

LINGUASAGEM

A INTERAÇÃO SEMIÓTICA COM OS QUADRINHOS: UMA CENA MAIS REGULADA?

Renan Luis SALERMO¹
Cassia Vanessa BATALHA²

Resumo: Neste trabalho, temos como objetivo geral analisar as cenas de leitura dos quadrinhos no Brasil a partir da organização da sua linguagem. Mais especificamente, buscamos analisar o funcionamento das identidades e diferenças da linguagem dos quadrinhos (FLOCH, 2002) e como essa prática firmou o reconhecimento social, determinando as interações de leitura dos quadrinhos para práticas de leitura mais programadas (LANDOWSKI, 2015). Nosso *corpora* é constituído por exemplos dos quadrinhos nos jornais (impressos e digitais) e revistas em quadrinhos que foram sendo publicadas no Brasil ao longo dos anos. Selecionamos quadrinhos de diferentes momentos históricos que ajudaram a consolidar a prática de leitura dos quadrinhos no Brasil. Dessa forma, para analisarmos essas cenas de leitura, ancoramos nosso estudo nos recentes estudos da Sociossemiótica de Landowski (2015) e os desenvolvimentos de uma semiótica da interação.

Palavras-chave: Semiótica; Sociossemiótica; Leitura; Quadrinhos.

Abstract: In this work, we have as a general objective to analyze the reading scenes of comics in Brazil from the organization of their language. More specifically, we seek to analyze the functioning of comic language identities and differences (FLOCH, 2002) and how this practice has established social recognition and determines comic reading interactions for more programmed practices (LANDOWSKI, 2015). Our *corpora* consists of examples of comic books in newspapers (print and digital) and comic books that have been published in Brazil over the years. We selected comics from different historical moments that helped to consolidate the reading practice of comics in Brazil. Thus, to analyze these reading scenes, we anchored our study on recent studies of Landowski's Sociosemiotics (2015) and the developments of an interaction semiotics.

Key-words: Semiotics; Sociosemiotic; Reading; Comics.

A Interação Semiótica com os quadrinhos: Uma cena mais regulada?

As interações Semióticas, reconhecido e arrojado projeto científico de Landowski (2005), arquitetam um modelo de compreensão da significação das experiências existenciais dos sujeitos inseridos no mundo natural. Interação como definidora de um projeto que expõe a força da ação compartilhada entre os sujeitos do

¹ Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina. Curador de conteúdo digital na Escola Vereda. E-mail: renan.luis.salermo@gmail.com.

² Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina. Professora de Língua Portuguesa. E-mail: cassiabatalha@bol.com.br

percurso existencial, tal como reguladora da apreensão do sentido no mundo e, que, antes de tudo, emite um nome para as experiências dos sujeitos inseridos e contaminados pela condição do desejo de atribuir sentido à existência.

Atualmente, a Semiótica ampliou a auscultação do que foi feito por ela e pelas outras disciplinas, afirmando identidade e diálogos. Portela et al (2012) dizem:

Nas duas últimas décadas, retomou-se em Semiótica, especialmente no Brasil, um movimento de franca abertura que, sem negar sua identidade primeira, busca no diálogo com as demais teorias do discurso e com as ciências humanas a medida da alteridade necessária à reflexão sobre as linguagens e práticas humanas. (PORTELA ET AL, 2012, p.8)

Compondo um diálogo com outras formas de refletir sobre a linguagem, conforme apontado pelos pesquisadores brasileiros, neste artigo, situamos nossa reflexão nas cenas de leitura dos quadrinhos. Reavendo a volumosa colaboração da Semiótica para detectarmos a conjuntura da significação nos quadrinhos, nos limites do texto e do discurso, neste momento, percebemos a importância de avistarmos por outro ângulo e descortinarmos a significação da narrativa em ato, numa prática de interação entre os sujeitos situados e envolvidos pela ação narrada.

Diante das individualidades das cenas de leitura dos quadrinhos, reportamos nosso olhar às obras de Landowski (2005) e (2014), nas quais o semioticista avança nas investigações da significação e percorre a reflexão sobre a construção do sentido num modelo nomeado de **Sociosemiótica**. Segundo o autor, a Semiótica atual está redefinindo os olhares para os objetos da linguagem e determinando modos significantes para novas investigações.

O projeto de Landowski (2014) visa perceber as interações de sentido que fazem parte de uma cultura, evidenciando as fronteiras móveis entre os regimes de interação dos sujeitos, que engendram os **estilos de vida** e acompanham as mais heterogêneas situações de relação entre os sujeitos e o mundo. Sobretudo, esse projeto denuncia o intenso trabalho do homem em atribuir sentido à existência e às situações expostas rotineiramente. O movimento circular de busca e atribuição do sentido é o trabalho de todo sujeito no mundo. Construir sentido para as atividades do cotidiano alerta para a continuidade da vida banal, suprindo a angústia do vazio existencial ou, porventura, uma situação heterogênea que carrega a falta de sentido e arrebatando o sujeito, forçando o sujeito a retornar ao sentido e estabilizar a significação da existência.

Nessa prerrogativa, a sociossemiótica remete à reflexão dos textos na sua significação social e compartilhada, não apenas situando-os no contexto e inserindo-os numa dimensão sócio-histórica de nomeação dos sujeitos, das cenas de pertencimento e zonas críticas, mas também entendendo e alargando a dimensão compreensiva do sentido, situando-a no interior da linguagem, enquanto experiência existencial no mundo. Afinal, os sujeitos e as instâncias sociais são regulados pelos regimes de sentido com base nas interações que, por consequência, lhes oferecem a base de significação.

O estatuto e o lugar de uma Semiótica da existência não tratam com menor rigor da descrição dos textos-objetos, do que faria uma Semiótica presa à pureza descritiva e o seu envolvimento tido como imparcial. Afinal, a escolha do objeto e do fio condutor investigativo já sinaliza, implicitamente, a falta de neutralidade de sentido de qualquer corrente analítica. O caminho semiótico pela vereda existencial marca a proximidade com a filosofia e o volumoso processo de investigação do homem no mundo, recebendo um diminuto investigativo pela objetividade dos trabalhos e a aceleração dos objetivos traçados. Especificando, uma Semiótica existencial busca construir sentido para o seu objeto de investigação e domínio de interesse. O risco aproximado integra o questionamento do sentido num plano existencial e atribui ao homem a característica intrigante de ser um sujeito do sentido.

Num plano geral, as escolhas que podemos efetuar a respeito (na medida em que as situações concretas permitam escolher) se reduzem a optar entre diferentes regimes de interação e, por isso mesmo, entre regimes de sentido distintos. Esses dois níveis estão intimamente relacionados. De uma parte, é fácil constatar empiricamente que, quanto mais nos aplicamos a ganhar com termos de segurança no plano pragmático da interação, mais nos expomos, em geral, ao risco de perder no outro plano – o da produção de sentido. E viceversa. Por outra parte, e sobretudo, por maior que seja a diversidade das formas de interação, é possível mostrar, como trataremos de fazê-lo, que essa diversidade remete a um número muito limitado de princípios elementares relativos à maneira de construir as relações do sujeito com o mundo, com o outro e consigo mesmo, princípios que implicam concepções distintas do que significa “ter sentido”. A partir dessas hipóteses, confrontaremos, desde o ponto de vista de seus pressupostos e de suas implicações no plano da teoria do sentido, regimes de interação muito diferentes uns de outros, mas que, tomados em conjunto formam sistemas. (LANDOWSKI, 2014, p. 19)

Nessa proposição, a base da interação poderia ser percebida por um número reduzido de princípios que regulam a existência dos sujeitos no mundo. Na condição

dinâmica e intercambiável, os sujeitos estão no mundo em redes de interação e formando sistemas, que podem ser reduzidos a quatro regimes de sentido em flutuações e oscilações que atribuem sentido à existência dos sujeitos.

