

Transgressões na literatura de Gustavo Piqueira: diferentes linguagens na materialidade narrativa na obra *Ar Condicionado*

Diana Navas¹

Carmen Pimentel²

Resumo

A História em Quadrinhos (HQ) envolve diferentes linguagens para sustentar a narrativa: o texto escrito, a imagem, a composição gráfica. Rompendo com a estrutura clássica das HQs, Gustavo Piqueira, designer gráfico premiado, ilustrador e escritor, passeia por diferentes recursos gráficos para compor sua obra. A partir de 2004, passa a produzir livros com especial atenção às formas, ao design, influenciando, muitas vezes, o texto escrito. A obra escolhida para esta análise é *Ar Condicionado*, publicada pela editora Veneta, em 2018. O livro é uma *graphic novel* ou novela gráfica: histórias em quadrinhos com conteúdo voltado para adultos e jovens adultos e de maior extensão que as HQs tradicionais. O enredo é simples: ocorre em um escritório, e conta a história de um dia do personagem em relação ao seu trabalho. No entanto, Piqueira nos apresenta uma experiência diferenciada de leitura ao transgredir algumas características clássicas das histórias em quadrinhos: neste livro, não há balões de fala ou quadros de demarcação das cenas. Não há também todos os elementos dos ambientes. Um convite ao leitor para que complete o cenário com sua imaginação. Partindo das reflexões de Santaella (2005), Kress e Van Leeuwen (2006) e Navas (2021), propomos aqui empreender uma análise multimodal da obra de Piqueira, evidenciando como suas linguagens compositivas assumem potencial narrativo e ampliam a leitura suscitada pelo texto verbal..

Palavras-chave: Gustavo Piqueira. Novela Gráfica. Multimodalidade. Design. Materialidade narrativa

Data de submissão: abril. 2024 – Data de aceite: maio. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v21i3.15734>

¹ Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade de Aveiro, Universidade de São Paulo, Universidade do Grande ABC. <https://orcid.org/0000-0002-4516-5832> E-mail: diana.navas@hotmail.com

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. <https://orcid.org/0000-0002-1844-4860> E-mail: carmenpimentel@ufrj.br

1 Interpretabilidade, multimodalidade e materialidade narrativa

Tomaremos como base, dentre outras, a teoria semiótica desenvolvida pelo matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), corroborada por Lucia Santaella (2005). Segundo a autora, a teoria dos signos de Peirce, ancorada no ramo da semiótica denominado gramática especulativa,

Além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como os signos agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não-verbal até o limite do quase-signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: música, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia etc. (Santaella, 2005, pg. XIV, introdução)

As estratégias metodológicas para a leitura de textos multimodais (ou com múltiplas linguagens) nos interessa para a análise da obra de Piqueira. Santaella (2005, p.2) ensina-nos que a semiótica de Peirce “está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente”. Essa “qualquer coisa” diz respeito a tudo que podemos perceber com nossa mente: uma imagem, um texto escrito, um som, um cheiro, um gosto, envolvendo nossos sentidos na compreensão do que acontece a nossa volta. Além disso, a fenomenologia fornece base para as áreas da estética (sentimentos), da ética (valores) e da lógica (normas).

Aqui nos interessa amplamente a estética. A estética está relacionada à sensibilidade, ao que nos orienta para o que é admirável. Santaella (2005, p.3) enfatiza, em relação à estética, que “não pode haver nada mais admirável do que encorajar, permitir e agir para que ideias, condutas e sentimentos razoáveis tenham a possibilidade de se realizar”. A literatura nos parece ser campo fértil para que tudo isso aconteça.

Dessa forma, a gramática especulativa, com seu caráter geral e abstrato, permite um estudo mais aprofundado dos elementos que constituem o texto literário, as imagens e o design gráfico de livros-objeto. Ela nos ajuda a descrever, analisar e avaliar os processos de constituição de signos verbais e não verbais que contribuem para a materialidade narrativa de todos os elementos constitutivos do livro-objeto. Para Santaella (2005),

As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor (Santaella, 2005, p. 4).

Servindo-nos da gramática especulativa, para o estudo dos signos nos textos literários, analisamos como os signos e as linguagens se comportam, como interagem entre

si, como significam, denotando informação e interpretação. Na semiótica peirceana, o signo se constitui de três teorias: a da significação (signo), a da objetivação (objeto) e a da interpretação (interpretante). No caso de uma obra literária, por exemplo, o livro é o signo daquilo que se deseja transmitir, que vem a ser o objeto, a mensagem, a temática. E o efeito que causa no leitor é o interpretante. O signo, portanto, é o mediador entre o objeto e o interpretante.

Figura 1 - Processo circular de interpretação do texto



Fonte do desenho: <https://www.bienalolivolf.com.br/os-melhores-livros-imagens-infantiles/>
acesso em 29/10/2023

Fonte: Autoria própria

No processo de interpretação, o objeto é materializado no signo que é “traduzido” em interpretante, produzindo determinado efeito no intérprete. Por sua vez, o intérprete passa a ter outra leitura do objeto, num efeito circular, contínuo (Figura 1).

No que tange aos conceitos de signo, objeto e interpretante, Peirce subdivide cada um deles em outros conceitos que não serão tratados aqui, com exceção do interpretante. Como dito, o interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz na mente do intérprete/leitor. O interpretante pode ser subdividido em três níveis para que o percurso da interpretação se realize:

- (1) O interpretante *imediato* é o “potencial interpretativo do signo, quer dizer, de sua interpretabilidade ainda no nível abstrato, antes de o signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive” (Santaella, 2005, p.24).
- (2) O interpretante *dinâmico* se refere ao efeito psicológico que o signo produz no intérprete. Este se subdivide em emocional, energético ou reativo e lógico.
- (3) O interpretante *final* visa ao “resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem

levados até o seu limite último. Como isso não é jamais possível, o interpretante final é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível” (Santaella, 2005, p.25).

