

O HERÓI PROBLEMÁTICO, ENQUADRADO: JIMMY CORRIGAN E ASTERIOS POLYP

Breno Couto Kümmel*

RESUMO: Este texto pretende ser ao mesmo tempo uma defesa da legitimidade artística da forma quadrinesca e uma leitura de dois romances gráficos de alta qualidade, *Asterios Polyp* (2009), de David Mazzuchelli, e *Jimmy Corrigan* (2000), de Chris Ware. Para isto, faço uma pequena análise do histórico dos quadrinhos, levando em consideração seu lugar na estima da crítica e do público leitor comum, assim como sua situação atual no cenário brasileiro, já que, apesar de várias publicações recentes feitas por editoras renomadas terem recebido numerosos elogios, ainda há muito espaço a ser conquistado. Analiso também o fato da maioria das publicações de quadrinhos recebedoras de elogios por parte da crítica são estórias de não-ficção, autobiográficas em sua maioria, buscando entender quais são as razões e as consequências do cenário ter se desenvolvido desta maneira. Por fim, faço uma interpretação dos dois quadrinhos escolhidos utilizando da categoria do herói problemático, criada por Georg Lukács no início do século XX, para diferenciar o herói épico do protagonista romanescos. O segundo tipo seria uma pessoa de alguma forma deslocada de seu meio social (da realidade que o cerca) enquanto as peripécias do primeiro nunca realmente ameaçam sua segurança existencial. Creio que a mesma categoria é útil para distinguir o protagonista do romance gráfico “sério” ao (super)herói tradicional dos típicos quadrinhos de super-heróis e, desta forma, distinguir o quadrinho sério do quadrinho de mero entretenimento, e que tal distinção é de grande valia para a busca de um espaço menos problemático para a forma quadrinesca.

Palavras-chave: legitimidade artística, quadrinhos, ficção e não ficção herói problemático.

Introdução

Apesar de todo o sucesso que a forma narrativa dos quadrinhos usufrui hoje no mercado editorial e sua boa colocação na estima de vários escritores contemporâneos no Brasil (muitos deles hoje com seus próprios projetos de romance gráfico), é bom lembrar que

* Mestrando em literatura brasileira pela UFMG. E-mail: breno_k@yahoo.com

tratamos de um gênero que não se situa exatamente no topo da consideração da maioria dos “leitores cultos”, que ainda é uma forma que busca uma aceitação mais geral (ou que pelo menos não a “diminua” imediatamente ao status de livro infantil ou para adolescentes) por parte do público de leitores comuns. Will Eisner, praticamente o patriarca moderno da forma e tido como inventor do termo “romance gráfico”, afirma em um livro do fim de sua carreira que “quadrinhos continuam lutando para serem aceitos, mas esta forma de arte, depois de mais de um século de uso popular, ainda é tida como um veículo literário problemático” (EISNER, 2005, 7).

Para comprovar esta situação problemática, é interessante citar dois exemplos, um nacional e um estrangeiro, um contemporâneo (de 2011) e outro um pouco menos (do meio dos anos 80), sobre como os quadrinhos ainda têm muito terreno a conquistar. Ambos dizem respeito diretamente à opinião que se tem de quadrinhos por parte de intelectuais de importância (ou que desempenham função digna de nota).

Milan Kundera, em suas reflexões metalinguísticas de renomado ficcionista, tece diversas considerações interessantes em *A arte do romance* (1986), sobre como o romance (aqui entendido como ficção moderna como um todo) é o gênero da ambivalência, que sua função é ser um complemento qualitativo ao conhecimento quantitativo das ciências naturais, que lida não com a realidade em si (pois pode ser ficcional) e sim com a existência, o mundo das possibilidades, que o romance é sempre mais inteligente do que o romancista, etc. Entre colocações abstratas de historicidade cuidadosamente traçada, o autor coloca também em questão o velho problema (ligeiramente menos velho naquela época) do lugar da literatura no mundo atual, em que a mídia massificadora parece estar tomando o lugar da “cultura” individualizante. Em certo momento, é contundente em sua clareza:

“se pusermos o sinal de igualdade entre todas as culturas e todas as atividades culturais (Bach e o rock, as histórias em quadrinhos e Proust), se a crítica de arte (meditação sobre o valor) não encontrar mais lugar para se exprimir, a “evolução histórica da arte” obscurecerá seu sentido, desabarará, transformar-se-á no imenso e absurdo depósito de obras.” (KUNDERA, 2009, 141)

É de forma geral algo bem visto no mundo acadêmico pegar um escritor de sucesso (especialmente se este sucesso tem expressão comercial) e colocá-lo em alguma posição criticável, como é puxar esta citação em um trabalho acadêmico sobre quadrinhos. Vale ressaltar, todavia, que o livro de Kundera foi publicado em 1986, isto é, antes de obras como *Maus* e *Watchmen* terem recebido o reconhecimento que hoje recebem, e antes da publicação de *Fun Home*, *Black Hole*, o trabalho de Daniel Clowes, de Joe Sacco, ou de Marjane Satrapi,

assim como outros quadrinhos de natureza mais “séria” (ou com pretensões mais explícitas de Arte ou Relevância Social)¹.

Não que estes desenvolvimentos mais recentes tenham tornado inteiramente sólida e inquestionável a situação dos quadrinhos na estima dos intelectuais. Com grande frequência ainda é preciso fazer a ressalva “não é infantil” quando se lê um quadrinho²; ainda é um grupo restrito o que conhece as possibilidades artísticas e intelectuais do quadrinho. Para um exemplo material desta limitação, o Prêmio Jabuti se mostra útil. Neste ano, foram incluídas ao prêmio oito categorias novas de premiação, a maioria delas fruto de desmembramento de categorias anteriores (“educação, psicologia e psiquiatria” se separando em uma categoria de “educação” e uma de “psicologia e psiquiatria”), mas três áreas inteiramente novas: a de ilustração, a de gastronomia e a de turismo e hotelaria. Três áreas consideradas mais importantes de se premiar do que a de quadrinhos.

Há espaço, pelo regulamento, para a inscrição de quadrinhos na categoria ilustração, mas o próprio curador admitiu: “criamos a categoria pensando mais em ilustrações de obras científicas”³, tornando a competição entre diferentes inscritos (entre diagramas anatômicos e narrativas) um tanto quanto estranha e a tarefa dos juízes um serviço nada invejável de se realizar. Houve na história do prêmio um momento em que os quadrinhos foram contemplados, mas ainda assim em um espaço certamente tido por muitos como menor, e ainda por cima subjugado à sombra da “Literatura de Verdade”. Trata-se da premiação da quadrinização de *O Alienista*, feita por Fabio Moon e Gabriel Bá, vencedores em 2008 da categoria “Didático e Paradidático e Ensino Fundamental ou Médio”. Isto é, não só é (só) pra criança, como é também dever de casa!⁴

Não há como negar que os quadrinhos tem um histórico longo de narrativas amplamente tidas como “triviais”, vendidas (e produzidas) como obras infantis ou juvenis;

¹ Para dar um lastro de maior profundidade histórica a este preconceito, pode-se citar a crítica de Goethe a Rudolfe Töpffer, contemporâneo seu, autor de desenhos narrativos e legendados. Nas palavras do autor de : “se no futuro ele escolhesse um assunto menos frívolo e se controlasse um pouco, ele produziria coisas além de toda concepção” (McCLOUD, 1993, 17), sem se dar conta que a forma do quadrinho estivesse fora de sua própria concepção naquele momento histórico.

