
A identidade material em *A solidão de um quadrinho sem fim**

Clarissa Ferreira Monteiroⁱ

Resumo: Este artigo propõe explorar a construção da identidade na *graphic novel* autobiográfica *A solidão de um quadrinho sem fim*, de Adrian Tomine (2020a), a partir de uma reflexão sobre seu projeto gráfico. A obra é construída em um suporte que se assemelha a um *sketchbook* da marca Moleskine, apresentando uma nova camada de leitura motivada pela interação física com o produto e a exploração de sua espacialidade. O objetivo desta análise é explorar mais a fundo a construção da identidade por meio do uso de um produto, conforme propõe Floch (2000), considerando a relação que se estabelece entre a narrativa e o instrumento de trabalho do quadrinista, e as aproximações que o quadrinho promove entre enunciador-autor e enunciatário-leitor.

Palavras-chave: quadrinhos; autobiografia; projeto gráfico; semissimbolismo; identidade visual.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.206939>.

ⁱ Doutoranda no Programa de Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, Brasil. E-mail: clarissafmonteiro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2938-5253>.

Introdução

Enquanto produto da imprensa, o quadrinho não se coloca como texto incorporado a um suporte uniforme. É possível encontrar uma multiplicidade de formatos e materiais nos quais são impressas as histórias em quadrinhos e, a depender do projeto editorial e veículo que as acolhem, as configurações formais desses textos podem sofrer coerções mais ou menos restritivas. Tomemos como exemplo a tira de jornal: ela possui um espaço dedicado e se encontra em um caderno específico, normalmente aquele voltado para as notícias de cultura e entretenimento, acompanhando jogos como palavras cruzadas, sudoku, etc. Por conta disso, suas proporções são pré-estabelecidas, há obediência a uma economia de espaço diagramático da página e, também, possíveis restrições de impressão e cores. Quadrinhos autorais, por sua vez, permitem maior flexibilidade em relação ao seu projeto gráfico e à sua configuração textual. Isso traz, portanto, novas possibilidades de leitura e exploração sinestésica da narrativa. Neste artigo, analisaremos um quadrinho de tal natureza, *A solidão de um quadrinho sem fim*, de Adrian Tomine (2020a), que apresenta uma narrativa autobiográfica construída e organizada em um caderno de rascunhos, ou um *sketchbook*.

Este artigo busca explorar a construção do sentido de identidade no objeto-quadrinho e verificar seu projeto editorial e seus paratextos, estes definidos por Gérard Genette (2009, p. 10) como aquilo que oferece um plano de leitura, sendo tal qual um “vestíbulo”, espaço que permite entrar ou retroceder no texto e, também, lugar de “uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e uma leitura mais pertinente”. O estudo deste objeto recorre às reflexões de Jean-Marie Floch acerca: (1) da construção de sentido pela materialidade de produtos do design (2000); (2) as relações semissimbólicas entre plano de expressão e plano de conteúdo (1985), analisadas aqui em relação ao letreiramento, com amparo nos estudos no campo do design por Ellen Lupton (2006) e Donald Norman (2013).

1. Apresentando o quadrinho

Publicado em 2020¹ *A solidão de um quadrinho sem fim* é uma história em quadrinhos autobiográfica do estadunidense Adrian Tomine. A história explora a relação de Tomine com os quadrinhos, desde a sua infância, quando se descrevia como desenhista e colecionador, até o momento em que o *hobby* se torna a sua carreira. A narrativa percorre o período entre os anos 1982 a 2018, com saltos

¹ Esse ano corresponde tanto ao ano da publicação original, quanto ao ano de publicação de sua tradução no Brasil. Para esta análise, entretanto, iremos utilizar como objeto apenas a publicação traduzida por Érico Assis.

no tempo que apresentam diferentes momentos da vida pessoal e profissional do quadrinista.

À primeira vista, cada uma das historietas de *A solidão de um quadrinho sem fim* parece apresentar pequenos episódios da vida e da carreira de Tomine, com abordagem por vezes cômica e foco de situações frequentemente constrangedoras ou desagradáveis, seja da vida pessoal ou profissional do quadrinista. Entretanto, o último registro no tempo (identificado como “Brooklyn, 2018”, na página 127) apresenta o episódio mais longo e é aquele que fecha a obra em si mesma: após passar por um problema de saúde que o faz acreditar que vai morrer, Tomine faz uma reflexão sobre os sentimentos conflitantes que possui em relação à vida que os quadrinhos lhe proporcionaram. A profissão trouxe o reconhecimento e as conquistas, mas também as gafes, as humilhações e os constrangimentos... E, no meio disso, os quadrinhos também possibilitaram o surgimento dos papéis de marido e pai (algo que aparece em outros pequenos episódios ao longo do quadrinho). Após ponderar se a vida dedicada a esse trabalho “valeu a pena”, na última página (à semelhança de um epílogo), Tomine abre os olhos e começa a escrever “Fresno, 1982”, levando o enunciatário-leitor de volta à primeira página da história, convidando-o à releitura (e à reflexão sobre o caminho percorrido pelo quadrinista até então).

