no entanto,

⁷ Perguntado sobre se conhece algum gênio pela Trip, depois de negar se considerar um, Angeli disse: “O Laerte é gênio”. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/191/paginas-negras/angeli/page-3.html>>

⁸ Ver “Laerte Monumental da Semana”, disponível em <<https://twitter.com/malvados/status/15178782521>>

ele passou a produzir em uma escala maior, trabalhando no jornal do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo, em São Paulo. Ali pegou um personagem já existente, João Ferrador, e o transformou em um símbolo didático e político da luta dos operários do interior paulista.

É só em 1979 que Laerte vai realizar seu primeiro trabalho com Angeli e Glauco, nomes que, junto com ele, seriam apontados como os principais artistas dos quadrinhos da década de 1980. Estabelecido no cenário dos quadrinhos, chegou a fundar, ainda nos anos 1980, a Circo Editorial, editora que bancou as principais publicações alternativas em quadrinhos da década, com o velho companheiro de empreitadas Luiz Gê. Em 1986, já bem mais ligado à contracultura e ao desbunde dessa época do que ao cartum politizado, colaborou com as revistas de amigos, como a Chiclete com Banana (Angeli) e a Geraldão (Glauco), publicadas pela Circo (Coutinho, 2012). Também com os dois, criou as histórias de Los Três Amigos, obra de humor com referências autobiográficas que transformava seus autores em personagens em enredos que misturam novelas mexicanas com a estética do velho oeste, por exemplo.

Foi em 1990, depois do sucesso da sua própria revista, a Piratas do Tietê – nome dos seus personagens mais famosos, piratas urbanos que habitam o poluído Rio Tietê, em São Paulo –, que chegou a ser convidado para escrever tirinhas diariamente para a Folha de S. Paulo (Coutinho, 2012). Lá, provou ser um dos principais autores de histórias em quadrinhos de humor para adultos, criando personagens como o Super-Homem brasileiro e pobre, o Overman, que não tem uma identidade secreta; o seu amável Deus, demasiadamente humano; o alter-ego Hugo, por meio do qual viria muito depois tematizar a sua transgeneridade; o casal libidinoso Gato e Gata; e Fagundes, o maior bajulador do mundo; entre outros mais ocasionais. Durante esse período, ainda conciliou o trabalho como quadrinista com a escrita dos roteiros do programa TV Pirata (e, posteriormente, do infantil TV Colosso).

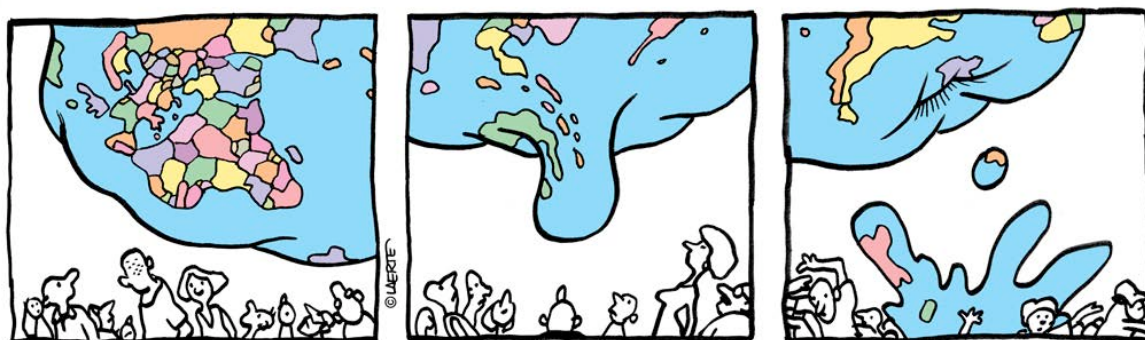


Figura 14 – Piratas do Tietê, 17 de fevereiro de 2010

É a partir de 2004 que seu trabalho começou a dar uma guinada. Até ali, Laerte era um humorista diferenciado, que abusava de tiradas surreais e, por exemplo, da metalinguagem. Público e crítica, acostumados com as tradicionais tirinhas de humor dos jornais impressos brasileiros e do próprio autor, muitas vezes manifestaram estranhamento em relação a essa nova fase do autor na Folha de São Paulo, que ele mesmo define como uma “crise” e que contou com reações positivas e negativas. Laerte conta:

“As primeiras insatisfações surgiram em 2001 ou 2002, no vácuo de uma tempestade maior que causara o fim do meu terceiro e último casamento. Pouco depois, em 2004, o incômodo cresceu e resolvi abdicar de vários elementos que marcavam minha trajetória. Abandonei personagens famosos, como o Overman, os Gatos e os Piratas do Tietê, certo tipo de humor, menos sutil, e a preocupação com a linearidade das histórias. Iniciei, ali, uma fase mais ‘filosófica’, que muitos intitulam de *nonsense* e que ainda me caracteriza” (Coutinho, 2010a, destaque do autor).

A primeira consequência dessa mudança foi o cancelamento da publicação da série Piratas do Tietê nos jornais *Zero Hora* e *Tribuna de Vitória*, sob alegação de que ela trazia obras estranhas, herméticas e que os leitores achavam os trabalhos “estranhos” (Coutinho, 2010b). O ponto é que, pelo próprio discurso do autor, parece clara uma maior preocupação autoral nesta produção recente, que busca escapar de uma fórmula humorística do gênero. Laerte conta na entrevista:

“[E]u tive o problema com o humor porque eu percebi que esse modo de fazer humor tinha virado uma estrutura mental de natureza viciosa e que eu precisava quebrar. Fazer uma piada, com o correr do tempo, vai virando um caminho mental, uma trilha, que você nem questiona” (Coutinho, 2010b).

Ainda que seus discursos sejam quase inteiramente auto-reflexivos, a negação de construção de personagens fixos e o abandono do humor – apenas dois dos traços mais

marcantes da nova produção do quadrinista – são reações que vão contra o que mais é produzido no formato das tirinhas. Paulo Ramos, por exemplo, no artigo *Tiras livres: um gênero em processo de consolidação*, destaca Laerte como o precursor de um novo gênero, que se diferenciaria das tiras de humor ou aventura por sua liberdade temática e narrativa. Outros nomes, como os irmãos Gabriel Bá e Fábio Moon e o argentino Liniers, ambos na Folha de São Paulo, e Rafael Sica, em seu blog, seguiriam um caminho parecido, com resultados diferentes – naturalmente. Para Ramos, Laerte produz obras de “temática livre, não humorística, quase pensatas ou crônicas construídas no limitado espaço da tira” (Ramos, 2011).

Também na entrevista à revista Vice, Laerte mostra como essa questão lhe foi apresentada.

“Lembro de uma entrevista do Chico Buarque que foi decisiva. Ele disse que a canção era uma linguagem típica do século XX, e que os tempos estavam mudando, e que novas direções estavam se apontando. E eu transporte para a minha área e fiquei pensando que é muito possível isso no quadrinho” (Coutinho, 2010c).

Assim, ainda que não expresse explicitamente uma busca por um novo gênero narrativo dentro do formato de tirinhas, ele parece deixar implícito que, assim como a canção é uma convenção decadente, a fórmula de humor de suas tiras também estava desgastada – continuaria existindo, mas, artisticamente, era preciso questionar seus limites, procurar novas possibilidades.

É bom ressaltar que a grande parcela da atenção da popularidade que Laerte vem ganhando tem relação também com o fato de ter vindo a público falar de sua transgeneridade – em um primeiro momento, o escritor se assumiu como crossdresser, termo que viriam a rejeitar posteriormente por seu elitismo, que supunha um “travesti de classe média – em uma entrevista para a revista *Bravo!* de 2010. Em certa medida, como ele mesmo já colocou, esse questionamento dos limites dos gêneros tem um paralelo com a busca por fugir também das fórmulas prontas nas narrativas em quadrinhos. Apesar de ser um tema tão importante quanto sua obra, a transgeneridade do autor, espécie de estetização de si mesmo a partir do feminino e do discurso sobre as amarras dos gêneros, no entanto, será um tema que só será tratado neste trabalho quando puder iluminar a análise sobre a sua obra.

2. A crítica inferencial e os padrões de intenção nas obras de arte

Se os elementos constitutivos dos quadrinhos estão relativamente estabelecidos neste trabalho, falta ainda definir o que se pretende ao se olhar para a obra de Laerte. Para ser posto em atividade crítica, não cabe a um objeto de estudo apenas ser exposto em seus preceitos gerais de linguagem: é necessário explicitar o que se procura ao observá-lo, de que forma (e com que premissas) a aproximação será dada.

Neste capítulo, pretendemos mostrar porque não nos interessa analisar essa parte recente da produção em tiras em quadrinhos de Laerte a partir de metodologias que trabalham uma obra como um texto, algo que já começou a ser demonstrado quando falamos de quadrinhos sob um ponto de vista não apenas semiótico. Para trazer questões próprias da crítica de arte para o campo das tiras em quadrinhos diárias, vamos pegar emprestado – não sem acréscimos e problematizações – a crítica inferencial praticada pelo historiador da arte galês Michael Baxandall.

Primeiro, é preciso destacar que olhar as tiras em quadrinhos como objetos artísticos não é descabido. É claro que é preciso atentar para suas condições de produção, no caso das tirinhas – o prazo, o veículo, o formato estante –, mas é importante notar que a produção de Laerte faz parte de uma realidade em que cultura midiática, vanguarda e experimentação encontram alguns espaços para se combinarem (claro, não sem conflitos ou resistências, e isso se nota ao ver que a republicação das tiras de Laerte foi cancelada em pelo menos dois jornais, como já foi dito). Esse próprio trabalho surge da impressão de que utilizar o olhar comum para se ler essas tirinhas de jornal deixa de englobar elementos da produção de Laerte, que, como ele mesmo já indicou em entrevistas, são feitos a partir também de questionamentos artísticos e não só das noções comuns de humor do espaço.

2.1 Baxandall: um pioneiro da new cultural history

O galês Michael Baxandall é um autor pouco conhecido nos currículos de Comunicação, apesar de dialogar em certa medida com a própria tradição de estudos desse campo. É comumente apontado como parte do que se convencionou chamar de “new cultural history”, como aponta Heliana Angotti Salgueiro (2006, p. 11) na introdução da edição brasileira de “Padrões de intenção: a explicação histórica dos

quadros”, do próprio autor. O termo designa o grupo de pensadores que procurava entender a história não só a partir do contexto biográfico e pessoal de seus agentes, mas a partir da tentativa de entender o contexto social, político e de poder, em uma busca por reviver na crítica a complexidade da construção histórica. Era uma noção que ia além do biografismo das análises dos estudos literários, por exemplo, mas que ao mesmo tempo não mergulhava no contexto social munido apenas da busca por representações da ideologia dominante em uma obra de arte – o argumento é que nem sempre a totalidade das relações sociais de uma sociedade *precisa* estar presente, por exemplo, em um quadro.

Baxandall começou sua carreira acadêmica depois de se graduar em Letras – e é daí que nasce sua preocupação com a relação entre as palavras que compõem uma crítica e a obra a que se referem. Mais tarde, iria estudar no Warburg Institute, voltado para o estudo da história cultural europeia, com foco específico no Renascimento, um lugar que também incentiva a interdisciplinariedade nas análises. Ali, passou a se interessar pela pesquisa na história da arte, tornando-se posteriormente professor e pesquisador do instituto.

Desde o início, Baxandall trouxe para o cerne da análise histórica dos quadros a reconstrução da experiência social da percepção visual, do pensamento e da circulação de bens. No seu primeiro livro, “Giotto and the Orators”, ele já investigava as relações entre os pensadores humanistas e a arte de Giotto, mostrando uma relação cara a toda sua obra: a que existe entre retórica e a arte, em um jogo em que as duas se determinam mutuamente. No entanto, seu segundo trabalho, “O olhar Renascente: pintura e experiência social da Itália da Renascença”, chamou mais a atenção dos colegas historiadores, principalmente por cunhar o conceito de “olhar do período”, uma forma do autor de tentar resgatar o contexto de percepção visual que os viventes de uma sociedade teriam do meio artístico, a partir da precariedade histórica do presente.

No entanto, foi em uma obra tardia – a que interessa mais especificamente a esse trabalho – que Baxandall se dedicou a esmiuçar uma metodologia de análise para obras artísticas. Em “Padrões de intenção” (2006), publicado originalmente em 1985, o historiador galês problematiza a tentativa de se aproximar historicamente dos quadros, pensando-a também a partir de uma reconstituição da intenção artística, do autor do objeto, sem ignorar os cuidados necessários que se deve ter nesse processo. Neste capítulo, vamos descrever brevemente o formato de análise de Baxandall e destacar o que pode nos ajudar a trazer à obra de Laerte.

2.2 Padrões de intenção: a crítica inferencial no território histórico

2.2.1 A ideia de intenção

Talvez o primeiro ponto a se falar da análise de Baxandall em “Padrões de intenção” (2006) é a própria escolha do termo “intenção” para falar da obra de arte. O próprio autor está ciente dos problemas que podem decorrer de uma interpretação errada do conceito e, por isso, se dedica em várias passagens da obra a elucidar o que entende por esta intenção na sua história da arte.

“Se o historiador que muitos metodologistas têm em mente parece privilegiar a explicação de ações ou acontecimentos como a travessia do Rubicão por César ou a Revolução Francesa, nós nos interessamos principalmente pela *explicação de certo tipo de material ou de vestígio visível do que outros fizeram antes de nós*” (Baxandall, 2006, p. 46, destaque nosso).

Nesse sentido histórico dos vestígios visuais, Baxandall não está, também, preocupado em olhar o significado das obras de arte, em explicar qual o sentido de que cada aspecto desses quadros, por exemplo. A intenção é justamente uma forma de destacar os produtos artísticos de um ator histórico específico não como “textos”, mas como objetos visuais que respondem a realidades materiais, sociais e pessoais complexas. “De maneira geral, preferi desenvolver meus argumentos no terreno da explicação histórica e não no da hermenêutica literária, e por isso optei por nunca falar no ‘significado’ dos quadros que menciono” (Baxandall, 2006, p. 28).

Mas como explicar uma obra sem falar em significado dela e de seus elementos? Ainda que procure usar a simbologia de alguns elementos visuais (muitas vezes para descartá-los posteriormente), Baxandall usa a ideia de intenção artística justamente para evitar os formulismos de falar apenas do que está representado no quadro – usando técnicas, por exemplo, de observar dicionários de símbolos das artes plásticas. Para sua visão crítica da história da arte, interessa mais ver como os elementos de um objeto artístico foram trabalhados naquela obra específica: é o interesse visual, a forma específica de ser construído, de um quadro que ele quer desvendar, e não a constituição do sentido macrohistórico dessas obras. Um quadro é uma ferramenta para que se entenda, primeiro, a história da arte – não a história em geral.

Baxandall, claro, não pretende com sua análise da intenção nas obras artísticas simplesmente eliminar a existência de outras formas de reflexão e explicação sobre peças da história da arte. A intenção é na verdade sua forma pragmática de lidar com o objeto artístico.

“Este livro não propõe – e este é um ponto em que faço questão de insistir – que a explicação casual é a única via possível para a crítica de arte ou a história da arte. (...) O que procuro sugerir é simplesmente que, entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas” (Baxandall, 2006, p. 27).

A consequência principal de pensar os quadros a partir de uma “explicação histórica” é colocá-los em uma relação de causa (motivações) e efeito (o quadro). De certa forma, quando falamos de um quadro, estamos acostumados a descrever não só o que ele representa, mas seus efeitos sobre nós, os observadores. Esses efeitos não são obras do acaso: sempre entendemos que eles são uma decorrência de uma ação humana – e, portanto, intencional (Baxandall, 2006, p. 38).

A ideia de que um quadro é um objeto histórico com causas, produzido por um ator histórico específico em condições específicas, é o que alimenta essa busca pela intenção original do artista. Não se trata, no entanto, de uma busca ideal pelo processo mental que leva ao surgimento de cada detalhe de um quadro – o próprio Baxandall faz questão de reiterar diversas vezes durante sua proposição em *Padrões de intenção* que esse seria um objetivo inviável.

“É impossível reconstruir e explicar com a precisão de um fato a série de atos, pensamentos e modos de usar os pigmentos que culminou no quadro *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca. A verdade é que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar. Se existe um fato que podemos estudar é que, em certo momento, Piero deu por terminado o trabalho no *Batismo de Cristo*, provavelmente porque achou que o quadro já estava como ele queria” (Baxandall, 2006, p. 47).

Assim, mais do que uma reconstituição detalhada, progressiva e psicológica do processo de criação, improvável mesmo que haja a total contribuição de quem fez a obra, a proposta de Baxandall é se guiar pelos vestígios visuais – ou seja, pelo que é dado materialmente na obra – para tentar traçar o objetivo dela e dos seus elementos. Não é uma narrativa de como aquilo foi sendo feito, mas uma demonstração de que o que está presente no quadro pode ser explicado pelo seu contexto, se for visto com cuidado.

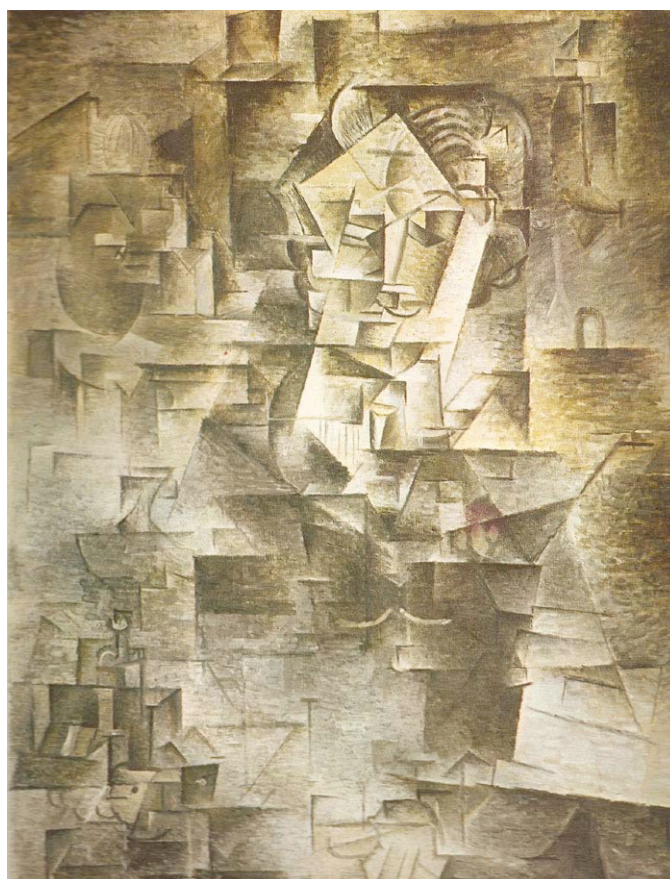


Figura 15 - Retrato de Kahnweiler (1910), de Picasso

De certa forma, isso está implícito na nossa forma de observar e descrever as obras: ao se olhar com alguma atenção uma obra da fase cubista de Picasso, por exemplo (o *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* [Figura 15] é o caso usado em “Padrões de intenção”), pode-se dizer, de uma forma simplista, que uma das preocupações do pintor era a de tentar recriar na superfície bidimensional do quadro a percepção tridimensional do mundo (e, claro, quebrar com a falsa impressão de que um quadro representa um momento instantâneo, e não uma observação contínua do objeto/cena) (Baxandall, 2006, p. 84-86). Essa análise – na verdade, uma explicação da intenção de Picasso ao fazer o quadro – não é despertada pelo que o próprio pintor dizia buscar com a obra, ou sequer pelos conceitos que a crítica da época ou a crítica de hoje usaram e usam para defini-lo: surge dos elementos visuais do próprio quadro quando comparados a um contexto de percepção visual, de trocas de mercadorias e valores e mesmo de uma relação pessoal do autor com a tradição visual daquela sociedade. Uma obra artística, então, é o fruto de uma posição pessoal, uma solução de um ator histórico para um problema artístico que é posto não só por uma apropriação subjetiva, mas

também por sua relação com uma tradição da linguagem artística com que trabalha e outros elementos de destaque da sua forma de se relacionar com o corpo social. É nesse duplo de uma relação de um ator histórico com um contexto específico – que, é bom lembrar, para a análise de Baxandall, não pode ser usado abstratamente; ele só tem sentido se enriquecer nossa percepção da obra, se trazer luz a algo que nos parece estranho – que se pode achar a chave para entender a intenção de um objeto artístico.

Ainda falando da obra de Picasso, um dos pontos que Baxandall faz questão de ressaltar é que nem sempre o artista é a melhor pessoa para falar da própria produção. Picasso vez ou outra zombava de quem tentava extrair dele uma explicação sobre os motivos artísticos dos seus quadros – o mais provável, argumenta o historiador da arte, é que, quando perguntado, se sairia com uma “daquelas suas célebres tiradas espirituosas: ‘Não há pés na natureza’, ‘É proibido falar com o motorista’ etc.” (Baxandall, 2006, p. 86). Ou seja, é preciso não confiar e nem descartar inteiramente o pensamento do autor sobre sua produção, mas estar consciente de que a proximidade do artista com a obra nem sempre o faz a pessoa mais adequada para explicá-la. O que Picasso pensava de sua obra se confundia com “os sentimentos complexos despertados por uma quantidade de outros quadros feitos por outras artistas ou por ele mesmo em fases anteriores” (Baxandall, 2006, p. 86). Muitas vezes um artista vê como corriqueiras ações e decisões que na verdade são bastante específicas do seu fazer artístico.

“Mesmo quando o próprio autor descreve seu estado de espírito – lembro aqui o discurso de Baker [Benjamin Baker, engenheiro da Ponte do Rio Forth, analisada por Baxandall no capítulo anterior do livro] sobre sua intenção estética e as observações que Picasso fez mais tarde a respeito de si próprio –, esses relatos têm pouca validade para uma explicação da intenção do objeto; é preciso compará-los com a relação entre o objeto e as condições em que foi produzido, retocá-lo, ou ajustá-los, ou inclusive descartá-los se houver incoerência” (Baxandall, 2006, p. 81).

É esse cuidado que teremos ao trazer, por exemplo, as entrevistas e comentários de Laerte sobre sua própria obra como elemento de elucidação das suas tirinhas.