² Eu estava lendo Jimmy Corrigan próximo ao departamento de Letras da UFMG, considerado um dos menos conservadores do cenário acadêmico no Brasil, e muitos dos colegas que viam o que eu lia perguntavam “por que” eu estava lendo um quadrinho, se era infantil, de aventuras ou algo parecido. Ao falar que iria escrever um texto acadêmico sobre quadrinhos, um amigo meu perguntou se eu ia analisar elementos trágicos nos gibis da Turma da Mônica.

³ Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,jabuti-cria-mais-areas-e-tera-menos-vencedores,695659,0.htm> . Acessado dia 19 de maio de 2011

⁴ Um pequeno panorama da relação de prêmios literários e quadrinhos foi feito por Érico Assis, em sua página da internet no site da Companhia das Letras, junto com seus convincentes argumentos a favor da criação de uma categoria de quadrinhos para o Jabuti: <http://www.blogdacompanhia.com.br/category/colunistas/erico-assis/> . Acessado em 19 de maio de 2011.

seu desenvolvimento/amadurecimento para histórias de maior profundidade é muito recente, de poucas décadas pra cá. Vejo que esta “tradição da trivialidade” se divide principalmente em duas categorias: a das tirinhas de humor⁵ (de jornal, na maioria das vezes, de mais ou menos três painéis) e a das revistas de super-herói, estas frequentemente alcançando a duração de muitos e muitos volumes. É provável que seja este aspecto do tamanho da história que faça com que os romances gráficos modernos sejam mais comumente confundidos com o segundo tipo de quadrinho, o de super-heróis, do que com as coletâneas de tirinhas, ainda mais hoje sendo comum as editoras lançarem coletâneas em um volume só de histórias que antes exigiam a compra de várias revistinhas separadas.

O que este estudo pretende fazer é uma leitura de dois romances gráficos de grande destaque no cenário contemporâneo (*Jimmy Corrigan: o garoto mais esperto do mundo* (2000), de Chris Ware, e *Asterios Polyp* (2009), de David Mazzuchelli) à luz deste “histórico” de histórias de super-heróis que a forma quadrinesca carrega consigo. Percebi certa diferenciação dessas duas obras em relação a muito da produção elogiada de tempos recentes, e parte disto se dá por uma espécie de aceitação desta “herança desagradável” das histórias de super-heróis “meramente divertidas”, sem que com isto se deixe levar pelas fórmulas consagradas e desgastadas das aventuras que prezam por um entretenimento rápido e passageiro, a ser substituído por um próximo na revista da semana seguinte.

Esta diferenciação entre o “quadrinho sério” e o “quadrinho trivial”, para além de um elitismo baseado no lugar social de alguém inserido no mundo acadêmico falando do assunto, pode ser elaborada com categorias interpretativas relativamente claras. Uma categoria que cumpre o objetivo de manter a relação entre as duas possibilidades de resultado (trivial ou sério) dentro de uma mesma forma narrativa (o quadrinho) é a do herói problemático, criada por Lukács ainda no início do século XX para diferenciar o épico do romanesco. O herói⁶ do romance moderno está inserido em seu contexto social de forma problemática, e o enredo do livro, de uma forma ou de outra, evidencia ou potencializa este desajuste; diferentemente, o herói épico evidencia a cada momento seu perfeito encaixe com o mundo, suas peripécias sendo fruto de um breve desnivelamento cósmico (seja pela má ação de algum indivíduo ou

⁵ Embora seja válido dizer que há tirinhas que certamente não se enquadram na descrição de “trivial”, como Calvin & Haroldo, de Bill Waterson, ou o trabalho de Laerte.

⁶ Faço-me valor aqui da ambiguidade terminológica entre as palavras herói e protagonista, sendo o primeiro visto com mais frequência em traduções mais antigas de textos de crítica literária e o segundo mais recentemente adotado justamente a fim de evitar a ideia de “heroísmo”, quando o que se quer expressar é apenas “protagonismo”.

deus) e suas ações o levam de volta ao seu devido lugar (a não ser, claro, que os desígnios divinos clamem por sua ruína e perdição).

Este estudo busca criar um paralelo (fazendo as devidas ressalvas) entre esta diferenciação consagrada (ainda que questionada) do mundo da “Alta Literatura” com esta diferenciação entre quadrinhos “triviais” e os quadrinhos “sérios”, distinção ainda a caminho de se solidificar (ou, pelo menos, de ser reconhecida por muitos que não conhecem o trabalho de autores como Chris Ware e David Mazzuchelli).

Além realizar uma leitura mais detida de duas obras de enorme qualidade estética, tenho como objetivo mostrar a plena possibilidade de se utilizar categorias interpretativas da “Alta Literatura” para se entender melhor um romance gráfico, dando a ver que este novo meio narrativo nada deve a formas de consagração mais generalizada no que diz respeito sua capacidade expressiva e artística.

Estratégias narrativas: ficção x não ficção

Embora as histórias de super-heróis apresentem grandes variações de caso a caso, ainda mais se tratando de um mercado que não demorou a se mostrar competitivo e sempre sedento por novidades, ainda é possível encontrar muitas características-base em comum, possibilitando agrupá-los facilmente em uma categoria. O próprio nome já mostra um primeiro passo a ser tomado: super, isto é, mais do que o normal, e herói, pessoa dotada de heroísmo, que luta pelo bem. Ainda que não tenha poderes sobre-humanos (mais rápido ou mais forte do que é naturalmente possível, poder voar, etc), o super-herói há de ter habilidades incomuns e surpreendentes que o distinguem das pessoas comuns que andam na rua apontando o céu quando ele as sobrevoa e também dos leitores. E ainda que no decorrer de vários volumes (e na tentativa de manter o número de leitores) alguns enredos se tornem extremamente complexos e até mesmo surpreendentes, a disputa que se narra, na grande maioria dos casos, é a de um Bem contra um Mal. Qualquer estória que por acaso narre uma parceria entre membros desses dois lados da Eterna Disputa será impressionante para o a mera possibilidade e a novidade de haver mistura de dos dois lados. Qualquer ambiguidade desenvolvida haverá de se desenvolver entre esses dois polos sólidos, e em estrito regime de exceção.

