

## OS QUADRINHOS COMO INSTITUIÇÃO E O CAMPO DISCURSIVO QUADRINÍSTICO

Lucas Piter Alves Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** As pesquisas sobre as histórias em quadrinhos ainda são recentes e escassas, sobretudo nas áreas da Linguística, e especialmente em Análise do Discurso (AD). No campo específico de uma *quadrinhologia*, diversos autores têm tentado definir os limites e as origens da *nona arte*. A literatura sobre o tema não oferece uma definição precisa de Quadrinhos, vindo a cair em um simples historicismo. Sem pretender traçar a história dos Quadrinhos, este trabalho tem por objetivo apresentar algumas teorizações sobre a *nona arte* enquanto uma instituição discursiva relativamente autônoma, capaz de engendrar inúmeras relações interdiscursivas em sua constituição. A instituição quadrinística seria, assim, formada por diversos campos discursivos. Cada um desses campos tem sujeitos, práticas e materializações mais centrais em detrimento de outras mais periféricas. O campo quadrinístico seria, portanto, um conjunto de relações entre agentes com funções mais ou menos centralizadas em relação à instituição quadrinística.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quadrinhos; Análise do Discurso; Campo Discursivo; Pierre Bourdieu; Dominique Maingueneau.

**RESUMÉ:** Les recherches sur les bandes dessinées sont encore récentes et rares, en particulier dans les domaines de la Linguistique, et spécialement dans l'Analyse du Discours (AD). Dans le domaine spécifique d'une *Bédélogie*, plusieurs auteurs ont tenté de définir les limites et les origines du *neuvième art*. La littérature sur le sujet ne fournit pas une définition précise sur la Bande Dessinée, et viennent de tomber dans un simple historicisme. Sans vouloir retracer l'histoire de la Bande Dessinée, ce travail vise à présenter certaines théories sur le *neuvième art* comme une institution discursive relativement autonome, capable d'engendrer de nombreuses relations interdiscursives dans sa constitution. L'institution bédéistique serait donc formée par divers champs discursifs. Chacun de ces champs a des agents, pratiques et matérialisations plus centrales au détriment d'autres plus périphériques. Le champ bédéistique est donc un ensemble de relations entre les agents des fonctions plus ou moins centralisées par rapport à l'institution bédéistique.

**MOTS-CLÉS:** Bandes Dessinées; Analyse du Discours; Champ Discursif; Pierre Bourdieu; Dominique Maingueneau.

### Considerações iniciais

Arte. Mídia. Discurso. Linguagem. Literatura. São muitas as definições de quadrinhos (também conhecidos como bandas desenhadas, *bandes dessinées*, *comics*, historietas, *fumetti*, dentre outros), mas nenhuma delas parecer ser totalmente satisfatória, pois necessitam concomitantemente de complementação de ao menos um ponto da outra. Vargas (2015) ressalta o lugar-comum que tem sido nos estudos quadrinísticos um capítulo ou seção dedicados à definição e origem dos quadrinhos. E acrescenta que:

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-POSLIN). Foi bolsista da CAPES (2014-2015) em doutoramento-sanduiche na Université Paris-Est Créteil (UPEC) e bolsista da FAPEMIG. Contato: alvescosta.lp@gmail.com.

Revisar os esforços ontológicos por nomes, formalismos e funções sociais é de enorme valia para reconsiderar a aparente irredutibilidade das histórias em quadrinhos. A infindável disputa pela origem das histórias em quadrinhos [...] acaba por ser um dos reflexos da indefinição provocada pelas HQs. (VARGAS, 2015, p. 31).

Mas, afinal, o que são os quadrinhos? Podemos dizer que o conjunto de gêneros que hoje chamamos de quadrinhos (tirinhas, tiras seriadas, histórias em quadrinhos, charges, *graphic novels*, etc.) não surgiu como uma “invenção” bem definida, em um país determinado. Eles começaram a surgir do aglomerado de várias ideias centenárias, da associação de imagens e textos espalhados por todo o mundo, que vieram desembocar lentamente nas formas que hoje conhecemos e atribuímos como sendo quadrinhos. Existem vários tipos de quadrinhos, com formas distintas e temáticas diversas. Esses ainda têm modos de produção, circulação e recepção particulares – às vezes tão sutis que só uma análise bem apurada é capaz de revelar suas particularidades.

Diversos autores vêm tentando definir os quadrinhos. A lista é extensa, mas, a título de exemplo, vale citar: Eisner (1999) e McCloud (1993, 1995, 2006), onde encontramos os quadrinhos como Arte Sequencial; Costa (2013, 2016), que os vê como *Discurso*; Simões (2010), que os aborda como Linguagem; Fonseca (2014); Ramos (2007, 2010); Vargas (2015). E alguns clássicos e bons volumes sobre a origem e definição dos quadrinhos, tais como: Cirne (1990); Bibe-Luyten (1985); Groensteen (2004); Guimarães (2005); Moya (1986, 1970); Smolderen (2012); Kunzle (1973, 1990, 2007).

Segundo Eisner (1999), as histórias em quadrinhos têm uma “linguagem” própria, “que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. [...] A história em quadrinhos pode ser chamada ‘leitura’ num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo” (EISNER, 1999, p. 7). Eisner foi um dos primeiros a defender o estatuto **literário** e **artístico** das histórias em quadrinhos. Os trabalhos teóricos e ficcionais de Eisner apontam os quadrinhos como uma arte refinada, pois a leitura de quadrinhos, segundo o autor, é um ato de percepção estética e de esforço intelectual, por conjugar em um só meio as regências da arte e as regências da literatura (EISNER, 1999). Por sua vez, Ramos (2010) afirmou que é muito comum as histórias em quadrinhos serem vistas como uma forma de literatura similar aos romances, e ressalta que algumas adaptações em quadrinhos de clássicos literários reforçam essa ideia. Contrário a essa percepção, que seria só uma forma de rotular os quadrinhos de modo a torná-los social e academicamente aceitos, o autor ainda assevera que:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também como cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (RAMOS, 2010, p. 17).

