

# ESPAÇOS DE SUBJETIVAÇÃO DO CAMPO QUADRINÍSTICO E A ELABORAÇÃO DA IMAGEM DE AUTOR

## SPACES OF SUBJECTIVATION OF THE COMICS FIELD AND THE ELABORATION OF THE IMAGE OF AUTHOR

Lucas Piter Alves Costa  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Resumo: Este trabalho objetiva discutir como a imagem de Autor quadrinístico é formulada no campo discursivo como resultado de práticas de diversos agentes, que contribuem para circulação de enunciados sobre ele e sua Obra. Inicialmente, apresentar-se-ão os conceitos de espaço canônico e espaço associado, propostos por Dominique Maingueneau (2006). Em seguida, buscar-se-á ampliar esses conceitos com foco no discurso quadrinístico, a partir dos conceitos de espaço de sustentação e espaço de recepção (DELORMAS, 2014; COSTA, 2016). Por fim, mostrar-se-á como o conceito de espaço de sustentação contribui para compreender as práticas discursivas responsáveis pelos posicionamentos dos autores no campo quadrinístico.

*Palavras-chave:* espaço de sustentação; regimes de autorialidade; quadrinhos.

Abstract: This work aims to discuss how the image of a Author of Comic Books is formulated in the discursive field as a result of the practices of various agents that contribute to the circulation of enunciations *about him and his Work*. Initially, the concepts of canonical space and associated space, proposed by Dominique Maingueneau (2006), will be presented. Next, we will try to expand these concepts with a focus on the discourse of the Comics, from the concepts of space of sustentation and space of reception. (DELORMAS, 2014; COSTA, 2016). Finally, it will be shown how the concept of space of sustentation contributes to understand the discursive practices responsible for the positioning of the authors in the field of comics.

*Keywords:* space of sustentation; authoriality regimes; Comics.

### Considerações iniciais

Com alguma licença poética, podemos dizer que a maior obra de um autor é o seu próprio nome, pois, além de ele englobar todo o conjunto de sua Obra – o seu *Opus* –, passa a constituir-se como legado para a posteridade, revestido de fama, de capital simbólico e cultural. Nesse estado

de autoria, seu nome deixa de ser um nome próprio ordinário e passa a ser o nome de um Autor. Os nomes de Autor, diferentemente de nomes próprios quaisquer, manifestam a ocorrência de práticas discursivas exclusivas que elevam o status de um discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. Há, portanto, certos discursos que são providos de uma função-autor, enquanto outros não o são (FOUCAULT, 2008, 2009; COSTA, 2016). A esses discursos, Costa (2016) deu o nome de *discursos autoriais*.

Os discursos autoriais são aqueles discursos para os quais a função-autor é fundamental, ou seja, quando os nomes de Autor são o centro de uma instituição discursiva relativamente autônoma, tal como a Literatura ou os Quadrinhos. Sendo o nome de Autor construído de maneira coletiva por meio de uma rede de aparelhos que o consagra (ou não) e com base em um arquivo, a elaboração da imagem autoral nos discursos autoriais forma-se também por meios coletivos, em uma determinada sociedade: não só a persona do autor é responsável pelo sucesso de sua carreira, mas também outros agentes do campo discursivo do qual faz parte, como leitores (críticos, professores, consumidores) e mediadores (editores, publicitários, livreiros, entrevistadores) (COSTA, 2016; ALVES-COSTA, 2017)

Essa visão do campo discursivo, no nosso caso, o campo quadrinístico, possibilita compreender que a notoriedade de um autor não se deve exclusivamente à qualidade de sua Obra, mas a todo um conjunto de práticas mediadas por gêneros discursivos diversos, cuja materialidade semiótica tende a escapar ou ser, por vezes, negligenciada nas análises discursivas. À medida que a Análise do Discurso se abre para discursos cuja constituição semiótica não pode ser apreendida unicamente pelos pressupostos da Linguística – como é o caso das análises discursivas de gêneros multimodais, como os fílmicos, os publicitários, os musicais, os quadrinísticos etc.<sup>1</sup> –, é levada a se interrogar sobre seu arcabouço teórico-metodológico. Neste trabalho, pretendemos dar um passo nessa direção.

---

<sup>1</sup> O surgimento e a crescente utilização de tecnologias que extrapolam a dualidade oral/escrito (centrada na produção textual a partir do uso da língua) têm se mostrado um desafio para a AD, que se vê obrigada, mais do que nunca, a buscar conceitos fora da Linguística, à medida que ela se interessa por uma abordagem holística do fenômeno analisado. Tais tecnologias incorporam signos outros além dos linguísticos e modificam ainda as modalidades de comunicação e como os textos passam a ser produzidos, fazem surgir novos ambientes de circulação de discursos e suscitam novas formas de inteligibilidade para a recepção desses textos. Segundo Maingueneau (2014), o conceito de multimodalidade é um dos que reflete a tentativa de explicar essas mudanças que mobilizam simultaneamente diversos canais no âmbito da comunicação textual. Também é encontrado o referido conceito em Bowcher (2007). No Dicionário de Análise do Discurso, encontra-se também o termo plurisemiotividade para o mesmo fenômeno (BOUTET, 2008).

Nosso objetivo aqui é, portanto, discutir como a imagem de um Autor, mais especificamente, de um Autor quadrinístico, é formulada coletivamente no campo discursivo como resultado das práticas discursivas de diversos agentes, os quais contribuem para circulação de enunciados sobre o Autor e sua Obra. Inicialmente, apresentaremos os conceitos de espaço canônico e de espaço associado, propostos por Dominique Maingueneau (2006). Em seguida, buscaremos ampliar esses conceitos com foco no discurso quadrinístico. Para isso, desenvolvemos os conceitos de espaço de sustentação e espaço de recepção (DELORMAS, 2014; COSTA, 2016). Por fim, abordaremos, de maneira mais aprofundada, o conceito de espaço de sustentação, tentando mostrar como ele contribui para a compreensão das práticas discursivas responsáveis pelos posicionamentos mais ou menos legitimados dos autores no campo quadrinístico.