Nesse sentido, Santaella (2005) explicita que

[...]os níveis do interpretante incorporam não só elementos lógicos, racionais, como também emotivos, sensórios, ativos e reativos como parte do processo interpretativo. Este se constitui em um compósito de habilidades mentais e sensórias que se integram em um todo coeso. São essas habilidades que precisamos desenvolver na prática das leituras semióticas[...] (Santaella, 2005, p.27).

Tais elementos aparecem de forma mais contundente no interpretante dinâmico, já que atua diretamente nos efeitos causados no leitor quando este lê um livro. O interpretante imediato pode ser comparado ao processo pré-leitura: a análise da capa de um livro, a leitura da quarta capa, do título, enfim, uma “pré-paração” para a leitura em si. O interpretante final é a etapa pós-leitura, o que o livro/texto provocou no leitor.

Já o interpretante dinâmico se relaciona à leitura do texto de fato. Há três níveis de interpretante dinâmico. O interpretante *emocional* mexe com nossos sentimentos e está presente em qualquer interpretação. O *energético* ou reativo faz com que o leitor tenha alguma ação física ou mental, motivada pela surpresa, pela curiosidade, pelo espanto, ou seja, pelo efeito emocional. E o *lógico* atua no nível das associações de ideias na mente do leitor, estabelecendo conexões entre o signo e seu objeto. Para Peirce, o interpretante lógico pode levar a mudanças de hábitos, causando transformação e evolução no intérprete. Percebe-se, assim, que os três níveis de interpretante dinâmico estão presentes de forma entrelaçada na interpretação de um texto, assim como signo, objeto e interpretante no processo circular de interpretação.

No entanto, ainda para Santaella (2005), a semiótica/gramática especulativa, justamente por seu caráter abstrato, por si só não dá conta da análise completa de uma determinada linguagem. É preciso haver diálogo com outras teorias específicas, com o contexto sociocultural e com informações e conhecimentos trazidos pelo receptor/intérprete, demonstrando a importância do leitor nesse processo interpretativo.

Nesse contexto, o conceito de multimodalidade começa a se desenvolver a partir dos anos 1990, com a semiótica social e a análise crítica do discurso (Kress e Van Leeuwen, 2000). Na multimodalidade, diferentes linguagens são combinadas e integradas para produzir situações de comunicação variadas, gerando textos³ multimodais ou multissemióticos. De fato, para Nascimento, Bezerra e Heberle (2011), todo texto é

³ Usaremos a definição de texto já amplamente difundida por diversos autores de que texto é qualquer evento comunicativo produzido por diversas linguagens: verbal (oral ou escrito), visual, gestual, tipográfica etc., ou seja, possibilidades semióticas que se articulam e se complementam.

multissemiótico se levarmos em conta que nada está ali por acaso: a escolha das letras, suas cores e tamanhos, por exemplo, já tornam um texto, predominantemente escrito, multissemiótico. Para Simões (2018),

Em se tratando de linguagem, a multimodalidade é a potencialidade de utilização exaustiva do múltiplo potencial humano de comunicação. A multimodalidade se traduz na manifestação, ou pura exteriorização, desde o balbúcio, passando pelo gesto, pelos sons produzidos (choro ou voz), pela capacidade de representação de ideias por meio do desenho, da pintura, da fotografia, da música, da dança, do teatro, do cinema, enfim, a comunicação humana é originariamente multimodal (Simões, 2018, p. 317).

Em outras palavras, a multimodalidade é um conjunto de linguagens que se manifesta em qualquer esfera da comunicação. Em se tratando de um livro, por exemplo, ele pode comportar texto escrito, imagens, papéis variados, tipos de letras diversos, dobraduras, pop-ups, enfim, uma gama de linguagens que, juntas, em articulação dinâmica, estruturam a materialidade narrativa do livro.

Seguindo nessa linha, os signos multimodais são constituídos a partir de tudo que os envolve (letra, cor, material, som, gesto etc.), e sua compreensão e interpretação implica observar todos esses conteúdos presentes em sua produção. Kress e Van Leeuwen (1996, p. 215) afirmam que “os recursos semióticos da materialidade do significante podem ser aplicados à produção e compreensão de objetos visuais que, materialmente, são bem diferentes entre si.”. Os autores complementam seu pensamento, afirmando que a produção material do design não é a reprodução fiel de algo, mas de seu significado.

Navas (2021) considera o livro como objeto e percebe que as linguagens que o constituem – texto escrito, ilustração, design gráfico – contribuem para a construção de sentido. Os recursos não verbais narram junto com o texto escrito, complementando seu sentido. No caso das histórias em quadrinho, paisagens, movimentação de personagens, expressões corporais, cores e recursos gráficos, entre outros, são pistas para a sequência narrativa e constroem, junto com capa, título e projeto gráfico, como um todo, a materialidade narrativa. Isso significa dizer que a materialidade narrativa é o todo da obra. Tudo que está ali é para ser levado em consideração e participa da compreensão global da obra.

2 Novela gráfica⁴

Os quadrinhos ou Histórias em Quadrinhos (HQs) ou, ainda, as *Graphic Novels* (Novelas, Romances ou Narrativas Gráficas) constituem uma linguagem multimodal, híbrida – textos verbais e não verbais –, riquíssima em signos de diversas naturezas, capturando o leitor quanto aos detalhes da produção. É um texto longo (romance), narrado/retratado em quadrinhos.