O entendimento de quadrinhos por parte de Ramos (2010) é que eles são um grande rótulo, dentro do qual são abrigados diversos gêneros, como os cartuns, as charges, as tiras (e suas variações) e os vários modos produção de histórias em quadrinhos – como as adaptações de clássicos literários.

Salvaguardando as especificidades dessas e de outras abordagens, é ponto comum em muitos autores a ideia de que nas histórias em quadrinhos lidamos com outra linguagem, uma linguagem “relativamente” autônoma (ECO, 1979; RAMOS, 2010; EISNER, 1999). Cabe elucidar que a autonomia relativa que devemos considerar aqui para a linguagem dos quadrinhos não vai contra a crítica que Bourdieu (2008) fez do tratamento da linguagem como objeto autônomo:

Desde o momento em que se passa a tratar a linguagem como um objeto autônomo, aceitando a separação radical feita por Saussure entre a linguística interna e a linguística externa, entre a ciência da língua e a ciência dos usos sociais da língua, fica-se condenado a buscar o poder das palavras nas palavras, ou seja, a buscá-lo onde ele não se encontra. (BOURDIEU, 2008, p. 85).

Em nossa proposta de análise do discurso quadrinístico, não entendemos a linguagem dos quadrinhos fora dos sujeitos que a engendram e das condições de discurso que amparam/restringem esses sujeitos. A autonomia (relativa) que se evoca aqui vai ao encontro da noção bourdieuniana de instituição discursiva – noção que, como sabemos, é apoiada por Maingueneau (2006b). No centro de nossa pressuposição está a ideia de que a linguagem dos quadrinhos é situada, e de que sua diferenciação em relação a outras linguagens passa pela diferenciação dos seus agentes, das suas condições de uso, da(s) sua(s) finalidade(s), dos seus contratos, etc.

Esse raciocínio pode ser aplicado a qualquer meio de comunicação que relega para si certa autonomia, cuja encenação da linguagem precisa ou deseja ser reconhecida como distinta dos meios ordinários: a Literatura, por exemplo, há muito tempo relega para si essa diferenciação em relação aos outros meios. Nossa abordagem dos quadrinhos, como veremos, segue esse pensamento, não separando sociedade, sujeitos e gêneros específicos.

Uma tentativa de definição da nona arte a partir de sua complexa linguagem, de sua

suposta origem ou de sua variada nomeação se tornaria um jogo de exceções do qual se pretende sair ao longo deste trabalho: vasculhar as formas dessa linguagem faria elencar seus avanços técnicos e variações estilísticas; buscar sua origem poderia forçar uma cronologia linear; por fim, os nomes atribuídos aos quadrinhos revelariam certo contexto sócio-histórico, mas seu estudo isolado não faria mais do que ajuntar fenômenos discursivos dispersos. Cedo ou tarde, cada uma dessas abordagens acabaria por direcionar a pesquisa a um historicismo.

A pesquisa sobre a história da banda desenhada está experimentando uma virada teórica, afastar-se de uma visão historicista em favor de uma visão genealógica: não mais “o que aconteceu” no campo, mas “como se chegou a moldar o campo desta ou daquela maneira”. É preciso deixar de traçar a “presença” em um *continuun* eventual mas apreender os processos de institucionalização.<sup>2</sup> (STEFANELLI, 2012, p. 262).

Sendo assim, pretendo, ao longo deste trabalho, efetuar uma abordagem da nona arte que leve em conta algumas das diversas práticas languageiras envolvidas na sua constituição e instituição, sem, no entanto, nelas me aprofundar. Práticas essas que compartilham, interdiscursivamente, um sem número de elementos de outros meios culturais, artísticos, mercadológicos, jurídicos, etc.

Por esse viés – o da relação com outros nichos –, os quadrinhos poderão ser considerados um sistema relativamente autônomo de instituição cultural. Vê-se que eles congregam características ínsitas em relação aos seus recursos de linguagem, gêneros, meios de produção, veiculação e consumo, autores, público, crítica, premiações, festivais, dentre outros elementos, muitos destes sempre em relação com outros sistemas também relativamente autônomos. Considerando essa relativa autonomia e o crescente reconhecimento social dos quadrinhos como (a nona) arte, proponho abordá-los como um grande domínio sociodiscursivo que pode ser (re)conhecido como uma instituição discursiva.

### **Quadrinhos com “Q” maiúsculo: a instituição discursiva quadrinística**

A abordagem dos quadrinhos como uma instituição discursiva tem influência dos pressupostos de Maingueneau (2006b) sobre a instituição literária, de onde extraímos as seguintes palavras:

---

<sup>2</sup> La recherche sur l’histoire de la bande dessinée connaît aujourd’hui un tournant théorique, se départir d’une vision historiciste au profit d’une vision généalogique : non plus « ce qui s’est passé » dans le champ, mais « comment on est arrivé à modeler le champ de telle ou telle façon ». Il ne faut plus retracer la « présence » dans de *continuun* événementiel mais saisir les processus d’institutionnalisation. (Todas as traduções são minhas).