Embora este tipo de estória conte com o trabalho intenso de muitas pessoas tecnicamente talentosas e consiga cativar milhões de pessoas por tantos anos, não há de se negar que existe uma simplicidade arquetípica por trás delas, e por mais que alguns personagens ocasionalmente apresentem complexidade psicológica, é difícil negar que muitos

fãs se decepcionariam com uma história que não tivesse nenhuma cena de ação ou que não fossem demonstradas habilidades “super”. Como coloca Will Eisner, que, dentre outras obras foi o autor de *The Spirit*, “super-heróis são uni-dimensionais (...) os atributos de um herói são essencialmente físicos – força, visão, locomoção ilimitada, (...) a ausência de sutileza na interação torna as tramas previsíveis” (EISNER, 2005, 98). Seu sucesso comercial e auto-reprodutivo (isto é, capaz de criar inúmeras novas iterações da mesma forma) no mundo dos quadrinhos acabou por identificar em grande parte a forma narrativa com este tipo de história. Trata-se de uma operação que equivale a de igualar a arte do cinema com os blockbusters (re)lançados a cada verão estadunidense pela indústria cinematográfica de Hollywood.

Não deixa de ser surpreendente que demorou tantos anos para que pessoas de talento criador no mundo dos quadrinhos tentassem explorar histórias que não se encaixassem nos dois moldes de tirinha de humor (de jornais) e histórias arquetípicas de super-heróis. Como consequência, não deve servir de surpresa que quando estas histórias começaram a ser feitas, causaram bastante surpresa e são atingidas por muito preconceito.

Não é coincidência que uma fatia considerável dos romances gráficos recebidos com louvor pela “crítica especializada”⁷ lida com biografias ou autobiografias, com narrativas firmemente calcadas na realidade e na vida própria do autor e/ou de alguém próximo a ele, geralmente falando de experiências extremas ou distantes do que é tido como “vida comum”. Nesta categoria, podemos enquadrar *Maus*, de Art Spiegelman, que conta a experiência do pai do autor que sobreviveu ao campo de concentração nazista; *Fun Home*, de Alison Bechdel, que narra como ela descobriu sua homossexualidade e, depois, a de seu pai também; *L’Ascension du haut mal*⁸, de Daniel B, que conta da experiência de sua família com a doença de seu irmão; *Persepolis*, de Marjane Satrapi, sobre sua vida de jovem de classe média iraniana durante a revolução dos anos 70, *Blankets*, de Craig Thompson, sobre seu primeiro amor e sua formação numa família religiosa e conservadora... A lista pode se estender por vários outros títulos/autores.

Além do maior sucesso editorial generalizado da forma não-ficcional nos anos mais recentes, em que praticamente qualquer pessoa consegue publicar um livro sobre alguma experiência específica de sua vida, tentando passar adiante em boa ou má prosa alguma

⁷ Ainda uma mistura curiosa e interessante de críticos acadêmicos, de alto pedigree universitário e de forte inserção nos moribundos cadernos culturais, e entusiastas de quadrinhos da velha guarda, especialistas nas barrocas genealogias de super-heróis mais obscuros.

⁸ Traduzido nos Estados Unidos com o título muito mais burocrático e antropológico de *Epileptic* (e, provavelmente por consequência, no Brasil o título é *Epilético*). Faz com que se imagine que se Alison Bechdel tivesse sido traduzida desta forma, seu livro se chamaria “Lésbica”. O de Art Spiegelman, certamente seria intitulado “Judeu foge dos nazistas”.

sabedoria que aquele evento possa ter trazido⁹, creio que esta proximidade temática (não-ficção) dos sucessos crítico-editoriais em quadrinhos citados acima se dá também por um motivo que é específico ao meio quadrinesco. Algo que vem do histórico da forma, no que diz respeito às narrativas que geralmente lhe são atribuídas a contar. Penso que este pé firmemente fincado na não ficção e o sucesso de recepção que estes quadrinhos gozam se dá por uma estratégia discursiva bastante transparente, ainda que provavelmente seja inconsciente na maioria dos casos e dos autores. Se o quadrinho é uma forma frequentemente desprezada pelo tipo de história (“fútil”) que conta, é bastante razoável esperar que o autor de quadrinhos que queira escapar deste rebaixamento busque contar histórias diferentes, mais complexas e que não envolvessem elementos da mesma fórmula que consagrou e “amaldiçoou” os quadrinhos por tantos anos.

Ainda que seja possível criar histórias de super-heróis que não caiam no mesmo esquema arquetípico e simplista descrito alguns parágrafos acima (basta uma leitura de *Watchmen*, ou *Promethea*, do Alan Moore, para conhecer esta possibilidade), a escolha pela não-ficção leva mais longe esta busca de uma inovação da forma quadrinesca, como quem quisesse se distanciar o máximo possível desta tradição que em muitos casos é um peso, além de minimizar a chance de ter sua obra confundida com “apenas mais um quadrinho banal”. São incontáveis os comentários e até mesmo as resenhas inteiras de neófitos no mundo do romance gráfico que mencionam em algum momento uma ou outra variação da constatação já meio cansativa: “é quadrinho, mas não são super-heróis!”. Quanto mais distante do molde, melhor, e o que seria mais distante do mundo imaginativo dos super-heróis do que narrativas que se pretendem inteiramente factuais?

Embora se tenha produzido (e continuarão sendo produzidos) quadrinhos de altíssima qualidade dentro do molde de narrar experiências próprias, o que me incomoda neste desenvolvimento recente é que, apesar de seu saldo indubitavelmente positivo, um elemento que eu julgo especialmente interessante na arte narrativa acaba sendo colocado de lado: a imaginação e a criatividade, a criação (e não recriação) de uma história.

Outro efeito colateral desta opção recorrente pela autobiografia é dificuldade (sempre presente, mas aqui exacerbada) de se conseguir um segundo sucesso por parte de um mesmo autor, de se alcançar algum tipo de continuidade de produção e da construção de uma carreira. Pois se a matéria-prima do primeiro sucesso artístico é o acontecimento mais importante da vida do autor, o que haveria de se seguir depois disto? Embora já seja praticamente

⁹ Além de ganhar algum (ou muito) dinheiro com isto.

consensual entre especialistas que sempre há algo de ficcional na narrativa que se pretende verídica, pois toda reconstituição de fatos não deixa também de ser um ato de criação e imaginação, há ainda diferença na leitura individual e na recepção coletiva de obras que se admitem como ficção (ainda que com tons autobiográficos) e as que pretendem contar coisas que realmente aconteceram. O leitor de não-ficção sai da leitura com a sensação de ter adquirido conhecimento sobre o mundo em que vive ou o de momentos anteriores, no sentido mais básico e informacional da palavra “conhecimento”. Já a narrativa mais calcada no ficcional, ainda que de uma forma ou de outra sempre se baseia na realidade, traz com maior força algo anteriormente inexistente, e até mesmo novo (ainda em casos de pouca ou nenhuma inovação), em seu ato criativo. Mesmo que tenha tons autobiográficos, qualquer obra que não seja um *roman a clef* dos mais superficiais certamente vai deixar o leitor com um peso incontornável de incerteza. Como coloca Milan Kundera, o universo do romance (da ficção) é o universo do possível, e não do factual.