Esquemáticamente, Landowski (2015) apresenta-nos o seu percurso na seguinte estrutura:

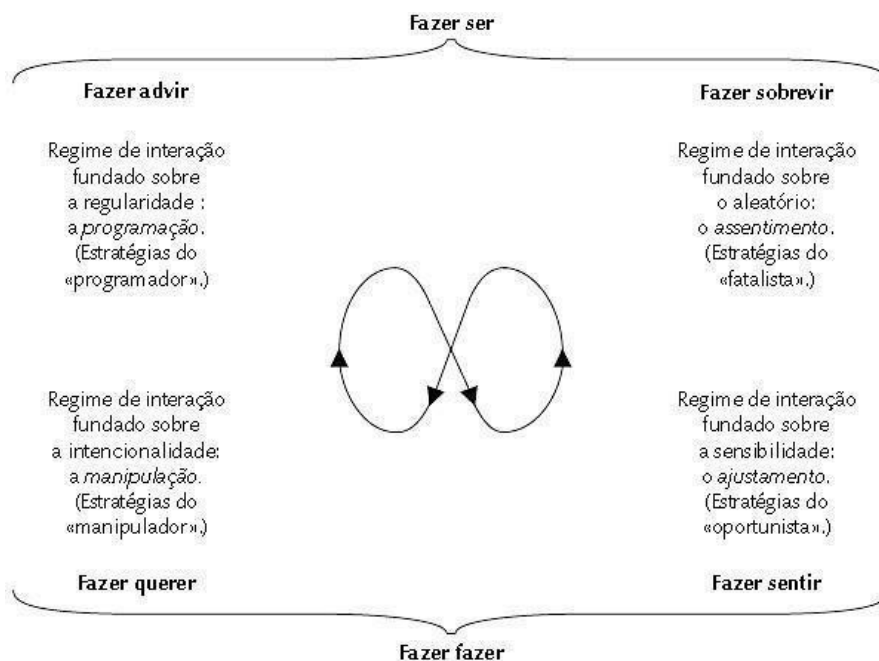


Figura 1 - Regimes de Interação em Landowski (2015)³

Visando compreender as significações existenciais, o inventário da sociosemiótica estabelece um percurso de pertinência que, na sua formulação, já se descreve como uma concepção intercambiável, apontada pelas setas centrais. Fundamentando sempre da contemplação do objeto, a fim de perceber os regimes de sentido exigidos pela Semiótica objeto selecionada, a análise sociosemiótica poderá percorrer um ou os quatros regimes de sentido envolvidos na prática de interação em análise.

A **programação**, a **manipulação**, o **acidente** e o **ajustamento** ocupam os vértices esquemáticos da proposta e assumem condições de interações diferentes, que se complementam na existência das situações sociais. Esses quatro regimes encontram-se ligados e associados, sendo capazes de seguirem de um para o outro pelos eixos de

³ Fonte: Landowski (2015)

significação do modelo.

Desembaraçadamente, a Semiótica da interação não realiza uma **descrição** das práticas sociais, ou seja, diferentemente de uma proposta materialista que se empenha na descrição da sociedade, a proposta de Landowski (2005) firma-se na exposição do processo de geração do sentido contido nas interações humanas. Mais uma vez, lembrando que, primeiramente, o sujeito deixa-se impregnar pelas coisas e depois as torna inteligíveis, a proposta dos regimes de sentido conjecturam uma visão mais filosófica da existência junto de uma descrição antropológica do homem, fazendo dessa combinação dual, o eixo de investigação da sociossemiótica com a proposta de olhar para as interações humanas. A prática brasileira de leitura dos quadrinhos: da regularidade programada ao acidente experimental

A volumosa circulação e a fabricação dos textos na cultura contemporânea oferecem aos sujeitos uma imersão cultural de aprendizagem e destreza que exigem uso e habilidades rotineiras ou inovadoras, sempre significando na experiência física, psíquica e social dos envolvidos. Ao interagir com os textos, os sujeitos dão sentido às relações corpóreas e as atualiza nas interações que os seguem. Neste panorama, é sintomática no cenário brasileiro a interação dos sujeitos com os quadrinhos, correspondendo a uma grande parcela da sociedade que os lê e convive com este formato textual no jornal, nas revistas e livros ou nas telas dos computadores e celulares, assumindo uma destreza com o texto e estabelecendo relações de sentido durante a leitura.

Nessa efervescência social e reorganização cultural dos textos e discursos, os quadrinhos migraram e mantiveram-se nas páginas dos livros, propiciando manuseio e imersão dos sujeitos em interação com o papel ou com dispositivos eletrônicos. Nos quadrinhos mais recentes, os movimentos das páginas provocam uma relação de significação construída nas bases de interação com objeto livro. Assim, atualmente, ao investigar a ação de leitura dos quadrinhos, a organização textual marca estruturalmente suas configurações gráficas e, conseqüentemente, suas funções na cena de leitura e ritmo interativo visual de contágio com o leitor.

Nos domínios semióticos dos quadrinhos, Floch (2002) pormenoriza a leitura de *Tintin au Tibet* e aponta uma investigação dos quadrinhos com base nas identidades e diferenças dos componentes da linguagem gráfica, similar às pesquisas com a língua.

Finalmente, Tintin no Tibete aparecerá como um sistema de restrições,

bastante comparável a uma linguagem. De fato, as regras que definem um sistema linguístico - a língua francesa, por exemplo - garantem paradoxalmente uma grande liberdade de expressão: podemos fazer uma infinidade de sentenças francesas, mas isso não impede que outras sentenças não sejam francesas e que nunca serão. O mesmo acontece com as leituras de uma obra. (FLOCH, 2002, p. 2, tradução nossa).

O princípio de sistema da língua instaura a economia linguística como dominante para a produção e recepção das frases e construções enunciativas da língua. Igualmente, os quadrinhos empregam a linguagem gráfica, desempenhando textos criativos e inseridos nas práticas sociais. Baseados no sistema das linguagens gráficas, os artistas gráficos controlam as reinvenções do modo de dizer e extrapolam as configurações da prática de regularidade, preenchendo os quadros com temas sociais, questões existenciais e poéticas que complementam e contribuem no sentido da existência humana.

Sobretudo na capacidade de recomposição da linguagem gráfica, mais à frente, Floch (2002) comenta sobre os conteúdos recorrentes e invariantes que configuram o texto no qual os semioticistas deverão se debruçar para realizar os trabalhos de investigação dos quadrinhos.

Para fazer isso, o semioticista identifica o jogo de recorrências, diferenças e semelhanças entre os signos que constituem o trabalho em superfície e, em seguida, procura definir as relações invariantes que mantêm em profundidade os componentes desses signos. São eles que asseguram a coerência da história que nos é contada e que dão sentido e valor às várias unidades que constituem a manifestação da obra. Essas unidades podem ter naturezas e tamanhos muito diferentes. Em uma história em quadrinhos, eles podem ser páginas, vinhetas, balões, recitativos. (FLOCH, 2002, p. 2, tradução nossa⁴)

Conforme Floch (2002), a inspeção dos quadrinhos pelas unidades que constituem sua regularidade corresponde ao caminho de investigação do arranjo do texto e das unidades que compõem o signo. Em outras palavras, as identidades e diferenças visuais que carregam o valor do texto criam o **ritmo visual** reconhecido dos

⁴ Pour ce faire, le sémioticien repère le jeu des récurrences, des différences et des ressemblances entre les signes qui constituent l'oeuvre en surface puis il cherche à définir les relations invariantes qu'entretiennent, en profondeur les composants de ces signes. Ce sont elles en effet qui assurent la cohérence de l'histoire qui nous est racontée et qui donnent sens et valeur aux différentes unités qui constituent la manifestation de l'oeuvre. Ces unités peuvent être de natures et de grandeurs très diverses. Dans une bande dessinée, ce peuvent être des planches, des vignettes, des bulles, des récitatifs.

quadrinhos e oferecem a **consistência plástica** dos textos. As mesmas regularidades identitárias apontadas por Floch (2002) engendram os quadrinhos como linguagem de rápido reconhecimento no cotidiano, fazendo-se presente nas páginas dos jornais, na circulação *on-line* e em livros com alto teor de reconhecimento. O ritmo visual e a consistência plástica do gênero tornam-se responsáveis pela **consistência estética** do contágio do texto com o leitor na situação de interação.