### **As interações legitimadoras no campo quadrinístico**

Há uma aparente semelhança entre o campo quadrinístico e o campo literário, uma vez que seus produtos, não raro, percorrem o mesmo trajeto mercadológico até o leitor, ou seja, fazem parte de um mesmo circuito, o circuito do livro. No Brasil, a disputa dos quadrinhos por um espaço nas livrarias é crescente e acirrada, muito mais do que acontece na França ou na Bélgica, onde a presença deles, nesses lugares, é uma regra, não uma exceção. Não nos referimos às livrarias especializadas em quadrinhos, mas àquelas que se interessam *também* por esse objeto. Em Paris ou em Bruxelas, por exemplo, há mais de uma dezena de livrarias especializadas em quadrinhos.

A discursividade quadrinística, no entanto, não se limita à produção e à recepção de obras de quadrinhos e/ou em quadrinhos. Bem semelhante ao que ocorre no campo literário, a enunciação quadrinística acontece por meio de gêneros diversos, não só por meio daqueles considerados, literalmente, histórias em quadrinhos (HQs). Em outros termos:

[...] uma esfera de atividade não é um espaço homogêneo: para seus usuários, ela tem um “núcleo” e uma “periferia”, de naturezas variáveis, segundo os casos concernidos. O núcleo é constituído de gêneros de discurso que parecem os mais próximos da finalidade que é comumente reconhecida a essa esfera [...]; mas esses gêneros são indissociáveis de um grande número de outros, rejeitados à periferia: críticas nos jornais, reuniões

para conceder os prêmios, correspondência entre autores e editores [...]²  
(MAINGUENEAU, 2014, p. 66, tradução nossa).

... notícias, reportagens, resenhas em muitos tipos de mídias – veiculadas na *internet*, em jornais ou em revistas especializadas –, *podcasts*, entrevistas, *dédicaces*, palestras, cursos e concursos de autores, livros teóricos e/ou historiográficos, catálogos de premiações e de lançamentos, exposições em galerias, venda de originais, *sketchbooks*, publicidades, manifestos por direitos autorais, produtos derivados (que se resumem a toda sorte de itens colecionáveis) e, possivelmente, muitos outros. Alguns dos livros de caráter teórico, analítico e/ou historiográfico, por exemplo, são produzidos na esfera acadêmica; outros, dentro do próprio meio quadrinístico, como é o caso dos que levam o selo da CIBDI, em Angoulême. Em ambos os casos, podem se configurar pela linguagem verbal ou serem feitos em quadrinhos. Em abril, Sousanis (2015) defendeu sua tese em quadrinhos sobre a importância do uso conjugado de palavras e imagens na Educação, intitulada *Unflattening*, pela Universidade de Columbia.

Por essa diversidade de gêneros, uns mais proeminentes que outros, vê-se que, no campo discursivo quadrinístico, há diferenças *funcionais* entre a *obra* (por exemplo, a *Little Tulip*, de Boucq e Charyn), sua *exposição* em uma galeria (como a da *Galerie Champ de Mars*, em Angoulême, durante o FIBDA de 2015), e uma *entrevista* com o autor a respeito do lançamento dessa mesma obra (como a veiculada no *blog* especializado *Un amour de BD*<sup>3</sup>, realizada por Jacques Viel (2014) com o desenhista de *Little Tulip*, François Boucq).

---

<sup>2</sup> [...] une sphère d'activité n'est pas un espace homogène : pour ses usagers elle a un 'noyau' et une 'périphérie', de natures variables selon les cas concernés. Le noyau est constitué de genres de discours que semblent les plus proches de la finalité qui est communément reconnu à cette sphère [...] ; mais ce genres sont indissociables d'un grand nombre d'autres, rejetés à la périphérie : critiques dans les journaux, réunions pour décerner des prix, correspondance entre auteurs et éditeurs [...].

<sup>3</sup> A entrevista está disponível em: <<http://www.unamourdebd.fr/2014/11/interview-francois-boucq-pour-little-tulip/>>. Acesso em: jul. 2018.



Figura 1: Exposição Little Tulip. Galeria Champs de Mars, 2015

Fonte: Sudouest<sup>4</sup>.



Figura 2: François Boucq em exposição. Galeria Champs de Mars, 2015

Fonte: Sudouest<sup>5</sup>.

Cada um desses gêneros constitui um espaço discursivo administrado de forma própria, cada um constitui regimes diferentes de interação entre autor, obra e público; portanto, espaços de subjetivação e regimes de autoria diferentes, mas fundamentalmente interligados. A obra, a exposição, a entrevista e tantos outros gêneros acionados no discurso quadrinístico fazem parte da problemática do estatuto dos textos que circulam *em* e *por* meio de um discurso autorial. Convém perguntar: que papel esses gêneros exercem e como funcionam na construção de uma

<sup>4</sup> Disponível em : <<http://www.sudouest.fr>>. Acesso em: jul. 2018.

<sup>5</sup> Disponível em : <<http://www.sudouest.fr>>. Acesso em: jul. 2018.

imagem de Autor?

A mesma preocupação frente aos textos de natureza não literária que a questão anterior demonstra é encontrada com Maingueneau (2006) sobre a Literatura. Para tentar contornar o problema do que é ou não literário, Maingueneau (2006) considerou que a Literatura entremeia dois regimes, que ele chamou de regimes de autorialidade, a saber: um delocutivo e outro elocutivo. No primeiro – delocutivo –, o autor literário se esconde por trás do mundo que ele cria – são os textos, portanto, em que podemos demarcar uma paratopia criativa e uma cenografia. Esse ofuscamento, portanto, faz parte da sua enunciação, bem como do enunciado. No segundo regime – elocutivo –, as instâncias do *inscritor*, do *escritor* e da *persona* do autor agem concomitantemente no processo de subjetivação do ato de linguagem.

Em seguida, para operacionalizar a distinção conceitual entre delocutivo e elocutivo, Maingueneau (2006) propõe que a produção de um autor se encontra, de fato, em dois espaços indissociáveis, mas em planos diferentes: um espaço canônico (delocutivo) e um espaço associado (elocutivo). O espaço canônico, de acordo com Maingueneau (2006, p. 144), “repousa numa dupla fronteira: entre os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e entre inscritor e escritor-pessoa, do outro”; já o espaço associado é composto por “textos cuja responsabilidade se atribuiria ao autor” (MAINGUENEAU, 2006, p. 144), mas que não são, *a priori*, parte de sua obra. Esse duplo espaço “se mostra a si mesmo no conjunto mais amplo de marcas deixadas pelo autor, o que inclui também os cadernos escolares, a correspondência amorosa, cartas dirigidas à administração etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 144).