Se empregada em sua acepção imediata, a noção de *instituição* designa a vida [literária/quadrinística] (os artistas, os editores, os prêmios etc.). Podemos ampliar seu domínio de validade, como o fazem muitos sociólogos, levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita [literária/quadrinística], tanto as representações coletivas que se têm dos [autores], como a legislação (por exemplo, sobre os direitos autorais), as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas [concursos, prêmios, *dédicaces*], os usos (envio de um original a um editor...), os *habitus*, as carreiras previsíveis e assim por diante. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 53, destaques do autor).

Salvaguardando as suas especificidades, os Quadrinhos, podendo ser comparados a uma instituição discursiva como a Literatura, ao utilizarem-se de uma linguagem que lhe é particular, estabelecem suas próprias regras estéticas e estão submetidos a um conjunto muito maior de regras sistemáticas para o seu funcionamento específico como um domínio quadrinístico (diferenciando, assim, do domínio literário). Tanto as regras internas (sua linguagem) quanto as regras externas (seu meio social) da produção quadrinística são estabelecidas por um conjunto de instâncias variáveis, ocupadas por diferentes agentes (autores, editores, crítica etc.) que determinam os rumos que a produção quadrinística tomará. Portanto, não “se pode dissociar as operações enunciativas por meio das quais o discurso se institui e o modo de organização institucional que ao mesmo tempo ele pressupõe e estrutura”<sup>3</sup> (MAINGUENEAU, 2006a, p. 80).

A partir de Maingueneau (2006a, 2006b) e Costa (2013, 2016), estabelecerei ad hoc uma distinção teórico-metodológica entre quadrinho(s) e Quadrinhos, que se ampara na distinção similar entre literatura(s) e Literatura: o primeiro termo, em minúscula, se refere de maneira genérica aos muitos tipos de textos identificados como quadrinhos, como as charges, as tiras (cômicas, seriadas etc.), os romances gráficos, as minisséries, etc. Assim, dizer que alguém lê quadrinho(s) se assemelharia a dizer que alguém ouve música ou lê literatura: não se busca aí determinar uma comunidade que integre sistemática e rotineiramente leitores, autores e gêneros. Já o segundo termo, os Quadrinhos, com “Q” maiúsculo, não se restringe a um gênero ou conjunto de gêneros que emprega essa semiótica particular da qual falamos. Eles estão em um nível maior, que engloba as materializações ditas quadrinísticas, os agentes por elas responsáveis e as práticas que os permitem existir.

A mesma distinção gráfica com a maiúscula já foi assinalada por Maingueneau (2006a, p. 105), para quem: “a ‘Literatura’ maiúscula não é apenas as representações da

---

<sup>3</sup> On ne peut dissocier les opérations énonciatives par lesquelles *s’institue* le discours et le mode d’organisation *institutionnel* que tout à la fois il présuppose et structure.

criação literária ou os pressupostos sobre como convém ler os textos, ela é também as instituições de saber, com as comunidades e as rotinas que isso implica”<sup>4</sup>. A distinção também deve valer, *ad hoc*, para discurso(s) e Discurso, quando se precisar isolar, dentro de um raciocínio teórico-metodológico, as produções dos aparelhos que as produzem.

Em outros termos, para que haja a Literatura e os Quadrinhos, não basta incluir em cada domínio os textos que lhes são fundamentais ou canônicos: as produções ditas literárias e quadrinísticas, atribuídas aos respectivos autores, são sustentadas por outras de caráter muito menos estético e, por vezes, periféricas nessas instituições. O caráter institucional desses discursos ritualiza um sem número de práticas para a efetivação dos gêneros que lhes são pertinentes, contando, assim, com outros gêneros que não são propriamente literários ou quadrinísticos (e, portanto, com agentes que não são propriamente autores).

Ainda na mesma esteira de Maingueneau (2006a, 2006b) sobre a obra literária (e sua literariedade), diremos que a obra quadrinístico, e igualmente o caráter de quadrinístico que seria a ela atrelada, não se formam sem o amparo institucional de uma dada comunidade, que faz dessas obras e de seu valor agregado à razão de suas práticas. Assim, em resumo:

O conceito de instituição permite acentuar as complexas mediações nos termos das quais [os Quadrinhos são instituídos] como prática relativamente autônoma. Os [autores] produzem obras, mas [autores] e obras são, num dado sentido, produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas. Deve-se assim atribuir todo o peso à *instituição discursiva*, expressão que combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 53, destaque do autor).

Porém, aquilo que chamamos os Quadrinhos, ou a Banda Desenhada, *the Comics, la Bande Dessinée, los Cómics...*, enfim, essa percepção comum que leitores e autores de quadrinhos têm desse objeto cultural em seu país ou além dele não pode ser algo definitivamente instituído e unitário, mas sim em processo contínuo de instituição, cuja relação (de coocorrência e concorrência) com os seus pares estrangeiros tem se intensificado, tal como já ocorre com a Literatura e suas literaturas diversas. Assim como postulou Dubois (1978) a respeito da Literatura, podemos inferir que não existem os Quadrinhos (como um fenômeno homogêneo), mas práticas sociodiscursivas muito singulares sobre e em torno de um tipo de linguagem, permitindo a instituição quadrinística. Portanto:

---

<sup>4</sup> [...] la « Littérature » majuscule, ce ne sont pas seulement des représentations de la création littéraire ou des pré-supposés sur la manière dont il convient de lire les textes, ce sont aussi des institutions de savoir, avec les communautés et les routines que cela suppose.

É preciso deixar claro que o sistema literário [ou, no caso, o sistema quadrinístico], enquanto instituição, não pode ignorar o problema da articulação do seu sistema dentro do sistema social maior. Quem lê e quem escreve? Segundo que códigos? Em função de que determinações particulares? (GRAWUNDER, 1997, p. 29).

