

*Talco de vidro, ou o romance gráfico nas encruzilhadas do novo mercado de
quadrinhos no Brasil*

Fernando Cambauva Breda¹

O professor Moacyr Cirne define os quadrinhos como “uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas.” (Cirne, 2001, p. 23). Ocorre que tal definição, se descontextualizada, pode abranger toda uma gama de imagens sequenciais: de pinturas rupestres presentes em cavernas de sonhos esquecidos a pixações presentes em muros de grandes cidades.

Não por acaso, não são poucos os estudiosos que entendem as HQs como uma “necessidade de comunicação humana, quando nos primórdios da história inciam-se os registros por meio de desenhos rupestres em sequência” (Paiva, 2017, p.31). Ora, uma noção tão abrangente do que viria a ser uma HQ perde de vista simplesmente sua relação umbilical com a modernidade industrial. Isso posto, a noção de HQ que adotaremos neste trabalho é menos pensada somente em sua forma estética (de aproximação possível com toda e qualquer imagem sequencial) do que em termos de sua historicidade; ou seja, uma maneira de se pensar que leva em consideração formas estéticas que se aproximam e, também, aproximações entre contextos de produção.

Nesse sentido, tomamos as HQs como um gênero textual abrangente (que engloba outros gêneros dentro dele mesmo) e umbilicalmente ligados aos meios de comunicação de massa, especialmente o jornal e o livro impresso em grande escala. Por consequência, parte-se da abordagem das HQs como um fenômeno eminentemente moderno e, portanto, ligado também a uma “epistemologia” vinculada à subjetivação e individuação burguesa – tal qual é o romance (ainda que sua “formação” histórica seja anterior), conforme apontam Walter Benjamin, Ian Watt e Gyorgi Lukács, por exemplo.

Ainda nesse escopo, ganha relevo aos nossos propósitos a ensaboada noção de *graphic novel*. Uma vez que, menos do que uma noção, em si, definidora de traços ou características típicas de determinado tipo de produção gráfica, o termo funciona antes como um rótulo que agrega valor de mercado a produtos (Melo, 2015, p. 33) – não por acaso, a

¹ Bacharel em Letras pela USP e mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp, onde realizou pesquisa sobre as obras de Kleber Mendonça Filho e Chico Buarque. Atualmente realiza pesquisa de doutorado na USP sobre a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

popularização do termo se deu, inclusive, em simultâneo com uma valorização e crescimento econômico e de capital cultural do mercado de quadrinhos no Brasil e no mundo. Assim, ainda que o termo não nos ajude a compreender objetivamente as obras inseridas em tal rótulo, ele pode, por outro lado, ser funcional: à medida que modula a recepção de seu público - que se reconhece como mais maduro do que a imagem estereotipada de um leitor de quadrinhos, algo infantil e/ou inocente quanto ao mundo -, como que definindo o status que vai orbitar em torno do produto em questão (Melo, 2015, p.36).

A despeito de não ser nosso interesse, nesse momento, estabelecer todo um histórico e/ou revisão bibliográfica a respeito da circulação e desdobramento das *graphic novels* no Brasil, é necessário, todavia, destacar que o mercado de histórias em quadrinhos no e do Brasil transformou-se profundamente no século XXI – tendo a ascensão do romance gráfico como um fator fundamental no processo. Grosso modo, houve um deslocamento (que não foi linear) bastante significativo de consagração: da cultura underground rumo a espaços de maior prestígio social (Melo, 2015, p. 36). É indicativa nesse sentido a abertura de lojas especializadas, a criação de selos editoriais de gigantes do setor de livros, a consolidação de um público leitor dissociado de culturas de nicho (como nerds, otakus etc.) e a formação de um circuito de debate especializado na academia.

Talvez seja algo exagerada a afirmação de que conformou-se um sistema “quadrinístico” aos moldes do que Antonio Candido propôs ao sistema literário². Por outro lado, não é desarrazoado dizer que conformou-se um campo, dotado de público, habitus, *illusio* e funcionamento próprios (Bourdieu, 1996).

Não obstante essa conformação de um campo brasileiro de quadrinhos, é também verdade que um dos processos condicionantes à consolidação desse cenário foi o reconhecimento artístico-comercial internacional da produção brasileira de HQs: em Portugal, por exemplo, a editora Polvo, de Lisboa, tem o quadrinho brasileiro contemporâneo como uma de suas principais frentes comerciais (28 dos 170 títulos de seu catálogo são da coleção Romance Gráfico Brasileiro); além disso, dois dos mais importantes prêmios do campo, o Eisner Awards (EUA) e o Festival Internacional de Quadrinhos de Angoulême (França) tiveram artistas brasileiros como grandes vencedores nos últimos anos (como Marcello Quintanilha, Marcelo D’Saete, Fábio Moon e Gabriel Bá).