Esses espaços, por seu turno, seriam divididos em uma dimensão figurativa (de criação de uma imagem de si e da obra) e outra regulativa (de gestão dessa imagem e de sua obra no campo). É por meio dessa última, presente nos prefácios à própria obra, por exemplo, que “o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito de comunicação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 143). Mas essa noção binária entre espaço canônico e espaço associado se mostra insuficiente para solucionar os problemas emergentes das produções genéricas nos discursos autoriais, em especial, nos Quadrinhos. Faz-se necessário revisá-la e ampliá-la.

## Espaços de canonização, de associação, de sustentação e de recepção

Os conceitos de espaço canônico e espaço associado propostos por Maingueneau (2006) não são livres de interpretações equivocadas, as quais necessitam de comentários e de retificações. De início, ressaltemos que os espaços canônicos e associados não são imutáveis, como a ideia de “canônico” pode sugerir. Muito ao contrário: (1) o espaço canônico é constantemente alterado pelo investimento do autor e da crítica (ou até mesmo da mídia e da publicidade), que se esforçam coletivamente para garantir sua inscrição e preservação na história. É verdade que não se imagina a descanonização<sup>6</sup> da obra de Manara (nos Quadrinhos) ou de Shakespeare (no Teatro e na Literatura). Mas também é verdade que não lemos Silva Alvarenga ou Guido Crépax como eram lidos na sua época, assim como é certo que não leremos, depois de algum tempo, Quino, Schulz ou Eça como os lemos hoje, da mesma forma que não lemos Angelo Agostini ou Hal Foster. Não se trata apenas de prevenir uma interpretação equivocada do conceito, mas da própria noção de canônico, a qual ele faz alusão e que não é produtiva em uma análise discursiva que não vê as obras como monumentos herdáveis.

Ainda, (2) o espaço associado, em suas dimensões figurativa e regulativa, propostas por Maingueneau (2006), incorpora gêneros que podem originar-se de um regime alocutivo, como é o caso de entrevistas e/ou palestras que, mais tarde, viram textos impressos, podem ser coligidos com outras obras ou documentos e passam a fazer parte de um regime elocutivo. Sendo assim, há gêneros que transitam por isso regimes.

Além disso, (3) mesmo autores ainda não aclamados pela crítica

---

<sup>6</sup> Cãnone vem de kanón, do grego, e nessa acepção, designava uma vara que servia de referência para unidades de medida. Não é difícil, a partir daí, entender o uso que se faz dela em Literatura, Música e Artes. Em Literatura (para a qual aponta o conceito de espaço canônico desenvolvido por Maingueneau (2006)), cânones são as obras que servem de referência a esse discurso. No entanto, a autotelia da Literatura faz parecer que o cânone jamais pode deixar de ser regra, ou melhor, que a regra jamais possa ser mudada. Tenta-se elevar a obra ao status de monumento intocável, inclusive pelo tempo. Mas mesmo um monumento pode um dia desaparecer, como o Colosso de Rodas. Em se tratando de discurso, ele pode ser “reparado” pelo investimento do público, ao menos, até um dia se tornar apenas registro, tão antigo que sua leitura se torne um trabalho arqueológico. O fato de não imaginarmos a descanonização de um clássico é porque, de fato, ela ainda não ocorreu. Sua unidade ainda resiste à dispersão, ela ainda tem alguma coerência com o horizonte de textos ulteriores. Trata-se de uma visão romântica, como reforça Maingueneau (2006), mas creio que não se limita ao Romantismo (que nada mais fez que salientar esse caráter autotélico da Literatura por meio da exacerbação do sujeito romântico). Enfim, a ideia de cânone como monumento é uma utopia necessária, constituída pela Literatura e para ela mesma.

podem instituir os espaços canônicos e/ou associados: faz parte da trajetória do autor mostrar, por meio de sua própria cena de enunciação, a diferença que pode existir entre seus textos com pretensões ao estatuto de *Opus* e aqueles ainda considerados ordinários até que a ventura e a crítica mostrem o contrário. A distância entre os espaços canônico e associado será menor quanto mais bem-sucedida for a trajetória do Autor.

Por fim, (4) essas considerações fazem crer que o importante nessa dupla conceitual é o processo contínuo das atividades em um campo, não o estado vigente a que cada conceito se refere. Desse modo, não haveria, de fato, um espaço canônico, mas sim um espaço de canonização, onde os discursos nele presentes estariam o tempo todo resistindo ao seu apagamento e à dispersão na história – como um monumento resistindo ao tempo. Da mesma forma, não haveria um espaço associado, cujos discursos já são considerados pertinentes ao espaço da obra, por serem atrelados à *persona* do autor; mas, sim, haveria um espaço de associação, em que leitores e mediadores, geralmente especializados, seriam responsáveis pelo tratamento de textos do Autor que estariam em zonas limítrofes entre o ordinário e o extraordinário de sua produção: é o que ocorre, por exemplo, com a publicação de entrevistas ou de *sketch books* de quadrinistas. Pelo viés do conceito de espaço associado, alguns textos não deixariam dúvidas de que funcionam como objeto de interpretação para a compreensão da obra, mas outros só adquirem esse estatuto diante de uma interpretação que lhe dá esse viés. Trata-se de um processo de associação, no qual a interpretação de textos não cessa, podendo mesmo cruzar as linhas imaginárias do espaço de canonização.

Sendo assim, seguiremos com essas distinções: um espaço de canonização (em regime delocutivo) e um espaço de associação (em regime elocutivo), para permitir algum distanciamento de Maingueneau (2006) e enfatizar a dinamicidade dos processos discursivos que esses espaços representam. A inserção dos espaços de sustentação e de recepção, a partir de Delormas (2014) e Costa (2016), como se verá, altera a maneira de operacionalizar os conceitos de Maingueneau (2006), anteriormente explicitados, transformando-os.

No espaço de canonização, o regime de autorialidade é delocutivo, pois o autor (em sua dupla dimensão: *persona* e escritor) não interage diretamente como o seu interlocutor, ele se ofusca para dar lugar à dimensão do inscritor (uma entidade de linguagem), que está intimamente ligada à sua Obra, a qual, por sua vez, deve falar por si. São exemplos de produções

do espaço de canonização quadrinístico: tirinhas, histórias em quadrinhos, novelas gráficas, pranchas originais, textos teóricos assinados pelo autor, etc.

