


# Paratextos em quadrinhos factuais: como saber se e quando estamos frente à “realidade”?

## Paratexts in factual comics: how to know if and when we are faced with “reality”?

Ricardo Jorge de Lucena Lucas<sup>1</sup>

Universidade Federal do Ceará

 10.11606/2316-9877.2024.v12.e219156

### Resumo

Tenta enumerar algumas das estratégias paratextuais de obras em quadrinhos que buscam estabelecer algum tipo de relação de referencialidade com a realidade (em termos factuais ou ficcionais). Para tal, baseia-se nas noções de metacomunicação e enquadramento (Bateson, Watzlawick, Goffman), de metassigno (Volli), de paratexto (Genette), do estatuto do texto ficcional (Searle, Genette) e de signos como instrumento (também) de mentira (Eco, Bounoux, a partir de Peirce). São analisadas quatro obras: *A Arte de Charlie Chan Hock Chye* (Sonny Liew, 2015); *As Mais Loucas Aventuras de Mickey* (Lewis Trondheim e Nicolas Keramidas, 2016); *Oleg* (Frederik Peeters, 2020); e *Guardiões do Louvre* (Jiro Taniguchi, 2014). Ao final, percebem-se algumas particularidades do *corpus*, como a posição editorial da ficha catalográfica.

**Palavras-chave:** História em quadrinhos. Paratextualidade. Ficção. Factualidade.

### Abstract

It tries to enumerate some of the paratextual strategies of comics that seek to establish some kind of referential relationship with reality (in factual or fictional terms). For this, is based on the notions of metacommunication and framing (Bateson, Watzlawick, Goffman), metasign (Volli), paratext (Genette), the status of fictional text (Searle), and sign as (also) an instrument lie (Eco, Bounoux, from Peirce). Four works are analysed: *A arte de Charlie Chan Hock Chye* (Sonny Liew, 2015); *As mais loucas aventuras de Mickey* (Lewis Trondheim e Nicolas Keramidas, 2016); *Oleg* (Frederik Peeters, 2020); e *Guardiões do Louvre* (Jiro Taniguchi, 2014). In the end, some peculiarities of the *corpus* are perceived, such as the editorial position of the catalog sheet.

**Keywords:** Comics. Paratextuality. Fiction. Factuality.

### Introdução

---

<sup>1</sup> Professor-Associado III do curso de Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (1990) e mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Coordenador do projeto de extensão Oficina de Quadrinhos - UFC. Membro do júri do Troféu HQMix para trabalhos acadêmicos sobre quadrinhos. Email: [ricardojorge@ufc.br](mailto:ricardojorge@ufc.br). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6801-4797>.

Nossa questão é (aparentemente) simples: como os quadrinhos buscam estabelecer pontes com a realidade, de modo a parecerem, aos olhos de quem lê, factuais? Tal pergunta pode parecer um pouco *nonsense* e, paradoxalmente, bastante lógica: afinal, quantas vezes já não ouvimos alguém afirmar (ao menos no Brasil) que quadrinhos só servem para contar histórias ficcionais infantis e/ou de superseres? Por mais que o século XXI tenha vivenciado uma verdadeira popularização de quadrinhos factuais, ainda parece ser comum associar quadrinhos apenas e especificamente com qualquer tipo de ficção.

Um exemplo concreto disso está presente na obra *Palestina*, de Joe Sacco: quando ela foi publicada no Brasil pela primeira vez, em 1996, houve a necessidade de inclusão de um texto assinado pelo jornalista José Arbex para “confirmar” que aquela era uma obra jornalística. Para responder sobre a “loucura” que era escrever uma reportagem como se fosse uma história em quadrinhos, Arbex escreveu que “Joe Sacco prova que não só é possível, como, em certos aspectos, sua reportagem em quadrinhos é bem mais eficaz do que o tradicional texto jornalístico ou mesmo histórico/acadêmico” (*in Sacco*, 1996, p. 3).

Por quadrinhos factuais, no âmbito deste artigo, entendemos o universo de produções que, por algum aspecto, se dirige à realidade dentro de parâmetros de gêneros textuais “relativamente estáveis” (para usarmos uma expressão cara a Bakhtin (2011, p. 262) e seus seguidores): reportagens jornalísticas, quadrinhos de conteúdo histórico, entrevistas, biografias, autobiografias ou textos institucionais, por exemplo. Obviamente, tais fronteiras são sempre muito frágeis, uma vez que os gêneros textuais apresentam uma capacidade “plástica”, “maleável”, que lhes permite estabelecer diversas fronteiras transtextuais (para usarmos uma expressão cara a Genette (1982, p. 7) e seus seguidores) com outros gêneros textuais, incluídos aqui os gêneros ditos ficcionais (romances, novelas, contos, crônicas etc.). Por isso, podemos afirmar que as relações entre realidade e ficção costumam pregar peças, ao borrarem propositadamente as fronteiras entre ambas. Além disso, e para ficar bem clara a nossa posição conceitual relativa aos quadrinhos, não vamos considerá-los um “gênero textual” (algo relativamente óbvio, mas não necessariamente consensual), conforme encontramos em vários textos pertencentes à área de estudos da Linguagem. Assim, optamos pela noção de que os quadrinhos são um *hipergênero*, a partir da proposta inicial de Maingueneau (2010, p. 129-138), seguida no Brasil por Ramos (2009), ainda que outros autores, sem se ancorar diretamente nesse conceito, também divirjam da ideia de os quadrinhos serem um “gênero” (por exemplo, Quella-Guyot, 1994, p. 63).