Os quadrinhos, compreendidos na *práxis* cultural, reverberam reflexivamente as interações dos sujeitos e fundam uma significação singular para a leitura do texto, comparando-se com outras práticas culturais interativas. O contágio com os quadrinhos determina um rápido reconhecimento inteligível dos quadros que conferem identidade às histórias desse gênero. Renata Mancini e João Alt (2013), por exemplo, exploram a identidade da linguagem da HQ e tratam do perfil de leitura desses textos *on-line* em contraponto com o ritmo de leitura dos quadrinhos impressos.

De acordo com as estratégias enunciativas, os quadrinhos impressos constituem um perfil de leitura rápido, a partir de um modo de interação pressuposto. Melhor dizendo, os semioticistas elucidam:

As várias estratégias implicadas nas escolhas tanto do quadro quanto do requadro criam camadas simultâneas de leitura do conteúdo ou mesmo estão a serviço de um impacto visual, o que faz com que se apresentem como aceleradores. Como vimos, são várias as características constitutivas da linguagem dos quadrinhos que são potencialmente aceleradoras de conteúdo e expressão. Esse perfil geral de possibilidades enunciativas dos quadrinhos define um elã, um ponto de partida, um perfil aspectual: o da rapidez. Isso faz com que a agilidade de leitura passe a ser um modo constitutivo de interação do leitor com as histórias em quadrinhos. Gera uma expectativa, uma predisposição cognitiva e sensorial à celeridade, um hábito de rapidez. (MANCINI; ALT, 2013, p.103-104)

De acordo com essa descrição da leitura dos quadrinhos, uma prática regulada pelas identidades dos quadros concebe um leitor com o corpo disposto a sentir as diferenças narrativas e visuais construídas no texto e sua predisposição já o coloca na agilidade. Nessa constatação, o perfil rítmico da rapidez é inerente à participação na leitura da HQ.

Assim, conferindo a interação de leitura dos quadrinhos dentro da cultura nacional, não conseguimos nos afastar dos preeminentes casos culturais e seus **regimes de interações regulados**, como os explícitos nos jornais e revistas. Do séc. XIX aos

dias atuais, os quadrinhos e as artes gráficas extrapolaram os limites dos suportes onde antes estavam assentados e infiltraram-se por outros territórios culturais brasileiros, tornando-se objetos em diálogo e com novas roupagens enunciativas. Não hesitamos em fazer um percurso diacrônico brasileiro dos quadrinhos, mas ao falarmos em reinvenção estrutural, torna-se eficaz investigar os objetos regulares do sentido.

Assim, a arte gráfica no Brasil desponta ainda no séc. XIX sob as penas de Angelo Agostini (1843-1910). O artista ítalo-brasileiro é um celebrado mestre da arte sequencial e da precisão dos traços na composição narrativa das suas histórias. Atuando como caricaturista e chargista dos primeiros jornais no Brasil, Agostini trouxe o inusitado para os editoriais cariocas oferecendo aos leitores da imprensa brasileira um novo modo enunciativo de representar a realidade. Logo, adaptando-se a uma nova prática jornalística, a imprensa tornou-se mais visual por meio da ilustração e das caricaturas nos jornais.

Durante o fim da monarquia nacional e início da república, houve um auge da produção de Agostini, e, em 1870, a cultura brasileira viveu o auge da imprensa ilustrada. O autor aproveitou-se do realismo do desenho figurativo no jornal e o fez como uma invenção que resultaria na linguagem dos quadrinhos dentro das regularidades enunciativas. O talento do artista instituiu uma prática visual na imprensa jornalística pré- fotográfica e fez do traço de Agostini a referência para a primeira época gráfica no Brasil.

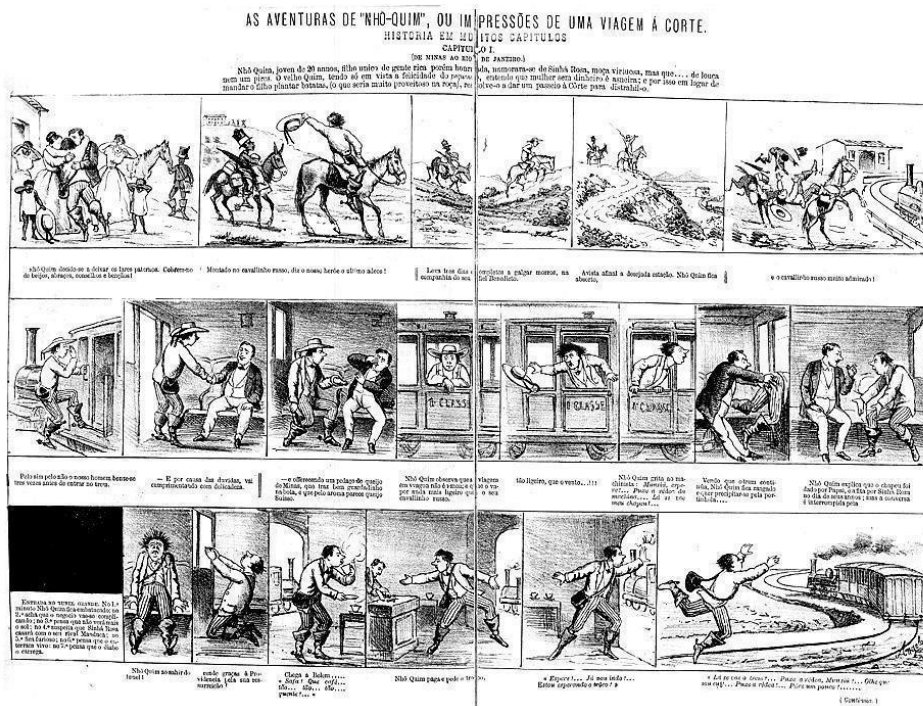


Figura 2 - As aventuras de Nhô-Quim⁵

Publicado em 30 de janeiro de 1869, *As aventuras de Nhô-quim* circulou na imprensa nacional. Tal publicação exemplifica a produção gráfica do período com a euforia do visual na final da monarquia e início da república brasileira. Nhô-quim de Agostini é uma narrativa das histórias do cotidiano da época. A produção de Agostini marca a transformação dos folhetins, deixando de ser inteiramente verbal e migrando para o formato dos quadrinhos, formalizando com a crítica de costumes o tema das primeiras circulações das histórias gráficas.

Fundamentalmente, o início da arte sequencial edificou um ritmo de leitura diferente, porém, mantendo a isotopia da crítica de costumes, atrelada à charge e ao caricaturismo, que confirmam o território da linguagem gráfica nas páginas dos jornais. Sem dúvida, a entrada dos quadrinhos no jornal manteve a crítica direta aos hábitos, reformulando o ritmo visual e plástico das interações práticas devido às novas propriedades sensíveis do texto, agora em linhas de diferentes espessuras, em pontos e sombreados.

Nesse quadro, o início da cultura da arte sequencial no Brasil aconteceu no espaço da mídia impressa e firmou-se como uma nova prática de leitura que intensificou a interação visual com o impresso, o que mais tarde sofreria ainda mais com a chegada da fotografia documental.

Dando um salto histórico, reconhecemos que a arte gráfica esteve amparada nas páginas dos jornais e aliou-se a esse objeto cultural para sua divulgação e propagação criativa dos artistas. Os jornais brasileiros situaram os quadrinhos em suas páginas e conceberam uma regulação programada de *layout* fixo aos quadrinhos dentro da sua diagramação diária. Verificando as páginas de dois maiores editoriais do Brasil, *Folha de S.Paulo* e *O Estado de São de Paulo*, refletimos acerca do modo como os quadrinhos significam dentro do projeto gráfico do jornal, conforme podemos ver na sequência a seguir.