Apesar de seu tom mais humorístico e da apresentação de situações absurdas, o quadrinho aborda temas delicados e atuais, como racismo (Adrian Tomine é um autor estadunidense de ascendência japonesa); sentimentos de inadequação, solidão, depressão, ansiedade; assédio moral... Em muitas historietas, os nomes de personagens foram rasurados, preservando suas identidades (muito embora seja razoável questionar o alcance dessa preservação, quando sua representação pictórica se manteve, colocando em dúvida o quanto ela é fiel ou não ao indivíduo representado). Em entrevista para o site *The Comics Journal*, Tomine foi indagado se alguém presente nas histórias entrou em contato após o lançamento do quadrinho. O quadrinista respondeu que:

Sim, acho que era meio inevitável. Foi ótimo ouvir de alguns dos outros quadrinistas que aparecem no livro, porque houve muitas vezes durante o processo no qual eu pensei, “Isso pode não fazer sentido para mais ninguém, mas eu espero que fulano e ciclano entendam”. E eu tive dois tipos de pedidos de desculpas: um de alguém que se reconheceu corretamente no livro, e um de alguém que não apareceu em nada do livro (TOMINE, 2020b, tradução nossa)².

² “Yeah, I think it was kind of inevitable. It's been great to hear from some of the other cartoonists that appear in the book, because there were many times during the process where I thought, “This might not make sense to anyone else, but I really hope that so-and-so gets it.” And I've gotten two apologies: one from someone who correctly recognized themselves in the book, and one from someone who was not in the book at all.”

O projeto gráfico do quadrinho será descrito aqui brevemente, uma vez que sua análise será o elemento central deste artigo e, portanto, explorado mais adiante em maior detalhe. A *graphic novel* é composta de um livro de capa dura, com dimensões 14,3 por 21,3 centímetros, miolo de papel *offset* quadriculado, à exceção da primeira e última folha, que são brancas, lisas e de maior gramatura.

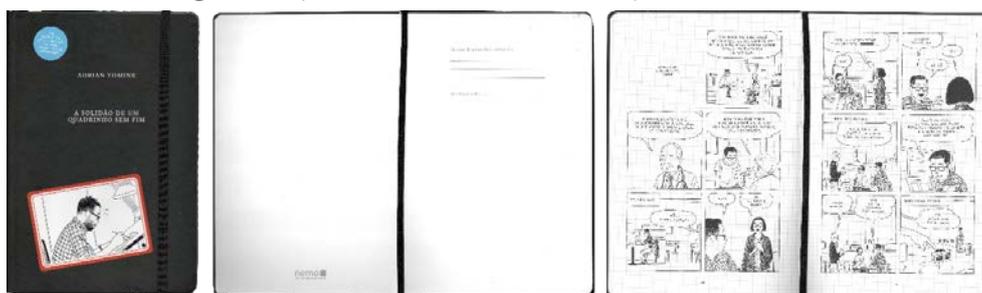
Algo que chama a atenção no projeto gráfico são os outros elementos materiais e gráficos que o compõem: além das folhas quadriculadas, o quadrinho possui também um fitilho preto marcador de páginas em tecido, um elástico para prender a capa e, na primeira folha, há um pequeno bloco para preenchimento de informações (“Em caso de perda, favor devolver a” e “Recompensa (\$)”). Para aqueles que estão familiarizados com materiais de arte e de escrita, é possível reconhecer tais elementos como característicos dos famosos cadernos de rascunho (ou *sketchbooks*) da marca Moleskine:

Figura 1: Caderno Moleskine (capa e miolo).



Fonte: site oficial da loja Moleskine.

Figura 2: Capa e miolo de *A solidão de um quadrinho sem fim*.



Fonte: Tomine (2020a).

Em relação à composição da narrativa gráfica, as histórias possuem, na sua maioria, uma configuração regular: cada episódio é introduzido por uma informação sobre a cidade ou o bairro e o ano em que se passa a narrativa, centralizada dentro do que seria o espaço de um quadro, este, sem margens delineadas. Em termos gerais, as cenas dos quadros apresentam margens com contornos, tendo eles tamanhos regulares. Há dois momentos de quebra dessa

táteis das folhas, o elástico que envolve a capa e as diferentes texturas percebidas pelo manuseio do livro.

Os elementos plásticos materiais do livro chamam a atenção por seu poder de aprofundamento da semiose. Para isso, partimos de Jean-Marie Floch (2000), que diz:

[...] textos e imagens não são os únicos objetos possíveis de sentido; objetos concretos e materiais podem também ser significantes, não apenas por conta do valor agregado que lhes é conferido por seus produtores [...] mas também porque estão situados em uma narrativa de uso ou consumo (FLOCH, 2000, p. 23, tradução nossa)³.

Quando manuseamos um quadrinho, identificamos, na configuração formal do suporte que o acolhe, certas expectativas de abordagem e um modo de leitura, aliadas à sua configuração pictórica e/ou verbal-plástica. Embora possamos identificar diversos formatos de quadrinhos, em geral, trata-se de produtos da cultura de massa e da imprensa e, por conta disso, sua manipulação tátil e decodificação são obedientes às convenções, visto que os formatos são também convencionais. Isso significa que a configuração formal do texto e o seu modo de apresentação obedecem a um projeto editorial massificado e massificante, de modo que a interação com o suporte de inscrição é também convencional (como, por exemplo, leitura da esquerda para a direita no quadrinho ocidental, de cima para baixo, sequencialidade por virada de páginas, organização topológica da página, etc.). Ao mesmo tempo, quanto mais estabilizada é a convenção de interação no ato de leitura, menos a materialidade do suporte se coloca em evidência, privilegiando a apreensão do texto verbovisual.