E acrescento: que propriedades do discurso nos permitem associar as obras quadrinísticas no Brasil com as da França ou as dos Estados Unidos? Quero dizer, que tipo de identificação, de semelhanças, de similaridades, de ritualizações, contêm a *Turma da Mônica*, as edições de *X-Men* e a série *Les Cités Obscures* para que se possam dizer pertencentes a um mesmo domínio de práticas?

Quando Charaudeau (2006) abordou o discurso político em seu livro homônimo, ele não pôde abarcar toda forma de discursivização política existente: lembremo-nos que os regimes políticos são diferentes no Brasil, na França, na Inglaterra, etc. Isso, porém, não nos impede de tomar emprestadas algumas generalidades em seu livro para análises de discursos políticos no Brasil. Dessa forma, quando falamos do discurso quadrinístico, ou, simplesmente, dos Quadrinhos, devemos estar cientes de que essa não é uma concepção universal e homogênea (como vimos inicialmente acerca das nomeações da nona arte em diferentes países). Os meios de existência dos discursos quadrinísticos são diferentes de época para época, de lugar para lugar.

Bourdieu (1994, 2011), ao introduzir um capítulo intitulado *Espace social et espace symbolique*, compara seu conhecimento sobre a França com o sobre o Japão, questionando se, ao levantar parâmetros gerais sobre a França, ele não estaria também falando do Japão:

Quer dizer que isso significa que me fecharei na particularidade de una sociedade singular e que eu não falarei nada do Japão? Eu não acho. Eu acho que, pelo contrário, ao apresentar o modelo de espaço social e espaço simbólico que eu construí sobre o caso particular da França, eu não vou parar de falar do Japão (como, falando de outros lugares, falarei dos Estados Unidos ou da Alemanha).<sup>5</sup> (BOURDIEU, 1994, p. 15).

Essa proposição é particularmente interessante a este trabalho. Quando falamos em discurso quadrinístico, ou os Quadrinhos, temos alguma mínima noção de que existe uma diferença entre a produção francesa e a brasileira, bem como entre a americana e a japonesa, ou entre a algeriana e a sueca, de modo que não é difícil sustentar a ideia de que a instituição

---

<sup>5</sup> Est-ce à dire que ce faisant je m'enfermerai dans la particularité d'une société singulière et que je ne parlerai en rien du Japon ? Je ne crois pas. Je pense au contraire qu'en présentant le modèle de l'espace social et de l'espace symbolique que j'ai construit à propos du cas particulier de la France, je ne cesserai pas de vous parler du Japon (comme, parlant ailleurs, je parlerai des États-Unis ou de l'Allemagne).

discursiva quadrinística pode ser, por um lado, tomada como um todo, considerando todos esses espaços sem delimitá-los, mas também pode ser tomada em partes relativamente autônomas, considerando-as separadamente. Podemos sobrepor a pergunta de Bourdieu (1994): se tomarmos em particular a instituição quadrinística no Brasil, não falaremos nada sobre a mesma instituição na França?

Em certo ponto, esse pensamento ecoa nos dizeres de Genette (1972) quando ele afirma, em relação à Literatura, que a totalidade do sistema literário de um leitor coincide com a totalidade de suas leituras (e podemos ampliar essa concepção de leitura, incluindo os textos sobre as obras, além delas mesmas): “[...] para um homem que leu apenas um livro, esse livro é toda a sua ‘literatura’ [...]; quando tiver lido dois, esses dois livros irão partilhar todo o seu campo literário, sem nenhum vazio entre eles, e assim por diante [...]” (GENETTE, 1972, p. 161). Da mesma forma, salvaguardando algumas especificidades, o contato com quadrinhos americanos favorece uma visão parcial da totalidade do Discurso Quadrinístico. Essa visão é ampliada após o acesso aos quadrinhos franco-belgas, e assim sucessivamente em relação aos mangás, aos quadrinhos nacionais, e, sobretudo, em relação às correntes de cada época, como nos quadrinhos da década de 30 ou do pós-guerra.

Desses apontamentos, podemos concluir que a instituição quadrinística não é apreensível em sua globalidade, e não somente pela imensurável extensão de sua produção discursiva, mas, sobretudo, pela instabilidade própria de suas fronteiras – quero dizer, pela própria impossibilidade de definir um domínio quadrinístico que seja tão específico, válido em igual teor para todos os agentes que o compõem. Em razão dessa instabilidade, a análise das instituições discursivas se dá por seleção de algumas relações de força nesse panorama global: a essas relações e ao modo como elas são estabelecidas, chamamos campo discursivo.

## **Os campos discursivos**

A noção de campo não deve ser vista aqui como apenas um mero recorte da noção de instituição discursiva.<sup>6</sup> Essa proposição se choca diretamente com a de Maingueneau (2010, p.

---

<sup>6</sup> Maingueneau (1997) ao usar a ideia de campo discursivo, insere essa noção entre duas outras, formando uma apreensão panorâmica do Discurso, que passa pelo universo discursivo, pelo campo discursivo até o espaço discursivo – tomado como recorte pelo analista conforme seus objetivos de análise. Por universo discursivo entende-se o conjunto de formações discursivas de todos os tipos, que interagem em uma conjuntura. Embora finito, o universo discursivo é irrepresentável. Dentro desse universo, o analista recorta os campos discursivos, que são definidos como um conjunto de formações discursivas que estão em concorrência, que se delimitam

50), para quem “o próprio campo não é mais que uma dimensão da instituição literária”. Embora o campo seja também uma dimensão de uma certa instituição discursiva, ele divide suas fronteiras com outros campos, que, por sua vez são dimensões de outras instituições. O que está em questionamento aqui, como se verá, é um suposto fechamento do campo em sua própria instituição ou natureza institucional (como a literária ou a quadrinística, por exemplo), quando, na verdade, esse campo não existe se não pelas relações interdiscursivas com outros campos e instituições. Em qualquer dimensão de uma instituição, o campo é, diz Bourdieu (1975), um lugar de lutas mais ou menos desiguais entre agentes desigualmente providos de capital simbólico.