No espaço de associação, o regime de autorialidade é, por sua vez, elocutivo. A *persona* e o escritor não interagem diretamente com o interlocutor (o leitor), mas se mostram nos textos através de índices que apontam para a instância do inscriptor. Ele pode construir discursos sobre si e sua Obra, ou contribuir para a elaboração de sua imagem autoral através de textos que, inicialmente, não foram projetados em sua carreira de escritor. Esse espaço pode ser dividido em espaço de associação figurativo e espaço de associação regulativo.

O espaço de associação figurativo consiste em textos cuja atividade de escrita é diretamente do autor, ou seja, ele mesmo é o agente responsável pela produção (e, por vezes, pela circulação). São exemplos de produções desse espaço: roteiros, prefácios, autógrafos e dedicatórias, rascunhos, *sketchbooks*, cadernos de anotações etc. O segundo espaço consiste em produções em que o autor é um agente participativo, ou seja, a produção tende a ser mediada por outro(s) agente(s), que pode(m) ocupar ou não um lugar importante no campo quadrinístico. São exemplos de produções do espaço de associação regulativo os textos em que o autor tem a ilusão de regular a discursividade de sua imagem autoral, tais como entrevistas, palestras, exposições, cursos etc., veiculados depois da situação de produção, em livros, revistas, jornais, vídeos, fotografias etc.

Mas a atividade autorial, ao contrário do que Maingueneau (2006) disse, não se divide apenas em dois espaços, como pretendemos mostrar. Uma vez que se assume conceitualmente o espaço de canonização e o espaço de associação como melhor utilizáveis para abordar os processos que julgamos importantes na produção quadrinística, falta ainda encontrar uma solução conceitual para analisar, por exemplo, (1) a transitividade existente entre uma dedicatória (com o autor *in praesentia*, em situação alocutiva, no espaço de associação figurativo) e o porte da obra assinada/ressignificada (com o autor *in absentia*, em situação elocutiva), ou seja, a mudança de estatuto situacional da dedicatória; ou, ainda, (2) as mídias especializadas que servem de referência para compreensão e/ou promoção de obras, por meio de resenhas ou artigos. Para atingir essa proposta, buscamos o conceito de espaço de sustentação criado por Delormas (2014) e desenvolvido por nós em uma abordagem da elaboração da autoria no discurso quadrinístico. Seguindo a autora, o espaço de sustentação:

[...] supõe que se considere um espaço extra “canônico” de figuração autorial no qual a implicação do autor é mais ou menos grande, ou mesmo ausente, assim, a publicidade dada aos escândalos que afetam sua biografia ou seu nome alimenta sua lenda, seja sua participação maciça e voluntária ou inexistente. No entanto, se a atividade de mediação dos críticos surge do espaço de sustentação, ela autoriza a súmula como a autoridade acadêmica a escrever e proporciona-lhe uma audiência e, neste caso, esta equipe literária a qual se deve admitir estar longe de ser secundária, ganha igualmente em visibilidade e eventualmente em notoriedade<sup>7</sup> (DELORMAS, 2014, p. 60, tradução nossa).

O espaço de sustentação incorpora as atividades (e, conseqüentemente, toda uma gama de gêneros) largamente diversificadas na promoção do *l’homme-et-l’oeuvre*, seja qual for sua fonte enunciativa.

A noção de espaço de sustentação permite dar uma certa visibilidade à fabricação da imagem autoral, a figura do autor, indissociável da obra, emergente não apenas da obra, mas de todo interdiscurso, quer dizer, por exemplo, dos comentários críticos que a promovem ou a descreditam e que dão lugar ao reconhecimento coletivo de que a obra tem necessidade para existir<sup>8</sup> (DELORMAS, 2014, p. 60, tradução nossa).

Diferente dos espaços de canonização (de regime delocutivo) e de associação (de regime elocutivo), o espaço de sustentação no discurso quadrinístico é capaz de instituir um regime alocutivo: as entrevistas, as palestras, os debates, os cursos, são atividades comunicativas em que o autor participa em modalidade alocutiva na gestão de sua imagem, ou seja, ele está presente. No entanto, esses textos podem transitar de um regime ao outro. Quando, por exemplo, uma entrevista ou uma conferência é impressa, elas perdem seu caráter alocutivo e se integram a um regime elocutivo – tais textos, a depender do estatuto canônico do Autor, tornam-se *potencialmente perenes*, e passam a integrar o espaço de associação.

---

<sup>7</sup> [...] suppose que l’on envisage un espace extra «canonique» de figuration auctoriale dans lequel l’implication de l’auteur est plus ou moins grande, voire absente, ainsi, la publicité donnée aux scandales qui touchent à sa biographie ou à son nom alimente sa légende, que sa participation soit massive et volontaire ou inexistant. En revanche, si l’activité de médiation des critiques relève de l’espace d’étayage, elle autorise le plumitif comme l’autorité universitaire à écrire et leur fournit une audience et, en cela, ce personnel littéraire dont il faut admettre qu’il est loin d’être secondaire, gagne également en visibilité et éventuellement en notoriété.

<sup>8</sup> La notion d’espace d’étayage permet de donner une certaine visibilité à la fabrique de l’image auctoriale, la figure d’auteur, indissociable de l’œuvre, n’émergeant pas de la seule œuvre mais de tout l’interdiscours, c’est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l’œuvre a besoin pour exister.

Da mesma forma, uma sessão de autógrafos é uma situação de comunicação alocutiva extremamente efêmera: o leitor estabelece diálogo direto com as múltiplas instâncias do Autor (a *persona*, o escritor e o inscritor), à medida que ele vai alterando a materialidade impessoal do livro enquanto tal, ressignificando-o com a dedicatória e com a assinatura (que, no caso de um desenhista, vem acompanhada de desenho). Após a sessão, o livro é outro, a situação é outra, o regime de autorialidade mudou: a obra volta a falar ao leitor em regime delocutivo (no espaço de canonização), mas a dedicatória atrelada ao livro, mais do que um prefácio, rompe esse regime em prol do elocutivo (no espaço de associação gerado no espaço de sustentação).

Essas e outras observações fazem ampliar o conceito de espaço de sustentação proposto inicialmente por Delormas (2014): considerando as situações em que (1) o autor participa da construção de sua imagem autoral, mas não sendo o único responsável por essa situação de comunicação; e considerando também as outras situações em que (2) o autor não tem domínio algum sobre o tipo de discurso que será construído sobre ele, dir-se-ia que há, então, um *espaço de sustentação autorizado*, para o primeiro caso, e um *espaço de sustentação relacionado*, para o segundo.