A noção de intenção anda lado a lado a certeza pragmática de que uma obra de arte – se não é assim absolutamente – pode ser vista como uma tentativa de resposta a um problema específico que é despertado, em suas condições próprias, no artista. São três elementos nessa equação aparentemente simples:

- a) a obra, o resultado final, que traz em si o testemunho de que o artista ficou minimamente satisfeito e deu o trabalho como terminado, e que é a

responsável por despertar os pontos de interesse visual para o crítico inferencial;

b) as condições – materiais, filosóficas, sociais e pessoais – do fazer dessa obra, que dialogam com o intuito original e o moldam, a partir da relação com o artista, em um formato específico, e que nem sempre nos são apresentadas facilmente ou mesmo podem ser resgatadas em sua integralidade;

c) a intenção do artista, o elemento ausente que faz um ator histórico responder esteticamente às questões e condições que surgem na feitura de uma obra, que são de caráter amplo – dialogam precariamente com sua visão da arte como um todo – e também específicas – dizem respeito àquele quadro em si –, e, justamente por isso, duplamente interessantes.

Essa análise tem como ponte de partida não o artista e nem as condições históricas da feitura dessa obra, mas sim o interesse visual – conceito usado de forma relativamente maleável por Baxandall – despertado por ela, na verdade, as perguntas que esses elementos visuais da obra parecem tentar responder na sua execução. Desse modo, é uma análise que sempre obedece a um processo relacional entre a materialidade da obra e os elementos que usamos para entendê-la.

“[A] reconstrução não refaz a experiência interna do autor, ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro” (Baxandall, 2006, p. 48).

É justamente porque o quadro é o elemento de que a crítica inferencial parte e para o qual ela sempre faz referência que a crítica inferencial diz mais sobre ele do que sobre o artista que o fez, como ressalta Baxandall: “Assim, meu conceito de ‘intenção’ aplica-se mais aos quadros que aos pintores. Em determinados casos, é uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto” (Baxandall, 2006, p. 81). As obras como ponto de partida, elemento a se fazer referência e objeto a ser desvendado, eis a base da análise da intenção.

2.2.2 Crítica inferencial versus história da arte

Apesar de se colocar como um historiador da arte em diversos casos – até mesmo pelo exercício, sim, quase arqueológico do seu fazer –, Baxandall não está preocupado em traçar apenas a relação de uma obra com a tradição que a sucede e a precede, e muito menos em simplesmente localizá-la historicamente. Em suas análises, a história da arte é tomada como uma atividade pragmática, que desvenda um quadro a partir do exercício da sua relação com um contexto.

Baxandall está distante de se limitar a isso, como pudemos ver até agora. Há na sua atividade de historiador da arte uma veia essencialmente crítica, que ele mesmo faz questão de ressaltar. Não é à toa que vai chamar sua metodologia aberta de análise dos objetos artísticos de “crítica inferencial”, antes de se decidir pelo termo “história da arte inferencial” ou qualquer outro nome parecido.

O próprio Baxandall não se aprofunda nos motivos por trás da opção por esse termo. Falar de uma crítica baseada em inferências é uma forma de demarcar a escolha por uma visão de história da arte em que conceitos e metodologias de análise não se impõem ante as obras. Para ele, é preciso que essa aproximação histórica seja tratada a partir de uma construção relacional de conceitos, contexto e fidelidade ao objeto visual.

“Creio que o papel do historiador das ideias não é apresentar vagas generalizações prescritivas sob o rótulo de ‘teorias’, mas verificar como proposições muito simples se comportam diante de casos complexos, pelo menos tão complexos quanto permitam o tempo e a energia disponíveis” (Baxandall, 2006, p. 28).

De certa forma, é isso que o crítico galês parece querer dizer quando afirma que “Padrões de intenção” “dedica-se fundamentalmente à crítica” (Baxandall, 2006, p. 28), uma inversão importante de expectativa, ainda mais quando se trata do principal trabalho teórico importante para a história da arte. Esse conceito, como Baxandall faz questão de ressaltar, é tomado “no sentido não-canônico de pensar ou dizer a respeito de um quadro coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que ele nos proporciona” (Baxandall, 2006, p. 28).

A definição, de aparência relativamente despretensiosa, na verdade ajuda a explicar a opção pelo uso da crítica inferencial de Baxandall neste trabalho. A análise é importante não só porque se debruça sobre obras históricas: nem sempre o aspecto histórico é o que parece ser o mais importante nas análises de Baxandall, ainda que seu trabalho seja pensado também a partir de termos históricos, que são a forma de se

atestar a possibilidade da relação entre um conceito, uma explicação e um aspecto da obra analisada. A história é o que limita e define as possibilidades desse conceito: seria completamente absurdo, tanto que isso nem passa na nossa cabeça, que Picasso pudesse estar se relacionando com conceitos e obras que ainda iriam nascer, ou que, ainda que olhasse para o passado, o olhasse como o presente.

A história é um aparato lógico e retórico nessa crítica, e é por isso que a obra de um autor contemporâneo como Laerte, caso analisado nesta dissertação, pode ser vista também a partir de sua relação com um contexto – mas, nesse caso, ele não é histórico, é presente. Perde-se o aparato de verificação das possibilidades da afirmação, pois é ainda mais difícil tentar limitar com que um artista contemporâneo dialoga – discussões do seu tempo, teóricos antigos, um campo difuso de obras e tradições – mas se ganha uma maior possibilidade de entender a experiência social do olhar sobre a obra, uma tecla em que Baxandall havia batido bastante com o conceito de “olhar do período”. A tentativa de falar do hoje, um mistério tão distante de nossa apreensão como o passado, é mais complexa e mais suscetível a erros – algo, de certo modo, análogo, ainda que por motivos diferentes, ao caso de Piero della Francesca (1415-1492), cuja intenção em “O batismo de Cristo” (Figura 6) é quase inatingível porque o seu contexto é irrecuperável.



Figura 16 – O batismo de Cristo (1450), de Piero della Francesca

Essa crítica que usa a história como um aparato de verificação tem como marca fundamental o pragmatismo de seus intuitos. O próprio Baxandall descreve a crítica inferencial como uma posição de “um intencionalismo ingênuo, mas cético” (Baxandall, 2006, p. 28). É uma definição relativamente precisa do seu fazer: ingênuo ao ignorar as tradições de análises de obras para ater apenas ao que a materialidade do objeto demanda para que a experiência visual que ele propõe seja entendida; cético ao admitir não só que não é uma exposição definitiva das intenções daquela obra, mas também ao desconfiar das próprias afirmações que surgem com naturalidade e da própria relevância dos conceitos e aspectos que traz para o centro da narrativa crítica. Baxandall (2006, p. 26) busca, então, “propor uma explicação bastante detalhada [de uma obra] numa forma aberta às objeções do leitor”. Depois de olhar as obras de Picasso, Chardin e Piero della Francesca, ele sintetiza dessa forma a crítica inferencial:

“Estamos interessados na intenção dos quadros e dos pintores como um meio de refinar, para nós mesmos, a percepção que podemos ter dos quadros. O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita *com nossas palavras*, e essa mesma explicação faz parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente,

são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis” (Baxandall, 2006, p. 162, destaque do original).

2.2.3 O estranhamento como ponto de partida

A ideia de estranhamento, um termo pouco usado por Baxandall ainda que implícito em boa parte do texto de “Padrões de intenção”, tem uma conexão forte com a noção da obra de arte como processo de resposta a um problema artístico complexo, com influência das condições históricas e pessoais e do contexto social e material de um período. É ao olhar uma obra de arte como a resolução de um problema por parte de um ator histórico que o observador tenta notar o que há nela de singular – o que, na verdade, aponta o caminho para se entender o intuito do artista ao criá-la.

Assim, é a singularidade do objeto visual que vai determinar a busca pela explicação de suas intenções. Quando define a centralidade dos aspectos visuais como motores da análise de uma obra – sua ideia não é a de falar de um período, local ou sequer de todo um artista, mas sim de uma criação específica – é para evitar que o crítico não se detenha em aspectos inúteis das condições de produção da obra, que não ajudam a situá-la visualmente, mas também para mostrar que eles são o ponto de partida e justamente o que desejamos refinar no processo da crítica inferencial.

O estranhamento para o autor galês é uma característica visual presente no quadro, ainda que muitas vezes nos seja impossível defini-la. Explicar as intenções não é dar um sentido a um mistério que há em uma obra, mas sim destacar ainda mais o seu distanciamento do nosso olhar do presente em relação àquele objeto. Evidenciar o que é estranho é pô-lo em problema, romper, como Baxandall destaca, com o “verniz da falsa familiaridade” (2006, p. 169), tentar resgatar a potencialidade visual singular que o objeto artístico possuía quando foi feito. Ver o estranhamento em uma obra que já foi naturalizada na nossa experiência visual é o passo inicial para recompor a especificidade de sua execução.

Esse é o ponto em que o trabalho crítico e histórico de Baxandall parece flertar mais com uma ideia de poética da obra de arte, ainda que suas explicações da intenção nunca a obliterem completamente. Ele mesmo comenta isso, em um trecho do livro:

“Ao aludir à noção de ‘estranhamento’, certamente não estou defendendo uma função poética para essa atividade, mas não há como negar que existe algo de romântico nisso: como disse Novalis, a essência do romantismo é tornar estranho o familiar e o familiar, estranho, e este parece ser um bom programa crítico. Não fazê-lo é uma das principais causas do puro e simples erro histórico” (Baxandall, 2006, p. 169).

Concordamos, assim, com essa definição do autor do trabalho da crítica (e da história, já que Baxandall funde as duas em um mesmo projeto): desacostumar nossa experiência aos seus estranhamentos e às suas familiaridades, sejam eles quais forem.

2.2.4 Linguagem e crítica

Além de atentar para as relações entre a crítica e a história, Baxandall tem outro cuidado ao pensar a crítica inferencial: a difícil tarefa de transformar em texto um conteúdo visual e as nossas percepções dele. O simples exercício de tentar descrever um quadro é quase impossível quando se tenta transformar uma apreensão instantânea como a de um objeto visual não narrativo como um quadro ou uma escultura⁹ (não é o caso de um quadrinho¹⁰ ou de um filme) em uma descrição que será obrigatoriamente hierárquica como a escrita, na qual o fato de simplesmente enunciar um aspecto ou um objeto antes do outro muda sua importância no texto.

A linguagem é o primeiro ponto de fratura na tentativa de apreender criticamente e historicamente uma obra. Só que, para Baxandall, reconhecer as dificuldades (e até mesmo a impossibilidade de harmonizar os dois polos verdadeiramente) não significa que o percurso de análise é inútil ou que qualquer tentativa de aproximação é em vão: o que o crítico inferencial deve fazer é lidar com a impossibilidade de trazer para a linguagem a experiência visual completa de uma obra de forma produtiva.

Logo no começo de “Padrões de intenção”, ele já vai alertar contra a possibilidade da reprodução de um quadro a partir da escrita: “é no mínimo desconfortável lidar com um meio de expressão que se apreende de modo simultâneo – um quadro é isso –, com um meio tão linear no tempo quanto a linguagem” (Baxandall, 2006, p. 34). O caráter hierárquico da linguagem impede a reprodução de sua

⁹ Claro que a apreensão de uma obra visual como um quadro não é inteiramente instantânea, mas a nossa primeira impressão dela o é. A escrita não tem como representar sem perdas e simplificações grosseiras esse processo, que só depois se demora nos detalhes da obra e os apreende isoladamente.

¹⁰ Que, ainda que seja um meio narrativo, também possui uma apreensão prévia que é instantânea – ou seja, mistura a leitura narrativa com uma leitura imediata, ainda que seu sentido só se complete com a primeira.

experiência visual, mas é somente através de textos que podemos tentar explicar uma obra para nós mesmos e para os outros. “Nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele” (Baxandall, 2006, p. 31), aponta. Na verdade, o historiador da arte não descreve um quadro, mas sim o que ele formula após ver um quadro: “explicamos em primeiro lugar o que pensamos a respeito do quadro, e apenas em segundo lugar o quadro propriamente dito” (Baxandall, 2006, p. 36). Além disso, a descrição textual sempre faz referência a um objeto que, de alguma forma, se faz presente para o leitor. Se não é possível ver de fato a obra, uma foto ajuda o crítico inferencial a destacar os aspectos visuais que parecem fundamentais para se entender uma obra – e se até a foto do quadro for ausente, basta ao leitor a referência a uma imagem visualmente semelhante àquela obra para imaginá-la mais precisamente do que qualquer narrativa descritiva.

A questão é que, para ele, até mesmo para descrever o que destacamos da experiência visual de uma obra a linguagem pode ser uma ferramenta imperfeita. É nesse momento que a herança dos estudos linguísticos mais penetra a sua obra. Para atender a complexidade de organizações visuais e estéticas singulares, as palavras e os conceitos podem ser demasiadamente generalizantes, com um repertório “tosco e vago”, como ele mesmo diz (Baxandall, 2006, p. 34). “Só que, numa descrição ligada à crítica de arte, os conceitos não são usados em sentido absoluto, mas aplicados em função de um objeto preciso, de um caso específico. Ademais, os conceitos são empregados de modo demonstrativo, não informativo” (Baxandall, 2006, p. 40).

Assim, para ele, termos são úteis na sua relação específica com a obra analisada: a crítica inferencial não é feita para ser ampliada para toda uma época, um grupo ou mesmo toda a produção de um autor – ela gera conceitos relacionais que demandam a proximidade em alguma instância com a presença da obra. É preciso ver a especificidade de um quadro a partir da especificidade de um conceito: ao contrário do que possa parecer comum, Baxandall defende uma história da arte que se atenha as singularidades de cada caso e tome cuidado ao usar generalizações para períodos, sociedades ou mesmo para definir a vida toda de um artista. “O que nos interessa descobrir, antes de tudo, são instrumentos de diferenciação, mas isso não quer dizer que as explicações não possam ser reescritas numa fórmula generalizadora” (2006, p. 46). Uma obra (e a linguagem que usamos para entendê-la) é testemunho apenas de si

mesma, ainda que possamos ampliar, não sem perdas de complexidade e exatidão, algumas das afirmações que fazemos para ela.

As próprias armadilhas das palavras – a sua tendência a serem generalizantes e imprecisas quando tentamos descrever uma obra ou mesmo o efeito dela sobre nós – é que fazem a crítica inferencial um exercício de duas vias. Os conceitos e o texto explicam o quadro, mas, ao mesmo tempo, são explicados pelo quadro: ambos completam o sentido um do outro para desfazer as imprecisões que contêm – a palavra só perde o poder de generalização quando faz referência e é tomada a partir da singularidade de uma obra que, por sua vez, é que mobiliza em nós determinados conceitos e palavras.

“A circularidade e a imprecisão potencial da narrativa não me parecem ser um defeito importante, desde que reconhecidas. Há uma afinidade ou homologia entre os fatores reunidos em minha narrativa e a descrição propriamente dita da ponte [do Rio Forth], sendo ambas uma representação verbal que se articula por meio de conceitos. Sem isso não se poderia explicar coisa alguma, pois é essa homologia que nos permite fazer aproximações, ainda que toscas, entre um conceito representacional e outro, bem como entre o contexto geral dos fatos e os itens de nossa geração” (Baxandall, 2006, p. 70).

2.2.5 Encargo e diretriz

Quando pensa uma obra em termos da intenção de um ator histórico, Baxandall parece subentender uma pergunta que não faz em um primeiro momento. Se algo tem uma motivação, ou seja, uma causa pessoal, artística e/ou histórica, na verdade a tem porque é uma resposta a uma determinada configuração de um contexto social e subjetivo. Uma obra é vinculada ao estado do mundo em que surge porque retira dele também sua formatação, e é por isso que tentamos exercitar um olhar histórico diante de uma obra histórica (e um olhar contemporâneo, ainda que inconscientemente, diante de uma obra contemporânea): é tentando rememorar conscientemente ou inconscientemente um contexto que podemos entender – se não o sentido de um objeto artístico – ao menos a forma como ele foi pensado.

Baxandall está extremamente interessado em trabalhar para além da superfície dessas questões. Causa e contexto são, na sua visão, as consequências fundamentais da proposta de olhar para os objetos artísticos pelo viés da intenção. Pensando primeiro na causa, ela é uma pergunta histórica mais comum (“o que levou determinado personagem

histórico ou coletividade a agir de tal forma?” é uma questão recorrente na maioria das análises históricas e o pressuposto da maioria delas, na verdade). Só que, ao pensarmos na arte, ela assume tons mais complexos: ao tentarmos saber da causa (ou intenção) de um objeto artístico, estamos querendo saber não o que o levou a ser feito – essa seria uma pergunta de resposta complexa ou, na melhor das hipóteses, insatisfatória –, mas também a que motivação ele buscava atender.

É o que o autor galês vai chamar de “Encargo”, o problema geral ao qual uma obra busca obter uma solução – em suma, saber por que motivo algum resultado de uma ação humana consciente existe. Quando analisa uma ponte, a do Rio Forth, na Escócia, Baxandall define com facilidade sua proposta geral – como qualquer um faria, na verdade –, algo como “ligar duas margens de um rio para a passagem de trens”. Só que, ao pensarmos em objetos visuais, como citamos acima, a resposta a essa questão tende a ser demasiadamente simples e generalizante – o próprio Baxandall define, para Picasso, que o Encargo de suas obras era a produção de “manchas ou traços numa superfície plana de modo que o interesse visual dessas marcas tenha um objetivo” (Baxandall, 2006, p. 82) – ou tão complexo e específico que se torna um ponto de estagnação em si. Na sequência do texto, o próprio autor formula de modo mais direto (e menos geral) essa missão: “Pois o verdadeiro Encargo de Picasso encontrava-se no conjunto das pinturas anteriores que ele considerava dignas desse nome, mesmo que fossem muito diferentes, em estilo e em intenção, do seu próprio trabalho” (Baxandall, 2006, p. 86-87).

A questão é que o Encargo é algo que é relativamente pressuposto ao pensarmos em um objeto; ou seja, vemos um quadro (ou um filme, ou uma história em quadrinho) sabendo que o que esperamos dele é um interesse despertado por uma organização singular do seu campo de linguagem. Isso não é mais do que uma questão histórica, na verdade, se posta como centro da análise (Baxandall, 2006, p. 63), e é por isso que o autor galês não vai se deter nela e passa quase a abandoná-la. Mais do que essa formulação geral, interessam as condições específicas (e as respostas específicas a elas) geradas pelo processo de produção de uma obra.

É aí que entra a noção de Diretriz. Se a pergunta histórica da equação é o motivo que levou um quadro a ser feito, as Diretrizes de uma obra são justamente o que nos mostram como e porque uma obra ganhou determinada configuração. A ideia de “fazer uma ponte” ou de criar uma obra com “interesse visual” é muito geral e insuficiente e, a partir desses dados, jamais poderíamos aguçar nossa visão – o objetivo da crítica

inferencial – em relação a um objeto. É pelas outras questões que entram em jogo na produção de uma obra que se pode reafirmar para o olhar acostumado seu estranhamento e tentar depois compreendê-lo, à luz do distanciamento e, ao mesmo tempo, da aproximação histórica.

Entre as Diretrizes estão os elementos que condicionam uma obra, em diferentes níveis: o que leva a opção por um material; às tradições e obras com que o autor dialoga de forma crítica e produtiva; o mercado de arte e de valores artísticos existente; as teorias da percepção visual; e, claro, a busca por achar uma forma de fazer algo que ainda não é habitual naquele momento, ou seja, a tentativa de retratar a luz, a cor, um objeto, uma percepção, uma forma de discurso, uma problemática política a partir de uma organização visual nova. Ao mesmo tempo, pensar em cada um desses elementos seria uma tarefa tão trabalhosa quanto improdutiva – nem sempre eles são relevantes para entender um objeto.

O autor ainda diz que “[o] Encargo em si não tem forma; as formas começam a surgir das Diretrizes” (Baxandall, 2006, p. 84). É contra a ideia de uma intenção prévia e absoluta, talvez pressuposta se falasse apenas na visão histórica do Encargo, que ele vai alertar que a intenção não é estática, mas sim surge do processo de construção da obra. (Baxandall, 2006, p. 107)

O importante é – a partir do principal testemunho válido que chega ao crítico, a existência da própria obra em um formato final (uma prova de que o artista estava, ao seu término, minimamente satisfeito com o resultado) – tentar entender não só o que a motivou em uma escala mais ampla, mas também elucidar que questões específicas daquela obra a tornaram daquele jeito.

A partir daquilo que o observador identifica no objeto como estranho em relação às experiências artísticas e a vivência social daquela época é que ele pode elaborar uma descrição e explicação crítica:

“Os conceitos que estamos tentando evocar visam dar conta da atitude de Picasso diante da pintura, tal como a podemos inferir, primeiramente, de seus próprios trabalhos em comparação com o de outros pintores e, depois, da evolução de sua arte durante aqueles anos” (Baxandall, 2006, p. 86).

Ou seja, a crítica inferencial não pode esquecer suas dívidas tanto com a obra como com a história: só existe uma análise válida, verificável (ainda que não contenha a verdade da obra, pois esse não é o objetivo dela), se ela for concebível no contexto de produção do quadro e também se ela for concebível para a representação visual que o objeto tem.

É esse ponto de contato entre os dois pólos – ele chama o primeiro de legitimidade (histórica) e o segundo de ordem (expositiva e pictórica) – que vai levar ao terceiro, o dado máximo dos seus estudos: *a necessidade e/ou fertilidade crítica*. Só o que acrescenta ao que já é visualmente posto vale ser explicado, de resto, é apenas uma reiteração do óbvio ou uma invenção do inexistente. No final do seu livro, o próprio Baxandall sintetiza as postulações de sua crítica inferencial.

“Não só relatamos uma experiência estético-histórica e seus resultados, como os elementos explicativos, históricos ou intencionais que encontramos num quadro são relacionados a uma observação sobre a ordem visual da pintura, cuja eficácia pode ser verificada por outras pessoas: *a história tem um compromisso com a boa crítica*. Estamos francamente abertos ao olhar vigilante” (Baxandall, 2006, p. 196, destaque nosso).

2.3 Baxandall segundo os historiadores da arte

2.3.1 A fragilidade da história e da crítica

Na medida em que avança em direção as suas conclusões finais sobre a crítica inferencial, Baxandall parece cada vez menos disposto a conclusões. Se a análise da ponte do Rio Forth e da obra de Picasso caminham sem grandes problemas, a partir da maior distância histórica, quando vai olhar as obras de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, “Uma dama tomando chá”, e de Piero della Francesca, “O batismo de Cristo”, ele começa a notar os problemas que surgem da metodologia. Na verdade, isso só ressalta o dado da incerteza de suas análises, ainda que o seu cuidado histórico e estético seja grande. A história, e ainda mais a crítica, não podem ser vistas por ele como artes exatas, mas, na melhor das hipóteses, como uma série de formulações que se sustenta em um encadeamento lógico – até mesmo retórico, em certa medida.