Para entender o funcionamento do campo, podemos lançar mão de duas metáforas: (1) a de dois dados que se alteram de valor, lugar e posição a cada jogada em um tabuleiro quadriculado e enumerado, sendo que cada dado seria um agente em processo de posicionamento. O valor de cada agente estaria condicionado à sua posição no tabuleiro em relação ao outro; (2) a de um campo de guerra, em que os adversários são escolhidos aleatoriamente, sendo que cada embate, bem ou malsucedido para um dos lados, determina o adversário seguinte segundo seu condicionamento para um novo combate. As duas metáforas ressaltam a imprevisibilidade dos resultados das ações dos agentes de um campo e seu valor relativo segundo certas condições sociodiscursivas.

O campo, visto como campo de guerra ou tabuleiro de jogo, pode pôr em confronto e/ou em disposição diferentes agentes, comutáveis entre si. Assim, há um campo intelectual na Política, na Religião, na Arte, na Literatura, nos Quadrinhos, já que todo campo é um lugar de lutas pelo tipo de poder que ele institui. Em outras palavras, quando se pensa em campo artístico, campo literário, campo quadrinístico, por exemplo, deve-se ter consciência de que tais campos podem, metaforicamente, ocupar o mesmo lugar, com os mesmos agentes, mas a nomeação que lhe é atribuída ocorre em razão de uma escolha prévia do analista por uma dimensão do jogo de poder.

Fábio Moon e Gabriel Bá, ao reescreverem em quadrinhos *O Alienista*, de Machado de Assis, ocupam, ao mesmo tempo, uma posição central no campo quadrinístico (seus prêmios internacionais e cifras de venda atestam isso) e uma posição muito periférica no campo

---

mutuamente por uma posição enunciativa em certa região. O espaço discursivo “delimita um subconjunto do campo discursivo, ligando pelo menos duas formações discursivas [...] cruciais para a compreensão dos discursos considerados” (MAINGUENEAU, 1997, p. 177).

literário (atribuída por setores da academia ou pelo senso comum de que os quadrinhos são uma forma de gênero literário), sempre ofuscada pela imagem de Machado. No entanto, “Moon e Bá exercem um contínuo movimento de apagamento [...], uma contínua tentativa de silenciar Machado (sem, no entanto, censurá-lo) e fazer falar a voz do discurso quadrinístico” (COSTA, 2013, p. 8), que é a fonte de sua autoridade enunciativa, o seu lugar de poder de fala. Afinal:

Quem, num dado campo discursivo, tem autoridade para tomar o texto do *Outro* e fazê-lo seu enunciado? Nesse caso, o atravessamento de instituições discursivas gera um **campo de confronto de posicionamentos estéticos e éticos (o direito de falar a fala do outro) cuja característica latente é a interdiscursividade.** (COSTA, 2013, p. 34, grifos nossos).

Por meio das atividades analisadas em um campo, percebemos que as diversas instituições discursivas têm práticas, materializações e categorias de sujeitos mais centrais do que outras, podendo o núcleo de uma ser a periferia de outra.

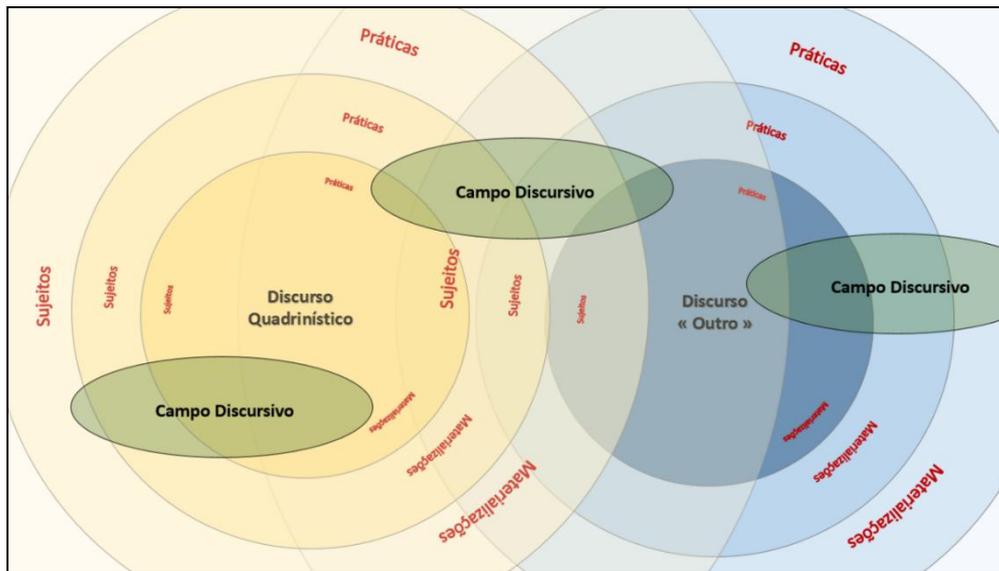
Os Quadrinhos e a Literatura, cada uma ao seu modo, têm o seu corpo de autores que, por meio de práticas coletivas, são posicionados com maiores ou menores poderes de fala em um campo, e suas obras são, em virtude desses posicionamentos, mais ou menos canonizadas.