2 A bem da verdade, a própria noção de sistema literário, ela própria pode ser posta em xeque quanto ao seu efetivo funcionamento, se este for atrelado à existência real das três instâncias básicas ao seu funcionamento: leitor, obra e público. Quem é e/ou quantos são os leitores de literatura no Brasil? Mas isso é pergunta para outro momento...

De modo que arma-se assim ao artista brasileiro interessado na produção de HQ um cenário bastante curioso, que faz lembrar vagamente a situação do escritor brasileiro do século XIX, cuja orbitação intelectual obedecia a planos distintos: de um lado o mundo das ideias europeu, de outro, a aquilatação nem sempre tranquila (Schwarz, 2012, p. 17) das mesmas ao cenário local. Se há dois séculos, era comum que os autores publicassem seus textos em terras estrangeiras e/ou tomassem como inspiração artística a produção literária de maior circulação na Europa, hoje ocorre com alguns autores brasileiros de quadrinhos um impasse ligeiramente similar. No caso, eles se vêem numa encruzilhada de duas demandas: uma procura de uma imagem exotizante de Brasil por parte do público internacional e, ao mesmo tempo, uma produção voltada ao público brasileiro. Nessa navalha de fio estreito, o artista se vê entre demandas que nem sempre se ajustam: a inserção do país como imagem a ser vendida no mercado³ e a necessidade dessa mesma produção ser palatável ao público brasileiro⁴; ou, por outra, a criação de obras desvinculadas de uma ligação com o Brasil e que possam, ao mesmo tempo, ser vendidas como um *Romance Gráfico Brasileiro*.

Um exemplo de grande interesse nesse sentido é o trabalho de Marcello Quintanilha. Produzindo desde 1988, o autor teve sua primeira graphic novel publicada em 1999. Desde então, vem acumulando prêmios e angariando destaque artístico e comercial. Não obstante o crescente prestígio que experienciava no Brasil, em 2005 mudou-se para Barcelona movido por uma estratégia comercial que procurava conjugar uma proximidade maior com o já consolidado mercado europeu de HQs e uma produção, ao mesmo tempo, voltada ao público brasileiro. Foi nesse cenário que, em 2015, lançou *Talco de vidro*.

Primeiro livro publicado após seu primeiro grande sucesso – *Tungstênio*, que ganhou o prêmio de melhor HQ policial no Festival de Angoulême -, *Talco de Vidro* gira em torno das relações entre duas primas de diferentes classes sociais. Ambientado no ocaso da ascensão econômica vivida no Brasil entre 2002 e 2016, *Talco de Vidro* retrata tal

3 “A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da... estética.” (Schwarz, 2014, p. 165).

4 Fábio Moon, por exemplo, deu a seguinte declaração: “Daytripper foi pensado para funcionar de duas maneiras. Era uma história que tinha que funcionar no mercado americano, tinha que pensar no público americano e no jeito que eles publicam quadrinho. Então tinha que funcionar em capítulos do jeito que o leitor quisesse voltar todos os meses. A gente tinha que pensar em capítulos que funcionassem bem separadamente. E, depois, o conjunto tinha que funcionar também, porque a gente sabia que, pelo menos no Brasil, ia sair de uma vez só, como um livro”.

convivência a partir do mal-estar da prima rica (dentista) instaurado a partir da percepção do belo sorriso da prima pobre.

Para além das imagens que compõem a narrativa, vale destacar uma outra figura da maior importância no livro: o narrador. Este, parecendo compreender as angústias da prima rica, hesita em dizer os nada nobres sentimentos da dentista pelo nome, numa espécie de ética compartilhada de ódio ao pobre. Assim, as neuroses e angústias de uma prima dotada de uma “vida perfeita” diante da “felicidade impossível” de uma figura pobre ganham uma proporção crescente no andamento do livro de uma forma tal que esse narrador, ainda que pareça partilhar dessas mesmas neuroses, parece hesitar em dizê-las pelo nome – talvez porque àquela altura, esse mesmo ódio ainda não pudesse ser nomeado como tal? No entanto, ainda que não as diga, ele acompanha e esmiúça as nuances, oscilações e movimentações desses sentimentos.