Em certa medida, o que Baxandall faz em “Padrões de intenção” é formular com abertura uma forma de olhar para objetos históricos, e não só quadros, que seja franca (em fidelidade à história, fidelidade ao objeto e fidelidade à própria fertilidade) em sua própria exposição dos resultados críticos. Seu objetivo, mais do que ser uma explicação final de uma obra, é ser útil, até mesmo em sua fragilidade expositiva. Como destaca Adrian Rifkin na introdução de “About Michael Baxandall” (2010, p. 1, tradução nossa), “Padrões de intenção” é “um livro que tipifica tão radicalmente sua recusa de

qualquer ilusão de uma plenitude segura de equivalências entre nosso conhecimento ou a arte e suas eventuais ‘causas’”. O historiador da arte Alex Potts também ressalta o papel da desconfiança de Baxandall com o próprio trabalho, mesmo quando sua metodologia e suas afirmações parecem sólidas. “Isso pode fazer o livro [“Padrões de intenção”] parecer uma recusa estranhamente perversa de ambições maiores para a história social das artes, ou algum tipo de fracasso” (Potts, 2010, p. 71, tradução nossa).

Como Allan Langdale comenta no artigo “Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall’s concept of the period eye” (2010), Baxandall revela tamanho cuidado na série de conferências reunidas em “Padrões de intenção” talvez por ter tido o conceito de “olhar do período” criticado por alguns teóricos. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, por exemplo, chamou a atenção para o excesso de preocupação em estabelecer a experiência social da produção e fruição de uma obra em detrimento de uma análise que se disponha a enxergar também a singularidade daquele ator histórico (Langdale, 2010, p. 20-21, tradução nossa). Ainda que se recuse a entrar exclusivamente na mente do artista para analisar os quadros, Baxandall passa, na obra tardia, a procurar a experiência pessoal e singular como elemento da composição do quadro – ele não é mais parte apenas de uma história da experiência visual de um objeto, mas sim de uma história da concepção de um quadro em seu formato específico e complexo.

Dessa forma, o livro mostra o caminho do pensamento de Baxandall ainda mais para uma microhistória, em detrimento das macronarrativas e teorias. Apesar de não negar certa herança da política marxista¹¹ e até mesmo reverenciar parte da obra de Pierre Bourdieu, é contra noções puramente ideológicas e sociológicas que sua microhistória – na singularidade de cada obra – vai trabalhar desde o princípio da carreira.

“A relação entre historiadores da arte de esquerda e Baxandall foi a de uma frustração mútua, com a esquerda da história da arte recriminando-o por evitar qualquer discussão sobre ideologia. Ao invés de procurar nos métodos do livro de Baxandall possíveis ferramentas que seriam bastante adaptáveis para se fazer considerações sobre ideologia, eles escolheram jogar descartar tudo, enquanto, por sua vez, Baxandall acusou o campo marxista de ser estreito e de tentar limitar os objetivos da disciplina” (Langdale, 2010, p. 28-29, tradução nossa).

Em entrevista concedida a Langdale em 1994, o autor galês ainda comenta que seus trabalhos iniciais foram motivados por uma rejeição dos discursos que pregavam como

¹¹ Em Langdale, Allan. **Interview with Michael Baxandall**. 1994, p.10

a história da arte deveria ser e a emprestavam um caráter normativo (Baxandall apud Langdale, 1999, p. 12)

Outro colega de campo, o historiador da arte T. J. Clark, se insurgiu contra a noção de experiência visual do período, a base do conceito do “olhar do período”. Vinculado a uma análise mais ortodoxa e marxista da história, ele via na ideia de experiência comum uma forma de apaziguar as tensões sociais e de classe na história, uma naturalização da ideologia presente.

Ainda que tenha causado tantas reações da tradição marxista da história da arte, é em meio aos herdeiros dessa tradição que Baxandall parece ter encontrado seu espaço. Para Langdale, “Painting and experience” (1972) pode ser tido, em uma visão ampla, como uma obra precursora dos estudos culturais, principalmente pela aplicação da noção gramsciana da hegemonia na história visual – o clássico de Raymond Williams, “Base e superestrutura na teoria marxista cultural”, ainda que bem mais direcionado aos pontos marxistas e estruturais dessa questão, só seria publicado em 1973. Segundo Langdale, a relação entre Baxandall e os estudos culturais é tão fundamental que ele diz que a obra do galês se encaixa mais na nova teoria marxista do que até mesmo na concepção formal da história da arte – forma de ressaltar as semelhanças (mais do que os pontos de partida, que são completamente distintos) de abordagem entre o crítico de arte e os estudos culturais.

Outro estudioso moderno da história da arte, Stephen Greenblatt, que se volta especificamente para a literatura, se baseou fortemente na prática da crítica material de Baxandall para criar o que foi chamado de new historicism. Um dos dados fundamentais para se analisar os vestígios artísticos do passado, para ele, é justamente levar em conta a dificuldade de superar a distância histórica (e também linguística) do objeto e a falta de termos e conceitos necessários para abarcá-la.

“A crítica literária tem um conjunto familiar de termos para a relação entre um trabalho artístico e os eventos históricos a que ele se refere: nós falamos de alusão, simbolização, alegoria, representação e, acima de tudo, mimeses. Cada um desses termos tem uma história rica e é virtualmente indispensável, e ainda assim eles todos parecem curiosamente inadequados para o fenômeno cultural que o livro de [Norman] Mailer, Abbott, as séries televisivas e a peça [todas sobre o livro] constituem. E sua inadequação se estende para aspectos não só da cultura contemporânea, mas também para a cultura passada. Nós precisamos desenvolver termos para descrever de que formas os materiais – aqui tanto documentos oficiais, papéis privados, clipagens de jornal e assim por diante – são transferidos de uma esfera discursiva para outra e se tornam uma propriedade estética” (Greenblatt, 1987, p. 12, tradução nossa).

Tanto é que, ao citar Baxandall no texto, Greenblatt vai ressaltar que sua principal herança é a consciência metodológica, ou seja, a construção autocrítica de uma análise em que os conceitos usados para entender a sociedade e a arte se modificam mutuamente e o próprio crítico se preocupa em conceber as modificações necessárias para entender os termos e o objeto. A sua defesa é que o autor galês foi o primeiro passo em direção a um novo historicismo vinculado aos estudos culturais. Tanto que afirma, ao final do seu artigo/manifesto, em uma definição que notadamente dialoga com Baxandall: “Assim, o trabalho artístico é o produto de uma negociação entre um criador ou uma classe de criadores, equipados com um repertório de convenções complexo e comumente partilhado, e as instituições e práticas da sociedade” (Greenblatt, 1987, p. 13, tradução nossa).

2.3.2 A melancolia da crítica de arte

Uma das principais pesquisadoras da produção de Baxandall, Michael Ann Holly, defende que a chave de compreensão do pensamento do autor galês é ler sua produção como “uma alegoria dos desejos e insuficiências de uma história da arte pós-estruturalista” (Holly, 2010, p. 5, tradução nossa).

“Entre outras coisas, a carreira acadêmica de Baxandall tem sido uma reflexão progressiva sobre a impossibilidade de fechar a lacuna aberta entre palavras e imagens na prática da história da arte que ele herdou, uma disciplina que supostamente existe para criar uma congruência entre dois campos da experiência” (Holly, 2010, p. 6, tradução nossa)

É a insistência de fazer história da arte enquanto aponta as próprias problemáticas dessa atividade que move Baxandall, e é definindo esse sentimento, triste e produtivo em mesma medida, que Holly vai traçar o caminho da análise do galês.

Para ela, um dos traços marcantes do pensamento histórico e crítico do autor galês é o que define a partir da noção de Walter Benjamin e de Giorgio Agamben de “melancolia”. Segundo este último, trata-se de: “uma perda sem o objeto da perda”, na verdade, “na melancolia o objeto não é nem apropriado e nem perdido, mas sim presente e perdido ao mesmo tempo” (Agamben apud Holly, 2010, p. 6, tradução nossa). O objeto por definição da história da arte é um vestígio presente de algo que não é recuperável, nessa visão. “O reconhecimento de uma quase derrota, contudo, é o que inicia o processo de consolação, que procura obter o que os teóricos da psicanálise

contemporânea talvez chamassem de ‘reparações elegíacas’” (Holly, 2010, p. 6, tradução nossa).

A “reparação elegíaca” da história da arte dá o tom hesitante e relativamente cíclico da análise de Baxandall. Mas, por trás da aparência ilusória da impossibilidade de recompor verdadeiramente o contexto histórico de um objeto de arte, há a provocação por sua existência. “Objetos do passado estão ‘mortos’ apenas até o momento em que são revividos pelo entendimento presente; ainda assim, por outra mão, é a sua presença em primeiro lugar que provoca o historiador contemporâneo a ação interpretativa” (Holly, 2010, p. 10, tradução nossa). A obra está ali e, se o objeto a que o pesquisador tem acesso é um dado incompleto, está longe de ser precário, ainda que o que surja da análise do objeto seja justamente o que nos chama atenção não por seu passadismo. “Os aspectos mais intrigantes da ordem pictórica de uma obra (...) são enfaticamente – alguém poderia dizer de forma desafiadora – modernos” (Potts, 2010, p. 73, tradução nossa)

Sendo a obra o único elemento realmente absoluto dessa equação – o historiador jamais será capaz de afirmar a certeza da reconstituição do contexto da obra –, o objeto artístico é preciso ser levado em conta em sua materialidade em cada parte do processo. A atuação do historiador da arte é, antes de tudo, composta por um dever ético com a legitimidade do seu pensamento, como já vimos.

“É a fidelidade a coisa em si, e não suas explicações discursivas em termos filosóficos, históricos e teóricos, que tende a envolver e também selar a instantaneidade de um trabalho – isso talvez explique a relutância de Baxandall em fazer qualquer movimento de interpretação que não surja da representação em si” (Holly, 2010, p. 10, tradução nossa).

O diagnóstico final da pesquisadora sobre “Padrões da intenção” é o seguinte:

“O livro é maravilhosamente provocativo, mas insanamente cauteloso, meditando na tentativa de outra vez fazer as palavras dizerem algo autêntico sobre as imagens. Suceder magistralmente e conscientemente não ir muito longe (...) está completamente de acordo com a noção irônica que Baxandall tem do que significa tentar e escrever uma narrativa da história da arte” (Holly, 2010, p. 13, tradução nossa)

O dilema histórico na verdade é ainda mais amplo do que fazem parecer tanto Baxandall como Ann Holly. Uma obra não é distante do seu observador crítico apenas porque pertence a outro contexto histórico: em certa medida, ela é, mesmo para um contemporâneo, sempre vinda de um contexto estrangeiro, ainda mais em sociedades complexas como a atual, de subjetividades e comunidades ainda mais radicalmente

diferentes. A história é uma lacuna não preenchível, mas a explicação da intenção de uma obra de arte, em certa medida, também possui essa lacuna, mesmo para um vivente do contexto social que a produziu. Temos mais dados para tentar reconstituir a experiência visual – social e subjetiva – de Laerte, por exemplo, mas seria ilusório achar que isso resultaria em um trabalho de precisão maior do que o pensamento de Baxandall (ou de outro historiador da arte em um processo parecido) sobre Picasso ou Chardin. Em certa medida, a contemporaneidade é também uma cultura antiga, estrangeira para quem tenta penetrá-la.

A melancolia do homem diante da história, portanto, se torna a melancolia do homem diante a arte. As duas parecem obedecer à mesma frustração prazerosa: a presença da obra é a materialização de um desejo de explicá-la que talvez nunca seja possível. Em suas impossibilidades, os dois campos se encaixam bem na definição de Jorge Luis Borges de arte, uma “iminência de uma revelação, que não se dá” (BORGES, 1994, p.13). O pesquisador (e o observador, como um todo) é isso para Baxandall, o homem que segue os rastros de uma revelação que suspeita de início que nunca terá por completo.

2.4 A crítica inferencial diante dos quadrinhos

O modelo crítico de Baxandall é proposto a partir de uma metodologia pragmática e relativamente aberta: sua intenção é que o historiador da arte possa dar conta das especificidades de uma obra e de uma época, então, surge dessa proposta o seu interesse em não formular caminhos e consequências obrigatórias para as análises. No entanto, além de trazer a crítica inferencial para a análise de uma obra contemporânea, este trabalho procura também abordar uma linguagem artística diferente da proposta de Baxandall, os quadrinhos.

É importante formular as consequências dessa escolha. Primeiro, o autor galês, já no início da sua obra, mostra que a tensão da relação entre apreensão instantânea da imagem e narratividade da linguagem é um dos pontos problemáticos da crítica. Sua resposta à questão é pensar a descrição de uma obra como uma explicação, como uma referência aos pontos dessa obra que são misteriosos ou fundamentais para se entender um quadro.

Ao pensar em um quadrinho, como vimos no primeiro capítulo, é importante ressaltar que se trata também de um meio visual. Groensteen destaca a importância de

uma apreensão total da página (ou tira, no caso) de um quadrinho como uma composição de imagens que, lidas em uma determinada sequência, podem narrar algo. O caráter amplo, de apreensão imediata, está também nos quadrinhos, mas é insuficiente para dar conta da análise da uma obra em HQ – uma página pode ser dinâmica, forte, estruturada formalmente, etc., a partir da impressão que temos da sua totalidade, mas isso não chegar perto sequer de dar conta de uma página/obra.

Os quadrinhos, afinal, não são lidos por uma apreensão total de uma página ou de uma série de imagens. Ler uma obra em HQ é, depois dessa apreensão, se voltar para o conteúdo de cada requadro, obedecendo a uma ordem, convencionada ou indicada pelo autor. É preciso enxergar cada quadro em sua especificidade, na forma como mobiliza traços, cores, composições, a linguagem verbal e outros elementos, para tentar entender o que diz uma obra – e, em um exercício de crítica inferencial, o que a motiva e a que contingências e problemáticas ela responde. Existe uma macroanálise do todo e uma microanálise dos requadros, e ainda assim elas não são suficientes em si; são ambas parte do processo de entendimento de um quadrinho em sua especificidade.

A leitura semiótica ou simbólica de cada um desses quadros tampouco seria suficiente para entender a HQ, como já vimos no primeiro capítulo e como também o próprio Baxandall reitera ao analisar o quadro “O batismo de Cristo”, de Piero della Francesca, à luz das teorias dos signos e da visão da interpretação do quadro a partir da Bíblia – exercícios insuficientes e, de certa forma, mecânicos para a crítica. Interpretar por meio de símbolos e pela presença de cada elemento em uma imagem, no caso de uma obra de arte, é transformar em apenas discurso o que também é um testemunho estético, intencional na sua forma de organizar sua estrutura e até mesmo nas suas sutilezas que surgem durante a feitura.

Trabalhar com a narrativa dos quadrinhos de um ponto de vista da crítica inferencial supõe entender as suas especificidades de linguagem. Um conceito caro para essa análise seria o de solidariedade icônica de Groensteen (2007), que trabalha com a sequencialidade sem considerar cada imagem uma obra isolada e, ao mesmo tempo, reconhecendo seu papel de enunciado e de formulação estética. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que os quadrinhos são compostos de uma junção de linguagens e códigos de representação, e tomar algum dele isoladamente é menosprezar o seu papel de representação e composição. A imagem é o elemento predominante, mas traz, de diversas formas, elementos verbais na sua composição como quadrinho.

Trazer uma obra narrativa para a crítica inferencial é, portanto, levar em conta os estranhamentos e pontos de destaque de um objeto artístico que não são só apreendidos na visualização imediata. É preciso atentar para a narração visual e para a solidariedade icônica que dá representatividade a cada requadro isolado, mas que também o ressignifica quando o coloca em uma sequência. Um frame no quadrinho só adquire sentido posto em contexto, quando olhado a partir do que o antecede e do que o sucede. Dar conta disso na crítica sem tornar uma tira em quadrinho uma série de imagens estanques ou uma abstração de três imagens que não narram é o desafio de trazer a crítica inferencial para esta linguagem. Além disso, os elementos verbais são sempre indicativos mais explícitos da temática de uma obra, mas a forma de abordá-la em suas condições de linguagem visual talvez seja um modelo que privilegia a problemática mais artística de um quadrinho.

Outro ponto que é preciso destacar para a análise desse trabalho é o cuidado com a documentação material. Baxandall é um autor muito detalhista nesse aspecto: para estudar a ponte do Rio Forth, investiga versões diferentes dos projetos e até discursos do engenheiro que a construiu; para estudar Picasso, vai atrás dos seus estudos e de outros quadros que o pintor fez na época, além de trazer visualmente para sua aproximação obras de outros pintores que são citadas de alguma forma nesse processo. O mesmo acontece com Della Francesca e Chardin, sempre com uma preocupação em ter acesso a outros materiais documentais que ajudem a explicar uma obra.

Ao pensar no caso de Laerte e dos quadrinhos, é difícil se localizar e ter acesso, por exemplo, aos rascunhos de suas obras – ao mesmo tempo, seus trabalhos e a produção de outros autores contemporâneos são mais facilmente acessíveis na internet ou mesmo no jornal. Se esses documentos acessórios – de contratos a rascunhos – de que Baxandall se utiliza são mais complexos de se achar em relação a Laerte, a sua obra é extensa e próxima de nós. Além disso, as principais fontes de dados sobre sua trajetória e sua relação com sua obra e com a arte atual são fornecidas por ele mesmo, tanto em seu blog, Manual do Minotauro, como em entrevistas. O discurso, ainda que deva ser posto à prova junto à materialidade da sua obra, é uma fonte rica de recursos, olhado de forma livre.

Enfim, a partir dos elementos que já abordamos específicos dos quadrinhos, nossa proposta é fazer da crítica inferencial uma forma de análise não só de um objeto contemporâneo – na medida em que as possibilidades de desvendá-lo são limitadas –, mas de um objeto visual narrativo a partir da obra de Laerte, justamente por ela

demandar uma análise que questione as suas intenções para tentar buscar aumentar o prazer de sua leitura. Os resultados dessa proposta metodológica serão vistos no próximo capítulo.

3. Subversão em três quadros: as tiras diárias de Laerte

Neste capítulo, trabalharemos com a amostra de 31 dias das tiras de Laerte, coletadas do jornal Folha de S. Paulo do mês de agosto de 2010 – a data é quando ele dá a primeira de uma série de entrevistas quando fala de sua “crise” artística e pessoal. Como uma análise de cada um das tiras não seria tão produtiva – dado fundamental para se pensar em uma análise nos termos de Baxandall – e pecaria pela extensão, definimos alguns tópicos de interesse em que a obra de Laerte, presente nessa amostra, se encaixa. Mais do que trazer análises gerais ou contextualizações estanques, privilegiaram-se os elementos (e os trabalhos) que trouxessem luz para as questões que parecem fundamentais na obra de Laerte, acrescidos de exemplificações que fogem à análise. Nos anexos desse trabalho, é possível ver todas as tiras que compõem a amostra.

A metodologia de Baxandall se faz presente principalmente na sutileza de se priorizar o que é se faz presente visualmente e que é produtivo para o entendimento da obras de Laerte. Algumas de suas ideias, como a de “troc”, são trabalhadas mais diretamente, mas essa relação implícita e relacional entre conceitos e obra, a partir da fidelidade ao que é dado materialmente, é mantida; acreditamos que o trabalho é dominado por esse senso pragmático e cético ao mesmo tempo e, por isso, não chega a conclusões finais, mais sim a provocações e sugestões de pontos de contato entre as tiras de Laerte e questões contemporâneas, tanto estéticas como sociais e pessoais.

Passemos, então, aos pontos de destaque notados nessas obras de Laerte.

3.1 A mudança de Troc

Ao falar do “Retrato de Keinwaller” (Figura 15, no capítulo anterior) feito por Picasso em “Padrões de intenção”, Baxandall utiliza um conceito seu que formulou em outras obras, o de troc. Com o termo, ele busca designar o mercado de trocas com que o artista trabalha para criar sua obra: existiam diversas formas de se produzir (para os salões de artistas, para marchands privados e até para si mesmo, desde que aceitas as contingências da escolha) sua arte, tendo em conta a forma como elas dariam retorno financeiro, retorno social, retorno entre seus pares e retorno artístico – ou seja, trata-se de um mercado tão econômico quanto político e simbólico.

É interessante pensar que, primeiramente, o que Laerte assume como uma “crise” na sua produção de quadrinhos é também uma mudança na forma de atuar diante

desse mercado material e simbólico das tiras em quadrinhos. Ele não mudou o veículo, o meio que utiliza para divulgar suas tiras, mas – e as próprias tiras, em comparação, atestam isso – buscou, através de uma nova forma de produzir seus trabalhos (uma nova “fase”, como artistas como Picasso tinham fases azuis, rosas e cubistas, ou mesmo momentos iniciais e mais maduros de uma trajetória), problematizar o contrato implícito com leitores, jornais e demais quadrinistas. A motivação pode ter sido uma forma de tensionar o formato da sua própria produção anterior, uma genuína busca criativa – naturalmente, um caminho que resulta em consequências na materialidade desse processo, como o já citado cancelamento por parte de dois jornais que compravam à Folha de S. Paulo o direito de reproduzirem suas tiras.

Os detalhes do contrato de Laerte com o jornal paulista não são de fácil acesso. Além das tirinhas que publica diariamente no caderno Ilustrada, Laerte também produz semanalmente para o caderno de tecnologia do jornal, o Tec, a série Muriel Total, em que aborda de forma explícita a transgeneridade, uma tira semanal (em formato quadrado) intitulada Laertevisão, que aborda mais diretamente assuntos em vigor na vida social, e a série Lola, a andorinha, na Folhinha, caderno infantil. Em outros momentos, ele ainda faz ilustrações para matérias especiais. Em uma matéria na revista Piauí de abril de 2013, a filha do cartunista revelou seus rendimentos mensais, em média: cerca de 15 mil reais, variando para mais e para menos, dos quais cerca de um terço (5 mil reais) são pagos pela Folha de S. Paulo. O restante é fruto de direitos autorais de livros e outros trabalhos eventuais¹².