Essa noção de posicionamento (doutrina, escola, teoria, partido, tendência...) implica que, sobre um mesmo espaço, relacionam-se enunciados em construção e em preservação de diversas identidades enunciativas que estão em relação de concorrência, em sentido lato: sua delimitação recíproca não passa necessariamente por uma confrontação aberta.<sup>7</sup> (MAINGUENEAU, 2014, p. 66).

O diagrama a seguir tem por objetivo ilustrar nosso raciocínio até aqui:

---

<sup>7</sup> Cette notion de positionnement (doctrine, école, théorie, parti, tendance...) implique que, sur un même espace, on rapporte des énoncés à la construction et à la préservation de diverses identités énonciatives qui sont en relation de concurrence, au sens large : leur délimitation réciproque ne passe pas nécessairement pour une confrontation ouverte.



**Diagrama 1:** Núcleo e periferia das instituições discursivas

Como mostra o diagrama, os Quadrinhos e o Discurso “Outro” (que pode ser substituído aqui pela Literatura, por exemplo) estão representados por segmentações, cada qual com partes cada vez mais nucleares (e nítidas) em detrimento daquelas cada vez periféricas (e opacas). Em cada parte, assinalei a presença de sujeitos (agentes), materializações (textos, obras) e práticas (publicação, divulgação, entrevistas, etc.). O campo discursivo permearia, assim, essas segmentações, trazendo para o jogo de relações sujeitos, materializações e práticas mais ou menos centrais, a depender do que está sendo analisado. O primeiro campo, por exemplo, poderia assinalar as relações de uma obra quadrinística premiada com outra que fosse periférica, de um autor jovem. O segundo campo assinalado poderia representar o papel de um livreiro parisiense na articulação das sessões de autógrafos dos autores quadrinísticos e literários cujas publicações são contemporâneas. O terceiro campo, por fim, aparentemente alheio às práticas quadrinísticas, poderia manter tão poucas relações comuns com os Quadrinhos que um analista poderia apenas configurá-lo como *campo literário*.

Porém, tanto a Literatura quanto os Quadrinhos estão submetidos a pontos comuns de uma lógica de consumo de livros como bem cultural. O literato e o quadrinista, em algum momento, dividirão a necessidade de direitos autorais, por exemplo, que não é um elemento da instituição literária e nem quadrinística per se, mas sim de uma instituição jurídica que se alimenta, neste caso específico, das necessidades emergentes desses dois campos.

Portanto, não há linearidade, espacialidade e temporalidade que obriguem sempre as

(mesmas) relações entre os agentes num campo: isso quer dizer que o caráter de dispersão na formação dos discursos prevalece. Autores de épocas e países diferentes podem ser posicionados no campo discursivo, um, talvez, tendo influência sobre o estilo do outro ou sobre as temáticas abordadas.

Quando o brasileiro Mike Deodato declarou o seu desejo em um dia desenhar uma história do personagem Tex, por exemplo, diante da possibilidade de um contrato com a editora italiana Sergio Bonelli, ele próprio, embora de maneira não tão analítica, viu seu posicionamento regulado pelo histórico de autores consagrados que desenharam esse personagem. A entrada de Deodato para a lista de autores de *Tex* se viu frustrada por causa de um desentendimento com o editor vigente Mauro Boselli.<sup>8</sup>

O campo não existe antes dos agentes que nele se posicionam (ou são posicionados). O posicionamento ocorre ao mesmo tempo em que a organização do campo. Esses agentes que reforçam a existência de uma instituição, por comutação, podem reforçar também outra instituição. Um mesmo agente de um campo pode estabelecer relações simultâneas com outros agentes, de outros campos; e que, destarte, uma mesma prática pode ser vista de forma diferente segundo o posicionamento analisado.

Cito o caso de Quentin Tarantino, que ocupa privilegiada posição no campo cinematográfico, como diretor, roteirista, ator e produtor, e que lançou o filme *Django Unchained* (2011), uma releitura de um clássico do *western* italiano, *Django* (1966), de Sergio Corbucci. O filme de Tarantino teve uma adaptação em quadrinhos pelo selo *Vertigo*, da *DC Comics*, e em seguida, essa adaptação teve uma sequência em quadrinhos em sete edições (*Django/Zorro* (2015, edição compilada)), inédita no cinema, co-escrita com Matt Wagner (conceituado cenarista da DC) e Esteve Polls (desenhista), pela *Vertigo/Dynamite*. De cineasta a quadrinista, Tarantino pode ser posicionando de forma diferente nos dois campos citados.

Os campos podem perpassar diversas instituições, embora alguns campos estejam intimamente ligados a certos Discursos. Por exemplo, o campo intelectual não se restringe ao Discurso Científico (a Ciência), já o campo científico pode ser uma concepção centralizada nesse Discurso. Como os agentes de um campo estão a todo instante se posicionando e sendo

---

<sup>8</sup> Mike Deodato Jr. já havia declarado seu apreço pelo personagem Tex em mais de uma entrevista. O caso do desentendimento com o editor Mauro Boselli, no início de 2015, ficou notório nas redes sociais, divulgado inclusive no próprio perfil do autor no Facebook, inviabilizando a contratação de Deodato e minando suas chances de assumir o personagem até então. Para mais informações: <<http://www.terrazero.com.br/2015/03/mike-deodato-jr-corta-relacoes-com-a-bonelli/>>.

posicionados pelos jogos de poder, os campos podem conter diversos posicionamentos advindos de outros campos. Por exemplo, quando um quadrinista faz uma tirinha ou uma charge criticando um político, ele pode ser posicionado em, no mínimo, três campos diferentes: o quadrinístico, o humorístico, o político – campos esses que apontam para três instituições discursivas diferentes.