No espaço de sustentação autorizado, o regime de autorialidade é alocutivo, quer dizer, a *persona*, o *escritor* e o *inscritor* participam da construção do discurso sobre sua imagem autoral e sua Obra, e o interlocutor está diretamente implicado no momento dessa construção. São exemplos de produções desse tipo exposições, entrevistas, debates e demais produções que ainda não foram publicadas, que ainda não receberam um tratamento documental posterior à situação de comunicação. Já o espaço de sustentação relacionado é constituído em regime perlocutivo, pois o Autor não participa da construção de discursos sobre si e sua Obra, ele e sua Obra são objetos dessa construção/interpretação, que é realizada por terceiros, através de artigos, teses, resenhas, dissertações, convites para exposições e lançamentos, reportagens, publicidades, exposições (no caso de uma exposição organizada por um terceiro) etc.

Nota-se que, até então, os regimes de autorialidade, a partir da figura do Autor e da Obra como centro, variam em *delocutivo*, *elocutivo*, *alocutivo* e *perlocutivo* – em que o autor pode estar inserido no dispositivo de comunicação ou em que ele (bem como a obra) são objetos da comunicação *de outrem*. Essa observação reforça a diferença entre os dois planos interdependentes do Autor: um *identitário* (o autor enuncia a Obra, da

qual é correlato), outro *enunciativo* (o autor enuncia o seu nome de Autor, correlato da Obra), conforme trabalhado por Costa (2016).

Por fim, tendo o Autor uma dimensão enunciada, ou melhor, projetada no enunciado (diferente funcionalmente daquela de *ethos*, que se refere à dimensão identitária), poder-se-ia estabelecer correlação de um *espaço de recepção* com esses três espaços citados, em um regime *perlocutivo*, em que a construção da imagem do Autor é de âmbito do público leitor. Autor (como enunciado, e não como integrante do dispositivo comunicativo) e Obra são objetos de interpretação, eles são recebidos como constructos discursivos realizados nos espaços de canonização, associação e sustentação. No espaço de recepção, autor e obra são objetificados, tomados como correlatos, constituindo a noção de *l'homme-et-l'œuvre* proposta por Foucault (2008, 2009). Não se elaboram gêneros específicos no espaço de recepção, uma vez que alguma produção passaria a configurar o espaço de sustentação.

Inserimos um espaço de recepção nos processos de autorialização por compreendermos que a autoria é, sobretudo, “um efeito de recepção, das várias formas de recepção, que são sempre, como já se sabe na longa tradição de estudos sobre leitores e leituras, formas de apropriação” (SALGADO e ANTAS JÚNIOR, 2011, p. 260). Sendo assim, os discursos autoriais seriam engendrados pela relação concomitante de quatro regimes de autorialidade (delocutivo, elocutivo, alocutivo, perlocutivo), articulados em quatro espaços de subjetivação (de canonização, de associação, de sustentação, de recepção), que cobririam diferentes atos de linguagem, dos mais *centrais* aos mais *periféricos*, responsáveis pela instituição do discurso.

### **As três dimensões do espaço de sustentação**

Não há objeto canônico nos *discursos autoriais* que não tenha sido sustentado, pois a canonização é o resultado último do processo de sustentação. Os espaços de canonização, de associação e de sustentação são processos contínuos, que se evocam concomitantemente, pois cada nova obra suscita novas estratégias de posicionamento do Autor no campo. Os Quadrinhos, sobretudo no mercado franco-belga, mantêm uma relação muito forte com os espaços de sustentação, uma vez que instauram todo um complexo aparato sociodiscursivo de visibilidade autoral. Não é difícil encontrar, por exemplo, nos metrô ou nas ruas de Paris, painéis publicitários anunciando lançamentos de *bandes dessinées*. Os Quadrinhos contam com uma crítica polivalente, constantes eventos e festivais sobre o

tema, instauração/apropriação de espaços físicos institucionalizados, além de veículos de comunicação democráticos, favorecidos com o avançar da *internet*.



Figura 3: Painel publicitário anunciando uma BD em Paris

Fonte: Arquivo pessoal.

A variedade de recursos utilizados no espaço de sustentação pode ser dividida em três dimensões interdependentes, cada qual com um efeito de sentido sobre o objeto sustentado (a Obra ou o nome do Autor): a *genérica*, a *cronotópica* e a *identitária*. Essas três dimensões do espaço de sustentação visam a responder as questões: *como*, *onde/quando* e *quem*, pertinentes às práticas dos *discursos autoriais*.

Na dimensão genérica, há gêneros que são mais centrais (e, por isso, mais propícios a serem utilizados como gêneros de sustentação) e gêneros mais periféricos (que exercem a sustentação de objetos canônicos por ocasião quase acidental).

Resenhas, comentários, artigos e entrevistas compõem espaços de sustentação em qualquer discurso autorial: eles geralmente podem transcender os espaços aparentemente restritos do campo e (*e*)*levar Autores e Obras* a outras esferas de reconhecimento (e mesmo um conteúdo depreciativo pode dar visibilidade ao Autor). Também a publicidade e os espaços na *internet* (nos *blogs*, no *Facebook*, no *Youtube*) fazem surgir gêneros que auxiliam na sustentação do cânone.

Na dimensão cronotópica, o espaço de sustentação é constituído pela relação mais ou menos equivalente entre um *espaço físico institucionalizado* e uma *temporalidade eventual*. Ele pode ocorrer por meio de uma galeria de arte permanente (por exemplo, a *Galerie Glénat*, homônima da editora) ou temporária (o *Museu do Louvre*). Ele ainda pode ocorrer durante um evento, geralmente nominal (o FIBDA, o FCBD, o Comicon, para citar alguns poucos).

A dimensão cronotópica pode funcionar como via de mão dupla: tanto Autor e Obra podem ser ressignificados em virtude de um espaço físico já simbolicamente revestido, quanto um espaço outrora sem relação com a instituição quadrinística pode ser reconhecido como elemento dessa instituição. Espaços não destinados a essa finalidade discursiva podem ser *apropriados e ressignificados* para funcionar como espaços de sustentação, por exemplo:

a) Uma biblioteca, que organiza uma exposição, como a que ocorreu na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF), intitulada *Astérix à la BNF* (outubro 2013/janeiro 2014). A exposição girou em torno das pranchas originais doadas por Urderzo à BNF, dos álbuns *Astérix le Gaulois*, *La Serpe d'Or*, e *Astérix chez les Belges*<sup>9</sup>. Ademais, as bibliotecas parisienses, em sua maioria, contam com seções destinadas à BD. A foto a seguir é do *espaço de leitura de BD* localizado na *Bibliothèque Publique d'Information*, no *Centre Pompidou*, em Paris:



Figura 4: Salon graphique na BPI, Paris

Fonte: Arquivo pessoal.