Seu único sustento fixo, portanto, vem em grande parte do contrato com a Folha. Ele produz de casa e, quando faz referência a esse arranjo, faz questão de comentar que, desde que mergulhou na sua “crise”, recebeu apoio e liberdade do jornal (Coutinho, 2007). Isso garantiu o espaço para criar em um dos jornais mais lidos do Brasil obras relativamente experimentais para o gênero – claro, não sem conflitos e questionamentos dos leitores.

Como vimos no primeiro capítulo, o gênero das tiras em quadrinhos normalmente se divide em dois subgêneros: tiras de humor, que deram origem ao termo “comics” para designar os quadrinhos no idioma inglês, e tiras de aventura, hoje mais raras. Laerte, desde o começo de sua carreira, no movimento sindical, já trabalhava criando quadrinhos cômicos, ainda que fins didáticos e informativos também fizessem

¹² Em Silva, Fernando de Barros e. **Laerte em trânsito**. Revista Piauí. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-79/questoes-de-genero/laerte-em-transito>>.

parte desse primeiro momento. Sua carreira, no entanto, tem sido direcionada aos trabalhos humorísticos, em tiras e em histórias, e isto mesmo antes do contrato com a Folha de S. Paulo – nas revistas Circo e Piratas do Tietê, também produzia narrativas cômicas.

Tudo isso não quer dizer que a forma de trabalhar com o humor na produção de Laerte tenha sido simples. O quadrinista, da década de 1970 até hoje, ficou conhecido por trabalhar, através dos elementos comuns das narrativas breves de humor, também no limite do humor surreal, algo mais próximo dos esquetes do programa inglês Monty Python e do humor absurdo do estadunidense Groucho Marx. É algo que se pode ver na construção da premissa de alguns de seus personagens, como os Piratas do Tietê e o herói Overman, encapuzado desprovido de bom-senso que, ao contrário dos demais super-heróis, não possui uma identidade secreta e vive em uma pensão lutando para pagar o aluguel.

A contratação para produção de um tira diária na Folha de S. Paulo traz implicitamente (se não explicitamente nos termos do contrato) a ideia de que o material a ser produzido será uma tira de humor – dado retirado do fato que, ao menos até meados da década passada, a grande maioria das séries de tirinhas publicadas na Folha (e nas demais páginas de quadrinhos de jornais brasileiros) possuía fins humorísticos. Só a partir de 2004, quando o próprio Laerte começa a identificar em si mesmo o início de uma crise (produtiva e pessoal), é que se passa a abrir espaço também para outros elementos e recursos narrativos – da reflexão com tom filosófico e estético até a problematização de questões políticas e sociais do momento, passando pela reapropriação de vivências pessoais e de trabalhos da cultura pop e erudita. Claro que essa mudança é um processo, ainda em desenvolvimento, que não leva a uma busca estética única nem apaga rastros dos trabalhos anteriores: Laerte continua fazendo tiras com intuito humorístico mais convencional em meio a quadrinhos que subvertem a expectativa cômica do leitor.

A Folha de S. Paulo aceitou sem grandes comentários, ao menos públicos e oficiais (também o próprio Laerte nunca externou nada neste sentido) a mudança. Hoje, inclusive, o companheiro de ofício e geração de Laerte, Angeli, também está fazendo no mesmo jornal tirinhas menos convencionais, como, por exemplo, reproduções de ilustrações do seu caderno de rascunhos, sem intenção narrativa. Além dele, os irmãos gêmeos e quadrinistas Gabriel Bá e Fábio Moon publicam semanalmente, aos sábados, uma série de tiras não-humorísticas (mas com o limite de obedecerem a uma construção

fixa, que termina com um conselho/moral para o leitor, em um roteiro particular mas pouco reconstruído pelos próprios autores).

O interessante do caso de Laerte – e que está parcialmente presente no trabalho de Angeli, ainda que de forma menor – é a sua mudança de proposta em meio a uma forma de atuar já elaborada e reconhecida. Gabriel Bá e Fábio Moon foram contratados já com esta proposta de tiras, mas os outros dois quadrinistas experientes renegociaram com seu trabalho o público e o mercado simbólico com quem queriam interagir em meio a uma situação anterior. O caso de Laerte é mais emblemático porque sua mudança foi mais radical, notada imediatamente pela crítica especializada de quadrinhos e pelos leitores.

Sobre a relação de contratado-contratante, Laerte falou em junho de 2008. Na entrevista ao programa AudioPapo, da Radio USP, ele comentou sobre a mudança de perfil do seu trabalho, mas explicando também de como isso era visto pelos seus empregadores e contratantes. Foi ali que revelou que dois jornais haviam cancelado a distribuição de Piratas do Tietê. “A Zero Hora e Tribuna de Vitória cancelaram minha tira. É possível que outros jornais cancelem também, mas eu não penso em redefinir minha direção não” (Coutinho, 2008a). Em entrevista à Folha de S. Paulo, ele comentou que o motivo alegado pelas publicações é que suas tiras eram estranhas (Coutinho, 2007). Na sequência da entrevista para o AudioPapo, Laerte ressalta, no entanto, que o seu principal contratante, a Folha, vinha sendo uma grande apoiadora da mudança.

“A Folha é um jornal que dá uma força absurda para os artistas. De uma forma geral, ela reconhece o trabalho dos artistas numa profundidade que poucos jornais – se não nenhum – no Brasil têm. Em jornais diários, acho que não tem paralelo com o que a Folha faz. Podemos discutir o quanto ela paga, podemos discutir como ela coloca na página, podemos discutir um monte de coisa, mas a gente dificilmente encontraria outro jornal para trabalhar assim, com liberdade – nossa, eu estou puxando muito o saco! (risos)” (Coutinho, 2008a)

Assim, por conta desse contexto bastante específico, Laerte não precisou mudar o meio de veiculação do seu trabalho para transformá-lo completamente. A mudança poderia ser necessária caso o jornal fosse intransigente quanto ao que espera do conteúdo das tiras e Laerte impassível sobre a alteração de caminho das suas tiras: nesse caso, talvez Laerte tivesse que buscar em projetos alternativos, como livros ou zines, uma forma de continuar criando para um público menor, mas em uma configuração que ele mesmo teria mais liberdade de construir. Mas a escolha – a forma de atuar dentro de um mercado material e simbólico de cultura e arte é sempre uma escolha do artista

dentro de uma contingência social – foi por trabalhar com a transformação de um modelo de tirinhas dentro de um veículo massivo dominado pelo formato convencional, com a condição de ser comparado a outras obras de quadrinhos feitas dentro das expectativas cômicas do gênero – o que só acentua as diferenças e os conflitos entre essas duas formas.

A principal dificuldade de Laerte na sua “crise” talvez tenha sido a relação com seu público leitor. O processo de mudança não foi um rompante e, quando passou a ser notado como uma fase duradoura ou um caminho sem volta do autor, sofreu também com duras críticas – e, em reação a essas, algumas defesas. Uma leitura dessas reações serve para ilustrar como o autor paulista passou a dialogar com um tipo específico de leitor, aberto a entender quadrinhos (e quadrinhos de jornal, especificamente) como uma linguagem que pode ir, se necessário, além do humor.

Ainda que Laerte tenha criado em 2008 um blog, o Manual do Minotauro, com intuito de permitir que os arcos narrativos criados pudessem ser lidos com mais calma e cuidado do que em relação à brevidade do jornal diário, os principais comentários sobre sua nova forma de criar tiras – principalmente por se dividirem em reações positivas e negativas (estas últimas mais raras no blog) – saíram no próprio jornal em que atua, a Folha de S. Paulo, na sessão de cartas dos leitores, chamada de Painel dos Leitores. As mudanças começaram a ser notadas em 2008 – em parte porque durante um período dos dois anos anteriores Laerte tirou uma espécie de “ano sabático”, republicando na Ilustrada algumas tirinhas que já haviam saído no caderno Classificados, que circula apenas em São Paulo. A primeira carta publicada pela Folha saiu no dia 30 de maio, escrita por um leitor, Fernando Fabbrini. No curto texto intitulado “Pedra de Roseta”, ele dizia:

“Daqui a pouco, os leitores da **Folha** vão precisar de um ‘Manual de Humor’, semelhante à pedra de Roseta, para tentar decifrar os quadrinhos do Angeli e do Laerte. Já foram ótimos, mas, ultimamente, parecem viagens incompreensíveis em torno de seus próprios umbigos, cheirando a pura enganação. Tá danado” (Painel do Leitor, 2008a, destaque do autor)

A reclamação dá o tom que se tornaria comum das futuras cartas de leitores que desaprovam a nova fase de Laerte: a ideia de que o humor que está nelas é de difícil compreensão – a própria palavra “decifrar” pressupõe um esforço de leitura grande. Ao mesmo tempo, muitos dos que admiram o novo trabalho de Laerte o defendem justamente por fugirem das fórmulas convencionais do humor, ou seja, do manual que

Fabbrini pede no comentário. O próprio Laerte afirma a ausência de um significado único para algumas de suas tiras mais recentes quando cita a ideia de “obra aberta”, de Umberto Eco (sobre essa referência, falaremos mais à frente). A subjetividade das tiras é também um ponto de crítica (e uma chave da dificuldade de compreensão, ainda que não enunciada) por ser algo pouco usual nos quadrinhos de jornal, ainda mais quando distante de efeitos cômicos. O ponto final é a insinuação de que os trabalhos “cheiram a pura enganação”, o que parece que a mudança de forma de atuar dos dois quadrinistas é para uma parte dos leitores uma forma de disfarçar a incapacidade de continuar produzindo tiras de humor – ou seja, as ilustrações de Angeli e as novas tiras de Laerte seriam não a busca por novos caminhos, mas sim a consequência da incompetência dos dois de produzir tiras de humor engraçadas e originais, algo como um esgotamento da fonte cômica.

Pouco depois, no dia 1º de junho do mesmo ano, duas outras cartas foram publicadas. Uma defendia o quadrinista paulista, chamando suas tiras de “imperdíveis” e de uma “viagem surrealista”, alertando também que não é preciso nenhum “mapa” para desfrutá-las. “Laerte faz um 'zoom' radical e focaliza de perto, pertíssimo, o cotidiano assustador, medíocre e ridículo que nos envolve. Que revelação!” (Painel do Leitor, 2008b). Outro leitor, no entanto, concorda com a carta de Fabbrini: “Há muito tempo eu pulo os quadrinhos do Laerte por serem incompreensíveis. (...) Acredito que Champollion precisaria de Freud para ajudá-lo a decifrar os enigmas de Laerte” (Painel do Leitor, 2008b). No dia seguinte, uma outra carta, de Albino Clarel Bonomi, elogiou os “mergulhos interiores” de Laerte e Angeli, buscando rebater as críticas: “Também é difícil compreender Picasso, Dali, Joyce” (Painel do Leitor, 2008c). No dia 5 do mesmo mês, outra pessoa reclamou do hermetismo das obras do autor: “Os quadrinhos do Angeli nem tanto, mas os do Laerte estão ultimamente, e na maioria das vezes, difíceis de serem entendidos” (Painel do Leitor, 2008d). Nesse começo, vê-se que a primeira ruptura dos quadrinhos de Laerte que foi notada – estranhada, criticada e defendida – pelo público foi o entendimento de que ele buscava fazer tirinhas herméticas e, por vezes, desprovidas de sentido – com acusações indiretas, como faz Fabbrini, de que os novos trabalhos surgiam da incapacidade de produzir com eficiência quadrinhos de humor.

Uma segunda leva de discussão apareceu a partir do dia 28 de julho, ainda de 2008, quando o leitor José Roberto Rodrigues de Albuquerque escreveu à Folha também sobre a obra de Laerte.

“Sou um grande fã do Angeli e do Laerte. Até hoje guardo com nostalgia as minhas coleções de ‘Piratas do Tietê’ e ‘Chiclete com Banana’. Mas tenho que confessar que os quadrinhos por eles publicados na Ilustrada são o espelho de artistas em fase de pouca ou nenhuma criatividade. Já é sofrível ler uma quantidade enorme de notícias ruins; *quando se tenta extravasar, depara-se com quadrinhos vazios e de gosto duvidoso. O Laerte abusa da nudez despropositada em seus quadrinhos sem sentido* e o Angeli exagera com seus “esboços” sem conteúdo. Me dói no coração sugerir isto. Mas acho que eles *deveriam ceder espaço para artistas mais comprometidos* e com maior consistência em suas mensagens” (Painel do Leitor, 2008e, destaque nosso)

O leitor explana de forma relativamente clara o seu desapontamento com os dois artistas (na época e até agora, Angeli passou a usar o espaço das suas tirinhas para, vez ou outra, publicar ilustrações como a da Figura 17). Os momentos dos dois autores são, para ele, “de pouca ou nenhuma criatividade”, mas essa talvez seja a afirmação menos coerente da carta, visto que os dois estavam propondo novos caminhos para suas próprias tiras numa busca pela criatividade e num esforço contra a repetição. Na sua crítica, José Roberto repete que eles não produzem mais piadas por uma incapacidade, e não por uma escolha.



Figura 17 – Chiclete com banana, de Angeli, 13 de março de 2013

O trecho destacado, no entanto, ilustra melhor o seu problema com a produção de Laerte: os jornais são carregados de notícias e temas duros, e é a função da página de quadrinhos ser um local para “extravasar”, uma leitura, portanto, leve e engraçada. Nesse sentido, há de fato uma quebra de contrato entre autor e leitor, ainda que com anuência do jornal. Laerte vai deixar de produzir tiras que ajudam a “extravasar” – na verdade, exigem, em alguns momentos, verdadeiros mergulhos reflexivos – e, portanto, os leitores que esperam isso e só isso do espaço de tirinhas vão rejeitá-lo, pedindo, muitas vezes, como o próprio José Roberto, a sua saída do jornal. Outros pontos citados são o excesso de nudez das novas tiras de Laerte e a falta de sentido das tiras – uma

simplificação recorrente do trabalho do autor, que mesmo quando produzia quadrinhos cômicos era definido como um autor non-sense (quando o seu humor na verdade estava na beira do surreal e do absurdo, mas possuía um sentido narrativo único e humorístico, ainda que não o usual) —, que também seriam contrárias à ideia das tiras leves, divertidas, que deveriam ocupar o caderno.

Essa carta recebeu respostas que encorajavam as mudanças de Laerte e também reforços da opinião do leitor. Dois dias depois, outro assinante da Folha de S. Paulo escreveu ao jornal, afirmando que “não há como gostar de tiras com cocô de cachorro embrulhado para presente. Seus leitores merecem coisa melhor, Laerte” (Painel do Leitor, 2008f). O grande problema para o leitor Rogerio de Moraes Sarmiento Jr é que os quadrinhos de Laerte e Angeli fogem da sua definição: “tira de jornal deve ser engraçada” (Painel do Leitor, 2008f). A certeza da negação de um contrato com o leitor, que entende a página de quadrinhos como um espaço de humor há diversas décadas, é um ponto de cisão, nesse caso. No mesmo dia, outra pessoa teve um texto publicado na mesma seção do jornal, discordando dessa visão. Roberto Alves elogia a capacidade de ambos, e principalmente a de Laerte, de “se libertar da ideia de ‘conteúdo’ e ‘mensagem’, conceitos discutíveis e ultrapassados”, além de qualificar o seu trabalho e o de Angeli como “abertos”, dizendo que se destacam justamente por irem além da ideia de que tirinhas são para “extravasar” (Painel do Leitor, 2008f).

No início de agosto, houve novos exemplos dos conflitos provocados pelas alterações na forma de Laerte de atuar no seu espaço quadrinístico. Sobre a polêmica, mas sem citar nomes, o leitor Vicente Petinati Netto disse no dia 1º de agosto: “Suponho que uma tira de quadrinhos deva conter uma história atraente, de preferência cômica, com início e fim, contada em um ou mais quadrinhos”, aponta, salvando da crítica apenas dois nomes publicados pela Folha, Angeli e Fernando Gonsales, da série Níquel Náusea (Painel do Leitor, 2008g). Aqui mais uma vez há a reiteração de um formato mais definido para as tiras em quadrinhos, que devem trazer uma história com início e fim, “de preferência cômica”, o que Laerte teria parado de fornecer. No dia seguinte, nova reclamação: uma leitora reclamava que a leitura diária das tirinhas junto com o filho de oito anos é mais difícil com a presença de homens nus e cenas bizarras (ainda que isso já estivesse presente nas obras de humor de Laerte). “Laerte e Angeli, voltem a fazer tiras com alegria, sarcasmo, deboche, irreverência e, sobretudo, com 'consistência', pois, quando chegamos ao caderno **Ilustrada**, queremos mais é extravasar”, era o recado (Painel do Leitor, 2008h, destaque do autor).

Essas cartas recuperam o problema inicial enfrentado por Laerte ao começar a transformar sua forma de fazer tiras diárias. Se a direção do jornal não foi um desafio, textos de leitores provocam um intenso debate sobre a validade da nova fase do quadrinista, expondo de diversas formas suas insatisfações, principalmente questionando a sua função dentro de um espaço que entendem que possui um fim determinado e que é feito para veiculações de histórias de humor. O interessante é que esse novo contexto é também notado por quem admira a nova produção de Laerte, tanto que as defesas do trabalho do cartunista passam pela argumentação de que é preciso ler com outros olhos as tiras de Laerte, em um contexto mais próximo ao de uma obra autoral.

Laerte já comentou como lidava com a resposta do público. Perguntado se dava atenção aos que diziam os leitores, respondeu:

Mais ou menos. Quer dizer, claro que meu ego não deixa passar muito longe, mas se eu ficar muito atento a isso também... Não é uma coisa boa, sabe? É um tipo de atenção que não colabora com a minha concentração, com o que eu preciso para trabalhar. Justamente nessa fase, uma das coisas importantes é conseguir um desvinculamento maior possível de critérios que não sejam os meus. Que não sejam aqueles princípios para fazer aquela coisa, para fazer aquela peça, seja uma pequena tira, seja uma história de uma página ou uma história de muitas páginas (...) Quanto menos eu ficar ligado nesse ‘burburinho’ de que você falou, para mim é melhor. (Coutinho, 2008a).

O principal momento de embate sobre a produção de Laerte foi justamente nesse ano de 2008 – nos anos seguintes, ainda que não se torne uma unanimidade para o leitor comum, ele vai obter um reconhecimento crítico tão amplo que a validade da sua nova fase não vai ser mais tão questionada na imprensa. O interessante é como há o estabelecimento de uma troca simbólica e material com seu público mesmo com a subversão da expectativa de um espaço convencionado como cômico. As rejeições são naturais e, até pela natureza da página de tiras, devem continuar, mas Laerte (e Angeli, de forma diferente) abriu espaço para quadrinhos de outro tom nas páginas da Folha de S. Paulo, tanto que, aos sábados, os gêmeos Gabriel Bá e Fábio Moon passaram a colaborar com as tiras Quase Nada (Figura 18) que, se não deixam de ter uma conclusão explícita, fogem da fórmula de tiras de humor – são narrativas que propõem ao leitor uma reflexão sobre a sua própria vida.

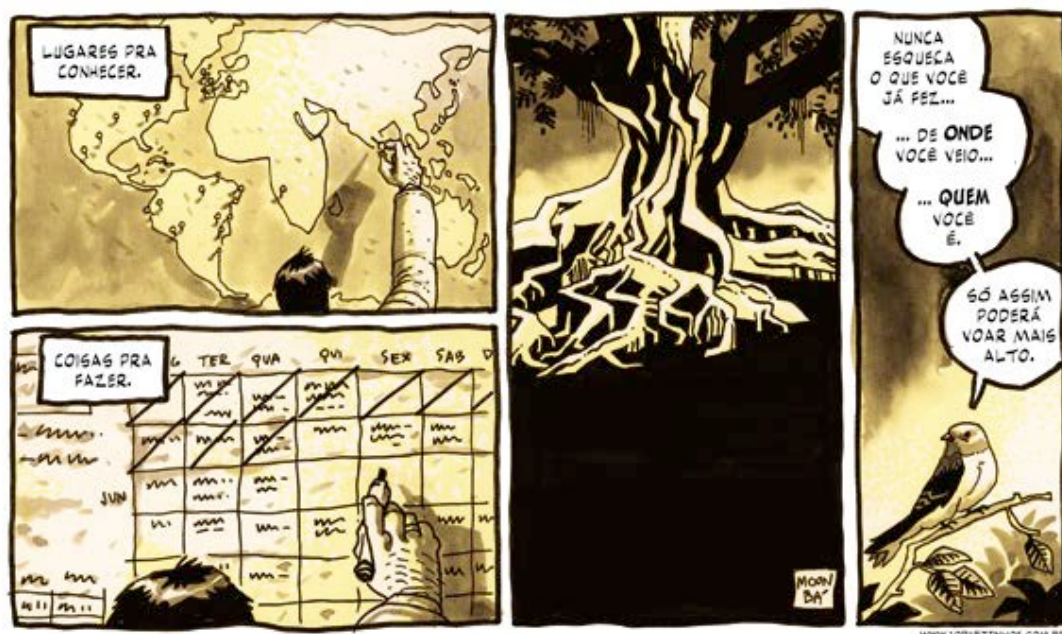


Figura 18 - Quase nada, de Fábio Moon e Gabriel Bá, 4 de janeiro de 2013

Outra estratégia usada por Laerte para dialogar mais diretamente com o público leitor foi a criação, no final de 2008, de um blog para hospedar suas tiras recentes. O quadrinista tinha há um bom tempo um site oficial, com a sua biografia, descrição dos seus principais personagens e uma boa amostra de suas tirinhas de humor, mas os novos trabalhos não eram contemplados. No blog, a ideia era justamente levar para um público maior o que era produzido para a Folha de S. Paulo atualmente, com o destaque para a possibilidade de mostrar aos leitores todo um arco narrativo, que envolve diversas tiras e que nem sempre o público ocasional da Folha de S. Paulo podia acessar. Sem essa visão mais geral da produção, os quadrinhos de Laerte, diferentes dos demais do caderno, se tornam ainda mais difíceis de compreender e penetrar.

O título da página veio da série que Laerte que primeiro disponibilizou, Manual do Minotauro, que exigia essa “visão completa da história” (Laerte, 2008b). As tiras eram postadas inicialmente um dia depois da circulação do jornal, mas Laerte privilegiou os trabalhos que possuíam um arco narrativo maior, em detrimento de tiras isoladas. Nos comentários das várias postagens é possível ver a reação entusiástica de leitores e amigos do quadrinista e até mesmo alguns diálogos.