Vale citar David Foster Wallace, praticante elogiado de ambas formas textuais:

“A principal forma que se pode perceber que os contratos [implícitos entre autor e leitor, na ficção e na não-ficção] são diferentes é pelas nossas reações diante de sua ruptura. A sensação de traição ou infidelidade que o leitor sofre se uma peça de não-ficção (...) é apontada como tendo coisas inventadas nela acontece porque os termos do contrato de não-ficção foram violados. Há, também, formas de entre-aspas trapacear o leitor de ficção também, mas estes casos tendem a ser mais técnicos, quero dizer, mais intrínsecos às regras formais da estória (como, por exemplo, o narrador de primeira-pessoa de um romance de mistério revela ser o assassino na última página, apesar dele saber disto durante todo o período, omitindo só para encher brincar conosco), e o leitor tende a se sentir mais esteticamente decepcionado do que pessoalmente sacaneado” (WALLACE, 2011, 73)

Colocando a questão de forma bastante simples: um ficcionista que coloca elementos factuais em sua obra é tido como inventivo e até mesmo em sintonia com as tendências contemporâneas na ficção¹⁰, um autor que brinca com a permeabilidade entre o que é real e o que é construído. Um escritor de não ficção que mistura coisas que ele sabe que são falsas com as que são verdadeiras sem distinguir a duas é um mentiroso, havendo sobre este assunto até mesmo casos de processo na justiça americana, em que a editora foi obrigada a devolver o dinheiro aos compradores do livro que assim o exigissem (como no caso do livro *A million little pieces*, de James Frey).

¹⁰ Como exemplo da força desta tendência, é interessante ler a leitura de Coetzee a respeito do romance de Philip Roth, *A Plot against America*, publicada no livro de ensaios *Inner Workings*. O romance é protagonizado por um garoto homônimo do autor, em um período em que o autor era garoto, ambientado na mesma cidade e bairro em que o autor cresceu mas em uma realidade histórica diferente. No ensaio, Coetzee, que também cultua este tipo de jogo de autoria/protagonismo, ficção e não ficção desde seu primeiro romance, *Dusklands*, faz uma leitura instigante focando justamente este aspecto do romance.

Como já disse, o que me incomoda um pouco neste foco autobiográfico e não-ficcional dos romances gráficos que alcançaram sucesso é uma desvalorização implícita da categoria imaginativa, da capacidade de se criar (e não recriar esteticamente) uma estória. É este um dos motivos principais pelos quais escolhi *Asterios Polyp* e *Jimmy Corrigan*, duas obras de ficção, para elaborar este texto de defesa da forma quadrinesca. Ainda que Jimmy Corrigan possua elementos autobiográficos (revelados apenas na penúltima página, intitulada “corrigenda”), o fato do protagonista do quadrinho não ser ele mesmo quadrinista já o distancia consideravelmente do autor.

Outro motivo significativo que me fez escolher estes dois títulos é a forma como eles utilizam do elemento visual para contar as histórias como mais do que um meio dentre vários outros possíveis. Uma das maneiras mais comuns de se defender a legitimidade dos quadrinhos é mencionar a possibilidade de que certo quadrinho pudesse ser feito em um livro “normal”, só de texto, sem que houvesse grande perda no conteúdo e que o público comum, então despidos de seus preconceitos contra o quadrinho, reconheceriam imediatamente o valor daquele livro.

Parece-me contraproducente proceder por este caminho, pois ele nega justamente o que há de específico no quadrinho, que é, sob o risco de soar redundante, o quadrinho em si, o elemento visual. Não há dúvidas que *Maus* feito em boa prosa ainda seria um grande livro, pois é notável a história que ele conta e é bastante claro o domínio narrativo do autor. No entanto, uma constatação desta serve mais de demérito à forma quadrinesca do que de elogio: não se pode defender uma forma afirmando que ela é prescindível à grandeza da obra. A obra seria outra, possivelmente também de qualidade, mas sem dúvida outra¹¹.

Os quadrinhos que escolhi desenvolvem tão fortemente este elemento visual da narrativa que seria difícil alegar que uma reescrita em prosa se trataria da mesma história. Em vez de servir de apoio ou até mesmo mera ilustração decorativa ao texto e à história, a imagem nestes dois livros é frequentemente elemento principal da página, a ponto de se poder facilmente alegar que o leitor apressado, cujos olhos correm atrás apenas de palavras nos balões de diálogo, sairia com uma leitura totalmente debilitada da obra. São obras cheias de silêncio (contemplativo ou desajeitado), expressões faciais sutis, experimentação visual, enquadramentos expressivos, uso significativo (e não estritamente realista) das cores e até

¹¹ Faz lembrar também elogios que pessoas pouco acostumadas com leitura fazem a um eventual romance que as chama a atenção: “Parece um filme!”, sendo que há um século era o cinema que lutava para ter sua legitimidade reconhecida.

mesmo dos traços¹². Um crítico chegou a chamar *Jimmy Corrigan* de “além de ser perversamente depressiva, [é] a primeira obra-prima formal dos quadrinhos”¹³, enquanto na coletânea de citações notáveis (e, como neste caso, às vezes de aproveitamento irônico) que a edição recente traz há uma comparação curiosa: “o equivalente em quadrinhos do *Ulisses*, de Joyce – ninguém nunca leu, e os que leram sabe que é uma porcaria, mas fica bonito na sua estante” (WARE, 2000¹⁴).

Os heróis problemáticos, enquadrados

Lukács abre seu famoso ensaio *A teoria do romance* com um parágrafo que facilmente poderia ser qualificado de literário, lamentando a moderna inexistência de um mundo em que o céu estrelado fosse mapa dos caminhos transitáveis, em que ao herói tudo é novo e ao mesmo tempo familiar, etc. Suas qualificações negativas em relação ao tempo de hoje são em comparação com o tempo épico (ou o tempo das narrativas épicas e das figuras épicas), tempo que ele entende como sendo essencialmente diferente do nosso. A ação do herói nada mais é que “um traje bem talhado da alma” (LUKACS, 2007, 26), vida e essência sendo coisas idênticas, vivendo-se num mundo sem perguntas, apenas soluções.