Nesse sentido, *Talco de Vidro*, realizando uma espécie de estudo (artístico) de caso de um certo sentimento íntimo alastrado no país, entronca-se numa tradição crescente (em volume e importância heurística) de obras que “discutem” figuras do ressentimento na cultura brasileira (Xavier, 2015). No mais, olhando retroativamente, sabe-se que esse mesmo ressentimento tratado no livro foi e é um dos afetos políticos mais centrais na política brasileira dos últimos tempos – agora já sem nenhuma compulsão ao silêncio, como em outros tempos.

Ocorre que essa associação entre o livro e a vida social brasileira vai de encontro à posição de Quintanilha, que é bastante enfático na defesa de uma não-identidade nacional de sua obra. Em mais de uma entrevista, o autor oferece uma recusa bastante radical de uma certa historicização do drama encenado em seu livro; segundo Quintanilha, o assunto tratado na obra diz respeito a sentimento “universais” (na linguagem do próprio) e que poderiam ocorrer em qualquer lugar do mundo⁵.

Nosso intuito nesse trabalho é, pois, tensionar justamente essa universalidade da obra à luz de sua vinculação a uma certa historicidade nacional. Vale dizer, no entanto, e desde já, que não se tratam necessariamente de leituras excludentes; isto é, o fato da obra ter uma

⁵ “Essa história nasceu da minha intenção de trabalhar a mentalidade. Mais do que trabalhar uma personalidade nesta obra, eu trabalho a mentalidade. **Mostro que estas amarguras não dependem da condição social, mas uma faceta do ser humano pela qual ele é levado a buscar coisas para se sentir especial diante de outras pessoas e de outras situações. Este é o grande ponto da história.**” (grifos meus) (Quintanilha *apud* Maros, 2015, sem página).

ligação identitária com o Brasil enquanto objeto heurístico não a torna incapaz de tecer e/ou tangenciar relações que possam igualmente tocar profundamente as emoções de uma leitora que reside nesse momento em Luanda, Copenhagen, Jacarta ou Paris. A reflexão, no entanto, a respeito de determinadas coordenadas históricas que modulam formas artísticas pode ser profícua a uma compreensão mais aprofundada de obras, bem como dos problemas que elas tratam.

Diferentemente de outras obras do autor, cujo núcleo temático de seu enredo estava situado em bairros e/ou personagens pobres, *Talco de Vidro* desloca seu olhar narrativo à classe média brasileira. Não se trata, é bom dizer, de uma espécie de viravolta machadiana em sentido profundo, uma vez que o deslocamento não é de grande amplitude. Pelo contrário, o deslocamento é de uma ordem que não chega mesmo a tomar uma distância que torna a pobreza um dado afastado do núcleo do enredo do livro. O foco é sobre uma mulher de classe média, que possui uma série de benesses materiais, e que, ao mesmo tempo, tem vínculos familiares de primeiro grau com classes mais baixas.

Quanto ao tempo, o centro dinâmico da narrativa gráfica compreende tão somente um curto período da vida de Rosângela. Ainda que o início do livro se apresente já como que situado no conflito que se desenrolará ao longo da narrativa, ele cumpre também narrativamente um papel de apresentação dessa personagem, a qual poderíamos definir como uma espécie de figura típica de um certo sonho de classe média: dentista, casada com médico, residente na área nobre de Niterói, dois filhos, casa de veraneio, consultório próprio, carro zero, escola particular... Ocorre que, não obstante as benesses materiais que a vida lhe proporcionou, perturba-lhe seriamente a consciência deparar-se com a sensação de bem-estar de sua prima pobre, Danielle, voltando a namorar e a estudar depois da separação com um marido violento.

Em um comentário sobre o livro, Eduardo Cruz apontou que tal cenário psicológico e social conformaria uma espécie de subversão de Manoel Carlos por um ferino Nelson Rodrigues, como se o primeiro “tivesse sido seqüestrado e mantido em cativeiro num barraco quente e apertado nos confins da Vila Kennedy, com muito crack e marafo nas idéias e tendo surras aplicadas de hora em hora pelo fantasma de Nelson Rodrigues” (Cruz, 2019, sem página). A imagem é sugestiva, mas esbarra num esquematismo que escapa ao livro de Quintanilha: tal solução gozaria de uma certa facilidade e/ou esquematismo ao simplesmente

apontar as má-consciências e imoralidades de uma classe média diante do bem-estar daqueles que estariam abaixo de suas zonas de conforto. Mas o livro vai além, ele adere às mesmas não em chave denunciata e/ou moralizante, mas em chave que procura universalizá-las a partir de um olhar situado socialmente ao lado de Rosângela.