⁵ Fonte: Wikipédia (2018)

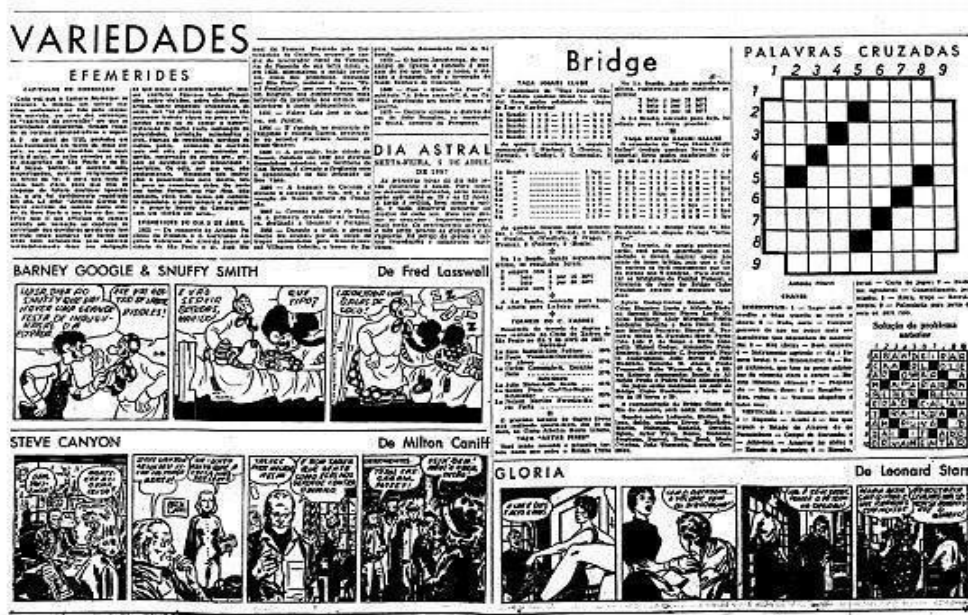


Figura 3 - Páginas de Jornais I⁶

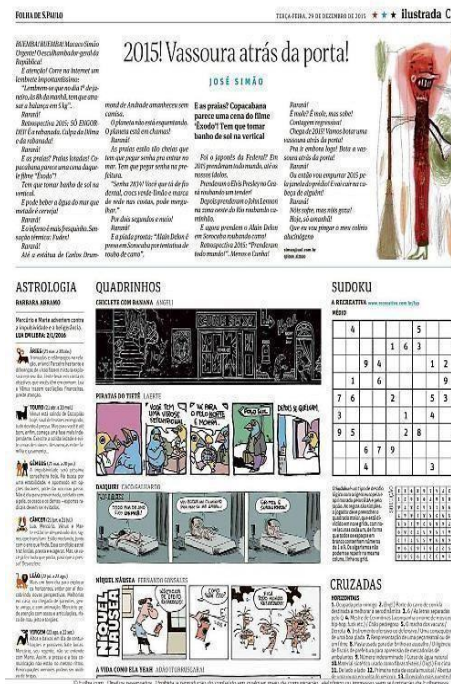


Figura 4 - Páginas de jornais II⁷

⁶ Fonte: Acervo O Estado de São Paulo (1957) (acervo.estadao.com.br)

⁷ Fonte: O Estado de São Paulo. Disponível em: www.acervo.estadao.com.br. Acesso em 02/02/2019

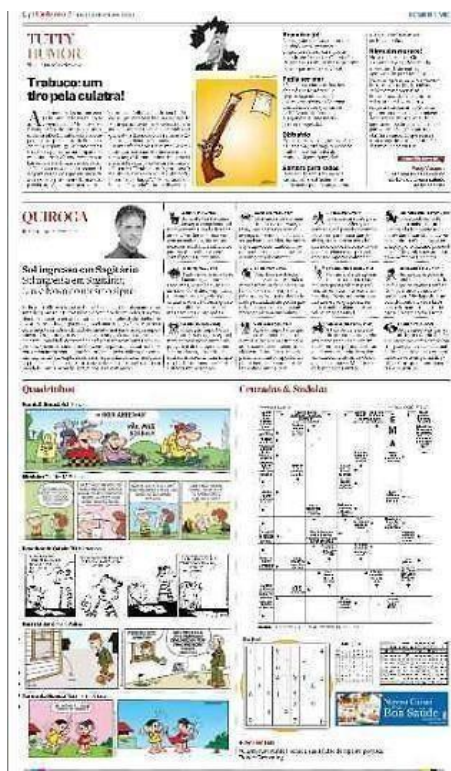


Figura 5 - Páginas de jornais III ⁸

À medida que seguimos com o exame dos principais espaços dos quadrinhos no Brasil, destaca-se a disposição do texto nas páginas dos jornais, com primazia, nos cadernos de variedades, cultura e arte. Na organização enunciativa dos editoriais, os quadrinhos situam-se formalmente nas extremidades laterais, inferiores ou superiores das páginas. Ainda, são regulados numa estrutura fixa, narrando histórias curtas, de dois a cinco quadros, reconhecidos e nomeados por tiras.

Atualmente, a incidência da cibercultura impôs aos jornais o dever de migração para o formato digital, propondo reformulações no seu projeto gráfico enunciativo. Conseqüentemente, readaptando as propriedades plásticas e rítmicas dos seus componentes. Mesmo alterando o suporte de veiculação do jornal, migrando para o ambiente virtual, os quadrinhos estão formalmente dentro das abas de arte e cultura dos jornais *on-line*, exemplificados a seguir.

⁸ Fonte: *Folha de S. Paulo* (Disponível em: ww.acervo.folha.com.br. Acesso em: 2 fev. 2019)



Figura 6 - Jornais na web I⁹



Figura 7 - Jornais na web II¹⁰

Incorporados à regularidade enunciativa jornalística, os quadrinhos consagram-se enunciativamente como uma linguagem artística, em diálogo muito próximo do aspecto lúdico e irreverente da arte, homologando sua originalidade na *pop art* e preservando a significação lúdica em reforço com a organização da diagramação, o que

⁹ Fonte: Disponível em: www.folha.uol.com.br. Acesso em: 2 fev. 2019.

¹⁰ Fonte: Disponível em: www.estadao.com.br. Acesso em: 2 fev. 2019

lhes confere proximidade com os jogos de diversão que também circulam nos jornais (caça-palavras, palavras cruzadas, *sudoku*, etc).

Desse modo de existir, a organização formal dos quadrinhos nacionais dentro das páginas dos jornais contribuiu com uma isotopia das tiras enquanto gênero lúdico e artístico, ocupando espaço na cultura nacional e oferecendo uma reflexão na interação da leitura. As temáticas regulares das tiras nos jornais continuam sendo a crítica social e o posicionamento público, em sua maioria, ecoando as vozes dos diversos grupos sociais.

Inteirado da conjuntura textual, o papel é a materialidade empregada pelo jornal diário, essa materialidade plástica possibilita ao leitor o fácil manuseio e a reduzida movimentação entre as páginas, imputando a textura de leveza e de efêmero, afinal, basta uma chuva forte na volta para casa para o jornal perder a participação na interação social de leitura diária. Essa presença confere ao jornal um material cultural habitual rápido, fácil e perecível.

Além de sua característica peculiar, os sujeitos compram o jornal para a informação diária e no dia seguinte embrulham o peixe na feira. Ou seja, a experiência plástica e rítmica com o jornal construiu o sentido de um objeto rotineiro na sociedade brasileira, encontrando-se mais integrado nas práticas de leitura.

A interação com os quadrinhos no jornal sinaliza uma prática de leitura cotidiana e habitual que condiciona os sujeitos a conviverem com a regulação rítmica dos quadrinhos. A presença rotineira desse formato textual empreende uma coerção social da ordem do simbólico instaurado na cultura e pertencente às práticas interativas. Isto é, a sua presença determinada nos quadros socioculturais confere aos quadrinhos uma prática artística cuja ordem está na convenção do sentido. O regular da diagramação da página, dos assuntos e das maneiras de apresentação estabelece uma série programada e disciplinada da presença dos quadrinhos na jornada diária dos sujeitos.

A presença regulada e efêmera dos quadrinhos institui o valor e a motivação do gênero na sociedade, predispondo regimes e ações sociais dos sujeitos em interação com os quadrinhos, de modo programado pela presença do simbólico. O olhar sociosemiótico apresenta-nos o princípio de regulação da prática de leitura dos quadrinhos em convívio com os sujeitos situados e experienciados. Landowski (2015) aponta as condutas reguladas pelo programado e a ordem do sentir dos sujeitos.