Aqui, nosso particular interesse aqui diz respeito às estratégias adotadas na superfície física (capa, contracapa, orelha, prefácio etc.) de um quadrinho impresso para

convencer (ou não) as pessoas que irão se debruçar sobre sua leitura de que o título que elas têm em mãos é uma obra supostamente factual, portanto, ligada referencialmente à realidade, e não uma obra ficcional. Buscamos analisar e enumerar alguns dos modos paratextuais pelos quais a realidade é “oferecida” a quem lê tais quadrinhos; para isso, articulamos noções vindas dos campos da Comunicação, da Semiótica, da Sociologia, da Poética e da Filosofia da Linguagem a fim de tentar compreender tais estratégias paratextuais e de promoção pública dessas obras, seja para atestar a própria referencialidade embutida nesses quadrinhos, seja para propor uma ficcionalidade travestida de realidade. Tal trabalho nos parece fundamental na medida em que muitas pessoas (particularmente, pensamos em professores dos ensinos fundamental e médio, mas não apenas neles) ainda consideram os quadrinhos um produto de massa de conteúdo ficcional destinado majoritariamente ao público infantojuvenil, e por vezes parecem ter dificuldade de aceitar que tais obras podem ser factuais ou, na pior das hipóteses, podem fazer uso de recursos narrativos e retóricos comuns a romances literários ou produtos audiovisuais, por exemplo. Em outros termos: é possível que, por desatenção em relação aos paratextos (sejam eles autorais ou editoriais), a percepção de uma obra venha a ser equivocada, o que não seria exatamente uma novidade em outros campos (vide, por exemplo, os por exemplo, os *mockmentaries* (ou pseudodocumentários) e os *bildungsromane* (romances de formação) ficcionais..

O pequeno *corpus* de nossa análise é constituído de quatro títulos aparentemente díspares: *A arte de Charlie Chan Hock Chye* (Sonny Liew, 2015); *As mais loucas aventuras de Mickey* (Lewis Trondheim e Nicolas Keramidas, 2022); *Oleg* (Frederik Peeters, 2020); e *Guardiões do Louvre* (Jiro Taniguchi, 2014). Tal disparidade é oriunda do fato de que cada uma dessas obras aponta, de modos distintos, para ao menos *um* aspecto factual da realidade; desse modo, as maneiras como os contratos de comunicação (Charaudeau, 2008, p. 56-62) ou de leitura (Verón, 2004, p. 215-238) são sugeridas aos agentes sociais implicam tanto estratégias no âmbito da produção (os recursos paratextuais dessas obras) quanto no âmbito da recepção (as formas de leitura e de percepção individuais e coletivas dessas obras). Para fins dessa pesquisa, nos concentramos apenas no âmbito das estratégias produtivas desses contratos que nos solicitam uma expectativa (em algum aspecto) voltada para a factualidade; porém, nada impede uma investigação futura sobre a recepção dessas obras.

## 1 - Parâmetros teórico-conceituais

Antes de tudo: evitaremos a discussão referente a noções de “ficção pura” e/ou à História tão rigorosa a ponto de se abster de quaisquer “intrigas” e procedimentos literários (Genette, 2004, p. 166). Tanto relatos ficcionais quanto factuais se mesclam o tempo todo, e se apropriam uns de estratégias dos outros, e tais aspectos já foram discutidos, por exemplo, no campo da Antropologia (Geertz, 2009, por exemplo, discute onde “termina” o trabalho antropológico e onde começa o trabalho de “escrita do texto antropológico”, no qual são definidas estratégias narrativas e retóricas para a sua própria construção).

Sobre os paratextos, propriamente ditos: a paratextualidade consiste na capacidade própria de um conjunto de textos específicos produzidos (título, autoria, definição de gênero, capa, prefácio, publicidade etc.) de poderem tornar presente uma obra (Genette, 1987). Consequentemente, os paratextos ajudam a criar uma série de expectativas *a priori* em relação à obra a ser lida, as quais podem ser confirmadas, rejeitadas, modificadas, dentre outras possibilidades. Obviamente, parece ficar claro que, em certos momentos, quando consumimos uma obra, podemos não gostar dela (fato), mas sempre é possível que, ao consumirmos uma obra, tenhamos certas expectativas *a priori*, as quais, uma vez não confirmadas, podem nos levar a detestar não necessariamente a obra em si, mas a odiar o fato de termos tido as nossas expectativas prévias frustradas de algum modo. Conforme Jauss (1978), nunca nos dirigimos a um texto de modo nu; sempre carregamos conosco um horizonte de expectativas prévias em relação a ele.

Volli (2007) parte das propostas de Barthes sobre as diferenças entre conotação e metalinguagem (particularmente na obra *Elementos de Semiologia*) para sugerir que todo paratexto é um metassigno (ou seja, uma espécie de signo metalinguístico) que fornece “instruções de uso” preliminares para a percepção e a leitura de uma obra. “Um típico metassigno é aquele que indica que código está sendo empregado na comunicação: por exemplo, (...) se um livro pertence a um determinado gênero literário em vez de a outro” (Volli, 2007, p. 50). Assim, percebe-se que analisar os paratextos é, em parte, analisar suas forças pragmática e perlocutória junto à recepção que eles visam.