Não creio que exige muito esforço usar desta categoria do herói épico para entender a figura clássica do super-herói de quadrinhos. Na forma consagrada desta forma narrativa, o herói recebe seus poderes e, ao mesmo tempo, o dever de lutar contra o mal. É esta luta, mais do que seus poderes, que o define; por mais que encontre algum obstáculo que explore seu ponto-fraco, o obstáculo existe apenas como função dramática, para provar a superioridade de seu heroísmo diante das maiores dificuldades imagináveis (sendo esta função dramática razão da existência do ponto fraco de todo herói).

Como novidade imediatamente identificável em relação ao herói arcaico, temos o elemento da identidade secreta, clara fratura da suposta perfeição épica. No entanto, esta serve de elemento importante de verossimilhança (função existente até mesmo nos mais irrealistas textos de ficção), ao mesmo tempo domesticando o elemento fantástico, ao inseri-lo sob

¹² Creio que esta criatividade plástica dos quadrinhos se relaciona com o aspecto eminentemente ficcional das histórias, pois tamanha liberdade de traço e cores certamente haveria de comprometer a veracidade de uma história que se pretende e se vende como não-ficcional (a opção pelo antropomorfismo em *Maus* não chega perto da ousadia visual destes dois quadrinhos).

¹³ Palavras de Peter Schjedal, publicado em 2005 na revista *The New Yorker*, sobre o “coming of age” (expressão que equivale a “se tornar gente grande”) dos quadrinhos. Disponível em: http://www.newyorker.com/archive/2005/10/17/051017crbo_books1 acesso dia 19 de maio de 2011

¹⁴ Por curiosa coincidência, nenhum dos dois quadrinhos tem numeração de páginas, tornando impossível a referência bibliográfica inteiramente precisa dos trechos que vou mencionar. As traduções dos trechos citados são de minha autoria.

disfarce em um contexto mais cotidiano e realista, assim como realçando os super poderes pelo mero contraste da rotina cotidiana. A identidade secreta serve também de fortalecimento ao elemento escapista da história, facilitando que o jovem leitor consiga se colocar no lugar do herói, imaginando-se como protagonista de todos os feitos incríveis e heroísmos impressionantes: a identidade cotidiana do super-herói serve para aproximá-lo do leitor, tornando mais fácil que ele se coloque no lugar do herói e se imagine lutando contra o Mal e recebendo a admiração de todos.

Nada mais longe dos personagens Asterios Polyp e Jimmy Corrigan. Diferente da narrativa trivial e escapista, que tende a privilegiar grandes feitos e grandes pessoas, o livro trata de pessoas comuns, com problemas comuns, tentando gerar grandeza artística pela forma de contar e não pela mera grandeza dos fatos inventados. Os personagens tentam estabelecer uma conexão com o leitor pelo desenvolvimento de suas individualidades de pessoas comuns, e não pelo apagamento de características até que reste apenas o arquétipo.

Asterios Polyp conta a história do personagem homônimo, um professor universitário de arquitetura que passa por uma espécie de uma crise-de-meia-idade depois do fim de seu casamento. A história começa com o personagem deitado na cama assistindo um vídeo quando um incidente bizarro faz com que seu apartamento se incendeie. Na correria para se salvar, o personagem mal consegue pegar os objetos que lhes são mais pessoalmente queridos. Nas páginas seguintes, ao mesmo tempo em que somos apresentados ao protagonista, seu sucesso acadêmico e seus pontos de vista rígidos, sua vida cuidadosamente construída e ordenada, assistimos também a ele agindo em um impulso de mudar tudo: sem mala alguma, compra com quase todo o dinheiro que tem na carteira uma passagem de ônibus, perguntando para a atendente “o quão longe isto pode me levar?”. Assistimos ao mesmo tempo à montagem e ao desmonte de sua vida.

Esta síntese dualista certamente seria de grande agrado ao personagem. Suas ideias são todas baseadas em dualismos: duas formas de se aproximar de um design (linha ou forma), duas funções para um objeto (decorativo ou funcional), dois tipos de alunos (os que não sabem desenhar e os que não sabem pensar). Com uma carreira respeitada de arquiteto de papel (nenhum de seus projetos de prédio foi construído) e certo talento de seduzir alunas, Asterios Polyp aparenta ser um homem inteiramente dono de si, na medida do verossímil: um indivíduo que tem tudo sob controle.

Em um evento social, em meio aos seus discursos teóricos que sempre chamam a atenção de alguma plateia (“homens tendem a não fazer barulho durante o sexo porque enquanto garotos eles tinham que se masturbar em segredo... então eles se treinaram para ficar

quietos”), ele dá as boas-vindas a Hana, nova professora de escultura da universidade. Os dois se apaixonam, e o livro é, fundamentalmente, sobre o relacionamento em lenta decomposição e de como Asterios, tão certo de si, tenta lidar com a ideia de que elementos que dizem respeito diretamente a sua vida muitas vezes não estão sob seu controle, e nem sequer cabem na sua forma rígida de entender o mundo.

Jimmy Corrigan: o garoto mais esperto do mundo, por sua vez, também conta uma história notadamente focada em um só personagem, o protagonista-título do livro. Sua história e seu protagonista, porém, não teriam como ser mais diferentes. Jimmy Corrigan é um burocrata-de-escritório (não se especifica se é em uma empresa ou no serviço público) emocionalmente e sexualmente reprimido, patologicamente tímido e permanentemente assustado com o mundo e com as pessoas ao seu redor. Não possui passatempos ou mesmo qualquer resquício de vida social: a única pessoa que conversa com ele, além dos papos constrangedores e desajeitados de colegas de trabalho, é sua mãe, que liga para ele todos os dias, atormentando-o com suas preocupações/perseguições vagamente autoritárias. Ele mora sozinho em seu apartamento, sem contato com vizinhos.

É pelo departamento de correios de seu trabalho que Jimmy recebe a carta de seu pai que inicia o enredo do livro. Tendo sido criado pela mãe, nosso protagonista nunca o havia conhecido. Totalmente perplexo diante do contato inesperado, acaba por tomar a iniciativa de ir ao encontro do homem. Parece ser uma busca que é mistura de curiosidade mórbida, pois pouco espera de um homem capaz de abandonar o próprio filho, com vontade de sanar suas deficiências emocionais, preencher a lacuna sempre presente durante sua infância, uma espécie de solução mágica para todos seus problemas.

O resto do livro é o relato de um duplo fracasso: não só do preenchimento emocional, inteiramente fantasioso por se tratar de um passado irreversível, como também da curiosidade mórbida, pois seu pai nada mais é do que um homem velho totalmente despido de interesse, até mesmo para o próprio filho que até então não o conhecia. O tempo que passam juntos, parte significativa do livro, é uma mistura de silêncios constrangedores e de um medo meio inexplicável diante da figura de autoridade (ainda que sob forma velha e patética) nunca conhecida.