A novela gráfica surge nos anos 1970, usando a terminologia em inglês, com histórias que se propunham desvincular daquelas de super-heróis, tão comuns na época, em histórias em quadrinhos. Geralmente apresentam-se com capa dura e papel mais encorpado que as HQs tradicionais. Com conteúdo de temáticas ditas mais sérias ou adultas, inerentes à existência humana, menos fantasiosas e narrativas mais extensas, as Novelas Gráficas também perpassam as adaptações de clássicos da literatura para HQs.

Carregam em si algumas características das HQs, de acordo com Scott McCloud (1995):

- a) Balões de fala;
- b) Recordatórios – voz do narrador, geralmente em retângulos na parte de cima ou na parte de baixo do quadro;
- c) Quadros – espaços em que as cenas acontecem;
- d) Requadros – linhas de contorno dos quadros;
- e) Cores;
- f) Estilo do traço – nanquim, pena, digital, lápis, caneta etc.;
- g) Tipografia;
- h) Espaços em branco;
- i) Sarjeta – espaço entre os quadros em que o leitor faz a conexão entre eles por meio de sua imaginação;
- j) Mancha gráfica – área em que o conteúdo está inserido;
- k) Formato do livro;
- l) *Layout* e sequências;
- m) Tempo; entre outros.

A diferença básica entre Quadrinhos e Novelas Gráficas está na extensão das histórias. O primeiro traz histórias curtas, sequenciais, periódicas. Já as Novelas Gráficas

⁴ Graphic Novel pode ser traduzido por Novela Gráfica ou Romance Gráfico ou, ainda, Narrativa Gráfica. Optamos por Novela Gráfica por ser a terminologia mais comumente utilizada. No Brasil, também se usa muito a expressão em inglês. No entanto, faz-se necessária uma advertência: o termo novela, muitas vezes remete às novelas de TV, mas não é o caso. Novela é um texto narrativo longo (maior que um conto e menor que um romance); e o termo Romance refere-se ao texto mais extenso, de qualquer temática: amor, aventura, terror, biografia, ficção científica etc., não se tratando unicamente de história de amor. Narrativa Gráfica é um termo mais abrangente, que engloba conto gráfico, relato gráfico, humor gráfico, série gráfica, romance gráfico e novela gráfica (Ranz, 2023).

são constituídas por histórias longas, com todas as complexidades de um romance: uma história fechada, com elementos da narrativa bem elaborados – personagens, enredo, local, tempo, etc. (Ranz, 2023). Para Loureiro (2020),

As graphic novels são uma forma de arte rica e envolvente que combinam a narrativa visual dinâmica dos quadrinhos com a profundidade e substância da literatura tradicional. Elas oferecem uma experiência de leitura única, onde a interação entre texto e imagem pode criar camadas de significado e emoção que nem sempre são possíveis por palavras ou imagens sozinhas (Loureiro, 2020, n.p).

Ranz concorda e afirma que a maioria das novelas gráficas são quadrinhos. E “uma novela gráfica é sempre uma narrativa gráfica, ou seja, narra-se em imagens, com o apoio da palavra – e nunca o contrário” (Ranz, 2023, p.12). Além disso, é um romance porque apresenta uma história, uma dimensão estética e uma estrutura espaço-temporal ordenada.

De acordo com o site Jornalismo Júnior (2020), a primeira história em quadrinhos publicada com os recursos conhecidos hoje teria sido *The Yellow Kid*, de Richard Outcault, em 1896, que saía periodicamente nos jornais de Nova York. Interessante observar que o autor ainda não usava totalmente os balões de fala, pois as falas do menino apareciam escritas em sua roupa. A história era narrada pelos recordatórios e somente as outras falas vinham em balões (Figura 2).

Figura 1 - “The Yellow Kid and his new phonograph”, publicada em outubro de 1896



Fonte: <https://nanquim.com.br/1895-yellow-kid/>. Acesso em 11/12/2023.

À semelhança de *The Yellow Kid*, Piqueira utiliza o recurso da escrita no corpo dos personagens em *Ar Condicionado*. A diferença é que não são as falas, mas os pensamentos dos personagens, num fluxo de consciência que nos leva a conhecê-los mais profundamente, como se afirmasse que somos formados por nossos pensamentos,

compactuando com a Filosofia da Linguagem de que somos sujeitos *da* e *de* linguagem. E mais ainda, porque o discurso de cada personagem circunscrito em sua própria silhueta delimita suas características: o discurso marca a pessoa, mas a pessoa também determina seu discurso por suas limitações, seus contornos.

É assim que os personagens são construídos. Se acompanharmos cada um deles, conseguimos traçar suas características psicológicas, seus anseios e desejos. Assim como as próprias silhuetas que apontam características peculiares.

A novela gráfica de Piqueira apresenta um personagem principal e dois coadjuvantes. Ainda há alguns com um pouco de destaque, mas com pouca interferência na trama.

3. *Ar Condicionada*: a multimodalidade em cena

O enredo se passa em apenas um dia, no ambiente de trabalho de Leo, o protagonista. O título da novela gráfica nos remete a duas interpretações possíveis: ao ar condicionado, como é comumente chamado o aparelho de refrigeração, típico dos escritórios; e a uma atmosfera ou ambiente viciado, um cotidiano maçante, repetitivo, sem grandes emoções, aos fazeres diários que se repetem sem nos darmos conta disso, o que de fato se revela ao longo da história.