<sup>9</sup> Mais informações disponíveis em: <<http://www.evous.fr/LES-GRANDES-EXPOSITIONS-2013-a-Paris-de-A-a-Z,1180289.html#M5eOqUs2OsTwBw7A.99>>. Acesso em: jul. 2018.

b) Ou até mesmo, um bar frequentado por um grupo social muito específico, como o *The Moon Club*, que foi local de exposição dos quadrinhos independentes e/ou *underground* e de sessões de autógrafos durante o FIBDA de 2015. No cartaz do FOFF (Festival OFF, um evento atrelado ao FIBDA, mas que não consta na programação oficial por seu caráter marginal), podemos encontrar nomes dos *fanzines* que fazem parte das exposições e das sessões de autógrafos dentro do *The Moon Club*, tais como *Lamour*, *Barbapop*, *Chilicomcarne*, *Lacorde*, *Gonzine*, *Lemégot*, e muitos outros;



Figura 5: Cartaz do FOFF, 2015

Fonte: Foff<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Disponível em : <[www.foff.fr](http://www.foff.fr)>. Acesso em : jul. 2018.



Figura 6: Festival Off no Moon Club. Angoulême, 2015

Fonte: Arquivo pessoal.

c) Um *café*/restaurante, durante uma situação de entrevista, como a que Crumb, um dos precursores dos quadrinhos *underground*, concedeu no restaurante *Le Train Bleu*, na *Gare de Lyon*, em Paris, a Obrist, codiretor da *Serpentine Gallery*, em Londres (OBRIST, CRUMB, 2012). A entrevista é marcada pela dimensão física do *Café*; a cena de enunciação se vê influenciada: o leitor tem acesso à opinião do autor sobre a arquitetura do lugar, e isso serve ainda de motivo para iniciar o diálogo com Obrist. Até mesmo as pausas no diálogo com a intervenção da garçonete são registradas, criando, assim, uma cenografia própria desse tipo de ambiente. O leitor, porém, não tem acesso à cafeteria onde se encontra Crumb, ela se mostra por meio da própria enunciação, em regime perlocutivo.

Na dimensão identitária, além do *autor*, outros atores são posicionados no campo para a construção do espaço de canonização via espaço de sustentação, indo dos atores mais legitimados institucionalmente aos mais entusiastas. A dimensão identitária envolve os agentes empenhados em *fazer dizer* Autor e Obra. São aqueles que ocupam uma posição mediadora no campo quadrinístico, podendo esse posicionamento ser mais ou menos central, dependendo do *status quo* que o agente possui – ele mesmo sendo sustentado por outros agentes, não fugindo do sistema que ele ajuda a construir. A foto a seguir traz uma matéria de Thiago Ney (2008), da Folha de S. Paulo, sobre um quadrinista, Raphael Grampá, que lançou sua primeira obra solo, *Mesmo Delivery*.



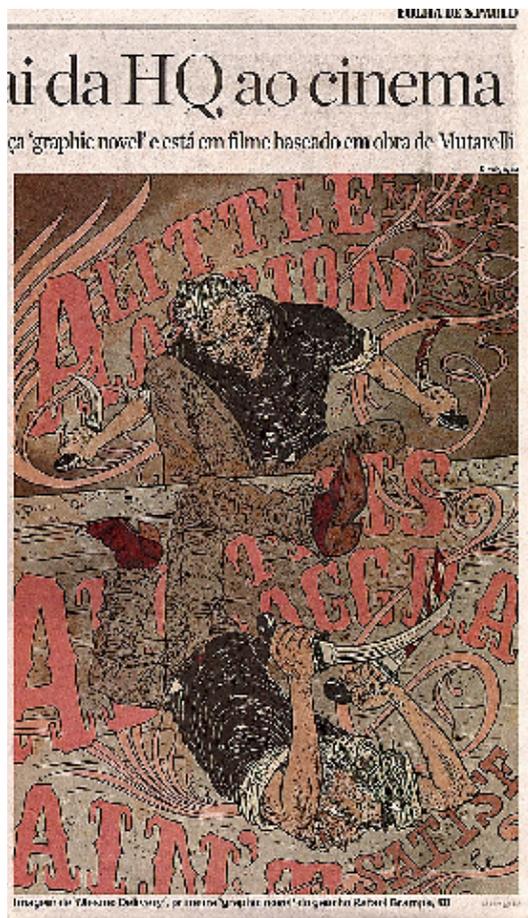


Figura 8: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 2)

Fonte: Folha de S. Paulo.

Na matéria, podem ser constatados diversos elementos do espaço de sustentação: (1) os vários nomes de Autores citados, seguidos de caracterizações positivas, as quais funcionam como balizas para o posicionamento de Grampá no campo quadrinístico: Grampá é comparado a Moon e Bá, por exemplo, autores que já ganharam inúmeros prêmios internacionais; (2) a menção a eventos e prêmios renomados; (3) a elaboração de uma narrativa sobre a *persona* do Autor, incluindo a sua imagem de Autor

em outros campos, como o cinematográfico; (4) vários espaços para as falas de Grampá, em destaque – que, dada a notoriedade do veículo, tanto o entrevistador quanto o próprio quadrista ganham visibilidade; dentre outros. Tudo em articulação com o intuito de *celebrar e preservar* o Autor, bem como informar sobre sua obra.

### **O “feito-templo” dos espaços físicos no espaço de sustentação**

Os poderes e as ideologias manifestam-se não só nos dizeres, mas nos lugares em que ocorrem e nos papéis que os sujeitos corporificam nesses espaços. Há, portanto, diferenças estatutárias entre os autores que expõem no *The Moon Club* e os que tiveram espaços reservados nos salões mais nobres do FIBDA, como os autores homenageados do *Charlie Hebdo*, em razão do atentado sofrido em Paris (ALVES-COSTA, 2017).

Os espaços físicos são, como podemos ver, investidos de (efeitos de) sentidos à medida que seus agentes fazem uso dele. Quando os agentes de um determinado campo utilizam-se de um espaço físico já *textualizado*, eles investem-no de outros sentidos, ao mesmo tempo em que suas práticas vigentes são revestidas também dos sentidos desse espaço, em um processo dialógico.