Como se pode ver, trata-se de histórias que resumidas por si só pouco tem de notável; relacionamentos amorosos (com seus amargos declínios e términos) e problemas familiares (ou famílias disfuncionais, para usar uma expressão cara à crítica americana) tem sido tema de incontáveis filmes e romances, bons e ruins, a ponto de dificilmente se conseguir chamar a atenção de alguém pela mera presença do assunto. O que chama atenção dos ainda não são

versados na novidade do “romance gráfico”, ou do quadrinho de pretensões artísticas e intelectuais, é ver este tipo de assunto tratado nesta forma narrativa.

Como todo bom romance, são várias as vertentes que podem ser utilizadas para interpretar a obra: pode-se buscar um entendimento psicológico (de como Asterios é tão certo de si, enquanto Jimmy é o exato oposto), filosófico (da intelectualidade conceitual de Asterios ou da normalidade/mediocridade de Jimmy), a histórica (da complexidade do mundo atual ou da diferença entre os dois tempos narrados em *Jimmy Corrigan*).

Escolho a categoria do herói problemático do jovem Lukács, semi-filosófica e semi-sociológica, por razões que (espero eu) ultrapassam a mera afinidade pessoal de quem analisa. Parece-me, por vários motivos, uma forma interpretativa interessante para entender estas duas obras, mas acima de tudo porque ambas as histórias apresentam uma espécie de protagonismo irreduzível, algo que a meu ver se sintoniza muito bem com a categoria lukacsiana.

Ambos os livros são a história de um indivíduo; cercado de outros indivíduos, claro, que também dotados de personalidade e presença próprias, mas ainda assim trata-se de duas histórias de dois indivíduos. Os índices mais explícitos que se pode ter da possibilidade/viabilidade deste resumo são os títulos, ambos homônimos dos protagonistas. Indivíduos, cercados de um contexto, mais ainda assim indivíduos, centros do mundo narrativo dos livros.

É justamente sobre esta relação com o contexto que a categoria lukacsiana incide, que o homem arcaico (ou épico) tinha seu lugar perfeitamente demarcado e definido, que seus atos, todos pré-determinados pelo código natural de sua visão-de-mundo sem fraturas, eram todos dotados de pleno sentido. O homem moderno, por sua vez, é um homem deslocado, esvaziado de qualquer sentido maior e unívoco.

No caso de *Jimmy Corrigan*, este aspecto deslocado é dos mais gritantes possíveis. O livro inteiro se estrutura em dissonâncias quase insuportáveis. De novo o caso mais explícito que se tem disto é o título, ou melhor, o subtítulo, “o garoto mais esperto do mundo”, criando expectativas no leitor incauto de que se trataria de uma história infantil, que narraria as peripécias (ou aventuras) criativas de algum menino inteligente e especial. Se o livro aqui fosse uma mercadoria como outra qualquer, o consumidor decerto poderia processar o autor por propaganda enganosa, pois não se precisa nem de dez páginas para se ver que o livro não trata de um garoto, e sim um homem que aparenta ter seus quarenta anos (mais de trinta certamente), e nem sequer este homem demonstra em momento algum do livro qualquer indício de ser particularmente inteligente.

Sua busca pelo pai, ou melhor, sua obediência em relação ao pedido do pai de querer encontrá-lo, nunca tem seus motivos expostos ao leitor, mas fica claro que não há exatamente um preço significativo que ele paga ao interromper sua rotina: não há nada de valor em sua vida. Não se trata aqui de um desajuste total, como se imagina ao vermos um mendigo: Jimmy é perfeitamente funcional, no âmbito econômico de sua vida. Ele tem um emprego normal, que permite que nenhum indício de dificuldade financeira apareça em uma história constituída praticamente só de coisas ruins e deprimentes. Seu desajuste não se expressa imediatamente, apontando elementos físicos que o cerca, pois se trata de um indivíduo perfeitamente produtivo; trata-se de uma disfunção individual, uma falta de inteireza emocional que para ele aparenta caracterizar a existência humana, restando-lhe apenas um estar-aparte de tudo, um isolamento de naufrago em um mundo sem navios.

A dissonância quase insuportável do livro se expressa também, e aqui de forma mais extrema do que em qualquer outra parte, no aspecto visual do quadrinho. A clareza das linhas e das formas, a inventividade física do volume (em que ao se olhar a capa não se sabe exatamente se o livro está de cabeça pra baixo ou não) a riqueza quase obsessiva de detalhes (“liliputianos”, como coloca uma das resenhas citadas no início do livro) e, acima de tudo, o aspecto vívido das cores¹⁵ torna bem fácil que alguém que folheie o livro compre achando que se trata de uma obra infantil, feita para cativar principalmente pela beleza imediata das imagens. O sorriso do protagonista na capa é provavelmente o único que se vê do personagem adulto no livro inteiro. A riqueza dos detalhes, alguns tão microscópicos que o editor alega que tradutor brasileiro “precisou de uma lupa” em várias partes (e qualquer leitor do livro imediatamente há de conceder que não se trata de uma mentira publicitária) serve de novo de contraste do aspecto emocionalmente repetitivo da miséria da vida do protagonista. É possível ler a manchete do jornal na banca de revista no fundo de um quadrinho em que o protagonista simplesmente atravessa andando, apenas para ver um jornalismo exercendo numa frase sua verve mesquinha tão bem conhecida.

As páginas frequentemente se enchem de quadros diferentes mostrando latas, caixas, pequenos detalhes que tornariam uma adaptação cinematográfica que buscasse fidelidade absoluta de enquadramentos (como, por exemplo, tentou ser a de *Sin City*) insuportavelmente interminável. Há uma dinâmica específica de convívio espacial desses quadrinhos-detelhe

¹⁵ Tão vívido que se trata de um desafio de impressão, como revelou o editor André Conti: “para ficar na cor do original, o papel teve de ser inteiro pintado de amarelo (...)novos testes de papel mostravam uma diferença muito grande entre as cores da nossa edição e as do original. Enquanto o monitor indicava mais uma vez que o livro estava bom, no papel o vermelho saía laranja, o verde ficava azul, o marrom voltava para o vermelho, sabe-se lá o que ia acontecer com o amarelo.”.

com os quadrinhos em que se dá andamento da estória, uma dinâmica que difere significativamente da opção de se fazer apenas um quadro maior em que todos os detalhes estivessem inseridos em uma só imagem: ao mesmo tempo em que se destaca o detalhe “inútil”, ele é separado (deslocado) do resto do mundo, do que está acontecendo.