O ponto delicado é que, embora esses algoritmos de comportamento

de caráter rotineiro e, se se preferir, estereotipado, apresente-se de modo quase tão regular e aparentemente tão coercitivo como se fossem casualmente determinados, eles, ao mesmo tempo, a maior parte das vezes aparecem seja como *queridos*, seja, pelo menos, *assumidos* por aqueles que se conformam, como se a seus olhos fizessem parte da ordem natural das coisas. Isso quer dizer que tais regularidades, longe de se imporem sem razão ou motivo de serem seguidas como puros automatismos “anônimos” (como diz MerleauPonty, falando do corpo), exprimem, ainda que seja confusamente, do ponto de vista dos agentes envolvidos, algo de sua identidade. (LANDOWSKI, 2015, p.38, grifos do autor)

Em outras palavras, o corpo do sujeito leitor das tiras diárias encontra-se automatizado pela regulação do lugar fixo das tiras dos jornais, do caminho determinado de leitura e interação e da **identidade visual** do ritmo dos quadrinhos nos jornais. Assim, mesmo alterando o suporte de veiculação, essa prática programada delimita o ritmo plástico de envolvimento com o texto. Em contrapartida, o preenchimento narrativo das tiras admite uma motivação criativa do artista para a reflexão satírica ou crítica do cotidiano, que manipula o corpo do leitor a sentir-se. A risada ou a inquietação são competências modais das tiras sobre os sujeitos leitores dos jornais.

Nessa dupla motivação, retomamos a proposição de Landowski (2015), na qual se constata duas formas de programação. A primeira pauta-se na causalidade, fundada na regularidade física e biológica, na qual a programação executa ordens de repetição e reincidência que geram insignificância, pela falta de incidências adversas. O segundo tipo de programação age sobre a ordem social e do simbólico, podendo ressemantizá-la na prática interativa. Landowski (2015) assegura:

Contudo, em lugar de se limitar a executar mecanicamente esse gênero de esquemas de comportamento já inscritos na memória individual, familiar, profissional ou, mais amplamente, social (reservando-se sempre a possibilidade de dizer que se o seguimos é porque os consideramos justificados por tal ou qual razão), pode-se ressemantizá-los e, por mais triviais que estejam, transformá-los em práticas concertadas: lavar as mãos, fazer sua cama, organizar suas coisas como todo mundo, certamente, mas não exatamente da mesma maneira: a seu próprio modo, redefinindo, reatribuindo motivo a cada detalhe dessas operações, um pouco como o músico que, em vez de seguir ao pé da letra o enunciado de uma partitura daria a sua execução o valor de um novo ato de enunciação. Mais ainda, quando se observa como aparecem novos esquemas de comportamento, contata-se que o que faz nascer é frequentemente um gesto inaugural de oposição deliberada aos algoritmos fixados que o meio apresenta como a norma. (LANDOWSKI, 2015, p. 40)

O nascimento opositivo da prática regulada abre um novo ato enunciativo e reconfigura a ato de dizer e de interação com o texto. Nos limites programados, a criação de um novo ato, já inscrito na regularidade programada, faz o corpo sentir-se e interagir com a nova prática. Nessa competência, nos quadrinhos diários, o preenchimento narrativo e a construção das críticas sociais e humorísticas das páginas dos jornais configuram uma prática regulada de segundo tipo, que abre espaço para o preenchimento semântico do quadrinista com conteúdo próprio, a fim de tecer uma prática sensitiva ao leitor da tira diária do jornal.

Nesta manobra enunciativa, os quadrinhos nos jornais assumem o **papel temático de tiras**. Diferentemente das histórias em revistas ou *graphic novels*, as tiras são histórias rápidas e muitas vezes com densidade de interação que tocam o leitor, fazendo-o sentir. Em síntese, conservadas no eixo da reiteração, as tiras asseguram a força e a amplitude cultural no Brasil e propagam a linguagem gráfica pelas regularidades diárias dos sujeitos em interações prosaicas.

Tendo em vista que esses dados demonstram a predominância dos quadrinhos no Brasil, afigurados como tiras diárias que chegam aos enunciatários embaladas por outras notícias, conjecturamos que a leitura das tiras se tornou popular e habitual, pressupondo-se como um gênero da arte gráfica mais lido e em interação com os sujeitos. Nessa prerrogativa, gradativamente, as tiras habitam os exames nacionais de avaliação em larga escala de leitura e compreensão textual de ensino no Brasil (ENEM, SAEB etc.) e solidificam seu lugar social e existencial de leitura.

Por este ângulo, a presença das tiras no jornal, culturalmente, conferiu a esse modelo textual de arte sequencial um efeito similar da crônica no cotidiano literário. Conforme afirma Antonio Candido (2003) no seu texto, *A vida ao rés-do-chão*, a crônica é um texto que faz parte da prática literária e que circula no jornal. Precisamente por estar no jornal, ela tem a vantagem de proximidade com o leitor, principalmente pela sua presença e duração efêmera nas páginas diárias que faz os leitores ocuparem. As tiras dentro dos jornais simulam este efeito, conferindo lhes proximidade e regularidade enunciativa com o sujeito dentro da programação diária de abrir as páginas, cruzar com os balões e com sequências rápidas de humor, crítica social ou de costume ou, ainda, reflexões filosóficas.

O hábito de convivência com os quadrinhos regula a interação no regime

programado de todos os dias. Sem interrogações, o “quase autômato” executa a leitura rápida e diária na prática interativa com o jornal. Ressemantizada, a existência pelo conteúdo veiculado transformam o leitor no sujeito com corpo que sente e sofre as interferências narradas nas páginas.

Para além da propagação regulada e reconhecimento das tiras de jornais, a leitura dos quadrinhos no Brasil também circulou e circula por meio das revistas, sendo estas culturalmente expulsas do rol das principais leituras do país.

Inicialmente, a prática das revistas em quadrinhos no Brasil não satisfaz os leitores dirigentes do cânone nacional, ficando compreendida como um gênero de desprestígio para a cultura letrada e responsável pela delimitação dos valores culturais dos discursos artísticos. O gênero nascido nas interações pós-vanguardas, ressonando a *pop art*, inicialmente, não agradou o voraz beletismo nacional.

Em 1939, com o lançamento da revista de quadrinhos *Gibi*, publicada pelo grupo Globo, as revistas em quadrinhos obtiveram destaque pela estratégia de manipulação de uma prática de leitura direcionada ao público infantil, colhendo prestígio e fama logo em seguida (Cirne, 1990). A revista *Gibi* tornou-se conhecida na cultura brasileira reconduzindo metonimicamente o nome da revista para o gênero de quadrinhos direcionados ao público infantil.



Figura 8 - Gibi¹¹

Os gibis reviveram a cultura dos quadrinhos além das páginas dos jornais, apropriando-se das revistas que também circulavam pelas mãos dos sujeitos de forma rápida e efêmera nas bancas dos jornais, porém, estruturavam-se formalmente de maneiras diferentes. De tamanhos regulares de 13cm x 18cm, os gibis arranjaram formalmente as páginas com histórias que ocupam entre 6 a 9 páginas, com quadros de tamanhos constantes de acordo com o estilo e a organização do quadrinista ou da equipe editorial, o que confere uma regularidade ao gibi. No Brasil, traços de Maurício de Souza em *A turma da Mônica* obtiveram singular reconhecimento.