O livro apresenta capa dura, na cor azul claro (Figura 3). Esse tipo de capa confere certa importância ao livro, tirando as HQs da categoria inferior – forma de entretenimento popular e acessível – a que há tempos está associada. As informações sobre a obra – título da obra, autor, editora –, que corriqueiramente aparecem na capa, aqui estão concentradas dentro da silhueta do personagem principal. Dessa forma, percebemos uma característica marcante da obra de Gustavo Piqueira: a transgressão, a ruptura com o tradicional. Piqueira rompe com o formato tradicional do livro, já a partir da capa. A guarda do livro é preta, causando certo suspense.

Figura 2 - Capa, falsa folha de rosto e folha de rosto



Fonte: Piqueira, Ar Condicionado, 2018, n.p

Em seguida, nos deparamos com uma falsa folha de rosto, em que a silhueta do personagem agora está numa posição de observador do título da obra (Figura 3). O personagem está de braços cruzados, como se pensasse a respeito do título, dessa vez em letras grandes, extrapolando os limites da página. A folha de rosto, com as informações de título, autor, editora, local e ano de publicação, vem a seguir, novamente dentro da silhueta do personagem que agora se move, em formato de caminhada, como se tivesse se apropriado das informações ali contidas para dar continuidade a sua história diária. O fundo é novamente na cor azul claro (Figura 3).

Na página em que poderia estar uma dedicatória, o autor faz uma advertência ao leitor: “Caro leitor, ainda que não pareça, este livro foi feito para ser lido”. O tamanho pequeno das letras do texto contrasta com o tamanho grande das letras da falsa folha de rosto, o que aguça a curiosidade do leitor, reforçando a importância da materialidade para toda a narrativa, pois tudo que participa da composição da obra faz parte da narrativa. O jogo com o tamanho das letras é intencional e convida o leitor a não perder nenhum detalhe durante o processo de leitura.

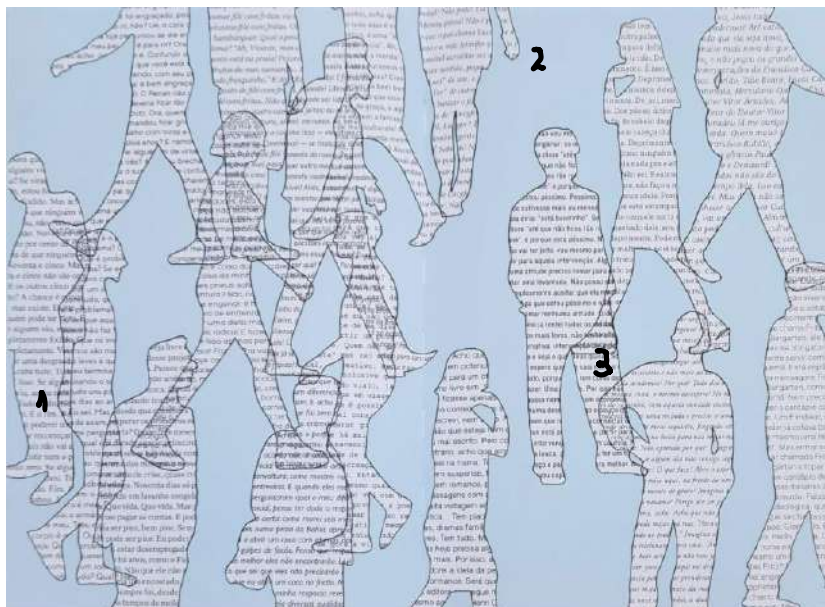
Numa primeira folheada de páginas, o leitor desavisado percebe tratar-se de um livro de imagens. Não há qualquer referência na capa ou nas folhas de rosto de que se trata de uma novela gráfica. Também não há, no relance, elementos que nos remetam aos quadrinhos, como balões de fala ou quadros, por exemplo. Para compreender a história em sua totalidade, é necessário ler os textos reproduzidos no interior das silhuetas dos personagens (conforme advertência do autor), atentar-se para os movimentos dessas silhuetas, perceber as cores que compõem os cenários, enfim, tudo que envolve a trama, até mesmo o que não está ali representado. Voltando a Santaella (2005), o signo livro, mediador entre o objeto – a ideia do autor – e o interpretante – os efeitos interpretativos no leitor – vai ser interpretado de acordo com as intervenções do leitor, com seu envolvimento

com a leitura, mas também com tudo que o signo materializa do objeto que representa.

A história começa com o personagem se encaminhando para o escritório. O primeiro cenário, de fundo azul claro, retrata várias pessoas andando, aparentemente num ambiente externo, como se estivessem nas ruas. Mas não há desenhos de ruas nem calçadas, são somente silhuetas, preenchidas por textos escritos. E, de fato, como na advertência, cada silhueta é preenchida por um texto completo, que representa os pensamentos dessas pessoas. O fundo azul claro nos remete ao ar e a uma questão: já é condicionado? Pode-se imaginar que sim, pois os personagens se cruzam sem se comunicarem, numa situação que retrata o cotidiano das grandes cidades.

Os textos reproduzidos nas silhuetas são um acúmulo de informações sem um propósito definido, sem interrelação uns com os outros, a não ser a possibilidade de demonstrar a superficialidade dos personagens, seus pensamentos aleatórios, o fluxo mental que não cessa. São pensamentos frívolos, sem comprometimento⁵: (1)⁶ “Noventa dias só pensando em lasanha congelada. Que vida. Que vida. Mas preciso pagar as contas. E podia ser pior, bem pior. Sempre pode ser pior. Eu poderia estar desempregado há anos.”; (2) “Não tenho outra palavra para defini-lo. Deprimente. O Emerson é deprimente. Dos pés ao último fio de cabelo daquela cabeça chata. Como ninguém diz nada pra ele? Não sei, realmente, não sei.”; (3) “Todo dia é a mesma coisa, o mesmo desespero! No meio do caminho, vem aquela vontade incontrolável de dar uma mijada e preciso ir andando desse jeito meio esquisito, fingindo estar com as mãos no bolso para não mijar nas calças. Não aprendo por quê?” (Figura 4).