Tal sugestão vai ao encontro (no campo da Comunicação) da noção de “metacomunicação” proposta por alguns autores da chamada Escola de Palo Alto (Bateson; Ruesch, 1988; Watzlawick, 2002), segundo a qual toda mensagem comporta sempre dois níveis: o do conteúdo (a mensagem em si, aquilo que é dito) e o da relação (a forma de compreensão de uma mensagem – se ela é uma brincadeira, uma ordem, uma súplica, uma

encenação...), a qual visualiza o tipo de relação entre os agentes envolvidos naquela situação comunicacional e os modos como ambos enxergam as imagens de si próprios e de uns aos outros. Posteriormente, Goffman (2012) desenvolve a noção de *frame* (enquadramento) como uma espécie de moldura que construímos *a priori* sobre os fenômenos naturais e sociais à nossa volta, ampliando o alcance do conceito no âmbito da Microsociologia.

Porém, ao menos três coisas devem ser consideradas aqui. A primeira delas: se o paratexto é um metassigno (ou seja, é um signo, semioticamente falando), ele pode não necessariamente apontar para um referente real; conforme sugere Eco (1976), a palavra (como signo) pode “mentir” ou apontar para referentes inexistentes (imaginários, passados, futuros); ou ainda, como sugere Bounoux (1994, p. 78), “nenhuma escrita pode certificar-se a si mesma”; ou finalmente, como sugere Morin (2014, p. 145), “a palavra permitiu uma forma nova e maravilhosa para induzir o outro a erro, a saber, a mentira”. Ou seja: um metassigno (assim como os demais signos) também pode apontar para referentes inexistentes (tal possibilidade era já considerada por Peirce, 1993). Assim, percebe-se que um paratexto não é necessariamente uma garantia de referencialidade ou de autocertificação, ainda que alguns textos possam apontar para a própria impossibilidade lógica dessa referencialidade - como, por exemplo, a dedicatória ao verme que primeiro roeu as suas carnes frias, na condição de cadáver, ou a advertência, dirigida “ao leitor”, feita pelo falecido Brás Cubas em suas memórias “trabalhadas cá no outro mundo”, no clássico livro de Machado de Assis, de 1881 (2012, pp. 20-21). Cumpre lembrar ainda que, do ponto de vista conceitual, uma narrativa ficcional não é uma mentira, mas sim uma espécie de fingimento baseada na suspensão da descrença. Porém, neste caso, temos de saber previamente que estamos diante de uma narrativa ficcional – senão, seria um tanto quanto absurdo perguntarmos se Sherlock Holmes morava “realmente” na 221B da Baker Street, em Londres (Doyle, 2012).

A segunda dessas coisas a ser considerada: se concordarmos com Searle (2002, p. 106) que “não há nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como uma obra de ficção”, hipoteticamente também não haveria nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como sendo uma obra não ficcional (Abbott, 2008, p. 149). O próprio Eco (2019) aponta para a inexistência de sinais incontestáveis de ficcionalidade, podendo a narrativa se iniciar com um falso sinal de veracidade, por exemplo. Assim, um dos elementos que *pode* identificar um texto como ficcional ou factual é justamente o paratexto. Veremos como alguns desses paratextos se



comportam em alguns exemplos de quadrinhos que apontam (de algum modo) para a factualidade (seja ela a sério ou não).

Por fim, a terceira coisa a ser considerada é que a inexistência de propriedades ou sinais “fidedignos” (na ausência de um termo melhor) de ficcionalidade permite, dentre outras coisas, a existência de textos ditos autoficcionais (Gasparini, 2008), ou seja, de textos que se utilizam de certas marcas e/ou características autorais (autobiográficas) para criarem textos que deixam entrever diferentes graus de ambiguidade referentes à relação entre a realidade e o narrado.

Devemos ponderar ainda que o estudo da paratextualidade extrapola o campo da Comunicação ou dos Estudos da Poética. Luca (2021), por exemplo, no âmbito da História, lembra um aspecto “negligenciado”, naquele campo, da análise dos paratextos, cujo olhar atento

auxilia na compreensão dos objetivos do trabalho (...). Ao adotar esses procedimentos, que implicam desafiar o contexto que envolve autor, obra e editor, inicia-se a leitura (...) a partir de chaves que ajudam a compreender sua historicidade e as opções teóricas e metodológicas adotadas [*por quem pesquisa*]” (Luca, 2021, p. 81-82).

Volli (2007, p. 51), por sua vez, adverte que os metassignos “são importantes lugares de manipulação ideológica, tanto mais influentes quanto menos percebidos e explícitos”. Em suma: a compreensão de tais chaves permite uma maior (e, talvez, melhor) compreensão da obra que se tem em mãos (ainda que possa não ser a compreensão ideal, caso ela exista...).