O blog é um meio de obter respostas mais frequentes sobre sua produção diretamente dos interessados nela, e não em um espaço mediado pelo jornal, a página de

cartas. Laerte utiliza nessa fase tardia da sua trajetória o recurso da publicação das tiras online, normalmente o primeiro passo de iniciantes. Convém notar que, na internet, existem diversos exercícios mais livres da construção de tiras, como o trabalho do quadrinista brasileiro Rafael Sica (Figura 19), de narrativas quase kafkianas (e não humorísticas) em sua construção, e mesmo o fenômeno dos quadrinhos abstratos, que leva a vanguarda das artes plásticas a um meio narrativo, problematizando a forma como as imagens compõem um sentido (Molotiu, 2009). A diferença é que Laerte faz o caminho inverso e, de certa forma, traz uma estética subversiva dos quadrinhos mais alternativos para um dos meios mais populares e convencionais de circulação.

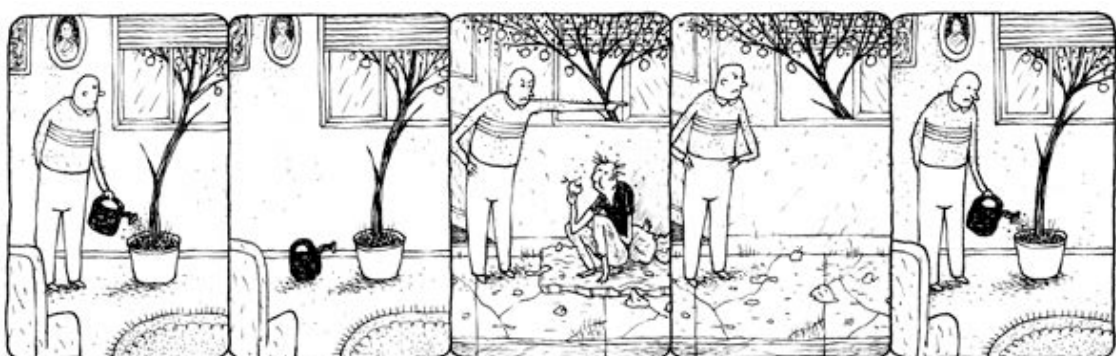


Figura 19 – Ordinário, de Rafael Sica, 30 de abril de 2012

Ainda é interessante notar que todos os participantes desse mercado simbólico e material em que as tiras de Laerte circulam perceberam a alteração no contrato implícito de leitura, para o bem e para o mal: o próprio autor estava consciente disso, assim como o jornal e os leitores. Ao transfigurar uma forma de fazer tiras, Laerte terminou por brigar pela ampliação das possibilidades pensadas para o espaço dos quadrinhos. Seu sucesso nessa intenção pode ser medido por sua estabilidade e aceitação crítica, e também quando se nota a presença de novos autores com propostas parecidas (além da tira Quase nada publicada na Folha de S. Paulo, o jornal concorrente, o Estado de S. Paulo, chegou a contratar por um período o quadrinista Lourenço Mutarelli para fazer tiras diárias também fugindo de qualquer amarra do que era convencionado para o espaço).

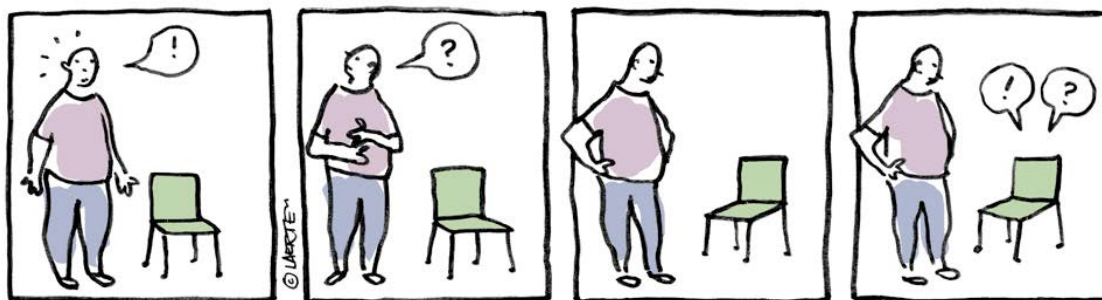


Figura 20 – Piratas do Tietê, 4 de dezembro de 2012



Figura 21 – Piratas do Tietê, 5 de dezembro de 2012



Figura 22 – Piratas do Tietê, 7 de dezembro de 2012



Figura 23 – Piratas do Tietê, 9 de janeiro de 2013

A temática do conflito com os leitores não aparece explicitamente na amostragem pesquisada neste trabalho (viria mostrar-se em trabalhos mais recentes, como os acima), mas é fundamental para que se entenda a força do trabalho de Laerte. Ela está implicitamente presente em cada tira que se nega a seguir a fórmula humorística direta das piadas dos quadrinhos de jornal, como veremos adiante, e na experimentação de materiais e de formas narrativas, por exemplo. Nas tiras acima, mais recentes, Laerte brinca com a incompreensão do seu trabalho: “É filosofia? É poesia? É arte?” (Figura 21). O pedido de ajuda do personagem que lê a tira é de certa forma a resposta de Laerte aos que pedem uma “pedra de roseta” para seus quadrinhos – parte da forte impressão que as suas tirinhas podem causar é resultado do abandono da ideia de humor e das tentativas de classificação convencionais. Na última tira, Laerte reproduz outra crítica que já ouviu diversas vezes durante sua nova fase: seu trabalho é apenas subjetivo e diz pouco para os outros (e, pior, só é aceito porque Laerte tem uma fama prévia). A ironia se dá porque a obra faz parte de uma série maior, voltada para mostrar os despautérios que comentaristas anônimos de internet dizem sem se identificar (inclusive no seu blog) – o fantasma do anônimo é um ser imaterial, uma opinião que existe sem corpo (algo como uma invenção de uma opinião). O próprio traço, uma simplificação da forma cartunesca de Laerte representar seus personagens, sugere uma figura que não assume contornos, que paira falando verdades escondido por trás de um anonimato – a utilização de uma nova forma de desenhar é só uma amostra da sua capacidade de invenção.

É por meio dessa alteração de troc que se pode compreender esse movimento consciente de Laerte dentro das possibilidades dos quadrinhos, observando justamente o que torna as suas tiras diárias provocativas. Parte do mistério é ver que ele sai todo dia ao lado de tiras de humor como Garfield, Níquel Náusea e Hagar e, sem negar a importância delas, ao mesmo tempo faz uma subversão real de seus valores, modelos e amarras. Um das intenções das tiras de Laerte, nessa compreensão, é a de expandir com as limitações do gênero das tirinhas de humor e acompanhar como os leitores podem lidar com isso.

3.2 As tirinhas além do humor



Figura 24 – Piratas do Tietê, 5 de agosto de 2010



Figura 25 - Piratas do Tietê, dia 12 de agosto de 2010

Nas tiras de Laerte, a suspensão da obrigatoriedade do teor cômico das tirinhas não significa, em boa parte dos casos, a ausência de uma narrativa – sua subversão, por assim dizer, dos elementos convencionados para as tirinhas não é como o caso já citado dos quadrinhos abstratos, que levam ao limite a própria solidariedade icônica do sistema de linguagens. Nas tiras de humor, como mostra Paulo Ramos (2011), a construção narrativa costuma ser semelhante à de uma piada, com um desfecho inesperado e uma quebra narrativa que leva ao humor. Em Laerte, isso continua acontecendo, mas o fim nem sempre é cômico (ou puramente cômico, ainda que o humor esteja lá). A piada é transformada em uma espécie de conto, um formato experimental.

Paulo Ramos (2011), ao observar como a natureza das tiras de jornais do Brasil se aproximam daquela esperada de uma piada, lembra algumas pesquisas sobre o gênero quadrinístico. Uma das pesquisadoras citadas é Violette Morin que, a partir do estudo de 180 tiras em quadrinhos, estabeleceu três funções comuns a elas, que são apresentadas em momentos diferentes das tiras.

“A primeira, *de normalização*, situa os personagens. A segunda, *locutora de deflagração*, apresenta o problema a ser solucionado no final da narrativa. A terceira, *interlocutora de distinção*, apresenta o desfecho cômico. A última função teria um elemento, chamado *disjuntor*, que quebraria a narrativa em duas partes: uma ‘séria’ e outra cômica, originada a partir da anterior” (Morin apud Ramos, 2011, p. 117).

Ou seja, para os dois autores, a ideia do desfecho humorístico viria a partir da comparação de uma “narrativa parasita” (a narrativa que se faz sem a quebra de sentido, que lemos sem esperar a conclusão surpreendente da história) com a narrativa verdadeira – e cômica – que surge da impossibilidade de leitura séria da tira, com sua expectativa quebrada no último quadrinho para provocar um efeito humorístico, uma leitura cômica. Roberto Santos Elísios, também citado por Ramos, destaca esse papel das tirinhas de “surpreender o leitor, invertendo suas expectativas ou extraindo a graça de uma situação absurda jamais imaginada pelo público” (Elísios apud Ramos, 2011, p. 117).

É só olhar os dois exemplos acima presentes na amostra analisada neste trabalho para ver um exemplo da ausência da separação (ou a impossibilidade de distinção entre elas) entre “narrativa parasita”, ou séria, e “narrativa humorística” em parte das obras de Laerte. Na primeira tira (Figura 24), o autor parte de uma premissa que ele mesmo cria, a da existência de uma pessoa chamada “Pneu” – aqui exercendo a função de normatização – e, explicando-a, prepara o desfecho inesperado, que contempla a premissa e, ao mesmo tempo, surpreende dentro dela. A narrativa trabalha com elementos absurdos que aceitamos como normais em um contrato narrador-leitor (a existência de alguém chamado Pneu), mas é relativamente linear e, ainda que a conclusão da tira divirta, a quebra da expectativa é também crítica – uma forma de mostrar não só a objetificação das pessoas, mas também a naturalização do binarismo de gênero, questão que interessa o quadrinista não só na sua obra, mas na sua própria forma de viver e de se posicionar. A surpresa do final não gera uma impossibilidade de uma leitura séria da tira – na verdade, só reforça o absurdo de suas premissas, mas sem instaurar uma narrativa única de humor. Há um jogo narrativo, uma brincadeira com a própria história, mas não uma piada.

Nessa primeira tira, convém notar também a técnica de contar a história visualmente, talvez a principal escolha intencional do autor nesse trabalho específico. As palavras formam uma narrativa quase autosuficiente, mas que ganha sua força no ritmo narrativo proposto pelos quadros, nessa solidariedade entre texto e imagem e na

solidariedade entre os diversos quadros da tirinha, como propõe Groensteen. Aqui, o traço cartunesco – escolha mais comum a Laerte nas suas tiras, mesmo em sua nova fase, porque marca também a abstração dos sujeitos das histórias, pouco marcado por características ou feições próprias – é abandonado em virtude de uma técnica experimental: imagens como se fossem fotocópias de baixa qualidade em preto e branco de fotografias de detalhes da cidade, com alto contraste. O uso de imagens aparentemente pouco vinculadas ao que é narrado ajuda a criar uma relação não de redundância, mas de complemento indireto entre as duas – em “Desvendando os quadrinhos”, Scott McCloud chama essa relação entre texto e imagem de “paralela”, quando a imagem traz uma outra narrativa que não coincide com uma ilustração (parcial ou ampliada) do que está sendo escrito (McCloud, 2005, p. 154), ainda que se possa supor que essa é também uma relação interdependente, que promove um acréscimo de sentidos. O contraste forte entre o preto e branco parece remeter ao passado, a um pai que já se foi (sugerido também pelo texto, “era mania dele”), mas também a uma visão de mundo binária: pneu para menino, caneta para menina. Além disso, é um reforço de uma visão objetificada do mundo tratada com ironia pela narração da tira.

Na segunda tira (Figura 25), os dados narrativos estão mais uma vez presentes, aqui em uma apresentação verbal e visual um pouco mais convencional – a relação imagem e texto é outra, interdependente, a mais comum (e hábil) em quadrinhos, quando o texto e as imagens acrescentam sentidos uns aos outros e não poderiam exprimir aquilo tão bem se um dos dois faltasse (McCloud, 2005, p. 155). O primeiro quadro já enuncia e mostra o elemento estranho da história, o gato sem cabeça, premissa e mote ao mesmo tempo do que é contado. Nas tiras mais narrativas da amostra analisada da produção de Laerte, essa é uma forma de funcionamento da tira constante: a criação de uma personagem ou situação estranha, que foge elementos estereotipados ou comuns da realidade e que ainda assim o quadrinista procura desenvolver durante a história. Essa é, na verdade uma consequência do abandono do autor do uso de personagens fixos. Alguns personagens duram mais de uma tirinha, mas são casos raros e ainda assim contrários aos antigos personagens fiéis do autor, que, em si mesmos (seus nomes, suas premissas), já trazem expectativas na forma de atuar na tira.

No caso de personagens criados para uma tira específica, como o gato sem cabeça, ou de situações que são propostas pelo autor porque fogem da normalidade do nosso cotidiano, é difícil pensar no contraste de uma leitura séria e de uma leitura cômica produzida no último quadro, como pensa Morin a respeito da construção do

humor. Laerte em muitos momentos da sua produção recente se usa, sim, da possibilidade de múltiplas leituras, mas nem sempre uma delas remete ao humor. Em um sentido mais amplo, Laerte constrói seu trabalho recente para desfazer a ficção de que a tira é um espaço de humor que traz uma história com uma interpretação direta e pronta: muitas vezes lembrar que as epifanias não existem como fórmulas é uma forma de provocar uma epifania.

Há, ainda, outro personagem na tira, o narrador, mas ele tem um papel quase que apenas de observador daquela situação singular e de certa forma faz o papel do próprio leitor reagindo àquele momento. A principal informação sobre ele é dada não nos termos verbais das tirinhas, mas talvez na imagem do último quadro, um corte brusco para uma paisagem urbana, com foco em um poste. É essa a vida antes e depois da passagem do gato sem cabeça, a vida comum e concreta da cidade, sem nenhum grande ganho de sentido simplesmente pela passagem do personagem irreal – mais uma sutileza da forma de narrar do autor.

Portanto, o que Laerte quebra nas suas tiras é com o conflito entre as duas leituras – uma séria, uma humorística – de uma situação. Só que ele não substitui essa estrutura por uma que permita apenas uma leitura, seja ela literal ou metafórica. A ideia é criar possibilidades de leitura, criar uma tira em quadrinho que quebre com as expectativas que o leitor tem de uma tira, o humor, e com as expectativas que a própria tira cria no seu início. Esta última forma de quebra – uma quebra com a premissa que estabelece – rompe não só com o humor como com a ideia de conclusão de um tira: ela pode ser lida com diversas interpretações (o gato pode ser uma forma de mostrar como o absurdo se faz presente na vida e se vai de repente, ou uma forma de mostrar como passamos incólumes pelas experiências que não conseguimos entender, por exemplo) ou mesmo deixar para o próprio leitor a tarefa de construir um fim e um sentido para ela. As narrativas curtas de Laerte são formuladas para deixar algum incômodo no leitor – seja esse incômodo em relação ao sentido, ao discurso ali promovido ou à organização estética ali presente. Tem essa ação provocadora, tão cara à um artista ciente do que faz e que pensa no seu trabalho não como uma forma simples de entretenimento, mas como um veículo de questionamentos. Como em uma piada/tira de humor, a narrativa parece esconder algum segredo (a narrativa verdadeira, escondida na narrativa séria), mas, nessas novas obras, o segredo não é nunca dado diretamente ao leitor – cabe a ele descobri-lo, inventá-lo ou pensar na sua dissolução.

3.3 Laerte e a noção de quadrinhos abertos

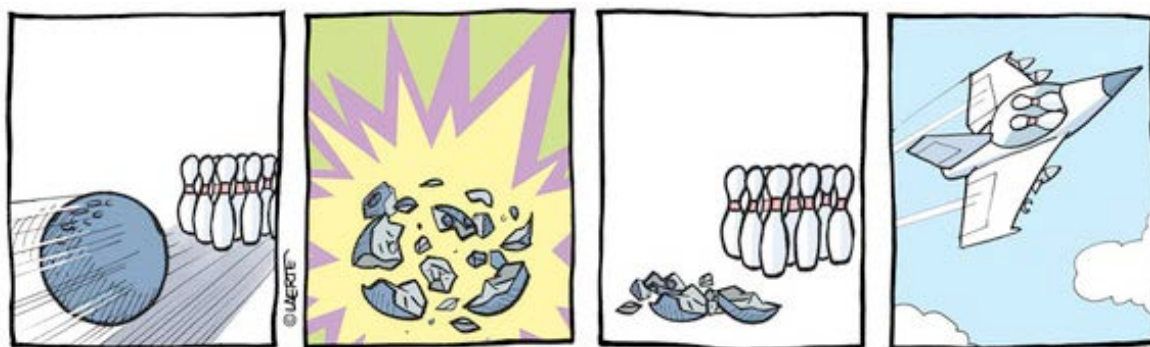


Figura 26 – Piratas do Tietê, 31 de julho de 2010

Uma das possíveis chaves de compreensão para essas novas escolhas da obra de Laerte é uma que o próprio autor enunciou. Ao publicar, em 2010, uma tirinha no jornal e, posteriormente, em seu blog (Figura 26), Laerte se surpreendeu com a quantidade de comentários e cartas de leitores alegando não entendê-la. A partir dessas reações, fez uma nova postagem dias depois, para desfazer a confusão.

O que interessa aqui não é tanto a explicação de Laerte da sua tira (provocada, também, por uma narrativa que não usa nenhum elemento verbal e não parece clara na solidariedade icônica, ainda que, depois de comentada, seja fácil de ler), mas sim de um aparato teórico que usa para definir parte de sua produção.

“Tiras, assim como esfihas, podem ser abertas ou fechadas – segundo o Umberto Eco, que estabeleceu este modelo, tão mais abertas serão quanto mais possibilidades de leitura oferecerem, e tão mais fechadas quanto mais estrito for o campo de interpretação.

Na minha produção, tem de tudo, com vários índices de abertura.

Nestas “de almanaque”, em especial, tive uma intenção mais ou menos clara, que alcança seu êxito (na leitura) conforme os códigos de quem lê são parecidos com os meus, que as fiz.

(...) Sem essa conexão de repertório, algumas piadas ‘se perdem’.

Outras vezes, essa perda acontece por imperícia minha, mesmo” (Coutinho, 2010).

O interesse desse trabalho não é entender a tira específica mostrada acima, até porque ela escapa do recorte da análise aqui empregada. O caso é útil porque revela dois dados: primeiro, uma noção teórica que Laerte possui para compor a sua obra, a de “obra aberta”, segundo, sua preocupação com a recepção do leitor desses trabalhos.

Para entender o papel da ideia de “abertura” de uma obra, citado de forma esquemática e breve por Laerte, é importante referir-se a quem a formulou originalmente, Umberto Eco, em seu livro “Obra aberta”, publicado na década de 1960.

A obra foi o passo inicial do mergulho semiótico do autor, mas ela também seria problematizada posteriormente por ele mesmo, em obras como “Os limites da interpretação”. No livro, Eco buscava entender conceitualmente características que via na arte contemporânea, especialmente em um tipo de vanguarda artística da música erudita. É a partir das composições de autores como Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio – constituídas como “peças soltas de um brinquedo de armar” (ECO, 2005, p. 41) – que o acadêmico italiano vai pensar sua ideia de abertura, tomadas nessas obras como uma proposta radical.

Segundo Eco, as partituras desses músicos preveem, na sua própria concepção original (ou seja, não são variações que um intérprete gera para recriar a obra), momentos em que a pessoa que executa a composição deve fazer uma escolha do que será tocado. A obra acabada é inacabada em sua própria natureza: o artista termina seu trabalho, cria um objeto, mas deixa nele lacunas e possibilidades que são completadas por outro (intérpretes e/ou fruidores). Essas obras musicais, ele afirma,

“não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se (...) como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (ECO, 2005, p. 39).

Eco vai dar a essas obras – e ao quase equivalente delas na literatura, por exemplo, como o livro “Finnegans wake”, de James Joyce – o nome de obras em movimento: são objetos acabados, mas com potencialidades de leituras quase ilimitadas e que não buscam uma interpretação única ou correta.

“A ‘abertura’ seria mesmo uma metáfora epistemológica, uma espécie de arquétipo que reflete as mudanças na percepção do conhecimento advindas da descoberta das lógicas de valores múltiplos, da teoria da relatividade, da física quântica etc.; campos onde a indeterminação e incompletude tornam-se aceitáveis e mesmo naturais” (Lopes, 2010, p. 5).

O conceito de “abertura” nesse caso claramente prioriza a ideia de execução de uma obra, mas, como Eco demonstra através de referências à literatura de James Joyce e de Stéphane Mallarmé, também inclui a ideia de fruição artística – seja em leitura ou observação – como uma ativação e uma interpretação. O cuidado em defendê-las como um outro nível de execução do objeto artístico não é sem razão: mais do que uma característica de uma composição ou de livro, a abertura diz respeito à estrutura dessas obras quando postas em uma relação frutiva com seus receptores, ou seja, ela só existe

quando traz consigo a consciência do papel fundamental dos leitores e do que eles podem levar para a leitura de uma obra.

Os exemplos das composições eruditas de vanguarda na música explicam bem o que Eco entende por obras abertas, mas a partir de casos que são radicalmente abertos. É justamente por entenderem que a arte trabalha com as múltiplas leituras que Stockhausen e Berio levam ao extremo esse dado. As obras mais antigas também trazem a abertura, ainda que em outro nível: Eco vai afirmar, claro, que objetos como “O inferno”, de Dante, e as peças de Mozart permitem várias leituras, mas ainda assim possuem um sentido estável, único – nós podemos ler a mesma coisa de uma forma diferente, se aprofundarmos o nível de detalhamento da leitura.

“Neste sentido; portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original” (Eco, 2005, p. 40).

Na obra em movimento, ao contrário, o objeto da obra em si ganha outro sentido a cada vez que é lido porque sua própria estrutura rejeita a possibilidade de ser singularizável¹³.