De modo que é, sim, verdade nesse sentido que a obra procura esmiuçar os sentidos dessa imoral inquietação perante o sorriso, o amor e a felicidade de uma vida sendo reerguida em meio à pobreza; afinal, “como pode uma pobre, sem carro, que apanhava do ex-marido, que teve largar a faculdade para criar os filhos gozar da vida”? Como se os gozos advindos das superioridades materiais perdesse seu sentido diante do sorriso do Outro a quem lhe seria confinado tão somente o lugar da Falta.

Por outro lado, a solução proposta pelo livro guarda ainda um aspecto especial nesse sentido: o narrador parece compreender e mesmo compartilhar esse sentimento de desejo de desagravo de felicidade. E aqui é que se arma o salto estético à frente de Marcello Quintanilha: ao optar por esse narrador, o livro não cai na denúncia tosca dos imoralismos de uma classe média. Pelo contrário, ao situar sua narrativa a partir de um ponto de vista próximo ao da figura ressentida, ele consegue dar uma dramaticidade e verossimilhança, escapando aos maniqueísmos possíveis. Nem Danielle é retratada como uma mulher guerreira em busca de superação das dificuldades que a vida e as condições de classe lhe impuseram, nem Rosângela é narrada como em conflito tão somente por ser uma personagem mesquinha - ainda que também o seja.

No entanto, a linha mestra de força da narrativa reside ainda em um outro aspecto desse mesmo narrador: por qual razão ele é incapaz de nomear os sentimentos de Rosângela? Veja que estamos falando de uma estrutura narrativa gráfico-textual que dá conta de aspectos bastante reveladores do enredo: há um olhar bastante atento a pequenos detalhes das trocas sociais de Rosângela, com não raro momentos de foco nas expressões faciais da personagens; quando do aprofundamento das crises existenciais de Rosângela, a narrativa quebra seu aspecto realista, adotando uma composição gráfica destoante do andamento geral da obra justamente para dar conta do dilaceramento e fragmentação experienciados pelas personagens.

Ou seja, estamos diante de um olhar narrativo que chega mesmo a se “afetar” esteticamente pelos rumos da personagem em cena; por outro lado, esse mesmo narrador que

se demonstra apto a esmiuçar detalhes psicológicos da personagem é, simultaneamente, incapaz de nomear determinados sentimentos:

Quando apagou a luz, Rosângela pensou outra vez aquela coisa de estar assim... ai! Não! É meio difícil de explicar, pra falar a verdade, porque o pensamento dela... pelo menos não com essas palavras, que você pudesse dizer “ela pensava isso!” ...não é um pensamento que você possa dizer assim, sem mais nem menos, “Rosângela se sentia superior”, porque não era assim que ela pensava. [...] é tipo de uma sensação sabe como eu digo? Assim, vamos fazer de conta que você se sente uma pessoa que faz parte de um círculo... digamos... mais elevado. [...] como é que eu explico que essa sensação era como que... eh... realçada? É, realçada... quando estava na presença da prima. A prima... a prima do Barreto... sabe aquela prima em primeiro grau do Barreto? Elas eram mais ou menos da mesma idade. Sendo que ela que era boa, que era calma e tranquila... podia dizer que... podia dizer que tinha pena da prima e pronto! Bom, pena, pena, não; com essas palavras que você pudesse dizer “ela sentia pena”... mas em todo caso, sentimento suficiente para que (mesmo ela não dizendo, mesmo ela não achando, assim, com essas palavras) um certo... travo amargo... um ... um apertozinho de nada no coração como que lhe dissesse... que se ao menos a prima não fosse tão bonita... então esse sentimento seria muito maior... e mais completo. Mas tão amargo era o travo, nem tão apertada a pontada que Rosângela não sentisse pela prima lá sua pena... ou o que quer que fosse aquilo. [...] Rosângela chegava a pensar como seria se a prima não fosse pobre. Porque... bom, difícil falar, principalmente você sabendo que tudo que ela pensa não é exatamente com essas palavras... mas como se pensasse... Ok. Pensasse, não... sentisse! Como se sentisse, assim, um tipo de... alívio... um tipo de alívio por a prima ser pobre! (QUINTANILHA, 2015, p. 5-14).

A hipótese aqui é que é justamente esse não nomear de sentimentos que permite ao livro de Quintanilha situar-se equilibradamente na navalha de demandas entrecruzadas entre projeto artístico pessoal, demandas do mercado europeu e produção voltada ao público brasileiro.