## 2 - Metodologia, apresentação e análise do *corpus*

Para a nossa análise, detivemo-nos metodologicamente nos seguintes paratextos: título da obra, informações da contracapa (que podem conter ou não informações adicionais como os *blurbs*), créditos (na folha de rosto, por exemplo), apresentação interna e ficha catalográfica. Neste momento e por questões de espaço, destacamos apenas os paratextos que são mais pertinentes ao âmbito da nossa discussão. Os únicos paratextos recorrentes em todos os títulos do *corpus* são título e ficha catalográfica; deixamos de lado, por exemplo, a autoria da obra, ainda que isso seja um indicativo extremamente importante. A nosso ver,

a análise paratextual das formas de uso da autoria (onimato, paronimato ou anonimato, conforme sugere Genette, 1987) solicita um estudo à parte.

Além disso, devemos ter em mente que os paratextos são tanto autorais quanto editoriais, havendo assim estratégias bastante diferentes no tocante ao poder de quem produz o texto e ao poder de quem edita os livros, dá vida material às obras e as divulga. A percepção de tais paratextos depende de uma série de variáveis, sendo uma das mais importantes saber se o contato entre público e obra se estabelece inicialmente a partir apenas do contato com a obra em si ou se o conhecimento preliminar sobre alguns aspectos dessa obra se dá por outros meios (reportagens, entrevistas, *spoilers*, catálogos, cartazes, anúncios publicitários etc.). Não à toa, Gray (2010) sugere que vivemos uma era de produção maciça tanto de textos quanto de paratextos que nos façam saber da existência desses textos (o que inclui *spinoffs*, *spoilers*, *sequels*, *prequels* etc.).

Encontramos, ao longo de nossa análise, três aspectos que pretendemos destacar aqui; outros achados são, obviamente, possíveis, mas, para fins deste artigo e para o espaço que aqui temos, tais respostas devem bastar, ao menos por ora, ainda que devam naturalmente ser expandidas e testadas junto a outros quadrinhos que podem vir a compor um *corpus* maior e mais pertinente.

Antes de seguirmos com a análise, devemos fazer uma breve apresentação dos títulos de nosso *corpus*. *A arte de Charlie Chan Hock Chye*, do quadrinista malaio Sonny Liew, retrata a suposta história biográfica do cartunista singapurês Charlie Chan Hock Chye desde seus 16 anos de idade. O cartunista retratado na obra nunca existiu (ao menos como está posto no livro), mas a forma como o governo de Singapura é retratado parece bastante real (a ponto de o quadrinho ter sido censurado naquele país).

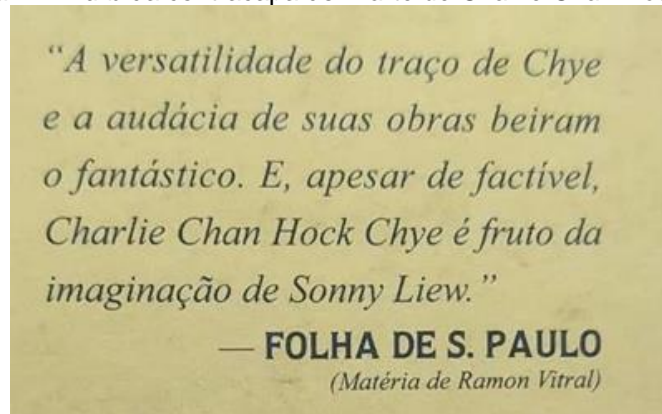
*As mais loucas aventuras de Mickey*, por sua vez, estabelece uma forma de relação com a realidade bem diferente: a obra é vendida como uma coletânea de quadrinhos *spinoff* intitulados *Mickey's Quest*, produzidos nos anos 1960, sem autorização da Disney, e “supostamente” encontrados por Trondheim e Keramidas em uma venda de garagem nos Estados Unidos; porém, como os autores teriam “encontrado” apenas a metade desses títulos (44 de um total de 88), publicam o álbum assim mesmo, com números “faltando”. Aqui, o factual “se estabelece” na ideia de que tais *spinoffs* são reais, e não inventados por Trondheim e Keramidas, mas houve quem acreditasse que os quadrinhos eram “verdadeiros” (ou seja, quadrinhos piratas reais) e quem reclamasse da “falta” de vários exemplares.

Já a obra *Oleg*, de Frederik Peeters, surge após o título *Pílulas azuis* (abertamente autobiográfico, ainda que com alguns poucos momentos ficcionais); e parece dar continuidade à vida e à trajetória do quadrinista, ainda casado e agora pai de uma jovem adolescente. Assim, *Oleg* é parcialmente “contaminado” por *Pílulas azuis*, alimentando expectativas *a priori* de enquadramento como sendo “a continuação cronológica da obra anterior”.

Por fim, temos *Guardiões do Louvre*, de Jiro Taniguchi, obra que consideramos parcialmente “institucional”, uma vez que foi encomendada pelo Museu do Louvre e publicada na França em parceria com o selo Futuropolis (que também publica quadrinhos que homenageiam outros museus parisienses, como o d’Orsay e o Olympia). Em *Guardiões*, acompanhamos a história de um artista japonês que visita o referido museu durante alguns dias e passa, aos poucos, a ser “visitado” por uma entidade. Aqui, a factualidade se ancora explicitamente a partir da existência do museu, mas a aparição das entidades sugere naturalmente o caráter fantástico-ficcional da obra.