Figura 3 - Primeira cena (Os números foram inseridos para facilitar a análise - interferência da autora)



Fonte: Piqueira, Ar Condicionado, 2018, n.p.

⁵ Serão reproduzidas apenas algumas frases, pois os textos de cada personagem são extensos.

⁶ O personagem de número 1 é Leo, o protagonista da Novela Gráfica de Piqueira.

Ainda no aspecto da escrita nos corpos, o jogo com a tipografia, marca das obras de Piqueira, mostra que, de acordo com Navas (2021, p. 81), “as letras e palavras são exploradas também em sua visualidade, enquanto elemento material, presença corpórea”. Em *Ar condicionado*, Piqueira utiliza um tipo de fonte tipográfica para cada silhueta, a título de marcar a individualidade de cada um. O texto materializa o que acontece no cotidiano de cada personagem, enquanto a silhueta os despersonaliza, como se fossem apenas mais uma na multidão. O silêncio está fora, representando a (não)convivência. O texto não se apresenta justificado, mas moldado de acordo com o formato de cada silhueta, desafiando o leitor na quebra de paradigmas da escrita em formato tradicional. As inovações não são gratuitas, tudo narra junto com o texto e a imagem.

Leo está ali (personagem número 1, Figura 4), caminhando em direção ao lado direito da página dupla, convidando-nos a virá-la. Em seu corpo, o texto fala sobre uma apresentação que ele terá que fazer no escritório, para sua chefe, sobre sabores de lasanha. Nesse momento, já podemos perceber um pouco de sua instabilidade emocional pela falta de confiança em si mesmo. Compreende-se, também, que o personagem trabalha, provavelmente, numa agência de publicidade.

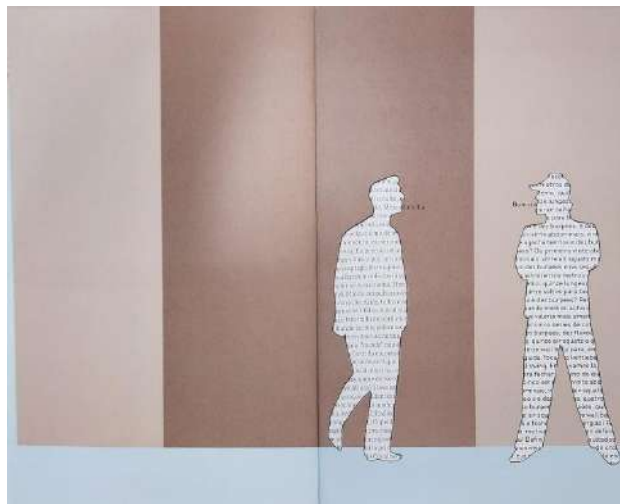
Os outros transeuntes possuem pensamentos diversos, a respeito de temáticas bastante variadas: uma delas pensa sobre religião, outro sobre futebol, marcação de consulta, reclamações contra uma colega, enfim, devaneios de todo tipo, conforme pequena amostra da Figura 4.

Na página seguinte, Leo já está alcançando o prédio de seu escritório. Há outros personagens da mesma forma que na página anterior, ainda caminhando pelas ruas. Percebemos que é um prédio pelo uso da cor bege e o sumiço lento dos transeuntes. Na entrada, uma nova silhueta representa um segurança. Seus pensamentos também estão expostos no corpo, dentro do limite da silhueta robusta: ele pensa sobre suas aulas de *crossfit*. A tipografia é, mais uma vez, diferenciada, inclusive no tom de preto mais escuro, relacionado à força. O personagem lembra alguns movimentos e exercícios: “Pensando melhor, acho que valeria mais emendar cinco séries de cinco *burpees*, dez flexões, quinze *air squats* e quinze *wall balls* para, em seguida, focar no *kettlebell swing*.” Percebe-se, aqui, uma relação entre sua função de segurança do prédio com seus pensamentos sobre o desenvolvimento físico de seu corpo e sua silhueta. Novamente, uma fina ironia do autor que nos alerta para o estereótipo de que é necessário ser forte para ser segurança.

Neste momento, aparecem as primeiras (e raras) falas de diálogo. Nada além de “Bom dia” - “Bom dia”, reforçando o distanciamento entre os personagens. Interessante ressaltar que tais falas não estão inseridas em balões, mas aparecem soltas, saindo das bocas das silhuetas, como se observa na Figura 5. Isso acontecerá em outros poucos momentos em que há falas.

Ar Condicionado é marcado pela falta de diálogo entre os personagens. Cada um está imerso em seus próprios pensamentos e a interação entre eles, quando há, é mínima. O autor deixa, assim, transparecer sua ideia a respeito da incapacidade do ser humano de se comunicar, de estabelecer diálogos profícuos. O silêncio, típico da contemporaneidade, ganha protagonismo na história.