Conforme explicado anteriormente, o livro não apresenta uma configuração formal comum, assemelhando-se a outro tipo de material gráfico, o *sketchbook*. Ao falar sobre os quadrinhos segundo o seu suporte, leva-se em consideração sua produção pela imprensa *mainstream* e as convenções que determinam a sua produção, observando que, na indústria de massa, os suportes dos quadrinhos cumprem, em geral, o papel de veiculação de conteúdos de maneira eficiente, levando, portanto, a convenções também na configuração formal dos textos. Aqui, emprestamos o termo *affordance*, do pesquisador de ciência cognitiva e engenharia da usabilidade Donald Norman. O termo, por sua vez, advém de um conceito cunhado pelo psicólogo James Jerome Gibson, que produziu estudos sobre uma teoria da ecologia da percepção. Norman explica que, segundo Gibson, objetos físicos comunicam informações relevantes acerca do seu uso por estímulo dos sentidos, que são mobilizados para coletar essas

³ “[...] texts and images are not the only possible objects of meaning [sens]; concrete and material objects can also be meaningful [*significant*], not only because of the added value conferred on them by their producers [...] but also because they are situated in a narrative of use or consumption.”

informações e relacionar com outros dados do mundo, sendo essa relação chamada de *affordance* (NORMAN, 2013, p. 12). As *affordances*, segundo Norman, tornaram-se uma noção popular no campo do design (embora sua aplicação tenha sido desvirtuada, segundo o próprio pesquisador), mas Norman, diferentemente de Gibson, considera que elas são uma relação entre propriedades, não uma propriedade em si:

O termo *affordance* se refere à **relação** entre um objeto físico e uma pessoa (ou, talvez, qualquer agente de interação, seja ele animal ou humano, até mesmo máquinas e robôs). Uma *affordance* é **uma relação entre as propriedades de um objeto e as capacidades do agente que determinam como aquele objeto pode ser utilizado**. [...] A presença de uma *affordance* é conjuntamente determinada pelas **qualidades do objeto** e as **habilidades do agente** que interage. [...] Quando uma *affordance* existe, ela depende das propriedades tanto do objeto, quanto do agente (NORMAN, 2013, p. 11, tradução e grifos nossos)⁴.

O conceito de *affordances* é interessante para esta análise, pois coloca em evidência que a usabilidade ou a interatividade de um objeto pressupõe não apenas suas propriedades materiais, como também as habilidades do sujeito da interação. Podemos, então, estabelecer relações com aquilo que Jean-Marie Floch coloca como a caracterização do objeto pelo seu uso e a identificação do usuário que se constrói pelo uso:

[...] tal qual o semiótico pode fazê-lo quando identifica quem é o enunciatário de um texto ou imagem, o sujeito competente é construído pelo enunciado. Que sujeito é 'feito' por esse objeto? *Que competência um objeto (no sentido amplo do termo) demanda de seu usuário – ou ainda, que competência ele confere ao usuário?* (FLOCH, 2000, p. 163, tradução e grifos nossos)⁵.

No campo da produção editorial, a pesquisadora de literatura e narratologia Thorsa Ghosal aplica a noção de *affordances* ao campo da produção editorial, pontuando que certas “restrições e *affordances* da materialidade do livro subjazem a formas da ficção narrativa” (2015, p. 76, tradução nossa)⁶. Em sua afirmação, Ghosal trata das *affordances* no contexto de publicações do mercado

⁴ “The term *affordance* refers to the relationship between a physical object and a person (or for that matter, any interacting agent, whether animal or human, or even machines and robots). An *affordance* is a relationship between the properties of an object and the capabilities of the agent that determine just how the object could possibly be used. [...] The presence of an *affordance* is jointly determined by the qualities of the object and the abilities of the agent that is interacting. [...] Whether an *affordance* exists depends upon the properties of both the object and the agent.”

⁵ “[...] just as the semiotician might do when identifying who is enunciated by [*l'énonciataire de*] a text or a picture, the competent subject constructed by that statement [*l'énoncé*]. What subject is 'made' by this object? What competency does an object (in the common meaning of the word) demand of its user — or even what competency does it confer upon the user?”

⁶ “Affordances and constraints of the book's body underlie forms of narrative fiction”.

editorial literário, ou seja: o que caracteriza um livro pelo seu uso e como isso se mostra na maneira de organização visual do texto nesses objetos, para que sua leitura seja possível. Segundo Ghosal, a estrutura discursiva se sobrepõe ao formato do livro, havendo correspondência direta entre começo, meio e fim do discurso narrativo e sua disposição visual e material no livro físico, sendo essa uma convenção que, por sua vez, informa e influencia a prática de leitura (GHOSAL, 2015, p. 76).

Ao transportarmos a noção de *affordance* aos quadrinhos convencionais, percebemos que existem diversos formatos – tira de jornal, revista formatinho, formato americano, páginas dominicais etc. – que são de fácil identificação, bem como seus elementos de linguagem, visto que são produtos da cultura de massa. Existe, portanto, uma convenção que informa a interação com esses objetos e sua leitura. Acima de tudo, queremos destacar aqui que as convencionalidades nos formatos visam à eficiência da leitura, de modo que os objetos nos quais os textos se encontram inscritos normalmente não chamam a atenção do leitor, ou seja, a corporeidade do objeto é secundária na leitura e na compreensão desses textos. A partir do momento que a materialidade se põe em evidência, são desveladas novas camadas de sentido.