Uma vez tendo sido apresentadas as obras, passemos agora aos resultados de nossa breve pesquisa. Aqui, iremos nos deter em três aspectos. O primeiro deles: quando paratextos tradicionais apontam para uma “falsa” realidade, como ocorre no último *blurb* de *A arte...* (“apesar de factível, Charlie Chan Hock Chye é fruto da imaginação de Sonny Liew”; figura 1) e o primeiro texto de contracapa de *Oleg* (“Mas, desta vez, ele [Peeters] atende por ‘Oleg’...”; figura 2), mas não impedem a possibilidade de ambas as narrativas serem tomadas como factuais por algumas pessoas.

Figura 1 – *Blurb* da contracapa de *A arte de Charlie Chan Hock Chye*



Fonte: Acervo do autor



Figura 2 – Texto da contracapa de *Oleg*

O autor de *Pílulas azuis* volta a contar sua história, vinte anos depois.  
Mas, desta vez, ele atende por “Oleg”...

Fonte: Acervo do autor

Provavelmente, os diferentes usos de nomes próprios (Charlie Chan Hock Chye, Frederik Peeters) nos títulos dessas obras ajuda a sugerir fortemente esse vínculo com a realidade, ainda que por distintos motivos: de um lado, a crença de que ninguém gastaria tempo inventando uma pessoa biografada (Charlie Chan Hock Chye); de outro, a noção de que o autor de *Pílulas azuis* “volta a contar sua história”, agora sob o (enigmático, num primeiro momento) nome de “Oleg”. Cumpre lembrar que o próprio Peeters sugere, em entrevistas (epitextos públicos, conforme define Genette (1987, p. 346): paratextos que não se encontram espacialmente anexos ao volume que comentam, mas que podem virar paratextos futuros dentro de um livro) que sua obra é uma “autoficção”; além disso, a epígrafe do físico Niels Bohr (“Tudo aquilo que chamamos de real é feito de coisas que não podem ser consideradas reais”, figura 3) é um forte indicativo dessa factualidade fingida, e que caracteriza aquilo que Genette (1987, p. 219) denominaria como um elemento típico do “contrato de ficção”, ou seja, um paratexto que funciona como um atestado de ficcionalidade e que chama a atenção de quem lê para seu próprio estatuto ficcional, não permitindo que a obra seja tomada como factual e, principalmente, que seus personagens (em tese, ficcionais) não sejam tomados como sendo “reais” (ou: a clássica fórmula de que “qualquer semelhança com pessoas reais é mera coincidência”). Obviamente, tais indícios de ficcionalidades precisam ser tomados como enunciados verdadeiros, ainda que, naturalmente, possam vir também a ser tomados como elementos diegéticos, portanto, ficcionais.

Figura 3 – Epígrafe com frase de Niels Bohr em *Oleg*

*Tudo aquilo que chamamos de real é feito de coisas  
que não podem ser consideradas reais.*

Niels Bohr

Fonte: Acervo do autor

O segundo aspecto para o qual queremos chamar a atenção: no caso de *As mais loucas aventuras de Mickey*, os créditos dispostos na capa (figura 4) apontam inicialmente para o fato de que aquele quadrinho é *produzido* (de algum modo) por Trondheim e Keramidas (que assinam a obra). Assim, pensar numa autoria a quatro mãos parece algo natural, caso a pessoa esteja tendo contato com a obra pela primeira vez e a partir da capa (ou seja, se não leu mais nada sobre a referida obra).

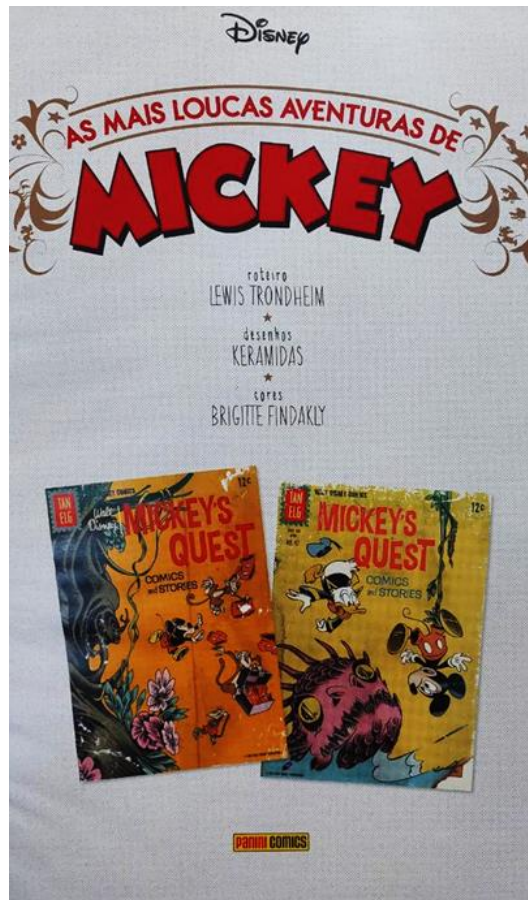
Figura 4 – Capa de *As mais loucas aventuras de Mickey*



Fonte: Acervo do autor

Porém, ainda nesta obra, logo às primeiras páginas folheadas, temos acesso aos créditos da obra na página de rosto (figura 5), que apontam para o fato de que aquele quadrinho é roteirizado por Trondheim e desenhado por Keramidas, em vez de ser uma curadoria de títulos *spinoff* perdidos e feitos por outras pessoas na metade do século XX. Pouco depois dessa página de rosto, temos uma apresentação (figura 6) que traz um título com uma pergunta (“Um tesouro esquecido?”), a qual parece sugerir mais dúvidas do que certezas sobre o material (talvez: sobre a “autenticidade do material”) que leremos mais adiante.