Figura 4 - Diálogo entre Leo e o segurança



Fonte: Piqueira, *Ar Condicionado*, 2018, n.p

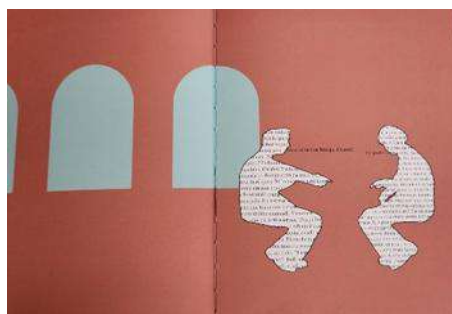
Importante ressaltar a escolha das cores, como elemento semiótico. Elas delimitam espaços, indicam passagem de tempo e estado psicológico do personagem principal. O azul claro representa o céu e o ambiente externo, de liberdade. O marrom, opressor, sugere o prédio de escritórios. A cor esverdeada, um carpete (Figura 7). O azul claro das cenas de escritório representa as janelas. Outras cores marcam espaços variados: o rosa para o tapete da personagem Andréia, chefe de Leo; o lilás para o corredor entre as salas. Quando o cinza aparece nas janelas, sugere o estado de desânimo e frustração de Leo, que volta ao azul claro quando ele se anima novamente. E a passagem de tempo se faz presente na janela nos tons de cores de final de dia, simulando o por de sol e o anoitecer.

A passagem de tempo também é marcada pelas cenas em páginas duplas. Todas as cenas são retratadas em páginas duplas, conferindo um passar de tempo mais lento. A ideia é simbolizar um dia de escritório maçante e cansativo, arrastado. Nas histórias em quadrinhos, cada quadrinho “é um fragmento de tempo, é a forma primeira de que o meio dispõe para marcar a passagem de tempo das ações que ocorrem ao longo da narrativa” (Ranz, 2023, p.23). Cada quadrinho ocupa duas páginas, sem margens. Piqueira determina, assim, o ritmo de tempo nessas páginas duplas

Até mesmo as quatro cenas do restaurante, da hora do almoço, são compostas por páginas duplas. No entanto, o fundo é vermelho, representando um ambiente mais agitado e animado. Ali acontece uma pequena interação entre os dois personagens Leo e Nilson. O

diálogo é bastante superficial, são apenas quatro frases, e, da mesma forma que antes, as falas não estão em balões (Figura 6).

Figura 5 - Cena no restaurante



Fonte: Piqueira, Ar Condicionado, 2018, n.p

- Essa torta é de frango, Nilson?
- De palmito.
- Que horas é sua apresentação para a Andréia?
- Três e meia.

Outro aspecto a ser ressaltado na construção dos textos de Piqueira é a polifonia. O texto polifônico é aquele que apresenta diversas vozes. Para Bakhtin (2006), polifonia é a pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas. Alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo de seu texto. As vozes presentes no discurso não se anulam. Dessa maneira, elas formam uma grande teia de pensamentos, opiniões e posturas.

Piqueira faz isso com maestria ao determinar, para cada personagem, um tom diferente de “fala”, com características únicas, linguagens diversas, temáticas variadas, estilos próprios. No conjunto, formam juntas um todo, que reflete a temática da obra: o isolamento, a falta de comunicação, as pessoas ensimesmadas. Isso fica muito claro na cena do escritório, em que cada um dos três personagens pensa de maneira distinta, apesar de estarem trabalhando, como a ilustração sugere, para o mesmo fim. Os trechos a seguir mostram tal diversidade de pensamentos e de escolhas linguísticas⁷:

Deixa eu ver como está o post do hambúrguer mequetrefe do Alex... O quê??? Oitenta e sete likes? Não é possível! Esse filho da puta só pode estar comprando curtidas. Não faz sentido minha mega produção do atum com crosta crocante e chips de avocato flambado ter apenas oito likes – um deles da tia Lurdes – e essa foto tosquíssima de um hambúrguer desfigurado, com alface velha, ketchup vagabundo e latinha de Itaipava no canto conseguir oitenta e sete. Pagou.

Sugiro que a Dani me chame para o próximo karaokê? Ou apareço lá de surpresa?

⁷ Os tipos de fontes tipográficas foram escolhidos pela proximidade com os tipos de Piqueira. Não correspondem *ipsis litteris*.

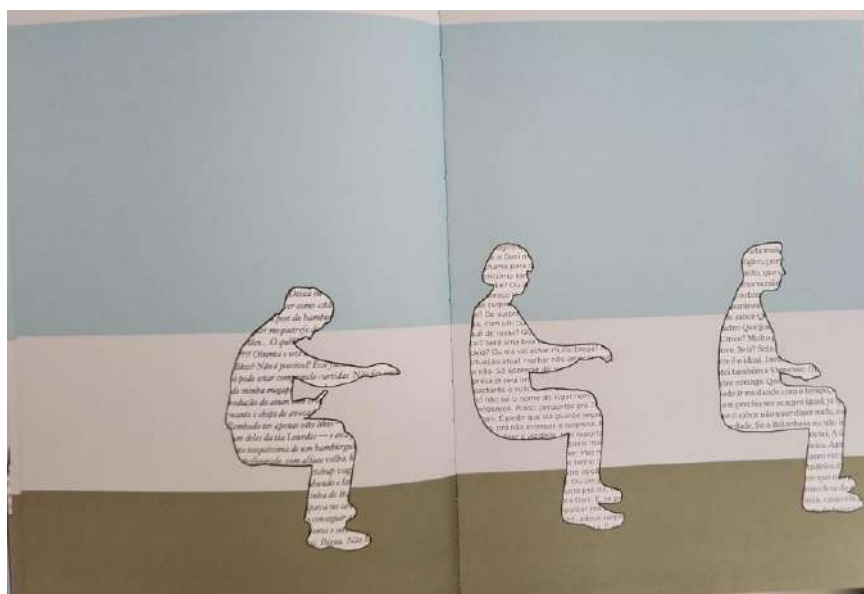
De surpresa, com um buquê de rosas? Que Tal? Será uma boa ideia? Ou ela vai achar muito brega? Na situação atual, melhor não arriscar muito não. Só aparecer de surpresa já será impactante o suficiente. Só não sei o nome do lugar nem endereço. Posso perguntar pra Thaís. E pedir que ela guarde segredo, pra não estragar a surpresa. Pra dizer a verdade, não suporto aquela mulher. Mas não tenho outra opção. Ou pergunto pra ela ou pra Dani. E se perguntar pra Dani, adeus surpresa.