Ao destacar a materialidade, os elementos físico-materiais do quadrinho, estamos trabalhando com a substância da expressão da comunicação, mencionada por Floch (2009, p. 155) como o material sensível, visual (e aqui, enfatizamos o material tátil), que é selecionado e organizado de modo a permitir a manifestação de uma certa forma. Esses elementos físicos não apenas organizam o texto verbovisual dentro da edição, mas também promovem uma exploração plástica do quadrinho, colocando em evidência sua espacialidade, seu volume e sua textura, afetando a apreensão sensível do enunciatário-leitor. A leitura do texto verbovisual concorre com a leitura do item físico, sendo ambos relevantes e complementares para a compreensão total da obra.

Nossa análise tem como norte os ensaios de Jean-Marie Floch (2000) acerca da construção da identidade visual a partir de produtos como uma caneta, uns logotipos, um canivete, etc. Conforme o semioticista pontua, os

[...] objetos também ilustram um tipo comum de produção, uma maneira comum de conceber e afirmar a identidade de um indivíduo pela 'bricolagem' de signos pré-existentes. Estes signos são, por sua natureza, produtos da história do seu uso (FLOCH, 2000, p. 6, tradução nossa)⁷.

⁷ “[...] objects also illustrate a common type of meaning production, a common way of conceiving and affirming one's identity from a 'bricolage' of pre-existing signs. These signs are, by their nature, products of the history of their use.”

A proposta de Floch, portanto, era de mostrar como os valores investidos em certos produtos se manifestam na relação entre forma e função. Nesse sentido, as explorações do semioticista contemplaram a “conexão entre o sensível e o inteligível e aquela entre a visualidade e os outros sentidos” (FLOCH, 2000, p. 3, tradução nossa)⁸. Floch se utiliza da noção de bricolagem a partir de Lévi-Strauss, observando que:

Assim como outras práticas enunciativas, a bricolagem significa convocar uma série de formas já estabelecidas, algumas que podem ser formas fixas. Entretanto, a atividade enunciativa envolvida na bricolagem não leva apenas à produção de um discurso estereotipado. Em vez disso, nesse caso, a seleção e exploração dos fatos de uso e dos produtos da história levam a um tipo de criatividade que constitui a originalidade da bricolagem como uma práxis enunciativa. Podemos, de fato, pensar nisso como uma dupla criatividade. De um lado, a bricolagem leva a enunciados que se qualificam como entidades independentes; de outro, qualquer enunciado dessa natureza dará substância e, portanto, identidade, ao sujeito enunciador (FLOCH, 2000, p. 5, tradução nossa)⁹.

Floch pontua que, por meio da bricolagem, constrói-se um objeto de significação que organiza e reorganiza os materiais e as imagens dados pelos signos, produzindo sentido nesse processo de segmentação, jogando com as harmonias e as desarmonias sugeridas pelos efeitos sensoriais dos signos reunidos. E nesse exercício é resgatado o mundo sensorial, construído pela história e pela cultura (FLOCH, 2000, p. 5).

Floch observa que o *bricoleur* se insere e se revela pelas escolhas que faz de materiais e imagens que invoca, ou pelas maneiras singulares pelas quais ele transforma os signos de maneira que seja coerente para ele, atentando para a sua identidade. Mas o semioticista lembra que a leitura desses signos pode ir além, uma vez que as relações entre os signos podem fazer emergir outros efeitos de sentido, de acordo com os variados graus de permanência que a legibilidade desses produtos permitir.

Nos tópicos a seguir, buscamos demonstrar como a identidade é construída pelas diversas escolhas no projeto gráfico do quadrinho de Adrian Tomine, mais especificamente aquelas que dizem respeito ao letreiramento e à materialidade do livro.

⁸ “[...] the connection between the perceptible and the intelligible, and on that between the visual and the other senses.”

⁹ “As with other enunciative practices, bricolage means calling upon a number of already established forms, some of which may be fixed forms. However, the enunciative activity involved in bricolage does not lead to the production of merely stereotyped discourse. Rather, in this case, the selection and exploitation of the facts of usage and the products of history lead to a kind of creativity that constitutes the originality of bricolage as an enunciative praxis. We can, in fact, think of this as a double creativity. For, on the one hand, bricolage leads to statements that qualify as independent entities; while, on the other hand, any such statement will give substance, and hence identity, to an enunciating subject.”

3. Analisando o letreiramento

A análise do letreiramento observará a relação entre o mecânico e o gestual que, por sua vez, produz uma relação semissimbólica (FLOCH, 1985) entre o registro pessoal e o registro institucional. Abrimos a nossa reflexão com uma contextualização sobre a origem da tipografia, segundo a designer Ellen Lupton:

As primeiras fontes foram modeladas diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia hoje (LUPTON, 2006, p. 13).