As obras contemporâneas ao texto de Eco, portanto, trazem em si um fato novo: a consciência dessa abertura natural das obras artísticas, mesmo quando feitas em estruturas relativamente fechadas. Antes o artista não tinha consciência dessa realidade; hoje, “tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à ‘abertura’ como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (ECO, 2005, p. 42). Transformar a abertura em um projeto poético é o que gera algo como as obras em movimento e, por outro caminho, um livro radicalmente aberto (ainda que estável estruturalmente) como “Finnegans wake”, que mistura idiomas e permite ao leitor que dedique mais tempo e estudo a sua concepção artística a descoberta de mais nuances da linguagem e da narrativa. A preocupação com a abertura da obra de arte como um aspecto programático da produção termina por oferecer ao fruidor uma obra por acabar, ainda que não seja incompleta. É um objeto que só se conclui quando a opção por uma execução (que pode ser um sentido narrativo, uma interpretação textual, um caminho de leitura, como em “O jogo da amarelinha”, de Cortázar, ou um preenchimento de lacunas exigido do leitor) é

¹³ Apesar de entender as obras em movimento como um dado da contemporaneidade, Eco faz questão de ressaltar que a classificação não é valorativa: uma obra mais aberta não é em si melhor que uma obra menos aberta. O autor formula o conceito apenas para descrever de forma mais precisa algo presente nesses trabalhos (2005)

feita – e fica claro que as obras em movimento ilustram melhor essa questão –, mas que, ao mesmo tempo, nunca deixa de ser a proposta original do autor, sua produção. Falando de “Livre”, de Mallarmé, Eco diz que, na obra,

“cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se” (Eco, 2005, p. 57).

Diferentemente das produções clássicas, que contam apenas com a abertura tradicional da própria arte, a obra aberta traz novas interpretações sem se manter unívoca, ou seja, cresce em seu universo. “E quanto mais a compreensão se complica, tanto mais a mensagem originária – tal como ela é, constituída pela matéria que a realiza – em vez de gasta, aparece renovada, pronta para ‘leituras’ mais aprofundadas” (ECO, 2005, p. 86).

As ideias de “Obra aberta” tiveram um grande impacto na academia por propor à arte um estudo da sua recepção preocupado com seus casos de estruturação e participação mais radicais. O próprio autor italiano continuou a progredir no tema nos anos e obras seguintes, fazendo um mergulho mais profundo na semiótica para entender, entre outras questões, como a análise dos signos e significados ajudaria a entender como a abertura para múltiplas leituras de um objeto artístico funciona. Uma das conclusões da análise empreendida sobre as obras abertas era que

“cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série *virtualmente infinita* de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal” (Eco, 2005, p. 64, destaque nosso).

Nos trabalhos seguintes, ele vai atrás de como funciona essa relação entre texto e leitor que interpreta a partir de uma relação autônoma e dependente da obra. O ponto crucial do estudo dessa dubiedade da leitura de um texto aparece na obra “Os limites da interpretação”, de 1990. Nela, Eco está interessado em dar fim à impressão que surgiu, a partir das suas análises e das de outros autores, de que obras podem ser analisadas de acordo com os desejos e contextos do leitor – ou seja, que existiriam infinitas possibilidades de leitura de um texto porque existiriam infinitas possibilidades de uma leitura estabelecer sentido nele, como ele mesmo parece afirmar em “Obra aberta”. Na verdade, o autor italiano vai atentar para o fato de que não é porque a abertura é um

dado das obras artísticas que suas mensagens perdem a autonomia e o sentido em favor de um leitor completamente inventivo.

“[O] interesse do leitor não deve se sobrepor ao que a obra permite inferir, caso contrário teríamos o que Peirce chamaria de deboche do pensamento, ou seja, um uso que não tem por fim compreender a textualidade e sim promover um jogo de imaginação. A distinção que Eco faz entre uso e interpretação funciona como uma maneira de separar o pensamento que tem por fim compreender o texto gerando uma crença sobre ele e o que age de forma fortuita, como deboche sem um fim em vista” (Lopes, 2010, p. 14).



Figura 27 – Piratas do Tietê, 11 de agosto de 2010.

Visto o contexto original do surgimento do conceito – e os problemas decorrentes dele –, voltemos à forma como Laerte fala da ideia de “obra aberta”. O conceito é utilizado por ele de forma a fazer o adjetivo “aberto” soar mais próximo à forma como se pode caracterizar, sem o conhecimento da análise de Eco, uma obra: é aberta porque não é fechada, porque tem alguns limites não tão definidos (aqui, intencionalmente não definidos). Laerte ainda ressalta de que limites ele fala quando comenta que parte de sua obra que é aberta (ainda que não ofereça exemplos): as possibilidades de leitura. Uma obra fechada tem um sentido narrativo único, alcançado de forma relativamente estável quando o leitor tem em repertório parecido com o de Laerte e, aqui, a possibilidade do leitor ter outro repertório que modifique essa compreensão buscada é, na verdade, uma dispersão do sentido *procurada* pelo autor.

Na obra acima (Figura 27), parte da amostra, cremos que essa abertura de que Laerte quer falar na sua produção está representada. É possível identificar um tema, mas a narrativa pode ser desenvolvida por cada leitor a partir das suas formas de criar contextos e sentidos para o que está exposto na tira. De uma forma geral, não é nada absurdo identificar a ironia com um voyeurismo cruel, que se alimenta de provações e situações-limite impostas a outros, e a sugestão de uma cobrança do personagem no

final (que, reparando nas possibilidades de leitura, pode falar com um outro personagem fora do quadro ou mesmo se dirigir ao leitor da tira, também um consumidor daquele voyeurismo), na mercantilização do prazer voyeur do escatológico, mas mesmo essa definição tem que ser feita de uma forma ampla e que reconheça que não esgota as possibilidades da tira – saber que ela é múltipla é o que enriquece sua leitura.

Mas isso já é uma interpretação que pode ser tornada específica de diversos modos, até mesmo ser contestada por outras visões. A tira pode ser vista por alguém que tenha acompanhado programas televisivos como o reality show “No Limite” ou o mais recente “Hipertensão”, ambos da Rede Globo, em que, para vencer, os participantes precisavam passar por provas, muitas delas envolvendo momentos de superação e sacrifício e que, nas cenas mais famosas, demandavam que os integrantes se alimentassem de animais vivos como minhocas, baratas e outras espécies de insetos. Essa é uma relação válida entre a tira e um elemento de fato da realidade social atual, mas simplesmente resumi-la a isso, ter em conta que isso seria a intenção de Laerte com a obra ou a única leitura possível seria um absurdo: é claramente um uso da obra para uma interpretação que não a explica completamente. Essa relação entre fato social e contexto vale ser ressaltada porque ilumina um pouco nossa compreensão das possibilidades da tira, como requer a abordagem de Baxandall, mas ter a ideia de que ela não substitui a abertura da obra é importante.

Vale detalhar alguns outros efeitos estéticos da tirinha que são valiosos. Primeiro, a marcação rítmica da tira; pensando que um painel, como afirma Groensteen, tem um efeito de marcação de leitura que indica como quer que o leitor leve seu olhar pela narrativa visual, os três primeiros quadros da obra são uma opção consciente de linguagem – além de serem exemplos muito bem empregados das transições momento-a-momento descritas por McCloud, que dão esse efeito lento para a ação. O ato de comer uma minhoca poderia ser resumido em uma só imagem, se era essa a única coisa que Laerte queria representar (e, mais do que nós, ele sabe muito bem disso). Representar o processo em minúcias – um efeito expressionista dos quadrinhos, a partir da criação de um ritmo próprio pelo uso de quadros que mostram pequenos momentos de uma ação maior –, quase como se em uma câmara lenta cinematográfica, pode mostrar não só a busca pelo prazer voyeurístico, deglutido com esmero, mas, em outra interpretação, uma aparência de dificuldade ou hesitação – ainda que a seriedade estável da expressão do rosto do personagem afaste em parte essa hipótese. Por fim, esses quadros somados à indiferença (e não o nojo ou a dor) da expressão no quadro final

poderiam também sugerir que o gesto é um ato performático, dramatizado – e aí se pode notar a mão fechada em gesto triunfante no terceiro quadro –, o que transformaria a tira em uma observação sobre o mundo artístico, cada vez mais voltado a satisfazer o interesse mórbido dos espectadores e vender-se, sem rodeios, por isso – mas tudo isso são possibilidades, não certezas (e tentar extrair uma certeza da tira seria destruir a única coisa que é dada nela, a sua incerteza).

No entanto, o que cremos que Laerte quer dizer quando afirma fazer obras abertas é justamente dar aos leitores e à crítica, talvez, um possível aparato conceitual de definição para suas tiras. Quando muitos leitores, admiradores ou não das obras dele, buscam entender o que ele quis dizer com um quadrinho, muitas vezes vão sair insatisfeitos. Essa parte aberta de sua produção é uma forma de fazer com que o público (e o próprio autor, que pode aprender com as leituras da sua obra) leia uma tira em um processo que, apesar de fisicamente finalizado, como diz Eco, é concluído pelo leitor de alguma forma, em uma espécie de execução pela leitura – claro que isso não quer dizer que o leitor inventa parte da tira ao lê-la, mas sim que, diante dele, pode optar (ou optar sem saber, a partir do seu repertório) por uma interpretação que não encerra as demais possíveis leituras da obra. Tanto que não é incomum reler um tira de Laerte e notar que o sentido se ampliou, se restringiu e se modificou. O próprio autor parece pensar nisso de certa forma, ao criar um blog, um registro menos passageiro dos seus trabalhos, que podem ser lidos em suas continuidades e também relidos em outros momentos, ganhando ou perdendo valor diante da instantaneidade do jornal.

Ainda que a análise da abertura tenha seus questionamentos pelo próprio Umberto Eco e que a referência de Laerte ao termo seja relativamente esquemática, é, de todo modo, interessante ver que criar obras com diversas possibilidades de leitura é um projeto de parte da sua obra. É uma intenção, movida por um interesse pessoal em dizer mais ao leitor definindo menos suas narrativas a partir de um sentido único e sem se vincular a uma única forma de leitura. É bom lembrar também que isso acontece nos seus quadrinhos com diversos efeitos – e também com distintos níveis de qualidade. As subversões de Laerte também estão presentes em suas obras mais fechadas, mas, sem dúvida, a busca por trazer a ideia de narrativas abertas para as tiras diárias é um desses elementos.

3.3.1 As tirinhas como koans



Figura 28 – Piratas do Tietê, 26 de agosto de 2010

Nos tópicos anteriores, vimos dois dos traços de ruptura da obra de Laerte com o que ele costumava fazer antes: o desvencilhamento, em algumas tiras, da obrigatoriedade do humor (ou, ao menos, de um tipo de humor) e a busca pela abertura, ou seja, por uma tira com diversas possibilidades (não forçadas por uma deslealdade do leitor em relação ao que é dado na obra, como bem alerta Umberto Eco) de leitura. Abertura e um humor não convencional, eis que os dois elementos parecem parte de uma fórmula antiga de narrativas, os koans zen – citados explicitamente na presença de um mestre e um discípulo nessa história acima (Figura 28).

A comparação aparece de forma mais explícita em alguns momentos, mas serve para descrever de forma mais geral o que Laerte denomina (ou ouve ser denominada assim) como suas tirinhas mais nonsense, ou “filosóficas”. As duas definições são bastante genéricas e imprecisas: “nonsense” implicaria em uma narração que rompe radicalmente com as possibilidades de se achar qualquer coerência em uma história – algo que não parece o objetivo de Laerte, que na verdade quer ampliar as possibilidades de sentido, não negá-lo –; dizê-las filosóficas significaria que buscam entender as grandes questões do mundo por uma exposição relativamente lógica e/ou retórica – tal visão deixaria de lado não só os questionamentos estéticos das tiras do autor como também seus comentários momentâneos sobre a sociedade atual, além do seu humor.

Bem mas de que forma é possível aproximar tiras e koans? Estes últimos são uma tradição milenar chinesa e japonesa de curtas histórias e aforismos que questionam o entendimento comum da linguagem e da vida. Em geral, são narrativas que têm um fim moral, ou seja, de mostrar o caminho para a iluminação zen, a compreensão da

unidade do mundo. A despeito de toda uma tradição de estudos sobre koans – são vários volumes comentados por diversos mestres do zen –, eles são narrativas que se propõem questões que escapam a qualquer tentativa simplista de resposta ou mesmo que não se ousa responder. As perspectivas mais tradicionais dos koans os enxergam como formas de obter a iluminação, caminhos indiretos de revelar a natureza da prática budista, que não é formulada através de um discurso ou mesmo de metáforas, mas justamente pela negação delas: de certa forma, um koan é uma forma de, usando a linguagem, mostrar que ela é incapaz de expressar a verdade zen, só compreensível a partir do silêncio (Peshek, 2009, tradução nossa). Dessa forma, eles são narrativas cujo tema é a inutilidade de usar apenas a razão para compreender o mundo: “Um koan é uma ferramenta para frustrar o intelecto” (Peshek, 2009, p. 14, tradução nossa).

Ainda que os koans tratem do maior tema do budismo, a iluminação por meio da qual o homem compreende – espiritualmente, nunca racionalmente – a sua relação com o mundo e com o universo, eles o fazem a partir de um desequilíbrio, muitas vezes bem-humorado, das expectativas da lógica – algo que também acontece na obra de Laerte. São perguntas que geram mistérios insolúveis, nos quais o principal objetivo é tentar compreender a ausência de uma resposta satisfatória. Um dos koans mais famosos – quase um aforismo, por sua brevidade – diz: “Duas mãos batem palmas e há um som. Qual é o som de só uma mão?”. Assim, koans são uma falsa charada porque, quanto mais se tenta desvendar os signos e jogos de sentido que ele traz, mais o leitor se afasta do objetivo. Ao mesmo tempo, eles têm formulações inesperadas e mesmo aparentemente desprovidas de sentido (em uma outra história zen, um discípulo pergunta ao mesmo: um cachorro tem uma natureza budista? A resposta do mestre é simplesmente “mu”).

Apesar do paradoxo entre linguagem e silêncio representar a visão mais tradicional da função dos koans (algo de que Laerte pareceria distante, na verdade), hoje alguns estudos do zen olham para além da sua revelação da impossibilidade da linguagem. Observando os comentários do mestre zen Dogen em sua compilação de koans, Steven Heine argumenta que existe outra corrente que reconhece que o papel da linguagem nos koans e no zen-budismo vai além de ser uma forma de confundir a natureza budista dos homens, ou seja, a linguagem não é um mal em si.

“O objetivo do treinamento do koan é alimentar um processo psicológico de supressão e transcendência da consciência e da linguagem comum para compreender uma verdade não conceitual que não depende das palavras. Ainda assim, koans podem ser interpretados

também como dispositivos retóricos ou símbolos literários que utilizam por inteiro os recursos da linguagem de formas altamente criativas e originais, indicando que a expressão verbal apoia mais do que obstrui a realização da iluminação zen” (Heine, 1994, p. 3-4, tradução nossa).

Dessa forma, é também pela linguagem (ainda que exposta na sua natureza não racionalizável, impossível de ser simplificada em fórmulas) que se pode alcançar a iluminação. Ela é uma forma de confundir através da racionalidade, e nem sempre a confusão é negativa.

“Em geral, mesmo que todos os sábios budistas em seus treinamentos estudem como se pode eliminar as confusões em suas raízes, eles não estudam *como eliminar as confusões usando confusões*. Eles não notam que as confusões confundem as confusões. Ele sabem muito pouco o que é transmitir confusões em termos de confusões. Raramente ele compreendem que a transmissão do dharma é ela mesma uma confusão” (Dogen apud Heine, 1994, p. 6, tradução e destaque nosso).

Um koan, portanto, ignorado aqui em seu objetivo religioso, é uma forma de expressar, através da inversão bem-humorada das expectativas (a confusão de que Dogen fala), uma história que não pode ser resumida em uma moral lógica, mas sim em uma imprecisão (silenciosa ou não). Como explica Heine, Dogen enxergar essas narrativas como “meios discursivos de gerar instabilidades, auto-deslocamento (e, portanto, autoaprimoração), perspectivas paralelas” (Heine, 1994, p. 7).

Para aproximar a ideia dos koans às obras de Laerte, é preciso primeiro escolher a perspectiva de Dogen diante do koan: ele transforma a linguagem, uma ferramenta da confusão, em uma forma de tentar escapar da confusão da racionalidade convencional. É retirando a busca por uma “verdade da iluminação” que se pode pensar em tiras de Laerte como reflexões poéticas e filosóficas sobre a experiência humana, formuladas com um humor leve (que não é o da estrutura de uma piada, da oposição entre narrativa séria e humorística, como já foi descrito antes), mas amplamente desorientador. Como um koan, a ideia dessas tiras de Laerte é sair entendendo menos o mundo, ao menos do ponto de vista de um discurso narrativo e lógico convencional. Deixar de compreender o mundo pode ser compreendê-lo mais.

A tira que abre este subtópico (Figura 28) não só traz os dados de uma inversão misteriosa, engraçada e não revelada em sua intenção, como reproduz o próprio esquema convencional dos koans: o diálogo entre mestre e discípulo. A representação utilizada na tira supõe também referências visuais ao repertório do budismo: o mestre barbudo (e inalterado, diante do iminente naufrágio do bote) e o discípulo careca, imagens monásticas da religião. A tira lembra um koan justamente porque os dados

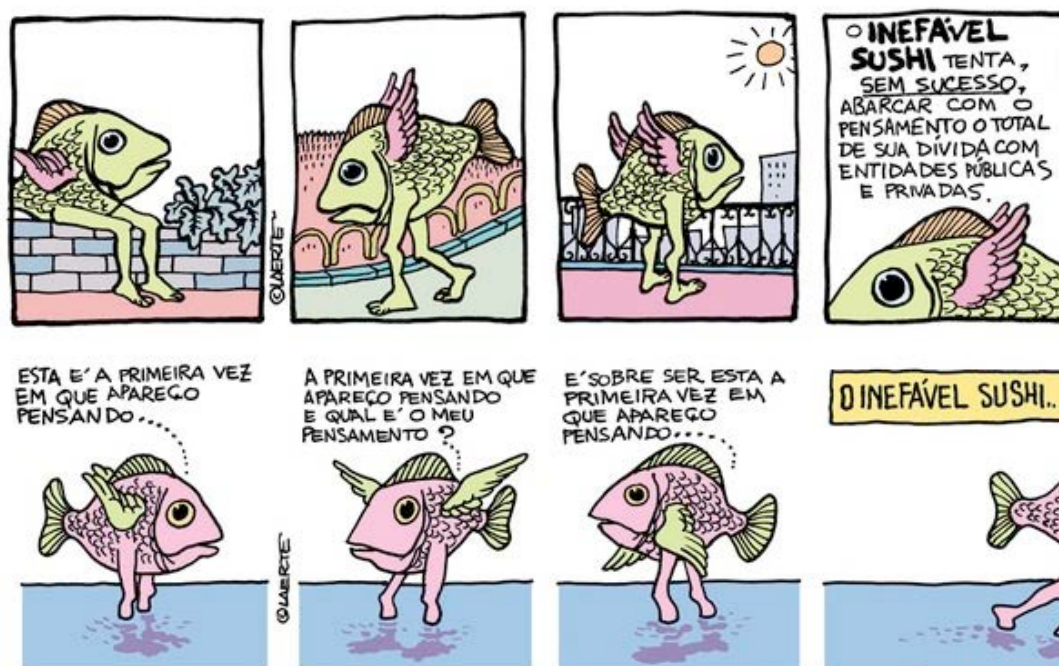
narrativos que apresenta, apesar de trazerem uma história (e levantarem a questão da falha do discípulo), não são suficientes (e nem querem ser) para solucioná-la: é um enigma que se nega, como o próprio koan. Por que o mestre teria falhado? A falha do discípulo é a falha do mestre? Ainda que Laerte não esteja buscando despertar a iluminação no leitor – parece mais brincar com a ideia da iluminação na frase final do discípulo, que sugere uma inversão, ainda que respeitosa, do papel de mestre e aprendiz –, a tira se utiliza da confusão para brincar com a expectativa racional (até mesmo a expectativa que se tem das histórias zen), ou seja, confunde a racionalidade que, na verdade, é confusão. Cada leitura da tira serve para entendê-la menos em seu sentido kunívoco, e mais em sua amplidão de significados e questões. Isso porque o koan se transforma em um elogio dessa abertura que Laerte busca, um projeto artístico que valoriza as indefinições criadas por suas próprias formulações e questionamentos pessoais – é a forma de enunciar uma mudança em relação a uma forma convencionada de se fazer tirinhas. A tira expressa algumas das soluções para o problema que Laerte se propõe, o de criar formas não humorísticas e já gastas de fazer tirinhas.



Figura 29 – Piratas do Tietê, 29 de agosto de 2010

Se na tirinha que serviu de exemplo anterior a referências aos koans é explícita, em outros casos ela é tomada pelos diálogos ou questionamentos que não obtêm respostas, porque buscam falar de algo que só a confusão da linguagem e dos conceitos parece revelar. Na tira acima (Figura 29), há um bom exemplo disso: um senso comum sobre a atualidade (“não existem mais ideologias”) é logo invertido por um personagem, o “lagarto” rosa, que aparece, fala e vai embora, como se ilustrasse a falta de ideologia (e de resposta) – a situação toda é insólita, em certa medida. A questão é que a resposta do “lagarto” rosa no quadro inicial – ainda que não tenha sido feita uma pergunta – oferece uma quebra do que estava sendo pensado antes, mas não explica sua solução. O que a tira representa, em sua forma narrativa relativamente simples, é uma parte do

processo dos koans, a desestabilização do que era previamente sabido (aqui, pelo “lagarto” azul), ou seja, um deslocamento provocado pela experiência daquela confusão da racionalidade (ou da aparência de racionalidade). Ao contrário da iluminação, Laerte parece buscar mais uma pequena epifania ou, ao menos, fazer o leitor parar para refletir sobre o tema (o que o próprio personagem faz).



Figuras 30 e 31 – Piratas do Tietê, 2 e 3 de fevereiro de 2010

Existe outra referência mais direta ao mundo dos koans em tiras anteriores, em um personagem que Laerte criou para um arco narrativo de sete tirinhas em fevereiro de 2012. Em seu próprio nome, o Inefável Sushi traz referências à incapacidade da linguagem de expressar a experiência de transcendência religiosa, e se pode supor uma relação com os koans a partir da ideia de sushi, um elemento oriental. Laerte brinca com o status misterioso do personagem, que deve sempre se manter irrevelável por ser inefável, representar aquilo que as palavras não podem conter (ou seja, algo além do próprio termo inefável, em certa medida). A segunda tira (Figura 31) expressa um pensamento que parece gratuito, que ganha algum sentido (na sua ausência de sentido) quando, no último quadro, entra o nome do personagem, como se fosse o título de um esquete.