Nada mais lógico, portanto, que uma versão contemporânea do sabor Quatro Queijos. Cinco? Muito pouco. Seis? Sete. Sete é o ideal. Inventei também a Vienense. Outro coringa. Que pode ir mudando com o tempo. Nem precisa ser sempre igual, já que o sabor não quer dizer nada, na verdade. Só a Bolonhesa eu não inventei. A única. Agora quero ver a Andréia dizer que não penso fora da caixa, como ela gosta de fazer...

Os três personagens aqui destacados estão na sala do escritório, trabalhando em suas supostas mesas, conforme Figura 7. Sobre os desenhos, Piqueira não os faz de forma completa. Eles são constituídos apenas pelas silhuetas e cores. Todos os outros elementos de cenários devem ser complementados pelo entendimento do leitor. Mesas, cadeiras, computadores, pratos, talheres etc.

Na Figura 7, vemos três silhuetas, sentadas em suas cadeiras, digitando em seus computadores. No entanto, não há cadeiras, nem mesas, nem computadores. Apenas os gestuais sugerem as ações. Cabe ao leitor complementar em sua mente o resto do cenário, a partir de suas vivências e conhecimento de mundo.

Figura 6 - Cena do escritório



Fonte: Piqueira, Ar Condicionado, 2018, n.p.

O leitor constrói o sentido com base em seus conhecimentos, em sua expectativa e em sua intenção de leitura. Koch e Elias (2006) revelam que a concepção que se tem de leitura determina a maneira de ler. Quando o foco da leitura está na interação entre autor, leitor e texto, o sentido do texto é construído nessa interação, fazendo da leitura uma

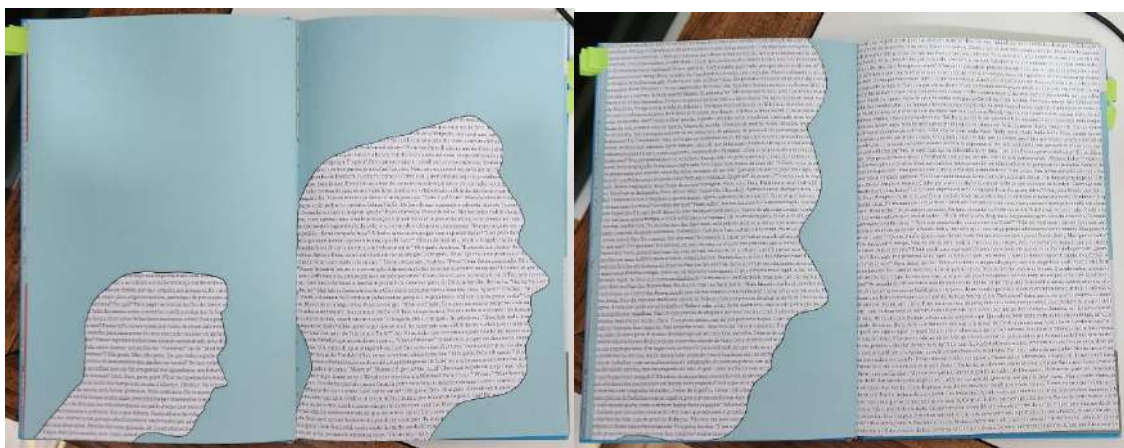
atividade interativa, que se realiza nos elementos linguísticos presentes na superfície textual, na sua forma de organização, nos elementos visuais e no conjunto de saberes presentes no evento comunicativo. Trava-se, assim, um diálogo entre leitor e texto, cujo sentido só se concretizará por meio da compreensão que aquele fizer da leitura.

Rosenblat (1994, p.12) ensina-nos que todo texto é um conjunto de símbolos que dependem do leitor para serem efetivados como tal. “A leitura acontece durante um encontro integrador, uma compenetração de um leitor e um texto”. Nesse sentido, o livro de Piqueira nos leva a este exercício de integração e compenetração com a obra, instigando no leitor a leitura estética à que se refere Cosson (2017, p. 54): “Na literatura estética, o leitor se volta para o texto em si mesmo e o que acontece durante o processo de construção de sentido”, o que garante a experiência literária.

Ainda para Cosson (2017, p. 55), o conceito de literariedade “foi criado no âmbito do movimento crítico do formalismo russo para designar o elemento ou conjunto de elementos estilísticos/linguísticos que distinguem o texto literário do texto não literário”. Miall e Kuiken (1999, p.122, *apud* Cosson, 2017, p.55) afirmam que a literariedade ser um produto decorrente do modo de ler que envolve três aspectos: variações estilísticas, desfamiliarização e transformação de um conceito ou sentimento convencional, corroborando o papel fundamental do leitor. Isso nos remete ao conceito de interpretante, explanado anteriormente, em que, Para Peirce e Santaella, o interpretante lógico pode levar a mudanças de hábitos, causando transformação e evolução no intérprete, entrelaçando os três níveis de interpretante dinâmico na interpretação de um texto, assim como signo, objeto e interpretante no processo circular de interpretação. A novela gráfica de Piqueira, ao unir texto verbal e texto não verbal, propõe diferentes percepções para o exercício da imaginação, consolidando-se como uma obra literária. Os três aspectos elencados por Miall e Kuiken (1999, p.122, *apud* Cosson, 2017, p.55) se destacam na obra ao colocar o leitor numa posição de desconforto e reconsideração de conceitos tradicionais de leitura.