Os balões, as legendas e a narração apresentam um letreiramento comum nos quadrinhos contemporâneos, composto por fontes que apresentam em si uma aparência de gestualidade (algo presente na produção mais tradicional de quadrinhos, personificada no letrista), mas são muitas vezes produzidas mecanicamente, tendo formas regulares. O uso de tais fontes traz uma otimização na produção de quadrinhos, ao permitir maior eficiência na escrita do componente verbal, sem perder a aparência manuscrita característica desse tipo de texto. Há, porém, variações de letreiramento pontuais e de acordo com a linguagem dos quadrinhos, como, por exemplo, o uso de negritos para marcar ênfases, ou variações no letreiramento comuns em onomatopeias e balões que marcam diferentes tipos de fala (gritos, mensagens de texto entre personagens e diferentes idiomas falados por outros personagens¹⁰).

¹⁰ Em uma historieta, a não identificação por parte de Tomine do que dizem personagens japoneses leva à situação em que os balões de fala estão escritos em kanji e hiragana.

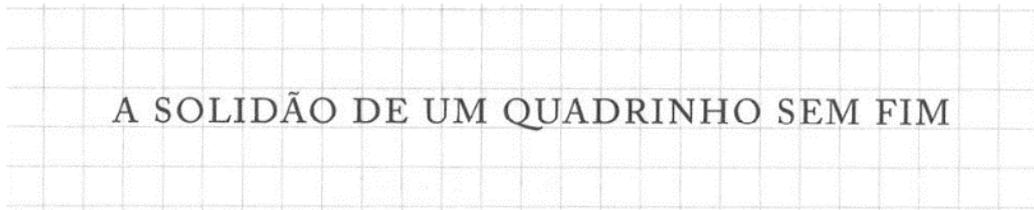
Figura 4: Páginas 96 e 97.



Fonte: Tomine (2020a).

A capa, a folha de guarda no início do livro (onde se encontram a caixa de informações sobre o proprietário do livro e a sugestão de recompensa), a folha de rosto (e seu verso), a página de dedicatória, a página de epígrafe, a página de agradecimentos, a numeração das páginas e a contracapa (onde se encontram citações de quadrinistas sobre a obra) possuem textos com a fonte serifada Adobe Caslon Pro. Segundo Lupton (2006, p. 16), “William Caslon criou, na Inglaterra do século XVIII, tipos com caracteres eretos e definidos, que parecem ‘mais modelados e menos manuscritos que as formas renascentistas’”. A fonte serifada é comumente utilizada em produções gráficas como livros, revistas e jornais, por ser considerada de fácil legibilidade. A página com as informações catalográficas, por sua vez, não se encontra no verso da folha de rosto, mas sim no final do livro, antes da última folha quadriculada do miolo. Nessa página, foi utilizada a família de fontes Frutiger, que, diferentemente da fonte Caslon, não apresenta serifa. Nota-se, portanto, que as fontes de aparência mais mecânica estão associadas aos paratextos de caráter mais institucional, como título, nome do autor, lista de publicações do autor, epígrafe, ficha catalográfica, agradecimentos, dedicatória, enquanto elementos que permitem identificar o livro como tal.

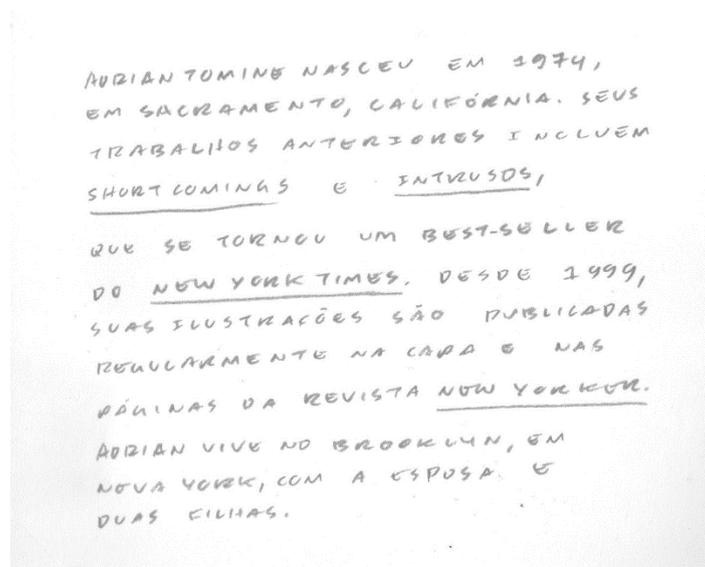
Figura 5: Recorte da folha de rosto.



Fonte: Tomine (2020a).

Na folha de guarda ao final do livro, porém, há a única instância de letreiramento que parece fugir completamente a uma configuração regular dos elementos plásticos do verbal. Curiosamente, está naquilo que se chama popularmente de “mini-bio”: uma nota biográfica comum em publicações, sendo um tipo de paratexto de caráter mais próximo do institucional, normalmente escrito em terceira pessoa (embora muitas vezes sejam redigidos pelo próprio autor), descrevendo, de maneira mais distante e objetiva, o percurso de carreira do autor da obra. Chama a atenção a escolha desse letreiramento por criar o contraste entre o efeito de objetividade do discurso (identificável na sua sintaxe) e o efeito de subjetividade na expressão plástica, apresentando letras irregulares (oferecendo menor legibilidade), desalinhadas em relação à margem da página e com uma cor mais acinzentada que faz com que o texto pareça escrito a lápis, como se fosse um rascunho produzido “pela mão” do enunciador-autor.

Figura 6: Nota biográfica na folha de guarda ao final do livro.



Fonte: Tomine (2020a).