Na verdade, a apropriação de Laerte dos koans funciona como uma forma (entre outras) de lidar com a abertura que procura em parte de suas tiras. Narrativas curtas sem

respostas diretas, os koans são formas de confundir a confusão das certezas dos leitores, de provocar os sentidos e impressões estáveis (e mesmo os formatos estáveis, como o das tiras cômicas). Ao mesmo tempo, esse equilíbrio entre a ausência de sentido único (a confusão como projeto) e o humor é próprio das narrativas zen e Laerte transforma em um programa artístico, a partir de influências diversas.

3.4 A presença do pop-erudito



Figura 32 – Piratas do Tietê, 2 de agosto de 2010.

O “Laerte + (Cartola)” da tirinha acima (Figura 32), parte da amostra desta pesquisa, ilustra outro dado da produção recente de Laerte: o uso de um vasto repertório cultural, político e, especialmente, visual para fazer seu trabalho. Das artes plásticas à música e à literatura, vários elementos se misturam na produção do autor para gerarem novas conexões diferentes entre objetos culturais que são aparentemente dissociados – tanto que, muitas vezes, é apenas uma relação afetiva de Laerte que pode explicar a junção dos dois em um mesmo trabalho. Acima, além da música de Cartola citada, “O mundo é um moinho”, há uma referência clara ao romance de José Lins do Rêgo, “Menino de engenho”. O restante do arco da história, que começa ainda no mês de julho, também traz referências à música sertaneja “Menino de porteira”, de Teddy Vieira e Luizinho; ao filme “Scarface”, de Brian de Palma; e à “Canção do tamoio”, do poeta romântico Gonçalves Dias. Dentro do repertório visual, Laerte recupera o minotauro de um chifre só de uma série de 2008, “Manual do Minotauro”, e também as estátuas da Ilha de Páscoa para representarem o “menino da porteira” (ou de engenho).

Apesar de trabalhar com uma mídia massiva como os quadrinhos – e ainda mais uma de produção e veiculação imediata como as tiras de jornais –, seu repertório busca ir além, em alguns casos, das convenções de construção, narrativa, traço e mesmo repertório cultural das demais tiras. Na verdade, em um mesmo arco narrativo ou até

mesmo em uma única tirinha, Laerte é capaz de citar uma ópera clássica e uma canção dos rádios dos anos 1960, é capaz de fazer remeter a partituras e também a sambas populares (Figura 33).



Figura 33 – Piratas do Tietê, 25 de março de 2009

Essa construção de histórias a partir de textos e relações já existentes – seja no senso comum, seja na cultura de massa e popular, seja em trabalhos artísticos – não é só uma opção casual do autor, mas, muitas vezes, uma metodologia de criação consciente. Laerte já afirmou:

“Eu já cheguei a essa conclusão há um tempo: o meu trabalho é inspirado no trabalho dos outros. Eu gosto de fazer o que eu faço como uma forma de diálogo e interação com tudo o que me impressiona e mexe comigo em outras linguagens, seja notícias de jornais, livros, romances, ensaios, outros quadrinhos, filmes, música, sei lá” (Coutinho, 2008a).

O interessante é que esse repertório visual, narrativo, musical e factual se mistura de diversas formas, em geral, como referências fundadoras da própria narrativa, como na Figura 33 e na série sobre o menino da porteira.

Uma das frequentes reclamações dos leitores, em relação ao hermetismo das tiras de Laerte, recai sobre esses dados – além, é claro, de também provocar a confusão em leitores que buscam uma interpretação óbvia nas tiras que se propõem mais abertas. Mas existe outro dado. Fabbrini, o leitor que começou as reclamações contra o quadrinista, afirmou que ele fazia obras que “giravam em torno do próprio umbigo” (Painel do leitor, 2009a). Parte disso se dá pela criação de tiras a partir de um universo referencial que é apropriado pelo autor por colagens e junções também afetivas.

Um dos conceitos interessantes para pensar esse uso de Laerte de referências múltiplas a produtos de origens e circulação cultural distintas é o de níveis de cultura, definido por Dwight MacDonald no ensaio “Masscult e Midcult”. Ele defende a

existência de três níveis de cultura: a alta cultura, campo da erudição e das verdadeiras obras de arte; o masscult, termo pejorativo para definir os bens culturais que surgem pensados dentro de uma lógica da indústria e da repetição, um “pesadelo cultural”, em suas palavras apocalípticas; e a novidade do seu texto, a ideia de midcult.

Midcult, também uma expressão de caráter explicitamente negativo, é um meio termo entre os dois, um tipo de obra que surge na modernidade, derivada dos movimentos cada vez mais acadêmicos da alta cultura. “No masscult o truque é simples – satisfazer a multidão por qualquer meio. Mas o midcult tem dois lados: ele finge respeitar os padrões da alta cultura enquanto de fato ele os dilui e os vulgariza” (MacDonald, 1961, p. 38, tradução nossa). O perigo desses novos produtos médios, na verdade, seria essa falsa experiência da arte promovida por eles, um verdadeiro risco à existência futura da arte. Umberto Eco, ao retomar essa reflexão, iria um pouco além da simples negação apocalíptica dos valores desses níveis de cultura: não só tentaria reabilitar algumas funções da cultura massiva, vendo seus usos e suas características próprias, como complexificaria a ideia de uma cultura média para além do simplismo de uma condenação da experiência de uma “falsa arte” – ainda que reconheça nesse processo a transformação de novidades na estrutura das linguagens, promovidas em geral pelos artistas, em uma diluição dos novos estilemas, que aparecem fora de contexto em novas obras midcult, sem sua força original. Ainda que evite fazer um jogo de valorização de um dos campos, Eco termina por botar o peso de converter inovação em clichê nessa cultura média, meio artística e meio massiva, que se alimenta de processos existentes nos dois pólos e que acaba por descaracterizá-los.

Em um olhar não valorativo do que seria essa “cultura média” (e, é importante admitir, o termo em si é problemático, porque sugere mais algo que é um meio termo entre extremos do que produtos culturais com características próprias), pode-se pensar no que Andreas Huyssen chamou do fenômeno do “pop erudito”, que ganha um sentido e uma atuação própria na contemporaneidade – e parece até dialogar melhor com ela do que os lugares estanques da arte ou da cultura de massa, cada vez mais evitados pelos próprios artistas e produtores culturais. Ao falar nele, o autor defende a importância de trazer novamente o estético para o centro do debate sobre cultura – como outros pensadores da tradição dos estudos culturais, como Simon Frith, vão fazer – após a própria ideia de “níveis de cultura” ser diluída por conceitos dos estudos culturais. Para ele, é fundamental entender a circulação cultural hoje em medida mais complexas que

anteriormente, indo além de um gosto médio, identificado com uma classe também média.

“Ele [o gosto médio] está, sim, multiplamente fraturado, de acordo com o marketing de nicho pós-fordista e padrões de consumo cada vez mais diversificados. Em termos de estilo, design e sofisticação, o gosto médio opera em um nível mais alto agora do que antes, o que tem levado algumas pessoas a falar de um pop erudito, em contraste com um pop popular” (Huyssen, 2002, p. 26).



Figura 34 - Piratas do Tietê, 4 de abril de 2010

O autor alemão vê que artistas e produtores culturais se utilizam, em meios massivos ou alternativos, cada vez mais um repertório que foge ao esperado para aquela finalidade. De certo modo, é um modelo que trata o pop como uma cadeia complexa de referências assim como a tradição cultural estabelecida da arte, juntando-os para efeitos discursivos e estéticos diversos. Laerte trabalha muitas vezes dessa forma, como na Figura 34, por exemplo, publicada no período da Páscoa daquele ano. A junção do heterônimo poético de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, com a imagem de Jesus, publicada em um período específico do calendário brasileiro, gera um efeito simbólico forte, todo constituído a partir de uma colagem criativa de um repertório de referências. É uma brincadeira séria dessa erudição (que se usa de elementos comuns da cultura, como o catolicismo, a tradição dos ovos de Páscoa e com o senso comum da data religiosa), aqui a serviço não de um nicho mercadológico (ainda que não possam se negar a estar), mas a um projeto autoral que é tão ciente de si mesmo quanto possível em um meio de massa – eis mais uma das consequências de quando se pensa na dissolução dos níveis de cultura (não em absoluto, é claro, mas em sua estruturação estanque, que não vê novos locais de circulação surgindo). É por isso que, ao contrário de uma visão da cultura e da arte em níveis hierárquicos verticais, Huyssen fala de uma lateralidade da produção cultural, em que artistas, grupos e mercado lidam de formas

particulares com todas as tradições desse processo, desde o repertório até a economia da cultura.



Figura 35 - Piratas do Tietê, 14 de março de 2010.

Laerte opera nessa mistura de tradições, novidades e campos e linguagens artísticas e culturais. O entretenimento às vezes entra de forma irônica no seu trabalho (vale lembrar a referência ao voyeurismo na Figura 27), assim como a dita alta cultura, em processos que vão desde a recontextualização de obras, como nas tirinhas do “Menino de engenho”, até colagens de outras obras, como a imagem acima (Figura 35). O interessante é notar como esses repertórios diversos são unidos de formas singulares para criar objetos e narrativas que não podem ser enquadrados em uma tradição de “nível” cultural, apesar de serem feitas em um veículo massivo e, por outro lado, sejam feitas a partir de questionamentos e intenções artísticas.

3.5 A arte como forma de vida

Se as preocupações em inventar novas formas de fazer tiras em quadrinhos estão na superfície e no fundo da sua produção recente, tanto por narrativa e organizações singulares como por uma explicitação dessa vontade, outro aspecto dos quadrinhos de Laerte – e da sua vida – também tem destaque. Ele não é um autor “criativo” simplesmente; sua busca por novas soluções para problemas (estéticos, narrativos, políticos) que ele coloca para si mesmo na sua produção não é apenas uma tentativa de obter sucesso diante de uma contingência, de um trabalho – apesar de também ser isso. De certa forma, essa busca sempre em direção ao novo e que tenta não se repetir, mirando a cada momento um aspecto do mundo a fim de complexificá-lo (e não respondê-lo), indica que interessa a Laerte mais do que fazer boas obras. O desapego

quase completo dele por sua produção – já disse que tem vergonha de quase tudo que fez, em momentos de maior rompante –, tanto recente como antiga, pode indicar isso, ainda que seja um exagero da sua própria fala.

Mais do que o resultado dessa “criatividade” ou “criação”, Laerte parece ver como mais importante o próprio sentido de produzir, a tentativa de fazer diferente. Na entrevista à revista Bravo!, ele aponta a principal motivação da sua nova “fase”: “Fugir da burocracia virou o xis da questão. Descobrir rumos novos, prazeres diferentes...” (Coutinho, 2010a). Não é o encontro de rumos que o satisfaz completamente (até porque ele usa um “modo” da fazer tiras até esgotá-lo e depois o abandona, ou seja, faz séries que não se transformam em uma estrutura fixa), mas sim esses momentos de novas descobertas de modos de narrar e apresentar pensamentos e questões. E, se a insatisfação com o resultado poderia levar a um conformismo ou um abandono, ele nega isso: interessa a ele continuar buscando, como for possível. Ainda diz: “Por outro lado, também não me agrada a perspectiva de largar tudo e me refugiar numa ilha deserta, folgadão. Não pretendo me aposentar. O que desejo é me reinventar” (Coutinho, 2010a). A Laerte interessa menos as suas próprias obras e mais o próprio ato de criá-las e, depois, superá-las, alimentando-se de novas questões e ideias.



Figura 36 – Muriel Total, 23 de setembro de 2010

Ao mesmo tempo, essa nova produção – e postura diante do ato de produzir – é o retrato de uma crise que não é só artística. Esse trabalho se propõe, de início, a pensar a obra de Laerte, mas o próprio autor não coloca em redomas separadas sua transgeneridade e sua produção em quadrinhos. O único personagem fixo que ele ainda mantém, Hugo, passou a travestir com o nome de Muriel e é um dos principais canais de Laerte para compartilhar elementos da sua vivência (com humor, nesse caso, diferente da série dos Piratas do Tietê) da transgeneridade (Figura 36). A crise começa

com a ruptura com as fórmulas do humor, passa por testar novas formas narrativas e leva até uma nova relação de Laerte não só com seu ofício, mas consigo mesmo. Em 2010, quando começou a tornar pública a sua transgeneridade (à época, ainda se definia como crossdresser, termo que viria a abandonar depois), disse, em entrevista:

“É uma descoberta nova, uma predileção que se insinua há séculos, mas que se manifestou com todas as letras apenas em 2009. Cinco anos antes, um dos meus personagens, o Hugo, decidiu ‘se montar’. Não sei exatamente por quê. Só sei que, de uma hora para outra, arranhou vestido, batom, salto alto e se jogou no mundo. Desde que nasceu, o Hugo se porta como um alter ego do Laerte. Ele costuma assumir nos quadrinhos grilos e desejos que se confundem com os meus. O fato de imitar o visual das mulheres certamente denunciava algo sobre mim – sobre ambições que eu me negava a explorar às claras. Foi quando recebi o e-mail de uma arquiteta, fã do Hugo. Quer dizer: de um arquiteto que abraçou a identidade feminina. O sujeito me perguntava se ouvira falar dos crossdressers, pessoas que gostam de botar roupas ou adereços do sexo oposto. Na época, não dei muita bola. Mas em 2009, por causa do aguçamento de minhas neuras existenciais, procurei um clube de crossdressers, frequentei reuniões organizadas pelo grupo e li a respeito do assunto. Depois, lentamente, agreguei enfeites femininos à indumentária masculina – brincos, colares, unhas pintadas” (Coutinho, 2010a).

Essa relação também fica clara, de um ponto de vista teórico, em outro depoimento, postado no perfil do autor no Facebook. Aqui, esse contato entre vida e obra é explicado a partir de uma referência a Picasso:

“A respeito dessa discussão sobre o que é ou em que plagas pulse a tal da ‘arte’ (...), aqui vai uma frase do Pablo Picasso: ‘Eu sou categórico ao afirmar que jamais considere a pintura como simples arte do agradável, da distração. Eu quis, pelo desenho e pela cor, uma vez que eram essas as minhas armas, penetrar sempre mais no conhecimento do mundo e dos homens, *para que esse conhecimento nos liberte a todos*, cada dia mais. Agora eu compreendi que isso só não é suficiente. Esses anos de terrível opressão me mostraram que eu *devo combater não somente através da minha arte, mas de todo o meu ser*’” (destaque nosso)¹⁴.

Não há nenhuma imprecisão, então, em dizer que Laerte confunde – porque quer confundir, de fato – em sua vida a criação, o processo criativo e o corpo; a narrativa, a estética e o discurso; as perguntas, as descobertas e, então, as novas perguntas que surgem disso. A arte é uma forma de obter esse discurso libertador (libertador de preconceitos tanto quanto de clichês e fórmulas, libertador até mesmo das amarras do sentido e das respostas), mas essa busca se espalha para toda a vida do autor.

¹⁴ O comentário de Laerte pode ser lido neste link: <http://www.facebook.com/laerte.coutinho/posts/481691371877869>.



Figura 37 – Pirata do Tietê, 22 de novembro de 2012

Assim, não é porque Laerte é (ou se diz, ou nós dizemos que ele é) um artista que essas obras parecem tão singulares, e tampouco porque essas tiras trazem questionamentos próprios de um processo de criação artística – até porque, em ambos os casos, seria complexo traçar os limites entre arte/artista e não arte/não artista – que as suas produções recentes para a Folha de S. Paulo são um caso interessante. Talvez seja a partir da defesa de uma prática de uma criação e de um olhar complexo sobre o mundo que elas – e que o próprio Laerte traz para sua vida e seu corpo, ao revelar e comentar sua transgeneridade, tornando-se também um militante do tema – parecem dialogar ainda mais com o que se produz artisticamente hoje. Laerte é um caso de inventar-se à medida que se vai inventando, como ele parece sugerir na tira acima (Figura 37).

Agamben na conferência “Arqueologia da obra de arte” (2012) comenta sobre o processo histórico que torna hoje a expressão “obra de arte” ainda mais discutível. “A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo *arte*, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo *obra*” (Agamben, 2012, destaque do autor). Na Grécia Antiga, o autor italiano explica, e especificamente para Aristóteles, o artista era apenas um artesão comum e o valor de seu trabalho estava contido na obra que ele produzia: o que era arte de fato era obra e isso não dizia nada sobre o homem que a produziu, apenas um mensageiro desse valor estético, a *energeia*. Agamben continua sua explanação para dizer que na modernidade isso se inverte: a figura do artista ganha proeminência em relação à obra. O valor do trabalho artístico, essa *energeia*, passa a estar tão vinculada ao artista que a própria sua obra, de certa forma, “transforma-se em um resíduo de algum modo não necessário à sua atividade criativa” (2012). Ao mesmo tempo, essa valorização do artista se esgota. Daí surge a ideia fundamental da arte como uma liturgia, uma atividade cujo próprio objetivo é a realização dessa atividade. A saída para o desprezo tanto da obra como do artista, é, para ele, o entendimento da arte como a defesa de uma atividade prática, como

uma “forma de vida” – noção tão foucaltiana (e política) quanto a própria ideia de arqueologia presente no título do ensaio. Ele conclui sua fala dizendo:

“A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se constantemente em relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida. A vida do pintor, do músico, do carpinteiro, nas quais, como em toda forma-de-vida, está em questão nada menos do que a sua felicidade. Gostaria de concluir com as palavras de um grande pintor de Scicli, que à pergunta ‘para o senhor, Piero Guccione, pintar é mais que viver?’, respondeu simplesmente: ‘Pintar é certamente para mim a única forma de vida, a única forma que tenho para defender-me da vida’” (Agamben, 2012).

Parece ser o que acontece de forma semelhante com Laerte. Não é que sua produção seja um resíduo desnecessário do ato de produção artística. Mas ali, na operação artística de criar, no gesto de transformar a produção de tiras de humor em um espaço de reflexão sobre a vida, a representação e o sentido, há mais do que a criação de uma obra artística: há um entendimento de que a arte é uma postura, uma prática (uma prática diária, constante, sem indicativo de qual é o seu ponto de chegada) e que a operação artística traz em si uma forma de vida. Isso se amplia quanto se junta à subversão das convenções das tiras em quadrinhos que Laerte faz, progressivamente, à sua experiência pública como transgênero (numa verdadeira estética de si foucaltiana) e, indiretamente, como um dos porta-vozes da defesa da necessidade de se problematizar as amarras de gêneros. É a produção de novas formas de vida, de novas formas de criar, que interessa no fazer artístico e na vida de Laerte – elementos que se confundem, intencionalmente, quando o caso é Laerte.

Há um diálogo que exemplifica bem isso, que aconteceu no programa de TV *Provocações*, de Antônio Abujamra.

“Abujamra - O que é a vida?
Laerte - A vida é uma coisa em que a gente pode produzir ensaios, pedir para apagar e começar de novo.
Abujamra - Seria bom na vida, não é?
Laerte - É possível...
Abujamra - Seria bom. A primeira parte, ensaio, a segunda, viver.
Laerte – Mas eu acabei de fazer isso!” (Coutinho, 2011).

3.5.1 A estética e o cuidado de si

Na fase final das suas pesquisas, Michel Foucault passou a estudar a relação entre filosofia e vida na Grécia Antiga, uma forma de responder aos problemas que ele mesmo levantou quando passou a fazer a arqueologia das instituições sociais e do

estado. Um dos conceitos fundamentais com ele vai se deparar é o da parresía, o cuidado de si a partir de um dizer a verdade, ou seja, uma sinceridade mesmo que diante de condições adversas (Foucault, 2004). A partir desse preceito teórico que toma forma pelo risco que o enunciador da verdade passa a correr por dizê-la, ele vai pensar a necessidade de nós, hoje, pensarmos em formas de vida, ou seja, ao contrário de aceitarmos as vidas que são produzidas para nós pelos estados liberais (ou, pior, pelos totalitários), inventarmos novas formas de felicidade e de relações entre os homens.

“Segundo Foucault, a batalha contra o governo da individualização se daria através da ‘recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposta há vários séculos’, seguida pela intensificação da imaginação e criação de novas formas de vida. O que sugere a necessidade de uma reabilitação da estética da existência na atualidade, a qual poderia proporcionar ao indivíduo, por meio de um trabalho realizado na própria relação consigo – uma ascese –, transformar sua maneira de pensar e realizar em si uma forma de vida inédita (Cardoso Jr; Naldinho, 2009, p. 4).

Perto de morrer, Foucault passou a pesquisar mais sobre a identidade homossexual. Era a partir das inúmeras possibilidades de relações e formas de vida que gays e lésbicas poderiam ter e fundar que ele queria partir para imaginar o cuidado de si na atualidade. Sua principal preocupação era justamente em não limitar o que poderia ser a identidade gay, ou seja, evitar definir o que é ser homossexual. Fugindo do interesse científico, que procurava falar de um desejo gay para talvez desvendá-lo, Foucault defendia ser preciso ver as possibilidades produtivas dessa nova forma de vida. Ser homossexual, para além da busca de paridade nos direitos civis, seria se questionar como é possível criar novas formas de relação com outros seres humanos, como é possível inventar formas de vida.

“O que eu gostaria de dizer é que, em minha opinião, o movimento homossexual tem mais necessidade hoje de uma arte de viver do que de uma ciência ou um conhecimento científico (ou pseudocientífico) do que é a sexualidade. (...) Nós devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa” (Foucault, 2004, p. 1).

Sobre o tema, Foucault ainda dizia o que faltava a todos era parar de se preocupar com o desejo, e fazer da vida uma forma de invenção de novas formas de prazer. Se os relacionamentos heterossexuais já eram muito estabelecidos naquele momento para produzirem em abundância novas formas de prazer não-sexual, os homossexuais, em busca de uma identidade, estavam na década de 1980 criando várias

formas, sexuais ou não, de relacionar-se e viver – o sado-masiquismo (S/M) é um exemplo que Foucault costumava citar como forma de prazer não necessariamente sexual (2004), baseado em uma relação aberta entre dois indivíduos que não precisavam, por exemplo, da interferência do estado ou de práticas de uma lógica de mercado.

O que seria a transgeneridade se não um novo momento disso? O próprio Laerte sempre tratou a questão como desvinculada de suas preferências sexuais – ele é bissexual e teve até recentemente uma namorada. As práticas transgênero são exatamente uma forma de “dessexualização do prazer”, como define Foucault.