Haja vista a problemática proposta por Vale (2013) sobre o lugar (*topia*) atribuído ao humorista no campo humorístico. Podemos verificar que esse tipo de sujeito é posicionado em diferentes pontos do campo discursivo humorístico que, por sua própria natureza, traz de outros campos outros sujeitos, outros agentes (em outras *topias*). Como exemplo de autores dentro dessa problemática, citamos:

Angeli, Bastos Tigre, [...] Jô Soares, Juó Bananére, Luís Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes e o próprio Mendes Fradique se encontram num “lugar” problemático, limítrofe entre o **campo do humor** e os demais campos discursivos – mais especificamente, [o quadrinístico] o publicitário, o midiático/jornalístico e o literário. (VALE, 2013, p. 151, grifos nossos).

Posto isso, podemos entender que a conceituação de um campo (como político, intelectual, artístico, científico, literário, quadrinístico, etc.) é por uma questão teórico-metodológica de análise (que pode estar ligada à construção do *corpus*, uma vez que a escolha por um campo já seria uma seleção prévia de fenômenos discursivos que justifiquem a configuração e conceituação do campo analisado). Conceituar um campo, ou adotar uma conceituação já bem aceita, seria uma necessidade a depender do objetivo do analista, do sociólogo, etc. É uma forma de separar os discursos que estarão em jogo durante a análise.

### **A enunciação quadrinística**

Maingueneau (2010) reforça sua crítica àquela visão romântica que atribui ao indivíduo a fonte criadora da obra de arte, em detrimento do caráter essencialmente institucional do discurso. Para Maingueneau (2006b, 2010), a instituição discursiva é determinante da criação (quadrinística, no nosso caso), e não hostil a ela, como crê a visão romântica. Em outras palavras, os embates no campo discursivo são componentes da instituição discursiva, literária ou quadrinística, sendo desta uma dimensão ínsita.

A enunciação quadrinística, do mesmo modo que a literária, não ocorre como em condições normais de uma troca linguística: ambas têm como fator comum e distintivo a

distância no tempo e no espaço entre os polos da obra – autor e leitor compartilham condições diferentes de discurso, o que altera a interpretação de seu quadro comunicacional. O estatuto de arte que esses dois discursos – quadrinístico e literário – almejam atingir reforça ainda mais essa condição distintiva da enunciação, pois ambos precisam se inscrever na história de suas respectivas comunidades de produtores e consumidores.

Nosso raciocínio sobre as condições de discurso das histórias em quadrinhos tem seguido paralelamente ao que Maingueneau (1996, 2006b, 2008) desenvolveu sobre o discurso literário – ambos os modos de pensar se centram numa instituição discursiva que cria regras ora muito específicas para os seus membros.

O leitor de um romance [de um quadrinho], de um poema, o espectador de uma peça de teatro não tem contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas, sobretudo porque é da essência da literatura [e dos quadrinhos] de não por em contato o autor e o público senão através da instituição literária [ou quadrinística] e de seus rituais. Sendo o autor assim eclipsado, a comunicação literária [ou quadrinística] anula qualquer possibilidade de resposta [imediate] por parte do público. (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

Mas se quisermos transpor a dependência do modelo literário proposto por Maingueneau (1996) e não correr o risco de pensar a enunciação do discurso quadrinístico como um reflexo preciso do discurso literário, precisamos diferenciar as condições de discurso que caracterizam essa instituição como quadrinística e não como literária.

A primeira e mais notável diferença é que a Literatura visa conceber enunciados perenes (MAINGUENEAU, 2008). E para isso, ela já conta com um corpo de autores consagrados desde épocas bem remotas. Por sua vez, os Quadrinhos tiveram só há poucas décadas o reconhecimento como arte. No entanto, uma das finalidades dos discursos artísticos ou de valor estético é a fruição. Embora não podemos afirmar sem um aprofundamento que os quadrinhos, enquanto instituição discursiva, visam ser um discurso constituinte, podemos aceitar que certos textos se revestem da pretensão de perenidade, como é o caso das *graphic novels*.

A pretensa perenidade de certas obras de quadrinhos cria um alinhamento entre o homem e a obra como categorias indissociáveis. Acreditamos ser esse pensamento a que Foucault (1992) pode ter se referido quando levantou questões em torno do Autor. Tal como ocorre na Literatura, os quadrinistas produzem obras, e esses autores e suas obras são “produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas.” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 53). Trata-se de ver a instituição como um mundo pré-

configurado (onde se dá o ato de linguagem), no qual o indivíduo se insere aderindo aos seus rituais, consciente ou não, e também se legitimando como um Autor de obras aceitas como representantes dessa instituição. Tem-se que esse espaço simbólico é gerenciado não exclusivamente por membros, mas por gêneros que mediam sua agência.

Por esse raciocínio, torna-se óbvio que nossa abordagem da enunciação quadrinística precisa se ancorar em gêneros específicos e, no caso de um estudo das obras de quadrinhos, essa ancoragem se dá ainda em um sistema semiótico peculiar, representante de sua instituição. Em outras palavras, a instituição discursiva quadrinística relega para si uma forma singular de tomar os signos linguísticos e visuais na construção de seu objeto, tal como o Cinema, a Literatura ou o Teatro fazem com suas linguagens. A *mise en scène* do ato de linguagem quadrinístico é outra, mesmo que uma obra de quadrinhos utilize signos linguísticos, são signos linguísticos outros, diferentes dos signos utilizados pela literatura.

É aqui que o ato de linguagem quadrinístico engendra sujeitos com competências discursivas não compartilhadas pelos produtores e consumidores de outros textos, como o literário, o cinematográfico ou o teatral (embora, por vezes, o mesmo leitor de um quadrinho possa ser o leitor de uma peça de teatro, temos que em cada leitura se tratam de sujeitos distintos).