Outro elemento digno de nota da arte do livro é como ele mistura o mundo externo (e que lhe é emocionalmente opressivo) em que Jimmy vive com o mundo interno (que também lhe é emocionalmente opressivo) sem qualquer marcação visual para isto. Em um quadrinho vemos o andamento da história, para no seguinte encontrar um flashback de um quadrinho só, deslocando abruptamente o acompanhamento narrativo do leitor, ou, ainda mais impressionante, de vez em quando alguma fantasia depressiva invade os acontecimentos “reais” da história e fica a cargo do leitor separar o real do irreal. Em um quadrinho Jimmy senta no sofá enquanto espera o pai (que acabou de conhecer) terminar de tomar banho; no quadro seguinte, o mesmo pai aparece com uma faca para no terceiro quadro enfia-la no pescoço sem sangue do filho surpreso, sentado no mesmo sofá. No quarto quadrinho que segue, Jimmy continua sentado, esperando. Não há hesitação pela parte de Ware em “mudar a realidade desenhada” para expressar a experiência subjetiva de Jimmy, sejam as cores do fundo dos quadrinhos em que a insegurança do personagem se torna mais aguda (o fundo se torna vermelho quando ele se sente ameaçado) até mesmo mostrá-lo como um robô desastrado (um não-humano) de um quadrinho a outro.

Arrisco dizer que *Jimmy Corrigan* cria o equivalente visual da técnica literária do fluxo de consciência, em que se adentra radicalmente na subjetividade de um personagem, abandonando as referências que especificariam ao leitor o que cada elemento seria, sem separação definida do que é exteriormente real e o que é apenas a interioridade do personagem. Tal justaposição visual de realidade externa e imaginação individual produz um efeito único na narrativa, certamente diferente da de um romance que incluísse “frases falsas” (que narrariam eventos que não fazem parte do enredo com o mesmo tom das reais) no meio: é como se a imagem tivesse um poder de imersão ou um peso de continuidade maior que permitisse que o leitor conseguisse acompanhar o fio correto dos eventos.

Asterios Polyp é, em vários aspectos, o contrário de *Jimmy Corrigan*, tanto se compararmos protagonistas quanto as obras como um todo. Enquanto o livro de Chris Ware é denso, quase barroco e opressivo, o de Mazzuchelli poderia ser qualificado de “arejado”, radicalmente transparente em sua complexidade. Ambos os livros narram buscas individuais, mas a de Asterios não é motivada pelo desespero da solidão, e sim pela desajuste de um novo

fato que se inseriu em sua visão-de-mundo até então perfeitamente completa: o fracasso de seu casamento.

O desajuste de Asterios não é tão imediatamente reconhecível quanto o de Jimmy. Seu defeito essencial é sua arrogância, e não a insegurança. A posição de poder discursivo que os professores detêm (embora muitas vezes esqueçam que detêm) o define inteiramente como pessoa. No entanto, seu perfeito entendimento-de-tudo serve apenas à sua profissão, em que a confiança e eloquência com que se expressa uma ideia frequentemente se mostra mais importante que a argumentação que a estrutura, mostrando-se inútil na tentativa de se construir um relacionamento profundo e de entendimento mútuo com sua esposa. Sua viagem a uma realidade distante é como uma fuga do próprio mundo que ele mesmo construiu ao seu redor; é possível dizer que o protagonista, em sua arrogância, tenderia a interpretar que seu caso se trata antes de um mundo problemático em vez de um herói problemático, já que é o mundo que se mostra inadequado diante da perfeição dos esquemas interpretativos montados por ele. Trata-se de um aprendizado a respeito da inadequação final de construtos intelectuais completamente fechados, quaisquer que sejam seus critérios, diante da realidade. Como o que se narra aqui é a história de um acadêmico, tais construtos tendem a ser uma parte significativa de sua vida, colocando-a por inteiro em descompasso.

Se a inovação formal de *Jimmy Corrigan* foi a de criar um equivalente visual do fluxo-de-consciência, pode-se arriscar que a de *Asterios Polyp* é a de criar um equivalente visual da narração em primeira pessoa. É claro que vários quadrinhos se fizeram valer do recurso de narração em prosa de dar voz a um dos personagens para ajudar a contar uma história (posso citar como exemplos os capítulos do feticista em *Cachalote*, de Daniel Galera e Rafael Coutinho, ou os de Rorschach em *Watchmen*); muito menos se fala aqui do recurso cinematográfico de fazer com o que um quadrinho mostre o que se enxerga pelos olhos de um personagem. De novo se trata de uma distorção proposital da realidade visual, que, no lugar de ceder aos delírios depressivos de Jimmy Corrigan, enquadra a realidade do mundo externo dentro de algo parecido com o entendimento de mundo (todo abalizado por conceitos específicos e formais) de Asterios Polyp. Em diversos momentos as pessoas aparecem desenhadas de acordo com sua personalidade e ideologia, reduzido o traçado, já dado ao caricaturesco, em traços cada vez mais básicos: Asterios vira uma espécie de armação de arame, sua esposa Hana vira um rascunho sombreado, etc. Figuras se distorcem livremente para dar ênfase expressiva a um momento, assim como a diagramação da página, livre para se elaborar em cima de um conceito que tenha aflorado durante o andamento do enredo: um trecho em que se discute a estrutura polifônica de uma música tem quadros semi-separados

para cada personagem, justapostos no centro pelo personagem músico que expõe o conceito. Todos os personagens falam em um tipo de desenho de balão e fôrma de letra diferente (e, quando aparece o filho de um casal, a fala do filho é uma mistura dos dois estilos).

Até mesmo o uso de cores do quadrinho segue este padrão conceitual: pinta-se de azul quando se retrata uma situação em que Asterios protagoniza, ou as que ele tem tudo sob seu controle. São pintados de vermelho os momentos em que protagoniza alguém do sexo oposto (e a oposição dos sexos faz parte do pensamento de Asterios). Já a cor amarela (e já se vê o desmonte da conceituação dualista no uso de cores do quadrinho) é reservada para uma espécie de terceiro elemento, o desconhecido, que não tem encaixe exato na dualidade erigida por Asterios como forma de entender o mundo. A realidade distante para a qual ele foge ao comprar sua passagem de ônibus para o-mais-longe-possível é, seguindo este padrão, quase sempre toda pintada em amarelo. Sua busca de um relacionamento mais profundo com Hana mostra uma mistura de cores (e, em momentos mais críticos, mistura de traços) que faz forte contraste com os relacionamentos casuais de cores estritamente separadas nos trechos das breves retrospectivas da vida do protagonista.