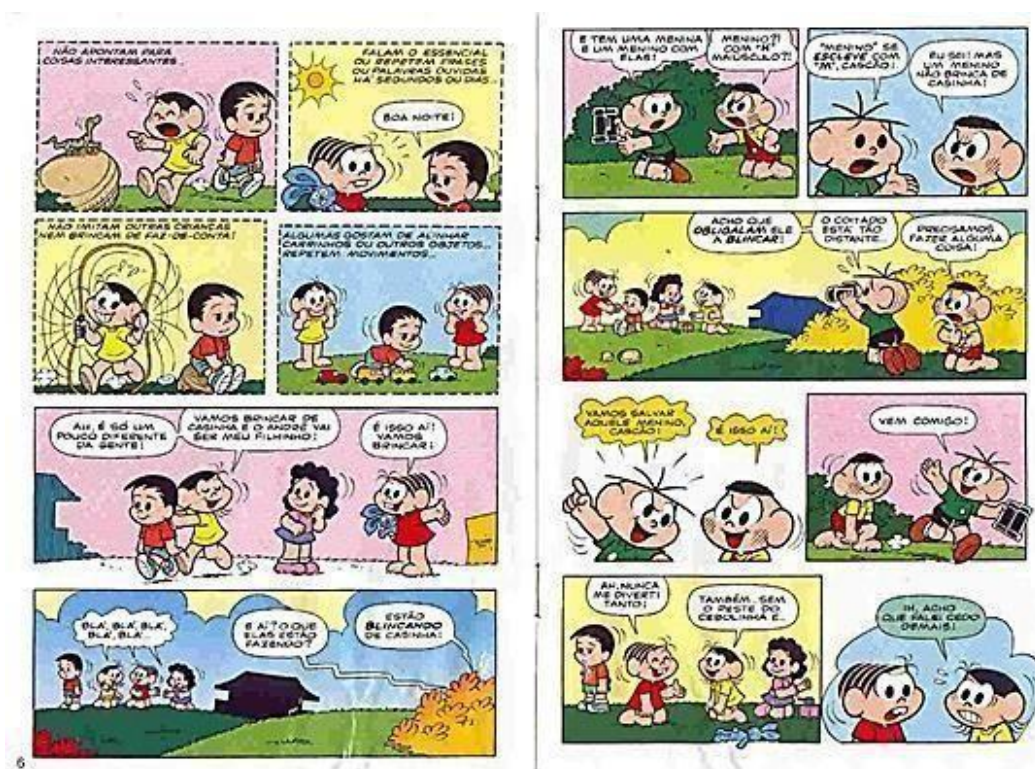


Figura 9 - A turma da Mônica¹²

O padrão de materialidade das revistas é similar ao do jornal, circulando em papel, de fácil manuseio, com textura flexível e leveza nas páginas. As capas geralmente são impressas com papéis envernizados, sustentando o brilho e oferecendo maior durabilidade ao objeto. Vinculado a esse padrão material, as revistas também

¹¹ Fonte: Disponível em: www.teoloned.com. Acesso em: 2 fev. 2019

¹² Fonte: Disponível em: www.fundaçãotelefonica.com.br. Acesso em 02 fev. 2019.

alimentaram a interação com os quadrinhos importados, principalmente, os super-heróis norte-americanos e os mangás japoneses. Este último formato, alterando a interação de leitura com o texto, já que os mangás não devem ser lidos na sequência da esquerda para a direita e do quadro superior ao inferior, como tradicionalmente são os gibis. A sua execução ordena-se da direita para a esquerda e da parte inferior para a superior.

Assim, além das três modalidades que constituem a volumosa interação de leitura com as revistas em quadrinhos, houve revistas que circularam fora do eixo comercial e constituíram uma escola dos quadrinhos no Brasil na década de 1980.

As revistas *Circo* e *Chiclete com Banana* são exemplos de produções gráficas surgidas no Brasil na década de 1980 e 1990 e extintas do mercado editorial brasileiro.

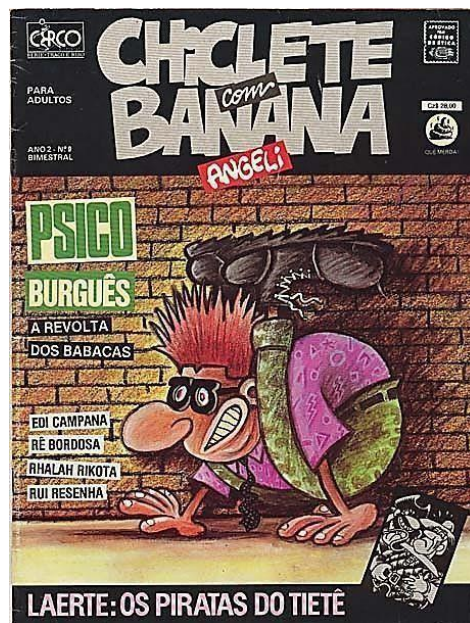


Figura 10 - Revista Chiclete com Banana¹³

¹³ Fonte: Arquivo pessoal



Figura 11 - Revista Circo¹⁴

A organização discursiva dessas revistas continha de três a quatro histórias, ocorrendo narrativas sequenciais complementadas com outras edições da revista. Os quadros eram preponderantemente organizados em doze por páginas, numa ordem sequencial de quatro na horizontal e três na vertical. A consistência rítmica e plástica de envolvimento com a revista manipulava o leitor pelas páginas e propiciava a aderência à seriação das narrativas que se complementavam durante as edições.

A revista percorreu o caminho da crítica social do período e apresentou personagens icônicos de questionamento e de denúncia satírica das práticas sociais do período nacional. Exercendo a narrativa em sequência e regulando a interação de leitura com os quadrinhos, a revista em quadrinhos produzida no Brasil nas décadas de 1980 e 1990 assentou-se no regime de sentido programado visualmente, como o jornal, porém, avizinando-se das bases do regime de manipulação.

Sobretudo pela aderência do sujeito leitor pelas páginas da revista, a interação modalizada durante a circulação desses textos era de base na manipulação da compra e venda. Ou seja, o sujeito era modalizado a *querer* saber os próximos eventos narrativos das histórias construídas de forma seriada.

Antes de tudo, a revista em quadrinhos encontra-se no circuito de consumo dos bens culturais do período e exerce sua atividade na interação regulada e manipulada

¹⁴ Fonte: Arquivo pessoal

com o leitor, para ele aderir à página seguinte e exercer a prática interativa da leitura e o real funcionamento da vida simbólica das histórias e dos personagens dos quadrinhos. No eixo do programado e do sentir, a regulação inflama e une a posição do leitor junto do crítico, pautado na denúncia e no moderado da manipulação, fazendo o leitor querer consumir e presidir da crítica social, sendo alertado existencialmente e confiante nas páginas seguintes das artes gráficas.

Landowski (2015) remonta ao sujeito crítico das programações da existência.

Ao contrário, a motivação-decisão é pontual: é ela que preside à crítica dos hábitos, à ruptura da continuidade dos ritos, ao questionamento das instituições e à instauração de novas maneiras de fazer, individuais ou coletivas. Porque, inicialmente, toda inovação tem necessidade de ser motivada no sentido mais forte do termo. É preciso opor seu valor atestado ao que, por contraste, como valor convencional dos usos em vigência ou dos ritos já estabelecido: para os detratores da tradição e os reinventores do sentido, todos esses valores não passam de velhas manias e superstições, de gestos imemoriais carentes de conteúdo e que não mais têm razão de ser além de sua força de inércia aliada a uma espécie de letargia, à apatia, à ausência de senso crítico e de imaginação, em suma, à alienação que pesa sobre a massa dos que a eles permanecem fiéis. (LANDOWSKI, 2015, p.44)

O leitor das revistas em quadrinhos participa da motivação pontual e assume a competência modal para exibir o pertencimento do produto simbólico e exercer a posição de não descontinuidade do sentido da existência, redefinindo o olhar crítico para o regime programado dos hábitos e rotinas nas quais está inserido e gozando da lucidez crítica e do refinado olhar da construção artística das páginas. Em vários momentos, as regularidades enunciativas dos textos optam pela fluidez e hibridações plásticas, exercitando a construção artística engajada da revista, principalmente dos quadrinistas Luiz Gê, Glauco, Angeli e Laerte, conforme se constata na página da edição número 4 do ano 1 criada por Luiz Gê.