### **Considerações finais**

Os Quadrinhos, assim como a Literatura, o Cinema, o Teatro, etc., congregam características muito próprias no que dizem respeito aos seus recursos de linguagem, gêneros, textos, meios de produção, de veiculação, de consumo, autores, público, crítica, prêmios, dentre outros elementos, de modo que também podem ser considerados um meio relativamente autônomo de instituição cultural. Tanto que, nos anos 1970, os quadrinhos receberam o *status* de nona arte – título que veio comprovar o seu reconhecimento ou sua relativa independência, até então somente atribuída às outras áreas culturais.

E embora, como se mostra, a linguagem quadrinística compartilhe muitos pontos com a linguagem literária, da mesma forma que compartilha com a do Cinema, com a do Teatro e com a de tantas outras áreas de domínio amplo no cenário da cultura, consideramos os Quadrinhos não como Literatura, mas como um grande nicho sociodiscursivo reconhecido como instituição discursiva.

A enunciação por meio de uma obra em quadrinhos ou por meio de qualquer outro gênero, oral ou escrito, é parte de uma rede discursiva muito mais complexa e abrangente. As práticas discursivas que legitimam essas obras são socialmente constitutivas, pois, por meio delas, se constituem estruturas sociais distintas. Essas práticas são também constituídas socialmente, pois variam segundo os domínios sociais em que são geradas, de acordo com as ordens de discurso a que se filiam. Esse imbricamento de discursos definidos/definidores e práticas sociais formam a instituição discursiva.

O conceito de instituição, aplicável a qualquer cadeia de formação discursiva e ideológica, permite visualizar o grande espaço simbólico em que se dá qualquer prática linguageira, e acentuar as complexas mediações nos termos das quais as instituições discursivas são instituídas como conjuntos relativamente autônomos de práticas sociodiscursivas.

Essas práticas discursivas e ideológicas atravessam toda a instituição discursiva, desde a inserção de um indivíduo em seu meio, seja como autor, crítico ou editor, até a recepção da obra (em termos muito amplos, já que a recepção da obra não termina com o fechar do livro).

Assim, temos que o conceito de instituição discursiva nos serve para separar os domínios de atividades sociodiscursivas, artístico-culturais e/ou ideológicas em que as obras se inserem. Obviamente que esses domínios não são estanques, e não devem ser vistos como domínios fechados. A existência de qualquer instituição supõe a impossibilidade dela se fechar sobre si ou de se confundir totalmente com a sociedade em que se institui (MAINGUENEAU, 2001). Ela permanece no centro das duas impossibilidades, devido ao caráter constituinte e constituído do discurso.

## REFERÊNCIAS

- BIBE-LUYTEN, S. M. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, P. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et société*, vol. 7, n. 1, 1975, p. 91-118. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/socsoc/1975/v7/n1/001089ar.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2016.
- BOURDIEU, P. *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions Points, 1994.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. 11ª. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CIRNE, M. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa-Empresa

Gráfica e Editora/Funarte, 1990.

COSTA, L. P. A. *O alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá: uma análise do discurso quadrinístico*. 2013. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.

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

DUBOIS, J. *L'institution de la littérature*. Bruxelas: Labor, 1978.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3ª ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FONSECA, D. G. D. da. *Subversão em três quadros: padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho*. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando de Miranda e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

GENETTE, G. Estruturalismo e crítica literária. In: \_\_\_\_\_. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.143-165.

GRAWUNDER, M. Z. *Instituição literária: análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL, EDIPUCRS, 1997.

GROENSTEEN, T. *História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

GUIMARÃES, E. (Org.). *O que é história em quadrinhos brasileira*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

KUNZLE, D. *History of the comic strip: the early comic strip. Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825*. Vol I. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1973.

KUNZLE, D. *The history of the comic strip: the nineteenth century*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.

KUNZLE, D. *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenseller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. *Contre Saint Proust: ou la fin de la littérature*. Paris: Éditions Belin, 2006a.

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

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, D. *Discours et analyse du discours: une introduction*. Paris: Armand Colin, 2014.

McCLOUD, S. *Understanding comics: the invisible art*. New York: Harper Collins Inc., 1993.

McCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

- McCLOUD, S. *Reinventando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2006.
- MOYA, Á. de. *História das histórias em quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- MOYA, Á. de (Org.). *Shazam!*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- RAMOS, P. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. 2007. 421 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.
- RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.
- SIMÕES, A. C. *A configuração de gêneros multimodais: um estudo sobre a relação gênero-suporte nos gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura*. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.
- SMOLDEREN, T. Histoire de la bande dessinée: questions de méthodologie. In: MAIGRET, É.; STEFANELLI, M. *La bande dessinée: une médiaculture*. Paris: Armand Colin, 2012, p. 71-90.
- STEFANELLI, M. Aux marges d'une ambiguïté médiaculturelle: quatre questions brûlantes pour une théorie culturelle de la bande dessinée. In: MAIGRET, Éric; STEFANELLI, Matteo. *La bande dessinée: une médiaculture*. Paris: Armand Colin, 2012, p. 253-266.
- TARANTINO, Q.; WAGNER, M.; POLLS, E. *Django / Zorro*. Edição compilada. Canadá: Vertigo, Dynamite, 2015.
- VALE, R. P. G. do. *O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso*. 2013. 279 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- VARGAS, A. L. *A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta*. 2015. 320 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.

**Artigo recebido em março de 2016.**

**Artigo aceito em agosto de 2016.**