Esse espaço estabelece-se numa relação de alteridade histórico-social, entre os agentes vigentes e os agentes de outrora (que podem ou não ainda *significar* esse espaço, a depender da autoridade que lhes foi atribuída). Essa relação, ao mesmo tempo que marca uma diferença histórico-social, faz diminuir essa distância, pois, por meio dela, ao dividirem o mesmo espaço físico (territorial), os agentes (e o discurso dos quais são porta-vozes) se *ombreiam*.

O que está em jogo não é o espaço físico em si, mas os sentidos de sua utilização, ou seja, o que usar tal espaço quer dizer. Disso, há um exemplo em Foucault (2004), que dedicou parte de suas reflexões sobre o poder disciplinador do espaço físico organizado: o Panóptico de Bentham é exemplo proeminente de como a organização do espaço físico habitado pode não ser aleatória e sem finalidade. Miller (2008), após descrever a organização material do Panóptico, a sua contribuição para o controle dos indivíduos, a intenção estratégica de cada manobra, de cada forma, concluiu que:

Pode se agora formular a lei que rege o espaço homogêneo da construção panóptica: tudo deve servir – concorrer para um resultado. Ali nada se faz em vão. Todo desperdício deve ser absorvido. Toda atividade é analisável como um movimento, todo movimento constitui uma despesa, toda despesa deve ser produtiva (MILLER, 2008, p. 94).

No mundo todo, há uma imensurável lista de espaços físicos que adquiriram sentidos: *Alcatraz*; *Auschwitz*; o *Louvre*; a *Abbey Road*; a *Baker Street*; o *Moulin Rouge*, e vários outros. E mais do que determinar um limite espacial mensurável, o que chama atenção é a determinação por meio de um *nome*, o que é igualmente importante. Nem tão coercitivo como o espaço da prisão, os territórios quadrinísticos, longe de terem sido formulados com o intuito de reprimir, possibilitam a liberdade criadora, legitimam a nona arte e consagram nomes e obras – tudo isso, num processo contínuo e, a curto prazo, repetitivo.

Um espaço físico transformado em território quadrinístico pode se configurar de muitas formas, sempre quando um espaço qualquer, não destinado exclusiva e especificamente ao discurso quadrinístico, faz-se em canal, suporte e texto para esse discurso. Uma das formas mais evidentes dessa reorganização de espaços são as exposições da arte.

As exposições de quadrinhos já não são um fato pitoresco, mas cada vez chegam com maior frequência aos cenários da grande cultura por seu próprio valor, e não como notas de rodapé da “arte verdadeira”. Nos primeiros meses de 2009, uma exposição intitulada “*Le Louvre invite la bande dessinée*” apresentou no museu de arte mais importante da Europa páginas originais de escritores de quadrinhos como Nicolas de Crécy ou Marc-Antoine Mathieu, que foram encomendadas pelo próprio museu (GARCÍA, 2012, p. 18).

*Expor e expor-se* significam, minimamente, *fazer ou fazer-se dizer*. Dar visibilidade e poder de fala a *alguém* ou a *si*. Nesse sentido, “*O Louvre convida a banda desenhada*” é um título bem sintomático para uma exposição cujo objeto ainda é questionável em seu valor artístico e cultural por alguns setores da crítica.

Mas é preciso também pensar em outras formas de organização do espaço que não sejam apenas as exposições. Em alguns casos, o espaço físico pode ser interpretado como elemento do campo quadrinístico, sendo, a um só tempo, local de agência para formação de discursos e materialização desses mesmos discursos.

Os lugares físicos, mesmo os públicos, não são neutros. Eles são,

muitas vezes, lugares de embates ideológicos, tanto na sua dimensão física, quanto na sua dimensão discursiva. Nem mesmo a rua pode se dizer um lugar neutro, vazio. Em Angoulême, durante o FIBDA de 2015, os autores saíram em marcha para protestar contra as condições injustas de contratos editoriais, que dá às editoras a maior parte do lucro do mercado quadrinístico. Repetiam os autores, em uníssono: “Sem autores, fim das BDs”. Caberia perguntar: por que a rua? O que torna a rua um espaço de protesto? Seria meramente sua capacidade em comportar muitas pessoas ou de dar a elas visibilidade? Não poderemos crer que seja só isso. A rua, embora não seja um lugar inerte (muito pelo contrário, é plena de história), é um dos mais propícios a agregar *sentidos*. (ALVES-COSTA, 2017).



Figura 9: Manifestação dos autores durante o FIBDA 2015

Fonte: Blog Photo de la Ville d'Angoulême.

O modo como uma sala de aula, uma prisão, um hospital ou um canteiro de obras são organizados, ordenados, indica um posicionamento dos agentes e o resultado das práticas históricas ali envolvidas. Ou, adentrando melhor o universo deste trabalho, o modo como uma livraria organiza os seus livros, as suas vitrines e estantes, o modo como ela modifica o seu espaço para receber um Autor em lançamento, no caso, um quadrinista, indica a sua postura em relação ao Autor e ao objeto *quadrinhos*.

Alguns lugares são tidos como privilegiados para um determinado fim, seja para o mercado imobiliário, seja para a organização de eventos; geralmente, são os mais centrais de uma cidade. Em Paris, o *Salon de la BD – SoBD* – é um evento anual, que está em sua 5ª. edição, e que

ocorre geralmente no *Espace d'Animation des Blancs Manteaux*, no 4<sup>ème</sup> *arrondissement*: um lugar central, que comporta edifícios e pontos de grande importância, como a *Cathédrale Notre-Dame*, o *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou*, o *Musée National d'Art Moderne*, a *Place de la Bastille* e o *Hôtel de Ville*.

Outro ponto importante para a monumentação da BD e consagração de um Autor é o metrô *Arts et Métiers*, desenhado pelo arquiteto e quadrinista François Schuiten. A estação *Arts et Métiers* é um dos pontos turísticos de Paris pela sua beleza e exotismo. Para os Quadrinhos enquanto instituição, ela é mais do que isso, ela faz referência (e *reverência*) à *nona arte* e ao Autor que a idealizou, porta-voz dessa instituição. O metrô traz um estilo *steampunk*, inspirado em sua cultuada série de quadrinhos *Les Cités Obscures*. Ao fundo da estação, o nome de Schuiten figura em primeiro, em uma placa de aço, com a equipe responsável pela estação.