Figura 5 – Página de rosto de *As mais loucas aventuras de Mickey*



Fonte: Acervo do autor

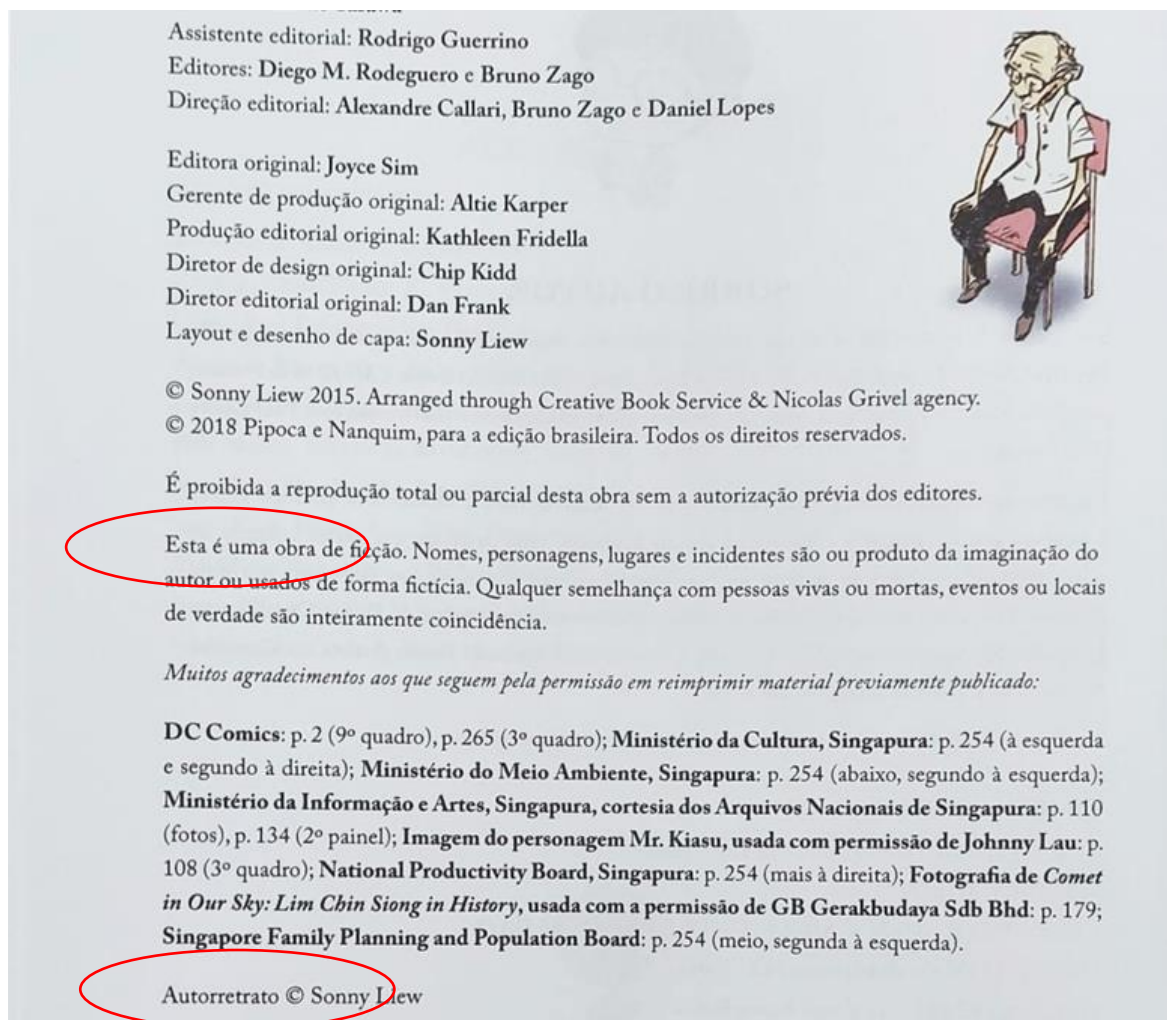
Figura 6 – Apresentação de *As mais loucas aventuras de Mickey*



Fonte: Acervo do autor

Por fim, o terceiro aspecto por nós identificado, e que chama a nossa atenção, é o fato de que a posição dos créditos ou da ficha catalográfica pode também interferir na percepção *a priori* das obras. Ultimamente, do ponto de vista do mercado de livros, há editoras que inserem tais informações *após* o texto, e não *antes*. Algumas editoras brasileiras tendem a adotar tal estratégia, e isso ocorre em *A arte de Charlie Chan Hock Chye*; neste caso, porém, há um detalhe curioso, que é a existência da frase “esta é uma obra de ficção” (figura 7), configurando o contrato de ficção numa página “legal” do ponto de vista jurídico e autoral: a página da ficha catalográfica. Se essa frase viesse logo ao começo, *antes* do texto de Sonny Liew, certamente ela ajudaria a criar outras expectativas relativas à obra (qual seja, de ser tomada num segundo momento como uma obra ficcional, e não factual, como sugere o título da obra). Além disso, mais abaixo, podemos ler o seguinte enunciado: “Autorretrato © Sonny Liew”. Tal enunciado também se torna um signo de ambiguidade: o copyright do autorretrato *pertence* a Sonny Liew? Ou o autorretrato é do próprio Sonny Liew? Neste caso, não seria o autorretrato de Charlie Chan? E, sendo assim, Charlie Chan seria, na verdade, um *alter ego* de Sonny Liew, e isso implicaria uma nova leitura da obra, e uma nova percepção dela? É uma questão de direito autoral ou uma questão de imagem caricatural de si próprio? Novamente, o quadrinho propõe um deslizamento entre as fronteiras da factualidade e da ficcionalidade.