Outro ponto a se ressaltar na obra de Piqueira em relação à experiência estética da leitura é o momento em que o personagem Leo está prestes a fazer sua apresentação para a chefe. Seus pensamentos se enchem de segurança e autoestima a ponto de sua cabeça ganhar destaque nas páginas do livro. Em dado momento, a página se enche de texto e não se vê mais a silhueta do personagem (Figura 8).

Figura 7 - A cabeça do personagem ganha proporções aumentadas; o texto ocupa toda a página



Fonte: Piqueira, Ar Condicionado, 2018, n.p.

Leo acredita tanto que será bem-sucedido, que seu ego se infla. Piqueira representa isso na expansão do texto para além da silhueta, alcançando as margens da página. Além disso, o conteúdo revela as pretensões do personagem. Leo elucubra uma possível sociedade com a chefe, tamanha repercussão a apresentação terá, em sua imaginação. Este, provavelmente, é o ponto alto da narrativa – o clímax. A partir daí, Leo retoma sua rotina de escritório e de sua vida particular, mergulhado em seus pensamentos corriqueiros.

Considerações finais

Todos os recursos gráficos e linguísticos adotados pelo autor contribuem para a valorização da novela gráfica como texto literário, pois vão ao encontro dos apontamentos de Santaella, Kress e Van Leeuwen, Navas, entre outros autores aqui elencados, que discutem a contribuição da semiótica, da multimodalidade e da materialidade narrativa para a construção de sentidos pelo leitor.

A novela gráfica de Piqueira apresenta, assim como outras obras do autor, dimensões criativas que tiram o leitor do lugar comum da leitura tradicional de livros. O conjunto de linguagens exploradas, como as ilustrações e o texto escrito, constitui função narrativa, contribuindo para a compreensão da obra. Além disso, o projeto gráfico – capa, tipo de papel, tipografia, diagramação, entre outros elementos – não se comporta como um aspecto diferenciado e de responsabilidade da gráfica apenas, mas desempenha o papel de unir o texto verbal às ilustrações, ampliando os sentidos suscitados pela leitura, numa visão holística do objeto livro.

Configura-se, também, um trabalho estruturado com fins de alcançar novas maneiras de narrar, em que a forma do livro dialoga com seu conteúdo, fazendo com que o leitor aprenda a ler todos os detalhes que compõem a obra, ampliando o repertório de

seus sentidos. Tem-se, dessa forma, uma obra que aborda temática contemporânea, sobre as questões de comunicabilidade e de rotina de vida, assim como a composição do objeto livro que inclui múltiplas linguagens, formando um todo único e indissociável.

Transgressions in Gustavo Piqueira literature: different languages in narrative materiality in *Ar Condicionado*

Abstract

*Comics involve different languages to support the narrative: written text, image, graphic composition. Breaking with the classic structure of comic books, Gustavo Piqueira, award-winning graphic designer, illustrator and writer, explores different graphic resources to compose his work. From 2004 onwards, he began producing books with special attention to shapes and design, often influencing the written text. The work chosen for this analysis is *Ar Condicionado*, published by Veneta, in 2018. The book is a graphic novel: comics with content aimed at adults and young adults and of greater length than traditional comics. The plot is simple: it takes place in an office, and tells the story of the character's day in relation to his work. However, Piqueira presents us with a different reading experience by transgressing some classic characteristics of comic books: in this book, there are no speech balloons or scene demarcation frames. There are also not all the elements of the environments. An invitation to the reader to complete the scenario with their imagination. Based on the reflections of Santaella (2005), Kress and Van Leeuwen (2006) and Navas (2021), we propose here to undertake a multimodal analysis of Piqueira's work, highlighting how his compositional languages assume narrative potential and expand the reading provoked by the verbal text.*

Keywords: Gustavo Piqueira. Graphic Novel. Multimodality. Design. Narrative materiality

Referências

- BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2017.
- JORNALISMO JÚNIOR. **A jornada das histórias em quadrinhos pelo mundo**, 2020. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/a-jornada-dashistorias-em-quadrinhos-pelo-mundo/>. Acesso em: 5 out. 2022.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2.nd. London: Routledge, 2006.
- LOUREIRO, Juliano. **O que é um Graphic Novel?** Entenda e veja alguns exemplos. Disponível em: <https://www.livrobingo.com.br/o-que-e-um-graphic-novel>. 06 nov. 2020. Acesso em 13/12/2023.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- NASCIMENTO, Roseli Gonçalves do; BEZERRA, Fabio Alexandre Silva; HEBERLE, Viviane Maria. **Multiletramentos: iniciação à análise de imagens**. *Linguagem &*

Ensino, Pelotas, v.14, n.2, p. 529-552, jul./dez. 2011.

NAVAS, Diana. Linguagens em convergência no livro-objeto contemporâneo: ler-ver-sentir. In: NAVAS, Diana; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (orgs.). **Livro-objeto e outras artes**. São Paulo: BT Acadêmica, 2021. P. 71-90.

RANZ, Olalla Hernández. **Isto não é uma novela gráfica**: É um cachimbo. Tradução Dani Gutfreund. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

ROSENBLATT, Louise M. **The reader, the text, the poem**: the transactional theory of the literary work. Southern Illinois University, 1994.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SIMÕES, Darcília Marindir Pinto. Multimodalidade e inteligências múltiplas nas aulas de Língua Portuguesa. **Revista Polyphonia**, Goiânia, v. 29, n. 2, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sv/article/view/57115>. Acesso em: 15 jan 2024.