A importância das duas obras – *Les Cités Obscures* e a estação *Arts et Métiers* – é tamanha que, em 2014, o *Conservatoire National des Arts et Métiers*, com o apoio da RATP, fez uma exposição na qual convidou *novebedeistas* a criar um quadro inspirado nas estações de metrô parisienses e no estilo futurista de Schuiten. O resultado foi uma exposição dedicada à estação *9<sup>e</sup> Art*, circundada por outras estações com nomes de autores, inclusive do próprio Schuiten.



Figura 10: Painel sobre a estação 9e. Art. Conservatoire National des Arts et Métiers

Fonte: Arquivo pessoal.

O fato é que tanto a estação *9<sup>a</sup> Art* quanto as estações vizinhas são fictícias. A cenografia instituída pela exposição é tão convincente que um turista incauto poderia levar alguns minutos para perceber que tudo não passava de uma *blague*, como diriam os franceses.

Outro local que merece figurar como exemplo é o *Manga Café*. Trata-se de uma cafeteria dedicada ao *mangá*. Nela, o *cliente leitor* encontra toda sorte de referência ao estilo quadrinístico oriental: estantes lotadas de *mangás* e livros sobre o assunto, grafites de personagens e uma infinidade de produtos derivados, como camisetas estampadas, canecas temáticas, miniaturas e *action figures*. A cafeteria organiza sessões de autógrafos e concursos de *cosplays* também. Enquanto consome os produtos do *menu*, o leitor pode ler seu *mangá* preferido ou discutir sobre o assunto com os outros leitores.

Locais como esses funcionam para um tal discurso como uma espécie de *templo* ou *monumento*, metaforicamente falando. São materializações de um discurso. Esses espaços de sustentação assumem, de fato, o duplo sentido da palavra *espaço*: de um lado, são materializações geograficamente delimitadas, têm um endereço e um nome oficial; do outro, são espaços de interação construídos sociodiscursivamente, que assumem uma significação pertinente no campo quadrinístico só quando inseridos em contexto. O metrô, o café e o conservatório só se mostram como espaços de sustentação em um campo quadrinístico quando os agentes ali presentes retomam, no interdiscurso, esses *efeitos de sentido*. A dimensão cronotópica, então, surge ao mesmo tempo que a identitária e a genérica. As três dependem umas das outras para *produzir sentidos* válidos para um campo.

## Considerações finais

A instituição quadrinística, que é, por natureza, heterogênea, instaura relações de forças mais ou menos desiguais *dentro de seus limites e fora deles*, com outras instituições, relações essas por meio das quais ela se define como um discurso autorial. Essas relações, ao mesmo tempo em que selecionam gêneros e agentes que serão mais representativos dos Quadrinhos, relegam, para zonas periféricas e/ou fronteiriças, aqueles menos representativos, distinguindo, de modo hierárquico, mas interdependente, as produções que compõem os espaços de canonização, associação, sustentação e recepção.

Os nomes de Autores assumem uma função específica nos discursos

autorais, a de indexar as Obras. Construído coletivamente por um processo contínuo e inacabado, engendrado e ordenado pela própria instituição discursiva, o Autor se faz, igualmente, Obra; ambos tornam-se correlatos, pois o estatuto de cada um se nutre do estatuto do outro de modo concomitante.

Vimos que a construção de Autores e Obras não é, nem de longe, um mecanismo simples, centrado exclusivamente na atividade de produção, consumo e, se a ventura o favorecer, de crítica do autor. Os Quadrinhos, bem como qualquer discurso autorial, engendram espaços de subjetivação e regimes de autorialidade, dos quais passam a precisar para manterem sua fundamentação. O *homem-obra* passa a figurar como centro desse discurso autorial, sendo, a um só tempo, produto e produtor das práticas e materializações quadrinísticas.

## Referências

ALVES-COSTA, L. P. Memória e visibilidade de autores em Angoulême, a capital dos quadrinhos. In: CONALI - CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO: MÚLTIPLOS OLHARES, 5. **Anais do V CONALI**. Maringá, Universidade Estadual de Maringá, DTL/DLM/DLP, 2017. p. 1003-1015.

BOUCQ, F.; CHARYN, J. **Little Tulip**. Paris: Le Lombard, 2014.

BOUTET, J. Plurisemiotividade. Trad. Fábio César Montanheiro. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 378-379.

BOWCHER, W. L. Field and multimodal texts. In: HASAN, R.; MATHIESSEN, C.; WEBSTER, J. **Continuing discourse on language: a functional perspective**. v. 2. Reino Unido: Equinox, 2007. p. 619-646.

COSTA, L. P. A. **Uma análise do discurso quadrinístico: práticas institucionais e interdiscurso**. 223 f. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2016.

DELORMAS, P. L'espace d'étayage: la scène et la coulisse: contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire. In: SERGIER, M.; VANDEVOORDE, H.; ZOGGEL, M. van (Orgs.). **De auteur**. Cahier voor Literatuurwetenschap (CLW). Gent, Academia Press, n. 6, p. 59-83, 2014.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 29. ed. Trad. Raquel Ramalheira. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GARCÍA, S. **A novela gráfica**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Discours et analyse du discours**: une introduction. Paris: Armand Colin, 2014.

MILLER, J.-A. A máquina panóptica de Jeremy Bentham. Trad. M. D. Magno. In: BENTHAM, J. [et al.]. Org. Tomaz Tadeu; trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. **O panóptico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 89-126.

NEY, Thiago. Versátil, Grampá vai da HQ ao cinema. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, p. E4-E5, 10 jun. 2008.

OBRIST, H. U.; CRUMB, R. **Robert Crumb**: conversations. Trad. Lili Sztajn. Paris: Manuella Editions, 2012.

SALGADO, L. S.; ANTAS JÚNIOR, R. M. A criação num “mundo sem fronteiras”: paratopia no período técnico-científico informacional. **Acta Scientiarum**: language and culture. Maringá, v. 33, n. 2, p. 259-270, 2011.

SOUSANIS, N. **Unflattening**. Londres: Harvard University Press, 2015.

VIEL, J. Interview François Boucq pour Little Tulip. **Un amour de BD**. 2014. Disponível em: <<http://www.unamourdebd.fr/2014/11/interview-francois-boucq-pour-little-tulip/>>. Acesso em: 2 mai. 2016.

Recebido: 06/03/2018

Aceito: 23/07/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431422>