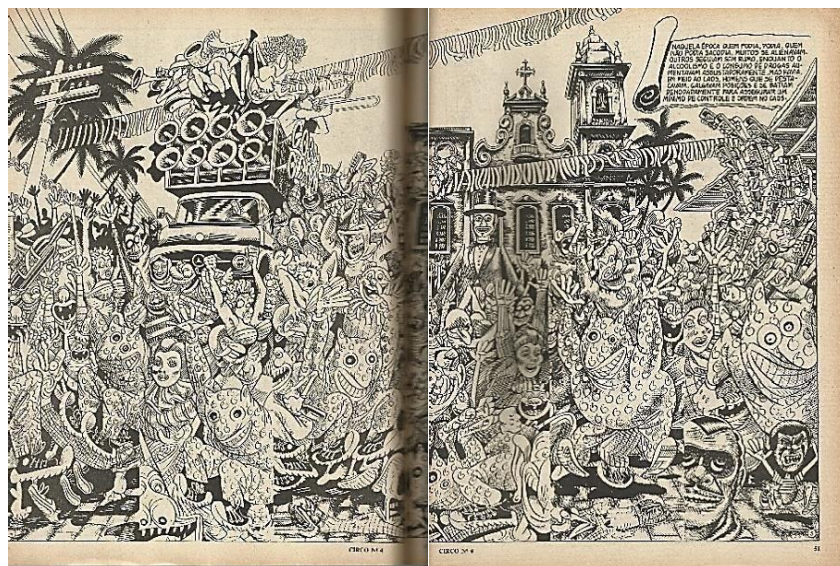


Figura 12 - Página Circo¹⁵

O experimentalismo do quadrinista desponta como uma reinvenção artística do enunciado e da interação de leitura, acumulando traços visuais a fim de regozijar a corporeidade dos sujeitos da interação em outra configuração intencional. Neste momento, as figuras estranhas e a condensação de traços conduzem a irônica crítica à sociedade, sem dúvida, efervescendo a imaginação e o senso crítico dos sujeitos leitores. O acúmulo das linhas e adensamento visual na página dupla desfaz a regularidade de quadros pela página e aproveita-se do acidente criativo do quadrinista, indicando um instante de interrogação da própria existência e reinvenção da linguagem gráfica e divulgando seu estilo autoral.

Os leitores das revistas em quadrinhos ainda podem aproveitar os acidentes estéticos ocorridos nas páginas e motivarem-se a perceber as regularidades e diferenças da programação inerentes à composição do gênero, opondo seu valor artístico de rápido consumo. Acerca da lucidez do rompante do acidente criativo, Landowski (2015) elucidada:

Mas o sujeito sempre pode retomar a iniciativa. Em lugar de continuar a fazer como se deve somente porque um dia, um outro, ou ele mesmo, há muito tempo, estipulou que seja assim que se faria daí em diante, pode, num rompante – *aproveitando algum acidente* – ser levado a deixar por um instante de executar maquinalmente e com total confiança o mesmo sintagma, levantar o olhar, ver-se realizando,

¹⁵ Fonte: Arquivo Pessoal

interrogar-se por uma vez sobre as razões de sua “necessidade” e, de repente, talvez, aperceber-se de que poderia proceder diferente. (LANDOWSKI, 2015, p. 43, grifos nosso)

A identidade visual motiva e regula a interação e assume o insignificante da vigência da rotina, conformando segurança ao leitor. Por outro lado, a motivação criativa manipula o sujeito e funda uma interação de leitura nos limites do *fazer* e do sujeito *fazer* acontecer a prática de leitura e assumir o risco de interação visual com a manipulação do experimentalismo criativo.

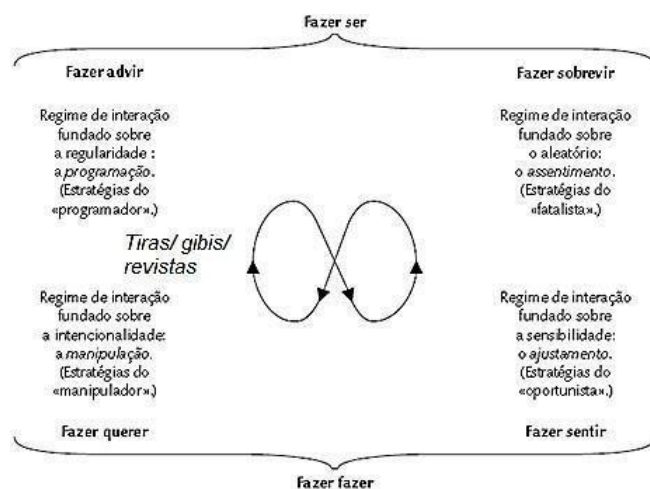
Correspondente ao esboçado no jornal e nos gibis, as revistas das décadas de 80 e 90 impulsionaram as propriedades sensíveis no regime da motivação e deram lucidez ao ritmo dos quadrinhos, mantendo sinais de experimentalismo e de rompantes de acidentes criativos. Sem dúvida, houve uma regularidade de traços, de cor e das páginas, oferecendo identidade visual ao gênero e aos quadrinistas.

A motivação da interação e a consequente regularidade da programação localizam os quadrinhos nacionais nos espaços populares de leitura instituídos pela sociedade e programas vigentes da leitura, por consequência, reiterativos do valor artístico do gênero na sociedade brasileira. Transitando entre as bases da programação frequente e da inércia do existir, os quadrinhos modalizam os sujeitos a assumirem o risco provisório e a sentir-se corpo manipulado e responsável pelos questionamentos oferecidos pela ação do *fazer querer ler*.

Retomando o quadrado landowskiano (2015), encontramos as principais expressões dos quadrinhos na cultura nacional habitando a **constelação da prudência**, deslocando-se entre a **manipulação** e a **programação**. Certamente, elas conformam-se com as passagens de um regime ao outro na fluidez que o modelo permite. “Não há, portanto, solução de continuidade entre intencionalidade e regularidade e, conseqüentemente, nenhuma ruptura entre manipulação e programação. Ao contrário, uma série de passagens graduais ligam esses dois regimes um ao outro.” (LANDOWSKI, 2015, p.45). A letargia da programação é rompida com a motivação que faz o sujeito leitor tomar corpo e dar sentido à existência e o entorno social.

Aproveitando o diagrama sociosemiótico de Landowski (2015), os quadrinhos transitam pela região da programação e da manipulação, recebendo o risco criativo sobrevivendo do acidente. Mais precisamente, os quadrinhos nos jornais assumem o papel temático programado das tiras e assentam-nas no regime da programação e da

continuidade diária das páginas. Enquanto as revistas e gibis deslocam-se entre a programação estrutural, a manipulação das narrativas seriadas e a inventividade dos quadrinista atribuem modalmente à manipulação a responsabilidade pelo envolvimento



dos sujeitos leitores dos quadrinhos.

Figura 13 - A enunciação dos quadrinhos em Landowski (2015)¹⁶

Conforme o diagrama, na esfera das grandes circulações responsáveis pela aparência dos quadrinhos na cultura brasileira, não houve, por exemplo, um grande projeto de capa que possa ser desmontável e depois recolocada, movimentando o fazer sentir. Da mesma forma, não houve uma grande repercussão de um intenso projeto gráfico que modifique os formantes discursivos para que possa ser recortado e colado, e mais, não existiu uma vasta alteração da materialidade das revistas, podendo movimentar-se de outra maneira, o que conduziria a interação com os quadrinhos para zonas renovadas da **constelação da aventura**.

Dentro desse padrão interativo entre a corporeidade do texto e do leitor, as revistas e os jornais regulam experiências comedidas com os quadrinhos. O gênero manipula o leitor para identificação consensual da linguagem gráfica e seus espaços interativos acelerados e estáveis. A previsibilidade das tiras nas páginas e da estrutura composicional nas revistas é eficaz no processo interativo e propicia as manobras criativas de preenchimento dos quadrinistas, denunciando a evidência regular diretamente na modalização dos sujeitos leitores. Diante da prática interativa dos quadrinhos produzidos e circulados no Brasil, dos anos iniciais até os anos noventa, a

¹⁶ Fonte: Elaboração própria a partir de Landowski (2015)

estabilidade do gênero e a materialidade do texto não atravessaram intensas flutuações, principalmente nas páginas de revistas e jornais, programando-os na interação prudente.