Assim, ao mesmo tempo que ele cria toda uma narrativa situada no Brasil, marcada por diálogos e expressões bastante próprias das falas da população fluminense, e permeada de imagens que “conformam” um Brasil cartão postal à vista de um olhar estrangeiro. Por outro lado, ao não nomear o mal-estar partilhado entre narrador e personagem, ele situa-se no olho do furacão e ao mesmo tempo na beira do abismo do concerto de ressentimento nacional, sem necessariamente aderir a ele de maneira explícita - ainda que o localize social e historicamente (talvez até mesmo contra sua própria vontade). E assim, nesse não nomear, o autor propicia uma aproximação com um certo sentimento de mundo que está bastante presente em uma série de livros e obras europeias frente ao crescente número de imigrantes e populações não-brancas no continente europeu.

Nesse processo, ele estabelece, por exemplo, um diálogo bastante íntimo com um mercado importante de leitores de quadrinhos, que é o da França. O país vive um intenso debate cultural quanto ao que significa ser francês num momento em que a França deixa de

ser branca, processo cujas consequências na vida privada de grande parte da população branca francesa é também uma espécie de ódio ao Outro, ainda que velado ou na forma de má consciência.

Ainda a esse respeito, é interessante notar que há toda uma onda de produções progressistas que procuram pensar como uma certa França branca e progressista tem lidado com o próprio ódio, rechaço, seja lá qual for a melhor palavra, no trato íntimo com as populações “migrantes” da França. Estabelecendo uma comparação muito panorâmica, *Os anos* da Annie Arnaud, por exemplo, é uma obra bastante interessante nesse sentido.

Digamos, então, que essa questão de um certo ódio “gratuito” com uma alteridade social é o que faz a obra de Quintanilha integrar-se ao campo da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, o não nomear desse mal estar em termos localistas é também o modo de inserir-se nesse mercado de quadrinhos europeu.

Feito esse panorama bem geral, resta a pergunta quanto à validade histórica para se pensar uma obra como essa em termos de sistema literário. Levando em conta que um aspecto que está no horizonte da noção de sistema literário é justamente pensar obras literárias como entroncadas numa tradição nacional, adensada no tempo, e que conformaria justamente por isso um certo sentimento de país, qual a relevância dessa tradição em um momento em que talvez a própria brasilidade seja a sensação de desagregação social do país?

No caso comentado aqui, o que haveria de brasilidade é justamente um certo esmiuçar de um sentimento de desagregação e de uma certa brasilidade que pode ser vendida ao olhar estrangeiro. Situar essa obra num campo de identidade brasileira ajuda a entender melhor a obra ou perde de vista as condicionantes dessas demandas que estariam fora do circuito nacional autor-obra-público que conforma o esquema do Antonio Candido?

Não é nossa intenção oferecer propriamente respostas para essas questões, mas casos como *Talco de Vidro* elucidam que o enquadramento de certas obras dentro de um quadro nacional possa ser mais um obstáculo à compreensão da obra do que um facilitador nesse sentido.

É claro que “nação” é ainda um elemento que pode nos ajudar a pensar produções artísticas, no entanto, menos como identidade do que como mais uma, dentre outras historicidades, que conformam as nuances de uma obra.

De todo modo, não deixa de ser interessante observar que a evidência desse limite do nacional se faça mais evidente justamente quando “novos atores entram em cena”: se no caso francês, isso dialoga com uma certa noção de uma França branca que está se esvaindo com as migrações, que Brasil é esse que se perde quando o mundo de Rosângela se desmorona?

No âmbito da crítica literária, enxergar essa fissura com bons olhos talvez seja um passo possível no nosso campo de atuação. Assim, estaríamos diante de uma abertura histórica das mais significativas: menos do que ganhar lamentos pelo que se perde, ver com boas expectativas que se abre uma oportunidade de se ver que o significante Brasil significou muito de horror e morte, dando espaços a novos horizontes e formas imaginativas de se conceber a vida comum.

REFERÊNCIAS

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CRUZ, Eduardo. Resenha Relâmpago: TALCO DE VIDRO. *Zona Negativa*. 27 mar. 2019. Disponível em: <https://zonanegativa.com.br/resenha-relampago-talco-de-vidro/>. Acesso em 01 ago. 2023.

MELO, Havane Maria Bezerra. *Romance gráfico brasileiro: a construção de um gênero quadro a quadro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2012.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. *Aniki*. vol.5, n.º 2 (2018): 311-332 | ISSN 2183-1750 doi:10.14591/aniki.v5n2.410