A validade de se diferenciar o protagonista do romance gráfico como herói problemático e desajustado em comparação ao herói épico e “não-fraturado” dos quadrinhos de super-heróis chega a ser óbvia no caso de Jimmy Corrigan. O livro abre as suas primeiras páginas com uma breve história do protagonista ainda criança indo a uma feira de automóveis para encontrar seu herói favorito distribuindo autógrafos¹⁶; também se encontra nas demais páginas do livro diversas referências à figura do super-herói, seja em “distorções” contemporâneas (um suicida que pula do topo de um prédio vestido de super-herói) ou em delírios do protagonista, que imagina o herói lhe resgatando, erguendo a casa onde se encontra do chão até os céus, voando, só para deixá-la cair lá de cima. Há, portanto, um diálogo direto com esta tradição da forma quadrinesca, servindo de realce dissonante para a miséria individual do personagem: o super-homem tem seu heroísmo perfeito, seus superpoderes impressionantes, e a Jimmy resta apenas sua mediocridade de burocrata anônimo e sua impotência em conseguir lidar com outras pessoas.

No caso de Asterios Polyp, a relação não é diretamente com super heróis, e sim com os heróis gregos, que aparecem para ilustrar elementos “essenciais” da busca de Asterios. No entanto, são sempre narrativas frustradas, seu poder arquetípico aparece sempre mediado por

¹⁶ Talvez o único momento que vemos o protagonista esboçar qualquer tipo de alegria, ainda que tingida pela ironia amarga do acontecimento de fato narrado e ignorado pela criança.

algum fracasso ou elemento de modernidade dissonante, manchando as formas platônicas que tanto agradam ao protagonista acadêmico.

Outro elemento narrativo específico analisado por Lukács para diferenciar o épico do romanesco, além do (não-) pertencimento do protagonista ao meio que o rodeia, é o da passagem do tempo, e de novo a comparação se mostra simetricamente útil para entendermos a especificidade do quadrinho artístico. O tempo na narrativa épica é estático. Não se trata aqui de personagens imortais, mas sim de personalidades imortais. O corpo físico dos personagens envelhece e morre, mas a personalidade deles permanece imutável com a passagem dos anos: Ulisses sempre foi e sempre será o arguto, nenhum acontecimento de suas aventuras há de mudar esta característica. A existência não se dá em um contínuo de mudanças instáveis, como é a nossa experiência de vida.

Nas histórias em quadrinhos de super-heróis, a passagem do tempo também tem um aspecto de *stasis*, de certa maneira até mais forte do que o dos personagens épicos. A maioria dos super-heróis famosos foi inventada décadas atrás, sem que com o passar dos anos se demonstre o menor indício de envelhecimento dos personagens. Registra-se a passagem do tempo no ambiente que os rodeia (as histórias publicadas dos anos 60 se passam no mundo dos anos 60, e as histórias publicadas atualmente se passam no mundo atual), mas não nos personagens em si, que mantêm suas características definidoras. Há o acúmulo das histórias, fazendo-se referência a acontecimentos importantes ou marcantes de edições anteriores, mas a essência permanece inalterada com os anos.

Já em *Asterios Polyp* e *Jimmy Corrigan*, percebe-se de forma bastante aguda a passagem do tempo. Os personagens mudam com a história, ainda que para permanecerem os mesmos: se Jimmy Corrigan mantinha a esperança de que conhecer seu pai fosse ajudar em qualquer coisa em sua vida, não tem mais como ter esta ideia no fim do livro. Termina em uma situação pior do que começou. Já Asterios Polyp, ao se deparar com um mundo inteiramente alheio às suas construções retóricas, chega ao final do livro uma pessoa modificada, ou disposta a modificar sua “perfeição” individual para tentar salvar seu relacionamento. Enquanto o padrão do quadrinho de super-herói é ter um final em que as coisas retornem ao normal após alguma grande ameaça, o padrão do romance gráfico é a da mudança perpétua, muito mais próximo da experiência de vida de qualquer um de nós.

Este foi apenas um breve estudo a respeito de dois quadrinhos, explorando uma possibilidade interpretativa dentre muitas outras. Como toda análise de uma boa obra de arte, não é completa e nem tem a pretensão de ser: não fez parte das considerações o narrador-fantasma de *Asterios Polyp* (seu irmão gêmeo Ignazio, morto antes de nascer), muito menos o

trecho de *Jimmy Corrigan* em que se conta a infância de seu avô, no final do século dezenove, e de como, de forma muito instigante, o avô quando criança é desenhado de forma idêntica ao Jimmy Corrigan criança, sem haver qualquer tipo de comunicação/comunhão entre os dois personagens quando os dois se encontram.

Apesar destas lacunas, a categoria do herói problemático, além de focar o indivíduo em relação de deslocamento com seu ambiente, serviu também de forma interessante para se estabelecer uma distinção entre o quadrinho-arte e o quadrinho-entretenimento. Por mais elitista que tal distinção possa parecer, o reconhecimento da existência de quadrinhos que tenham a pretensão de atingir uma seriedade artística é muito importante na disputa da forma por um lugar de respeito na consideração do público leitor médio. Não se trata aqui de rechaçar os quadrinhos de super-herói, pois eles foram sem dúvida importantes para o desenvolvimento da forma narrativa (em seu aspecto mais técnico assim como na conquista de um espaço no mercado), e sim de se definir um espaço para que obras sérias possam ser mais facilmente identificadas e entendidas.

Se o gênero autobiográfico serviu muito para a conquista desse espaço de respeito, com histórias de cunho político, histórico e subjetivo, creio que esta conquista é incompleta e insatisfatória se ela exigir que se abra mão do elemento ficcional e criativo. Para isto, *Jimmy Corrigan* e *Asterios Polyp* se mostram contribuições importantíssimas, certamente merecedoras de receber as mais diversas e detalhadas interpretações no futuro.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Érico. Por que o Prêmio Jabuti deveria ter categoria Quadrinhos ou Por que o Prêmio Jabuti não deveria ter categoria Quadrinhos. *Blog da Companhia das Letras* Disponível em <http://www.blogdacompanhia.com.br/2011/04/por-que-o-premio-jabuti-deveria-ter-categoria-quadrinhos-2/> . Acessado em 19 de maio de 2011.

CONTI, André. Jimmy Corrigan, o livro mais difícil do mundo. *Blog da Companhia das Letras*. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/06/jimmy-corrigan-o-livro-mais-dificil-do-mundo/> Acessado em 24 de maio de 2011.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. Tradução: Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

- LUKACS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo . São Paulo: Editora 34, 2007.
- MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. Nova Iorque: Pantheon Books, 2009.
- MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. Nova Iorque: Harper Collins, 1993.
- SCHJELDAL, Peter. Words and Pictures: Graphic novels come of age. Disponível em http://www.newyorker.com/archive/2005/10/17/051017crbo_books1. Acessado em 19/05/11
- WALLACE, David Foster. *The Pale King*. New York: Little, Brown books, 2011.
- WARE, Chris. *Jimmy Corrigan: the smartest kid on earth*. Nova Iorque: Random House, 2006
- WOLK, Douglas. Shades of Meaning. *New York Times*. Nova York. 23 de julho de 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/07/26/books/review/Wolk-t.html> Acessado em 24 de maio de 2011.