Com o avanço das mídias digitais, os quadrinhos deslocaram-se para o ambiente online, derivado de novos regimes que o ambiente movimenta. Contudo, não perdendo seu campo social de estarem localizados nas abas de arte e cultura, conforme visto nas tiras em *sites* de jornais. Neste percurso, os quadrinhos frutificaram-se e estabilizaram-se como objeto simbólico cultural do cotidiano da era pós-revolução industrial, passando pelas etapas das inovações programadas e tecnológicas. A programação da tipografia e das máquinas de impressão trouxeram aos textos artísticos a seriação e a repetição, efervescendo as críticas da reprodutibilidade técnica no campo das artes e na discussão dos textos e discursos artísticos. Zinna (2004) diz:

Benjamin identifica nesta mudança do modo de produção uma das razões da parte da aura. Naturalmente, todo objeto material que ocupa uma posição em um espaço-tempo é único. E, no entanto, o modo de produção pode realçar, ou melhor, ocultar essa singularidade do objeto material, seja como suporte (identidade física dada pelas coordenadas espaço-temporais do objeto) ou como composição da matéria formada (elementos que constituem a identidade fenomenológica do objeto). (ZINNA, 2004, p.8 tradução nossa¹⁷)

Por conseguinte, a crítica de Benjamin e da escola de Frankfurt acerca da forma de vida na era da reprodutibilidade técnica incide sobre os textos e discursos da arte que são produzidos numa escala de repetição programada, fundada numa regularidade de interação com o objeto material. Porém, no campo das artes, devemos detectar a reprodutibilidade enquanto objeto físico ou enquanto situação fenomenológica de interação com os sujeitos? A escala de uso numa vida programada engendra a perda da aura singular dos textos, conduzindo os jornais e as revistas a um modelo de prática de não unicidade, favorecendo o questionamento artístico dos quadrinhos como objetos simbólicos de arte e resistindo nesse espaço. Sendo assim, os quadrinhos fariam parte do campo artístico? Não estaríamos constatando que os quadrinhos extrapolam a aura do campo artístico, não oferecendo unicidade, como uma pintura de Anita Malfatti ou Van Gogh? E, principalmente, nesta reflexão, como uma manifestação de origem da

¹⁷ Benjamin identifie dans ce changement d'un mode de production une des raisons de la part de l' "aura". Il va de soi que chaque objet matériel qui occupe une position dans un space-temps est unique. Et pourtant, le mode de production peut mettre en évidence ou plutôt cacher cette unicité de l'objet matériel soit en tant que support (identité physique donnée par les coordonnées spatio-temporelles de l'objet) soit en tant que composition de matière formée (éléments qui constituent l'identité phénoménologique de l'objet).

pop arte, programadas em espaços lúdicos artísticos, consumida com materialidades banais e rotineiras, como o jornal, receberia uma narrativa fantástico da densidade de um narrador beckettiano ou com sensibilidade estética das histórias fantásticas de Kafka?

Dispondo das informações das interações dos quadrinhos na cultura nacional, constatamos os regimes habituais desse texto na sociedade brasileira, uma vez que, até a década de 1990 e o início dos anos 2000, os quadrinhos demonstraram regularidades artísticas nas páginas de jornais e revistas. Junto disso, refletindo a condição final da aura como instauradora do fim da arte para Benjamin, aproximando-se, sobretudo, da avidez da reprodutibilidade técnica dos objetos enquanto suportes programados e reproduzidos, entendemos os quadrinhos por outro ângulo. A elucidação da **interação** como reguladora da estesia artística nos textos da cultura da reprodutibilidade técnica frutifica-se a partir das reflexões fenomenológicas, como aponta Zinna (2015):

Essa distinção preliminar entre identidade física e identidade fenomenológica nos permitirá compreender melhor a existência de objetos materiais e, conseqüentemente, de objetos imateriais. Alguns têm uma identidade física e morfológica, os demais são fenômenos sem ontologia espaço-temporal e, portanto, não têm relação necessária com o meio que os acolhe. (ZINNA, 2004, p.9 tradução nossa¹⁸)

Igualmente, os objetos imateriais considerados por Zinna (2004) retinham nos quadrinhos nacionais, naquilo que lhes formulou e lhes representam na cultura brasileira. Distante da redução da arte à unicidade material, os quadrinhos definem-se como instâncias morfológicas enunciativas, dispostas numa ontologia espaço-temporal, acolhidas pelos diferentes materiais e ocasionando deslocamentos por esferas culturais em interferência direta na interação com o leitor.

Desse objeto cultural, imaterial e simbólico resiste uma morfologia que lhes oferece reconhecimento e interação enunciativamente numa prática de leitura. Assim, a morfologia estrutural dos quadrinhos retoma as identidades do sistema sinalizadas por Floch (2002) e regula a interação programada e manipulada com o leitor no modelo landowskiano (2015).

¹⁸ Cette distinction préliminaire entre l'identité physique et l'identité phénoménologique que nous permettra de mieux saisir l'existence des objets matériels et, par conséquent, des objets immatériels. Les uns pourvus d'identité physique et morphologique, les autres, étant des phénomènes sans ontologie spatio-temporelle, et donc n'ayant pas de rapport nécessaire avec le support qui les accueille.

Considerações finais

Atualmente, os quadrinistas nacionais retomaram o esforço investigativo das identidades e diferenças do sistema dos quadrinhos, contribuindo para práticas mais fenomenológicas da interação com esses objetos simbólicos e imateriais. No começo dos anos 2000 houve uma expansão e alargamento do campo estético e identitário de interação com arte sequencial, atingindo uma maturidade gráfica nas páginas das revistas, livros, internet, Hqtrônicas e exposições de arte. Ainda, a expansão das programações interativas entre o leitor com o objeto livro exercitou a competência estética dos sujeitos e as inseguranças artísticas que desacomodam a interação habitual dos quadrinhos, abrindo-se para uma leitura pético-experimental.

Conseqüentemente, muito dos quadrinhos contemporâneos que estão sendo alvos de críticas positivas e de destaque alteram o jogo de interação, requisitando os **ajustamentos** sensitivos dos leitores e das páginas e preservando o ensejo de uma linguagem artística em exploração e prudência de suas identidades e diferenças (FLOCH, 2002), mantendo-as em suas interações arriscadas (LANDOWSKI, 2015).

Nesse quadro, a análise feita neste artigo evidenciou as práticas de leitura mais habituais dos quadrinhos. Sublinhamos a experiência desses quadrinhos. Partimos da regulada e sedimentada prática desse gênero nos jornais e revistas, reconhecendo sua força representativa que sempre envolveu e garantiu boa parte do sucesso do gênero na sociedade brasileira.

Do jornal impresso ao jornal da web, passando pelas revistas em quadrinhos e os gibis, as HQs prefiguram uma forma natural de fazer na programação diária, de ocupar as páginas e de manipular os leitores para consumir a próxima edição da revista. O motivo pelo qual os quadrinhos permaneceram na sociedade está muito na sua manipulação nas narrativas seriadas e na sua presença rotineira nos jornais.

Esse fato básico supõe um pano de fundo de uma linguagem com interação mais estabilizada e regulada, na constelação da prudência, de acordo com o modelo de Landowski (2015). Entretanto, desde o seu surgimento, não perdeu a sua dimensão de arte imaterial e simbólica recorrente nas cenas de leitura no Brasil.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Vida ao rés-do-chão. In: Para gostar de ler: crônicas. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003.
- FLOCH, Jean-Marie. Une lecture du Tintin au Tibet. Paris, Amsterdam: Hadès-

Benajmins, 1997.

LANDOWSKI, Eric. Passions sans nom. Paris: PUF, 2004.

_____. Le cercle sémiotique de Greimas. In: CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, V.13, n.1, p.13-41, 2015.

_____. Interações Semióticas. Trad. Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores Centro de pesquisa Sociosssemiótica, 2014.

_____. Voiture et peinture: de l'utilisation à la pratique. In: Galaxia (São Paulo, Online) n. 24, p.241-254, 2012.

MANCINI, Renata; ALT, João. Quadrinhos: do papel à internet. In: TEIXEIRA, Lucia; CARMO JR., José Roberto. (Org.) Linguagens na cibercultura. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

PORTELA, Jean Cristtus et al (org.). Semiótica: identidade e diálogos. São Paulo: Cultura acadêmica, 2012.

ZINNA, Alessandro. À quel point en sommes-nous avec la sémiotique de l'objet?. In: Objets & communication, MEI 30-31,

_____. L'objet et ses interfaces. In: Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online. 2004.

Submetido em: 27/11/2019.

Aprovado em: 05/12/2021.

Como referenciar este artigo:

SALERMO, Renan Luís; BATALHA, Cassia Vanessa. A interação semiótica com os quadrinhos: uma cena mais regulada? **revista Linguagem**, São Carlos, v.40, n 01. 2021. p. 256-282.