“Eu penso que o S/M é mais que isso [tendências psicológicas], é a criação real de novas possibilidades de prazer, que não se tinha imaginado anteriormente. (...) Eu acredito que temos uma forma de criação, de depósito de criatividade, dos quais a principal característica é o que chamo de dessexualização do prazer. A ideia de que o prazer físico provém sempre do prazer sexual e a ideia de que o prazer sexual é a base de todos os prazeres possíveis, tem, penso eu, verdadeiramente algo de falso” (Foucault, 2004, p. 4)

A descrição de Foucault se parece muito com a sensação que o próprio Laerte diz ter ao se travestir mulher – como se ele estivesse ciente que a sua experimentação é valiosa justamente como invenção de um prazer para além do sexo: para ele, “a roupa feminina é excitante” (Coutinho, 2010d). Mais do que isso, vestir-se como mulher lhe provoca

“um prazer indescritível, que nunca cogitei sentir. Recorrendo à prática, não planejo mudar de gênero definitivamente nem colocar em xeque a minha bissexualidade. O crossdressing, no meu caso, se refere menos à atividade sexual e mais à transposição de limites. É uma necessidade imperiosa de perscrutar e vivenciar os códigos femininos” (Coutinho, 2010a).

Essa estética da existência em Laerte, essa busca, que não é só dele, é claro, mas que encontra nele um representante midiático corajoso e inquieto, é exatamente um modo de produzir uma nova forma de vida, de criar uma estética de si que é, também, uma defesa de um prazer que ainda não é convencionalizado e, justamente por isso, um ato político. A principal forma de reagir ao processo de subjetivação é justamente essa, o cuidado de si, a coragem da verdade – que Laerte não só leva no corpo, mas reitera no discurso e na sua obra –, a produção dos prazeres, a invenção de novas formas de vidas.

Assim, em Laerte, discurso, obra e corpo não possuem uma separação clara. Laerte expressa verdades, corajosas ou sábias, por diversos meios, enquanto pratica e experimenta novas formas de sentir prazer para além da sexualidade. Ele, assim como seus quadrinhos, é uma obra em andamento, em constante processo, porque a sua

reinvenção, na verdade, é a possibilidade de sempre se reinventar. Um exemplo final disso está mais uma vez na entrevista com Antônio Abujamra:

“Abujamra - O travesti, para você, é uma larga avenida numa tarde de sol ou uma ruela mal iluminada?

Laerte - (Ri) Essa pergunta é ótima! Acho que é um labirinto. É um labirinto em alguns pontos iluminado, em outros, um pouco mais largo, em outros, escuro. É um labirinto, é um caminho novo” (Coutinho, 2011).

Considerações finais



Figura 38 – Laertevisão, 20 de agosto de 2011

Entre os labirintos da experiência de Laerte – experiência como transgênero, experiência como quadrinista que foge de modelos –, é possível se perder e se encontrar de diversas formas. Aqui, analisando alguns aspectos da obra do autor, passamos por algumas bifurcações produtivas, enquanto outras, sem dúvida, foram ignoradas: não seria estranho comentar as tiras mais “discursivas” do autor, em que defende uma ideia ou protesta contra um fato cotidiano, que são mais presentes em outras sessões da Folha de S. Paulo, a exemplo da coluna Laertevisão (Figura 38); ou ainda abordar a forma como ele trata a própria vivência como travesti na série Muriel Total (Figura 36), publicada em outro caderno do jornal, o de Equilíbrio (voltado para saúde rotineira dos leitores).

Esses dois formatos de tira, que têm suas propriedades e modelos, no entanto, não foram parte da amostra desse trabalho: de certa forma, justamente para evitar se voltar para os quadrinhos mais convencionais do autor, que seguem uma estrutura já usada e que trazem na sua relevância as temáticas e o pensamento crítico do autor, não a construção estética e a fuga da convencionalidade. Aqui, escolhemos nos voltar para as tiras presentes em 31 dias de jornal, publicadas na sessão de quadrinhos da Folha de S. Paulo, que formam o conjunto da série Piratas do Tietê, local em que melhor se percebe as mudanças na obra do quadrinista. Assim, foi possível estabelecer alguns dos pontos críticos que a obra de Laerte procura refletir. Não é o que Laerte fala, como deixamos claro desde o início, que queríamos mostrar: mas sim como ele coloca as questões que o interessam na estrutura da sua produção.

A contribuição dos dois primeiros capítulos, breves apanhados teóricos sobre dois campos distintos, é a tentativa de relacioná-los a áreas teóricas que nem sempre os envolvem, como o campo da Comunicação. Ao falar dos quadrinhos, buscamos elucidar algumas questões principais da linguagem que poderiam ser úteis neste trabalho para pensar a construção da obra de Laerte nessa nova fase de sua trajetória. O capítulo ainda traz a teoria do pesquisador francês Thierry Groensteen, que acreditamos que ser um bom acréscimo à bibliografia comum no Brasil sobre o tema, porque procura, olhando para as especificidades dos quadrinhos, fazer uma análise que busca entender a macrossemiótica, propondo uma forma geral de se olhar para a construção de narrativas na linguagem, indo além de abordagens semióticas comuns ao campo.

Além disso, este trabalho ainda se detém no pensamento de Baxandall sobre a intenção, a partir de sua crítica inferencial. É importante destacar a relevância que o autor pode ter para o campo da Comunicação: sua abordagem é interdisciplinar e pensa o contexto de recepção daquela obra a partir de dados materiais. A espécie de hermenêutica singular do autor, que se foca não no contexto geral de uma época, mas na história e nos conceitos que têm relação direta com o que abordado na obra, é de grande utilidade não só por sua abertura a críticas e redefinições de outros autores, mas porque dá igual importância a dados estéticos e históricos de uma obra. Ainda buscamos debater também como Baxandall se insere dentro de uma tradição de análise da história da arte e do pensamento estético, ainda que de forma breve.

A ideia de intenção foi fundamental para a análise porque não só nos força a olhar para uma obra como uma resposta a um questionamento ou a uma motivação do seu autor, como também joga luz sobre uma das principais mudanças da produção

recente de Laerte. As tiras do quadrinistas, apontamos, são feitas a partir de uma autoconsciência de suas potencialidades, pensadas não para serem tiras de humor, mas para serem quadrinhos com outras estruturas – e é por isso que recaem sobre eles tantos adjetivos, como tiras livres (Ramos, 2011b), tiras filosóficas, tiras poéticas, entre outros nomes dados por críticos e público.

Na ideia inicial de mostrar as subversões de Laerte dentro de um espaço mediado por tradições e convenções – formas já dadas de criar um objeto, o oposto de um trabalho de um artista, que procura resolver um problema que ainda não tem uma forma habitual de ser feito –, destacamos no capítulo final de análise alguns aspectos que sugerem essa vontade do autor de desconstruir o estabelecido para aquele espaço. Primeiro, de forma mais geral, a partir de um conceito de Baxandall, o diálogo do quadrinista com um novo troc. Essa busca por alterar a forma como atua em uma estrutura complexa, que reúne leitores, patrões e críticos, é uma ação que é produto de várias outras ações e também leva a novas reações do autor. Em uma escala aparente, é uma mudança em um contrato implícito com quem paga o serviço e o consome, que gera reações positivas e negativas: por um lado, de quem aceita e compreende a mudança; por outro, de quem, mesmo que a entenda em alguma medida, nega sua validade naquele espaço. Olhar o troc serve como sintoma geral de que o que Laerte faz é mais do que uma alteração de estilo, algo que seria mais comum: é uma subversão no modelo de se fazer tirinhas para jornal no Brasil; uma mudança que enfrenta consequências e que estabelece novos diálogos. Do humor, a moeda de troca anterior que o quadrinista usava para negociar com o leitor, ele passa a oferecer novas formas de tira, que se propõem a ter significados herméticos, histórias surreais, questões sobre a vida, ironias com a própria estrutura, etc. As reações a isso reforçam e transformam esse processo, gerando um novo público de leitura para esse formato mais livre de tirinhas, seguido também, de forma diferente, por outros quadrinistas no mesmo jornal.

Se o troc é a consequência mais geral dessa “crise” de Laerte que atinge produtivamente seus quadrinhos, vimos também que algumas mudanças específicas são subversões importantes na convencionalidade do meio. O abandono da obrigatoriedade do humor, com narrativas que contam histórias surpreendentes, mas que fogem do formato comum de piadas das tiras em quadrinhos de jornal, é um dado disso. Vale ressaltar que Laerte não abandona completamente o humor, e nem o substitui, por exemplo, por um formato só de, talvez, tiras reflexivas, ou tiras poéticas, ou contos surreais. Tudo isso se alterna para gerar justamente experiências que não se convertem

tanto em formas fixas. A ideia de abertura também é outra mudança importante: a compreensão do autor do termo sugere que ele busca explorar, no formato curto, histórias que podem ser lidas de diversas formas, propondo uma leitura que vá além da fruição imediata de uma piada. Outros conceitos produtivos foram a associação das tiras com os koans e também um olhar sobre o repertório pop e erudito de que Laerte se usa.

Vale ressaltar, no entanto, o tópico final do terceiro capítulo. Talvez o principal elemento de análise desta dissertação seja justamente o modo com que o quadrinista se propõe a criar a partir de então (e não só a obra, que é em parte um testemunho desse dado); acreditamos que essa ideia de arte como forma de vida, algo que continua para além da obra, é algo fundamental para se entender a produção do autor – e, ainda mais, um olhar importante para a própria concepção da arte hoje, quando este conceito é problemático, em um mundo sem instâncias hierárquicas de cultura e em que a ideia de obra é cada vez mais difícil de conceber como era antes. Laerte se insere nesse debate não só levando sua crise – ou seja, sua insatisfação com os modelos estabelecidos – para a sua vida e falando e agindo como um artista: ele transforma isso em uma forma de vida radical, faz do corpo e da experiência prática também uma obra. É nesse sentido que a estética de si, através da transgeneridade e do debate dela, é um elemento que faz parte conscientemente desse processo de problematização das convenções; é preciso subverter não só os quadrinhos, não só o espaço do jornal, não só a ideia do que é ser um quadrinista: Laerte vai politizar e, portanto, estetizar sua própria vivência. Não é exagero afirmar que Laerte é também obra de Laerte.

Claro que ainda haveria muito a se estudar neste ponto: tanto em uma visão da transgeneridade de Laerte como performance política e artística como em um mergulho nos seus discursos sobre o tema, comparados a pesquisas teóricas sobre gêneros e sexualidades. A dissertação passa longe de esgotar o tema da obra e da vida do autor; na verdade, cremos, seu maior mérito é perceber que ainda permanece muito a ser estudado – esperamos que a obra e a vida de Laerte ganhe cada vez maior atenção acadêmica nos próximos anos. A noção de que ele subverte e continua em processo de criar novas subversões na sua obra e na sua trajetória é enriquecedora, e notar alguns desses seus avanços é apenas reconhecer que há muitos outros aspectos a serem analisados, que fogem à amostra ou ao sentido desse trabalho. A principal consideração deste estudo, portanto, é a própria necessidade de se iluminar – a partir da crítica e a partir da teoria – os quadrinhos e a vida de Laerte, produtos cada vez mais intencionais de processos e questionamentos propostos pelo próprio autor.

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. **Arqueologia da obra de arte** - Conferência em Scicli, Sicília, de 2012. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html>>.

ANSELMO, Zilda Augusta. **Histórias em quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARRIER, David. **The aesthetics of comics**. Pennsylvania: Penn State Press, 2000.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Vozes: Petrópolis, 2000.

_____; MOYA, Álvaro de; D'ASSUNÇÃO, Otacílio; AIZEN, Naumin. **Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da biblioteca nacional**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

COUTINHO, Laerte. Laerte: 'Tenho vergonha de quase tudo que desenhei'. **Bravo!**: set. 2010a. Entrevista concedida a Armando Antenore.

_____. Perfil - Laerte fala sobre "não-personagens" e novo livro. **Uol Mais**: 23 out. 2010b. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/perfil--laerte-fala-sobre-naopersonagens-enovo-livro-0402983766DCB97326?types=A&>>

_____. Laerte. **Vice Magazine**: dez. 2010c. Entrevista concedida a Amauri Stamboroski. Disponível em: <<http://www.viceland.com/br/v2n11/htdocs/laerte-634.php?page=1>>

_____. **Entrevista ao programa Audiopapo**. Entrevista a Fabio Rubira, 2008a. Disponível em: <<http://www.radio.usp.br/programa.php?id=56&edicao=080613>>.

_____. **Laerte lança dois livros e prepara uma animação dos "Piratas do Tietê"**. Entrevista a Marco Aurélio Canônico. Folha de S. Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u323683.shtml>>.

_____. **Experiência**. In: _____. Manual do Minotauro. 2008b. Disponível em: <<http://www.manualdominotauro.blogspot.com.br/2008/11/este-blog-foi-criado-para-permitir-uma.html>>.

_____. **Sobre o entendimento, ainda**. In: _____. Manual do Minotauro. 2010b. Disponível em: <<http://verbeat.org/laerte/2010/08/sobre-o-entendimento-ainda.html>>.

_____. **“Ser mulher é muito caro”**. IG Moda: out 2010d. Entrevista concedida a Deborah Bresser. Disponível em:

<<http://moda.ig.com.br/modanomundo/ser+mulher+e+muito+caro/n1237812404702.html>>.

_____, Laerte. **Entrevista a Antônio Abujamra no programa Provocações**. 4 de abril de 2011.

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

EISNER, Will. **Quadrinhos e a arte seqüencial**. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

FONTANA, Mônica. **O percurso do sentido nas histórias em quadrinhos**. Dissertação de Mestrado em Letras e Lingüística da UFPE em 1996.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade**. 2004. Entrevista concedida a B. Gallagher e A. Wilson. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537>>.

GROENSTEEN, Thierry. **The system of comics**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007. 188 pages.

HEINE, Steve. **Dogen: textual and historical studies**. Oxford University Press, Oxford, 1994.

HOLLY, Michael Ann. **Patterns in shadows: attention in/to the writes of Michael Baxandall**. In: Rifkin, Adrian. About Michael Baxandall. Oxford: Blackwell, 2010.

LANGDALE, Allan. **Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye**. In: Rifkin, Adrian. About Michael Baxandall. Oxford: Blackwell, 2010.

LOPES, Marcos Carvalho. **Umberto Eco: da “Obra aberta” para “Os limites da interpretação”**. In: Revista Redescições, Ano 1, Número 4, 2010.

MANUAL DO MINOTAURO. Blog de Laerte Coutinho. Disponível em: <<http://verbeat.org/laerte/>>. Acesso em: 1 jul. 2011.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. M. Books: São Paulo, 2005.

MESKIN, Aaron. **Defining comics?**. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 65:4. Pensilvânia: Temple University, 2007. Páginas 369–379.

MOLOTIU, Andrei. **Abstract comics**. Fantagraphics, Seattle, 2009.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz3005200810.htm>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008b. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/secaodecartas/407469-celulas-tronco-laerte-equilibrio-policia.shtml>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008c. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0206200810.htm>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008d. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/secaodecartas/408942-amazonia-educacao-impuestos-futebol-suecia-58.shtml>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008e. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2807200810.htm>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008f. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz3007200810.htm>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008g. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/secaodecartas/428400-lei-seca-gil-grampolandia-oab-quadrinhos-batman.shtml>>.

PAINEL DO LEITOR. Folha de S. Paulo, 2008h. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/secaodecartas/428796-oab-advogados-torturadores-sacs-jaguaribe-quadrinhos-eliane.shtml>>.

PESHEK, Brian. **Zen masters at play and on play: a take on koans and koan practice.** 2009. Dissertação de mestrado, 99 páginas. Disponível em: <<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Peshek%20Brian.pdf?kent1245605316>>.

POTTS, Alex. **Michael Baxandall and the shadows in Plato's cave.** In: Rifkin, Adrian. About Michael Baxandall. Oxford: Blackwell, 2010.

RAMOS, Paulo. **Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras.** Campinas: Zarabatana Books, 2011a.

_____. **Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor.** 2007. Tese (Doutorado em Letras). USP, São Paulo. 424 páginas.

_____. **Tiras livres: um gênero em processo de consolidação.** Disponível em: <http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2010-09-01_2010-09-30.html#2010_09-06_00_04_38-135059040-28>. Acesso em 26 set 2011b.

SABIN, Roger. **Comic, comix & graphic novels: a history of comic art.** Nova Iorque: Phaidon, 2010.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **Introdução à edição brasileira.** I: BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

Imagens:

Todas as imagens deste trabalho são de autoria de Laerte Coutinho, exceto quando o nome de outro autor aparece junto a elas.

As fontes de todas as imagens são o blog Manual do Minotauro (<http://manualdominotauro.blogspot.com.br/>) e o arquivo digital da Folha de S. Paulo (<http://manualdominotauro.blogspot.com.br/>). As exceções são as imagens do livro “Desvendando os quadrinhos”, de Scott McCloud, e a fotos dos quadros de Picasso e Pierro Della Francesca e da Coluna de Trajano, retiradas da Wikipedia.

Anexos

Anexo 1 – Tiras da amostra



Piratas do Tietê, 1º de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 2 de agosto de 2010



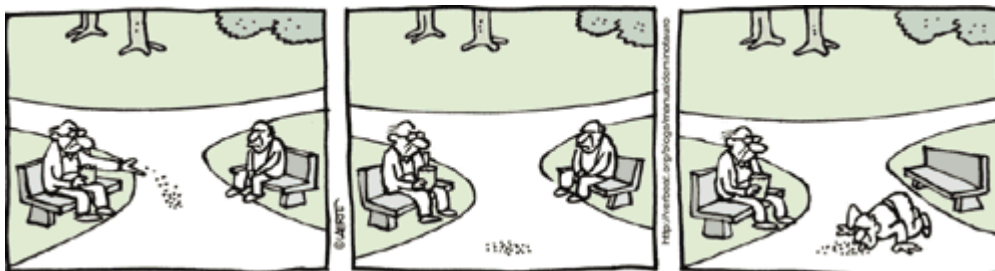
Piratas do Tietê, 3 de agosto de 2010



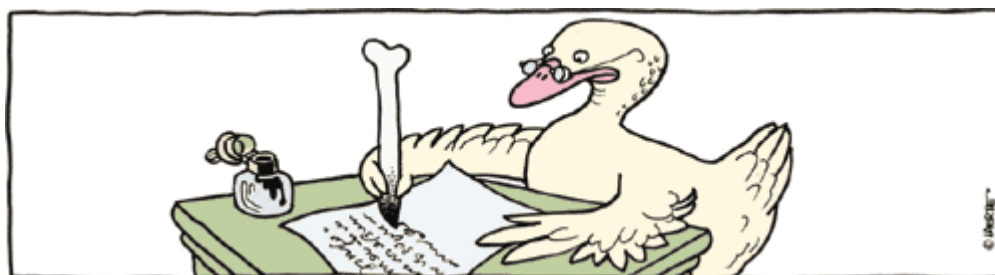
Piratas do Tietê, 4 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 5 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 6 de agosto de 2010



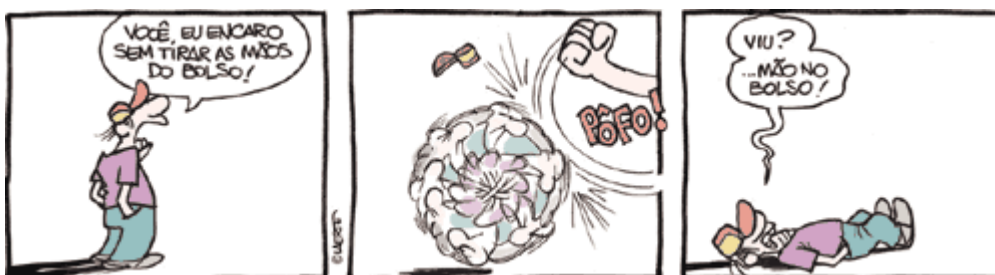
Piratas do Tietê, 7 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 8 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 9 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 10 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 11 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 12 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 13 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 14 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 15 de agosto de 2010



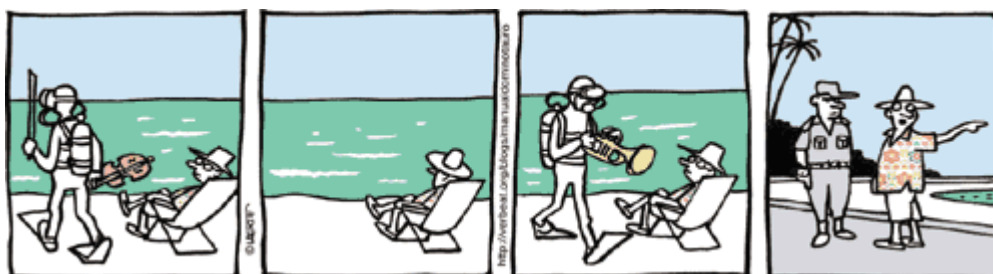
Piratas do Tietê, 16 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 17 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 18 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 19 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 20 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 21 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 22 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 23 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 24 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 25 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 26 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 27 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 28 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 29 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 30 de agosto de 2010



Piratas do Tietê, 31 de agosto de 2010

Anexo 2: Página 70 de Desvendando os quadrinhos

MOST **PANEL-TO-PANEL** TRANSITIONS IN COMICS CAN BE PLACED IN ONE OF SEVERAL DISTINCT CATEGORIES. THE **FIRST** CATEGORY--WHICH WE'LL CALL **MOMENT-TO-MOMENT**--REQUIRES VERY **LITTLE** CLOSURE.

1.

NEXT ARE THOSE TRANSITIONS FEATURING A SINGLE **SUBJECT** IN DISTINCT **ACTION-TO-ACTION** PROGRESSIONS.

2.

Anexo 3: Página 71 de Desvendando os quadrinhos

THE *NEXT* TYPE TAKES US FROM **SUBJECT-TO-SUBJECT** WHILE STAYING WITHIN A SCENE OR IDEA. NOTE THE DEGREE OF *READER INVOLVEMENT* NECESSARY TO RENDER THESE TRANSITIONS *MEANINGFUL*.

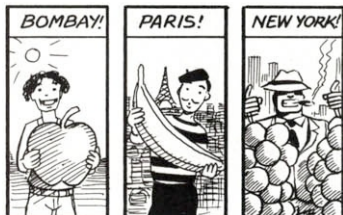
3.





DEDUCTIVE REASONING IS OFTEN REQUIRED IN READING COMICS SUCH AS IN THESE **SCENE-TO-SCENE** TRANSITIONS, WHICH TRANSPORT US ACROSS *SIGNIFICANT DISTANCES OF TIME AND SPACE*.

4.


Anexo 4: Página 72 de Desvendando os quadrinhos