Observando os elementos plásticos do verbal, podemos identificar, da Figura 5 à Figura 4 e finalmente à Figura 6, uma variação de letreiramento, que vai do mais mecânico ao mais gestual. Há uma marcação de personalidade no

plano da expressão, manifestado na escolha pontual do letreiramento de aparência manuscrita na Figura 6: enquanto, por um lado, as letras com e sem serifa se aproximam dos tipos móveis e da mecanização da escrita – tendo por características a regularidade formal, a legibilidade e a impessoalidade –, o letreiramento na “mini-bio”, por outro lado, sugere a presença do registro gestual, trazendo aparência de pessoalidade na escrita. A localização na folha de guarda, por sua vez, juntamente com a textura e cor das letras, sugere uma inclusão espontânea das informações, algo “de última hora”, que foge da previsibilidade dos outros elementos localizados no livro.

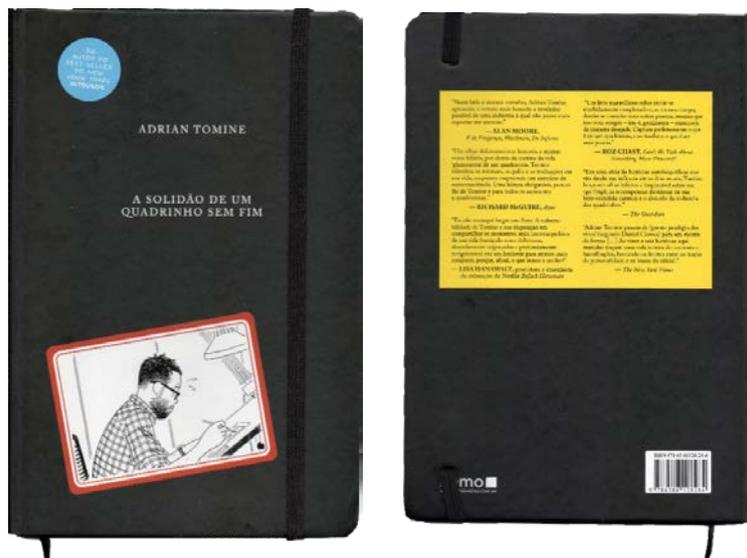
É possível argumentar, portanto, que há uma relação semissimbólica presente na oposição entre o gestual e o mecânico no plano da expressão, que, analogamente, reflete uma oposição entre o registro pessoal e biográfico (identidade) e o registro institucional (alteridade) no plano do conteúdo do livro. A tensão entre identidade e alteridade se acentua na nota biográfica, que apresenta uma enunciação enunciativa e, ao mesmo tempo, possui uma configuração plástica que evidencia ao máximo a pessoalidade do gesto.

4. Analisando o *sketchbook*

O segundo nível da análise se debruçará sobre a materialidade do livro, seu “corpo”. Exploraremos a experiência sinestésica na leitura do quadrinho, na qual a manipulação tátil participa da leitura do texto verbovisual, ao mesmo tempo que o componente funcional do quadrinho-caderno traz informações sobre seu uso e propõe novas camadas de leitura.

A capa e a contracapa do quadrinho têm uma base monocromática e apresentam um revestimento fosco, mais suave ao toque. Três elementos, no entanto, possuem uma textura mais plastificada, por conta do uso de verniz: na capa, a ilustração do quadrinista e o selo azul no canto superior esquerdo; e na contracapa, a caixa de texto amarela com citações elogiosas à obra por outros quadrinistas. Dada a diferença cromática e de textura, cria-se a impressão de diferentes níveis de percepção visual e tátil, nos quais os elementos em verniz parecem acréscimos externos ao caderno, como se fossem adesivos colados. O elástico que mantém o volume fechado convida a uma gestualidade quase ritualística por parte do enunciatário-leitor, que não pode simplesmente abrir o livro para lê-lo, mas deve fazer o movimento de retirada do “lacre” que guarda um registro íntimo por parte de seu enunciador-autor. Podemos identificar o mesmo “ritual” na gestualidade do fitilho de cetim, que pode ser levado a diversas páginas, permitindo marcar o ponto de leitura a ser retomado ou revisitado.

Figura 7: Capa e contracapa.



Fonte: Tomine (2020a).

As páginas são, em sua maioria, quadriculadas e em papel tipo *offset* de média gramatura. Os cadernos quadriculados são comumente utilizados para trabalhos gráficos mais técnicos, por permitirem maior precisão na construção de desenhos. No quadrinho, a grade oferece uma guia para a organização topológica dos elementos gráficos e, na ausência de contornos dos quadros, ela produz uma “margem invisível”, preservando a regularidade dos formatos. Em entrevista ao site *The Comics Journal*, Adrian Tomine comentou sobre a sua relação com esse tipo de *sketchbook*:

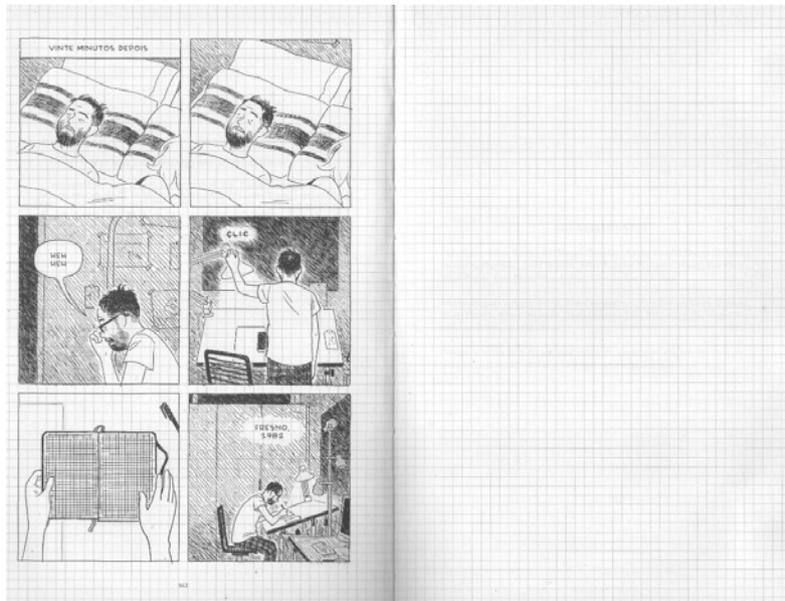
Eu sempre gostei de como esses cadernos parecem, como objetos e como um lugar para os meus esboços. E a grade é útil para desenhar quadros à mão livre, sem precisar uma régua, esquadro ou qualquer outra coisa. Mas acima de tudo, o novo livro tem essa aparência porque eu queria criar algo que chamaria a atenção em uma livraria e talvez alinhar forma e conteúdo de um modo que uma versão digital não conseguiria (TOMINE, 2020b, tradução nossa)¹¹.

O alinhamento entre aquilo que Tomine (2020b) chamou de “forma e conteúdo” aparece de modo mais claro no final do livro, quando o quadrinista (o enunciador-autor) decide começar a escrever a mesma história lida até o momento e, para isso, abre um caderno quadriculado (igual àquele que o enunciatário-leitor tem em mãos) e insere a mesma informação que está

¹¹ “I’ve just always liked the way those notebooks look, both as an object and as a place for my sketches. And the grid is useful for drawing panel borders freehand, without having to use a ruler or T-square or whatever. But more importantly, the new book looks the way it does because I wanted to create something that would grab a potential reader’s attention in a bookshop, and maybe tie in the form with the content in a way that a digital version couldn’t.”

presente no primeiro quadro da história. As páginas em branco em seguida apontam para a potencial continuidade da narrativa (enquanto reflexão e revisão do caminho percorrido): elas se colocam como espaço no qual a criação está para tomar forma e o ponto de vista do enunciador-autor e do enunciatário-leitor se encontram no momento do processo criativo.

Figura 8: Páginas 162 e 163.



Fonte: Tomine (2020a).

Em seu ensaio sobre o canivete Opinel, Floch (2000, p. 149, 151, 155) descreve seu objeto partindo de uma perspectiva lexicográfica greimasiana, buscando definir o canivete a partir dos seus componentes configuracionais (suas partes constitutivas), táticos (os diferentes elementos que permitem defini-lo como um produto dentre outros) e funcionais. A descrição do componente funcional por Floch cita a proposta de Greimas em *Da Imperfeição*, que distingue três dimensões da cultura, conforme descreve na fechadura dogon:

A descrição da fechadura dogon é exemplar. Eis aqui uma coisa do mundo, entre outras, que tem uma utilidade evidente: fechar a casa. Mas ela é também uma divindade protetora da moradia e, ademais, uma obra muito bela. Participando das três dimensões da cultura – funcional, mítica, estética –, a coisa torna-se assim um objeto de valor sincrético. Dotado de memória, coletiva e individual, portador de significação com facetas múltiplas que tecem redes de complexidade com outros objetos, pragmáticos e cognitivos, o objeto insere-se na vida de todos os dias agregando-lhe espessura (GREIMAS, 2017, p. 92)¹².

¹² Floch articula estas dimensões para quatro, em vez de três: a prática, a lúdica (ou ludo-estética), a utópica e a crítica (FLOCH, 2000, p. 155, 156).

Podemos utilizar as dimensões propostas por Greimas para formular uma descrição do componente funcional do *sketchbook*. O caderno apresenta uma utilidade prática: é um espaço para registro de informações (visando, muitas vezes, à lembrança futura), esboços de ideias, depósito de pensamentos íntimos. Dada essa utilidade, o caderno existe como um objeto profundamente pessoal, sendo o repositório do pensamento de seu usuário, espaço de confiança, de atividade intelectual e/ou artística em constante construção e, portanto, não visa à publicação. Nesse sentido, o elástico protege e resguarda as ideias e os rascunhos contidos ali, enquanto o fitilho permite marcar aquilo que é mais importante para o usuário ou atentar para a continuidade do ato de registro. E, por fim, o caderno e, mais especificamente, o Moleskine que inspira o *sketchbook* de *A solidão de um quadrinho sem fim*, é um produto belo, icônico no meio artístico e literário (tendo seu nome associado a figuras como Vincent Van Gogh, Ernest Hemingway, Pablo Picasso e outros) pelo seu design simples e elegante.

Em seu ensaio sobre a caneta Waterman, Floch (2000, p. 17) reforça o papel que a escrita apresenta na construção da identidade, pelo seu caráter pessoal e envolvente. Aqui, consideramos que o caderno se coloca tanto como guardião e motivador do pensamento – demandando a interação física por meio do gesto –, e ele só adquire significado e valor a partir da sua transformação pelo seu usuário.