Figura 7 – Detalhe dos créditos de *A arte de Charlie Chan Hock Chye*

Fonte: Acervo do autor

Porém, em *Guardiões do Louvre*, a ficha catalográfica (figura 8) vem imediatamente antes do texto (no caso, ao final, já que a obra é editada dentro dos padrões típicos do mangá, ou seja, com sentido de leitura das páginas da direita para a esquerda), e indica “ficção japonesa”, mesmo com a obra sendo um trabalho que classificamos (por nossa conta e risco...) de “institucional” (pois sua principal personagem é, efetivamente, o Museu do Louvre), o que ajuda a ressaltar o caráter fantástico da história, ainda que a história se passe dentro do museu.



Figura 8 – Detalhe da página de ficha catalográfica de *Guardiões do Louvre*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
T164g	Taniguchi, Jiro, 1947-2017. Guardiões do Louvre / Jiro Taniguchi; tradução Drik Sada. – São Paulo (SP): Pipoca & Nanquim, 2018. 136 p. : il.
	Título original: Sennen no Tsubasa: Hyakunen no Yume ISBN 978-85-93695-09-4
	1. Ficção japonesa. 2. Histórias em quadrinhos. I. Título. CDD 741.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Mas, mais do que isso: a expressão “ficção japonesa” no começo da obra institui *a priori* a expectativa de que a história que se seguirá não é factual, tampouco histórica ou totalmente institucional, até porque a contracapa da obra (em sua edição brasileira) não traz nenhum indício verbal (sinopse, *blurb*, biografia do autor) relativo ao conteúdo da obra, mostrando-se completamente “enigmática” em um primeiro manuseio do livro.

### Considerações finais

O debruçar-se sobre quadrinhos ditos factuais, e as maneiras pelas quais eles constroem a percepção de si, reveste-se de importância para pesquisadores que trabalham com Quadrinhos mas também com Comunicação (ambos, no nosso caso), uma vez que a percepção da realidade perpassa tanto o campo da experiência imediata quanto o campo da experiência mediada. Assim, perceber determinados títulos quadrinísticos como sendo factuais auxilia na construção de nossa experiência de mundo, seja confirmando, rejeitando ou problematizando nossas visões e expectativas preliminares.

No âmbito da nossa breve análise, percebemos que os quadrinhos buscam diferentes modos de se ancorarem na realidade factual, mas longe do espectro mais tradicional desse campo, abarcado em geral pelos quadrinhos jornalísticos, históricos e/ou auto/biográficos, os quais tendem a solicitar uma crença na “totalidade” dos fatos ali representados. Sendo assim, a partir de nosso *corpus*, enxergamos diferentes possibilidades de ancoragem desses títulos junto à realidade.

No caso de *A Arte de Charlie Chan Hock Chye*, temos uma estratégia de apontamento para a realidade através do anúncio de uma falsa (mas verossímil) biografia, cujo pano de fundo é Singapura, e seus fatos históricos potencialmente reais. Aqui, parece prevalecer a lógica da preferência sobre o relato biográfico de uma personagem “real” em relação à história de uma nação, ao menos aos olhos de uma pessoa mais desatenta a certos paratextos.

Já em *Oleg*, a estratégia tem finalidades distintas. Muito potencialmente a obra pega uma carona “diegética” quase que natural em *Pílulas Azuis* (como se um fosse a continuação do outro), mas a indicação da mudança de nome do autor já aponta para, pelo menos, uma diferenciação: a personagem cuja história iremos ler “não é” necessariamente a mesma personagem do trabalho anterior, ao mesmo tempo em que ambas as personagens são as mesmas (afinal, reconhecemos algumas personagens já presentes no livro anterior, inclusive o próprio Peeters). Passar da autobiografia para a autoficção sem grandes avisos pode causar um certo estranhamento em alguns leitores, ainda que outros possam perceber, logo na capa da obra, o jogo de palavras envolvendo os termos “Oleg”, “Lego” (o brinquedo de montar infantil) e a expressão francesa “l’Ego” (“o Ego”), sugerindo que, na verdade, estamos diante da biografia do *alter ego* de Peeters.

Em *As Mais Loucas Aventuras de Mickey*, a falsa factualidade se refere não ao conteúdo em si dos quadrinhos Disney (abertamente ficcionais), mas à sua condição de documentos “verdadeiros” (portanto, até certo ponto, “fontes históricas”). Sob esse aspecto, há uma espécie de confusão entre o enunciado (os quadrinhos) e a sua enunciação (as condições de sua produção material). Nem mesmo a apresentação de Trondheim e de Keramidas como roteirista e desenhista apela muitas vezes para a mobilização de uma ideia de “forja” junto a alguns leitores.