Conclusões

A solidão de um quadrinho sem fim apresenta, enquanto objeto físico, propriedades que se relacionam com o objeto de ofício do quadrinista, ilustrador e escritor, ao fazer alusão também a um produto de consumo célebre e popular. Por parecer com um objeto que faz parte do trabalho de criação, há pressuposições vinculadas à identidade do sujeito-usuário e às suas competências (previstas ou exigidas) para o uso do objeto (no caso, desenhar, rabiscar, rasurar, esboçar ideias, pensamentos e estilos, etc.). Ao mesmo tempo que o *sketchbook* é caracterizado pelo seu uso, seu usuário é identificado também pela relação que possui com o *sketchbook*. Vale dizer que, diferentemente de um caderno comum, o *sketchbook* aqui já se encontra preenchido; portanto, se coloca como documento, vestígio de seu usuário anterior que encontrou seu caminho para as mãos do leitor.

Embora o formato do objeto não leve a uma organização visual do texto que fuja da convencionalidade (e, portanto, não altera as convenções de leitura do quadrinho), outras possibilidades de leitura para além da narrativa se apresentam pela concorrência de significação entre o objeto-livro e o objeto-caderno. O que se observa é a existência de uma tensão entre o texto do gênero quadrinho (e os suportes convencionais que acolhem esses textos, determinados

por escolhas editoriais muitas vezes institucionalizadas) e o suporte da narrativa em questão, o objeto físico que acolhe esse texto (objeto de ofício, não visado à publicação, de caráter pessoal e íntimo). Criam-se, assim, as “harmonias e desarmonias sugeridas pelos efeitos sensoriais dos signos reunidos” (FLOCH, 2000, p. 5), o que traz à tona reflexões sobre o sujeito-leitor (do quadrinho) e o sujeito-usuário (do caderno).

Embora não tenhamos nos aprofundado na autobiografia em si, é interessante pontuar que há um recorte muito específico nos episódios que compõem a narrativa. A história apresenta eventos que dizem algo sobre Tomine enquanto quadrinista, pai e marido. A conclusão da história não indica o fim da vida ou da carreira do quadrinista, mas sim que ambos continuam em curso (algo que é reforçado pelas páginas em branco posteriores ao último quadro da história). Esse recorte, inscrito no quadrinho-caderno, faz com que *A solidão de um quadrinho sem fim* não apenas construa um discurso sobre a vida e a carreira de um quadrinista, mas sobre *ser* quadrinista, tendo o instrumento de ofício como mediador da relação entre enunciador-autor e enunciatário-leitor.

As escolhas do projeto gráfico apontam também para a criação e evolução do artista/quadrinista enquanto processo que nunca está acabado, convidando sempre à releitura e à expansão, ao acréscimo de novas experiências e ideias, ou à retomada de momentos que podem ser percebidos de maneira diferente, à luz da possibilidade de novas visões de mundo. Isso é possível graças ao exercício de construção do “novo a partir do velho”, como diz Floch (2000, p. 5), ao tomar emprestado o instrumento de trabalho do artista/quadrinista e preenchê-lo de significado enquanto suporte de uma narrativa autobiográfica.●

Referências

- FLOCH, Jean-Marie. *Pétites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hadès; Amsterdam: Benjamin, 1985.
- FLOCH, Jean-Marie. *Visual identities*. Trad. Pierre Van Osselaer e Alec Mchoul. Nova York: Continnum, 2000.
- FLOCH, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GHOSAL, Torsa. Books with bodies: narrative progression in Chris Ware's building stories. *Storyworlds: a Journal of Narrative Studies*, v. 7, n. 1, p. 75–99, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/588700>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NORMAN, Donald. *The design of everyday things: revised and expanded edition*. New York: Basic Books, 2013.

TOMINE, Adrian. *A solidão de um quadrinho sem fim*. Trad. Érico Assis. São Paulo: Nemo, 2020a.

TOMINE, Adrian. "I've got decades worth of suppressed emotions": an interview with Adrian Tomine. [Entrevista concedida a] Hillary Brown. *The Comics Journal*, Seattle, 2 nov. 2020b. Disponível em: <https://www.tcj.com/adrian-tomine-interview/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

The material identity in *The loneliness of the long-distance cartoonist*

 MONTEIRO, Clarissa Ferreira

Abstract: The present article aims to explore identity construction in the autobiographical graphic novel *The loneliness of the long-distance cartoonist*, by Adrian Tomine (2020a), through the lenses of its graphic project. The story is built upon a support that resembles a Moleskine sketchbook, presenting another layer of reading by the physical interaction with the product and the exploration of its spatiality. The objective of our analysis is to dive deeper into the construction of identity through the use an item or product, as it is proposed by Floch (2000), taking into consideration the relationship established between the narrative and the tool of the comic creator trade, and also the approximation that the comic book promotes between author and reader.

Keywords: comics; autobiography; graphic project; semi symbolism, visual identity.

Como citar este artigo

MONTEIRO, Clarissa Ferreira. A identidade material em *A solidão de um quadrinho sem fim*. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 2. São Paulo, agosto de 2023. p. 231-248. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

MONTEIRO, Clarissa. A identidade material em *A solidão de um quadrinho sem fim*. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 2. São Paulo, August 2023. p. 231-248. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 08/07/2022.

Data de aprovação do artigo: 07/12/2022.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