Por fim, em *Guardiões do Louvre*, a sua relação com a factualidade é diegeticamente esfacelada logo nos primeiros momentos, quando personagens mortas aparecem para o protagonista principal (ainda que tudo pudesse ser, no final das contas, um sonho ao qual temos acesso ou cujas fronteiras em relação à realidade não conseguimos perceber). Apenas neste título parece não haver qualquer quebra “maior” de expectativas em relação ao proposto pelos (poucos) paratextos em comparação com os conteúdos narrados. Além disso, uma das informações paratextuais às quais temos acesso *antes* da sua leitura é a expressão “ficção japonesa”, conforme vimos há pouco (desde que nos detenhamos na página da ficha catalográfica, obviamente).

A partir dessas percepções, podemos tecer algumas considerações. A primeira delas é de que, apesar da capacidade semiótica dos paratextos de potencialmente poderem “mentir” ou servir de instruções de uso estabelecidos *a priori*, na prática o que parece poder ocorrer, em vários casos, é que a pessoa tenda a ignorar tais indícios (afinal, e por mais paradoxal que isso possa parecer, conforme sugerimos anteriormente, tais textos são significantes insignificantes...) e se agarre a suas próprias impressões iniciais a partir de paratextos de maior poder retórico-informativo (título da obra, autoria da obra). As leituras de comentários sobre tais obras, e as diferenças formas de percepção sobre elas por parte da comunidade leitora, deixa bem claro que alguns paratextos têm maior peso do que outros, os quais podem até mesmo ser desconsiderados no ato da leitura. Por extensão, fica clara também a dificuldade (inicial, pelo menos) de definição de indícios (textuais, sintáticos ou semânticos) quadrinísticos que permitam o reconhecimento de tais obras como sendo efetivamente ficcionais (ou não).

Isso nos leva a outro aspecto relevante: se os paratextos podem se constituir em “mentiras semióticas” e não apresentam força ilocucionária forte o suficiente para “atestarem” seu estatuto de factualidade ou de ficcionalidade, talvez haja um (pequeno) grupo de paratextos que escape a essa premissa, que é o conjunto de informações constantes das fichas catalográficas e páginas de créditos das obras. Uma vez que tais informações não são produzidas nem por autores, mas por profissionais da área de Biblioteconomia e pelos editores, respectivamente, elas acabam não podendo entrar logicamente (ao menos por enquanto) no âmbito dos “paratextos falsos”.

Outro adendo a ser considerado: uma potencial multiplicação de paratextos, verdadeiros e/ou falsos, dentro de uma obra em quadrinhos, potencializa, na verdade, uma espécie de “labirinto de leitura”. Como saber se alguém irá ler todos os paratextos? Ou apenas alguns? E em qual ordem? Ou pularão da capa diretamente para a leitura da história propriamente dita?

Por fim, na medida em que os paratextos podem “mentir” sobre seu verdadeiro estatuto semiótico, tais textos tornam-se, também e cada vez mais, espaços de criação, de liberdade estética e de oferta de ambiguidade de sentido. Além disso, quando o “leitor modelo ideal” (como diria Eco, 1986) compreende a chave de leitura da obra diante de si, proposta pelos paratextos, seu prazer da fruição passa a ser não o da leitura “ingênua”, mas sim o da leitura “crítica”, que convida a embarcar no jogo ou a assumir o caráter paradoxal e/ou ilusionista daquela obra. Mas, até o momento, esses são apenas alguns resultados iniciais e preliminares; no âmbito maior de nossa pesquisa de fundo (intitulada “Tempo e

espaço em quadrinhos factuais”), certamente teremos novas respostas e potenciais novas indagações. E, obviamente, qualquer semelhança desta última frase com frases similares em outros textos acadêmicos será mera coincidência...

## Referências

- ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge introduction to narrative*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BATESON, Gregory; RUESCH, Jurgen. *Communication et société*. Paris: Seuil, 1988.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- ECO, Umberto. *On the shoulders of giants*. Cambridge: Harvard University Press, 2019.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GRAY, Jonathan. *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: NYU Press, 2010.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- LIEW, Sonny. *A arte de Charlie Chan Hock Chye*. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2018.
- LUCA, Tania Regina de. *Práticas de pesquisa em história*. São Paulo: Contexto, 2021.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 16. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2014.

PEETERS, Frederik. *Pílulas azuis*. São Paulo: Nemo, 2015.

PEETERS, Frederik. *Oleg*. São Paulo: Nemo, 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

QUELLA-GUYOT, Didier. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Unimarco; Loyola, 1994.

RAMOS, Paulo. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, n. 3: 355-367, set.-dez. 2009.

SACCO, Joe. *Palestina*. São Paulo: Conrad, 1996.

SEARLE, John. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TANIGUCHI, Jiro. *Guardiões do Louvre*. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2018.

TRONDHEIM, Lewis; KERAMIDAS, Nicolas. *As mais loucas aventuras de Mickey*. ... 2022.

VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. São Paulo: Loyola, 2007.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, James H.; JACKSON, Don D. *Pragmática da comunicação humana: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação*. 15. ed., São Paulo: Cultrix, 2002.

Recebido em: 23.11.2023.

Aprovado em: 26.11.2023.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional