

O *mídiu* e as noções de obra e nome de autor nas histórias em quadrinhos

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v54i2.3929>

Diego Figueira¹

Resumo

Neste artigo, lançamos mão da noção de *mídiu*, que o analista do discurso francês Dominique Maingueneau toma emprestado da midialogia de Régis Debray, para analisar como a republicação de determinadas narrativas em quadrinhos em formatos mais prestigiados contribui para o seu reconhecimento como obra à qual se associa um nome de autor. A consagração mútua de autor(es) e obra se faz à medida em que esta última vai sendo continuamente reapresentada em edições que a apartam do fluxo folhetinesco contínuo e a marcam como texto autônomo, com qualidades artísticas singulares e originais que são ressaltadas pela configuração material da publicação.

Palavras-chave: mídiu; histórias em quadrinhos; autoria.

¹ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Campinas, São Paulo, Brasil; dgfigueira@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0001-7203>

The Medium and the Notions of Work and Author's Name in Comic Books

Abstract

In this paper, we draw on the concept of medium, which the French discourse analyst Dominique Maingueneau borrows from Régis Debray's medialogy, to analyze how the republication of certain comic book narratives in more prestigious formats contributes to their recognition as works associated with an author's name. The mutual consecration of the author(s) and the work occurs as the latter is continually re-presented in editions that detach it from the continuous feuilleton flow, marking it as an autonomous text with unique and original artistic qualities that are highlighted by the material configuration of the publication.

Keywords: medium; comics; authorship.

Introdução

As histórias em quadrinhos (HQs) circulam em diferentes formatos, que atualmente podem variar de revistas mensais com poucas dezenas de páginas a volumes de mais de 1500 páginas, incluindo diversos formatos intermediários que reúnem uma determinada quantidade de edições mensais. Tais formatos coexistem e se relacionam, na medida em que algumas narrativas traçam um percurso por todos eles, numa escalada que reflete a importância atribuída a essa história ou àqueles identificados como seus autores pela comunidade de leitores e comentadores de quadrinhos com o passar do tempo. Esse fenômeno é predominante na produção estadunidense de quadrinhos, sobretudo a que apresenta super-heróis como personagens, mas também pode ser observado em outros mercados, incluindo o brasileiro (tanto na tradução daquelas obras quanto na produção nacional, em diferentes temáticas).

Embora seja comum se creditar os responsáveis por cada etapa da produção de uma HQ (roteiro, desenho, arte-final, cor, letras, edição, tradução etc.), o discurso quadrinístico (cf. Costa, 2016) estabelece uma distinção entre esses responsáveis por uma narrativa específica – normalmente um capítulo de um longo folhetim que se desenrola por décadas (cf. Wolk, 2008) – e um grupo mais seleto de autores que são considerados seminais para um personagem ou para a mídia como um todo. Por extensão, o período que estes passam à frente de um personagem passa a ser reconhecido como uma unidade própria e bem definida em meio a esse longo fluxo folhetinesco. Normalmente, leitores aficionados, colecionadores e comentaristas referem-se a esses conjuntos de edições como a “fase” de determinado(s) autor(es) em um personagem, sendo essa distinção reservada quase exclusivamente aos roteiristas e desenhistas (quando não apenas um deles).

Essa consagração mútua de autor(es) e obra se faz à medida em que esta vai sendo continuamente rerepresentada em edições que a apartam do fluxo folhetinesco contínuo e a marcam como texto autônomo, com qualidades artísticas singulares e originais que são ressaltadas pela configuração material da publicação. Um número de edições mensais (de seis a oito, geralmente) é frequentemente republicada em um único volume, com acabamento que pode variar (capa cartonada ou capa dura, presença de paratextos editoriais, *design* que evidencie mais ou menos o prestígio que o personagem, o enredo ou os autores alcançaram entre a comunidade de leitores e especialistas). Por sua vez, o sucesso dessas edições ou o crescimento do prestígio de algum desses elementos (personagem, enredo ou autores), pode levar a novas compilações ainda maiores, sob rótulos como “edição absoluta” ou “*omnibus*”. Este último tem se popularizado em anos recentes, inclusive no Brasil, em volumes de mais de mil páginas que chegam a reunir de 15 a 20 edições mensais originais.

Consideramos que as histórias em quadrinhos são o produto de uma prática social que mantém uma relação conflituosa com o discurso literário, marcada, sobretudo, pela intenção de se legitimar as HQs enquanto linguagem artística e que resulta na emulação de práticas discursivas do campo literário. Entre elas, a possibilidade de atribuir autoria a textos que passam a ser considerados obras. Essas práticas envolvem a produção de outros gêneros de discurso que circulam ao redor das obras (resenhas, paratextos editoriais, antologias, biografias de autores, historiografias etc.) e a opção por novos *mídiu*m socialmente mais prestigiados que fazem com que os quadrinhos migrem de um regime de circulação de periódicos (jornais e revistas) para o de livros, com uma permanência diferente no tempo e no espaço do mercado editorial.

O objetivo deste trabalho é analisar como a republicação de histórias em quadrinhos em formatos mais prestigiados (isto é, em volumes maiores e de acabamento mais requintado) contribui para o seu reconhecimento como obra à qual se associa um nome de autor. Para isso, recorreremos à noção de *mídiu*m que o analista do discurso Dominique Maingueneau toma emprestado da midialogia de Régis Debray.

A noção de *mídiu*m

A noção de *mídiu*m, desenvolvida por Régis Debray (1993, p. 15) oferece uma perspectiva inovadora sobre a circulação de sentidos a partir da ideia de *transmissão* de ideias e saberes por meio de objetos técnicos que nunca são neutros. Para Debray, os *mídiu*m são “conjunto, técnica e socialmente determinado, dos meios simbólicos de transmissão e circulação”. O projeto de investigação de Debray busca verificar como uma ideia ganha força material marcando sua presença no mundo da cultura.

Essa noção é apropriada pelo analista do discurso Dominique Maingueneau (2009, p. 212), para quem “a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira

como o texto se institui materialmente é parte integrante do seu sentido". Para ele, o problema do *mídium* deve interessar à Análise do Discurso, pois leva diretamente a questionamentos sobre lugares associados a determinados gêneros do discurso e o conjunto de configurações de gestão da fala. A circulação de um texto depende não só de seu conteúdo, mas das condições de seu *mídium*, que por sua vez são marcadas sócio e historicamente. O modo como um texto é veiculado – seja por meio de livros, jornais, revistas, mídias digitais ou outras formas de publicação – é determinante para a configuração do discurso, suas condições materiais e institucionais influenciam como a obra é recebida e como ela é associada a uma determinada autoridade ou legitimidade.

Salgado e Delege (2018, p. 377) apontam que

O *mídium* é, então, um imbricamento do que se tem referido nos estudos discursivos por circulação com o que se costuma referir, mais amplamente, nos estudos da linguagem por suporte. Sem estabelecer uma relação biunívoca de noções, pode-se dizer, enfim, que o *mídium* se define na articulação de um vetor de sensibilidade a uma matriz de sociabilidade (Debray, 2000b). Essas matrizes (institucionalidades fiadoras de discursos) são organização materializada (OM), ou seja, o modo como a sociedade disciplina práticas e cultiva valores produzindo sistemas de objetos técnicos. Esses vetores (dispositivos inscricionais que afetam os sentidos de um texto e eventualmente até mesmo do que é um texto) são matéria organizada (MO), os próprios objetos técnicos que resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes, e que convivem também com resistências ou apropriações não previstas..

Para as autoras, uma metodologia discursivo-midiológica consiste em conjugar a organização materializada de um vetor de sociabilidade e a materialidade organizada de uma matriz de sociabilidade ao descrever e interpretar os enunciados a fim de descrever e analisar as permanências e as descontinuidades históricas, culturais e políticas das técnicas. Agregar um caráter midiológico a uma análise de discurso significa incorporar à afirmação de Maingueneau (2015, p. 47) de que a AD se interessa por "relacionar a estruturação dos textos aos lugares sociais que os tornam possíveis e que eles tornam possíveis" o lugar dos *mídium* que instituem e são instituídos pelos discursos que transmitem. É incluir na análise de um dispositivo de enunciação também os objetos técnicos em que os enunciados se inscrevem.

Essa perspectiva muito nos interessa para tratar da maneira como as histórias em quadrinhos têm circulado em diferentes contextos culturais e econômicos desde suas origens no século XVII. Não seria exagero dizer que o estudo do surgimento e evolução das HQs é um exemplo perfeito de como o *mídium* atua na constituição dos discursos, como a forma material de um enunciado se torna crucial para a sua recepção e como essa forma é capaz de despertar reações da sensibilidade de quem o recebe.

Neste artigo, especificamente, nos interessa investigar como os diferentes *mídium* adotados para a republicação de histórias lançadas originalmente como revista periódica contribuem para que elas sejam percebidas como importantes a ponto de alcançarem o estatuto de obra e seus produtores sejam vistos como autores.

A noção de autor na análise do discurso

Em sua conferência de 1969 “O que é um autor?”, Michel Foucault problematiza a figura do autor, tradicionalmente vista como um sujeito de origem e responsável pelo sentido das obras literárias, filosóficas e científicas. Para Foucault, não basta ser “um indivíduo que escreve” para que se seja reconhecido como autor do que foi escrito, mas é no interior de uma certa *ordem do discurso* que essa posição-sujeito se mostra presente como uma função de determinados enunciados.

Maingueneau (2010) distingue três dimensões da noção de autor. A primeira, o “autor-responsável”, corresponde à instância que responde por um texto, isto é, que se responsabiliza ou pode ser responsabilizada por ele. Nesse sentido, é possível ser autor de diferentes gêneros de discurso, não necessariamente literário ou artístico.

A segunda dimensão é a de “autor-ator”, alguém que exerce a atividade de produção de textos, não necessariamente de maneira profissional, de modo que deve gerir uma carreira em torno dessa atividade. Essa acepção de autor pode ser, geralmente, correlata de “escritor” ou “intelectual”.

A terceira dimensão é a de autor como correlato de uma obra, que Maingueneau opta por nomear *auctor*, como forma de distinguir essa dimensão em específico das demais. O *auctor* seria aquele que está associado a uma obra no sentido de um conjunto socialmente reconhecido e valorizado de textos, a qual o analista do discurso francês denomina *Opus*.

A existência de uma obra, assim compreendida, é condição necessária para se falar em um *auctor*. Segundo Foucault (2009a, p. 26), uma obra é “uma soma de textos que podem ser denotados pelo signo de um nome próprio”, isto é, um conjunto de textos que expressa a singularidade de seu autor seja por conta da temática, do estilo, dos gêneros de discurso praticados ou quaisquer outras marcas dessa singularidade. Para ele,

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (Foucault, 2009b, p. 273-274).

Como observa Maingueneau (2010), para que um indivíduo seja reconhecido com *auctor*, é necessário que terceiros o instituem como tal, por meio de enunciados que falem sobre ele e sua obra, conferindo-lhe uma *imagem de autor*. O que se diz do autor e sua obra, em diferentes instâncias e sob diferentes interesses, soma-se ao que o próprio autor diz e faz, também em diferentes instâncias que afetem em maior ou menor grau a percepção que os outros têm da sua pessoa e da sua atividade profissional para a formação dessa imagem de autor. Até após a morte do indivíduo produtor de certos textos, a sua imagem de autor continua a ser elaborada e reformulada pela ação daqueles que seguem falando sobre ele e sua obra, pelo valor que a obra vai adquirindo ao longo do tempo.

No que se refere especificamente às histórias em quadrinhos, Costa (2016) observa que diferente do que ocorre no discurso literário, no qual é possível estabelecer com certa facilidade a relação de um nome de autor com um *Opus*, essa associação não é tão simples, devido à problemática da *autoria compósita*, que muitas vezes é também comutativa. Em muitos contextos de produção de quadrinhos comerciais, as histórias são fruto de um trabalho coletivo de roteiristas, desenhistas, arte-finalistas, coloristas e letristas. Em alguns casos, como o das histórias de super-heróis, que apresentam algum grau de continuidade da narrativa que se alonga por décadas, com diversos elementos do enredo sendo frequentemente retomados, os enunciados e as qualidades atribuídas a uma obra acabam por ser o resultado do trabalho criativo de diferentes indivíduos envolvidos nessa produção num período muito longo.

Desse modo, cada personagem-título de histórias em quadrinhos é também um correlato desse acúmulo até certo ponto disperso de textos que circularam ao longo de décadas, mês a mês, em revistas vendidas inicialmente em bancas de jornal, lojas de conveniência e farmácias (como é costume nos EUA) e mais tarde em lojas especializadas, mas ainda com um caráter mais efêmero.

É o colecionismo que está na base de uma *cultura de fã* que possibilita que se crie esse tipo de distinção entre capítulos memoráveis da continuidade de um personagem juntamente com a consagração dos responsáveis pela produção dos textos quadrinísticos em que esses momentos ocorreram. Quase sempre, esse reconhecimento se destina exclusivamente a roteiristas e desenhistas, deixando de lado outros profissionais da produção de HQs, como arte-finalistas, coloristas e letristas.

Ao longo das décadas, o mercado norte-americano de quadrinhos adotou formas de dar crédito aos profissionais envolvidos na produção das histórias, tanto nas capas quanto nas páginas internas. No caso das capas, os créditos tendem a se restringir aos nomes (ou apenas o sobrenome) de roteiristas, desenhistas e arte-finalistas, como se observa na figura 1.

Figura 1. Capa de *Nightwing* nº 79



Fonte: DC Comics

No interior da publicação, os créditos incluem outras pessoas, em diferentes funções do processo editorial. Pelo menos desde a década de 1990, os créditos costumam aparecer incorporados de alguma forma à arte da página que apresenta o título da história, como se observa na figura 2.

Figura 2. Nightwing #1



Fonte: DC Comics

Além dos nomes dos envolvidos na produção daquela edição, incluindo os artistas responsáveis pelas capas (é comum existirem “capas variantes” para uma mesma edição com intuito de torná-las ainda mais atrativas para colecionadores) e diferentes tipos de editor (assistente e de grupo), os créditos incluem os autores considerados criadores do personagem título. No caso, o roteirista Marv Wolfman e o desenhista George Pérez.

Eventualmente, editores podem ser alvo desse reconhecimento devido ao seu papel de cuidar da continuidade do personagem e aprovar novos enredos, quer retomem elementos do passado do herói, quer façam justamente o contrário, introduzindo algum tipo de “revolução” na sua trajetória. Nesses casos, o editor passa a ser tratado como autor, independente do sentido corrente desses termos no mercado de quadrinhos, pois o indivíduo no cargo de editor é quem assume o papel de dar sustentabilidade a um conjunto de histórias que alcança o estatuto de obra, narrativa com começo meio e fim e qualidades artísticas que justifiquem sua apreciação à parte do conjunto disperso de narrativas estreladas por aquele personagem. Exemplos de editores que receberam esse reconhecimento foram Julius Schwartz e Denny O’Neil, ambos da editora DC Comics.

O *mídiu* nas histórias em quadrinhos

O fato de as revistas em quadrinhos, especialmente as de super-heróis produzidas nos EUA, terem se tornado há muito tempo objeto de colecionismo influenciou diretamente a sua narrativa. A valorização da memória dos acontecimentos passados do enredo (chamada de “cronologia” pelos fãs e comentadores) é uma espécie de ativo da indústria de quadrinhos estadunidense e, por extensão, das editoras que as publicam em traduções ao redor do mundo. Wolk (2008) afirma que a sensação de que toda história em quadrinhos de um super-herói de editoras como Marvel ou DC remete a acontecimentos mostrados em alguma outra revista (às vezes de outro personagem) de décadas atrás é, na verdade, a “experiência” que essas editoras se dispõem a comercializar. E aqueles que mais se beneficiam dessa experiência e sustentam esse modelo de publicação são os leitores colecionadores, aficionados e fãs para quem cada edição (nova ou antiga) é uma “fonte primária” dos acontecimentos de um mundo ficcional que se deseja conhecer da forma mais completa possível, ainda que isso seja quase sempre uma tarefa impossível de cumprir.

A metáfora das fontes primárias de Wolk encontra consonância com o que Henry Jenkins (2008. p. 47) diz sobre as narrativas transmídia:

Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços de história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica.

O leitor presumido de uma revista em quadrinhos de super-heróis é aquele que em alguma medida se presta à imersão em dois conjuntos de textos: as histórias em quadrinhos em si e os textos de comentário que rememoram ou apresentam para o recém-chegado os elementos do enredo que estão sendo retomados em uma edição. Nesse segundo conjunto de textos é que se dá também a consagração de autores responsáveis pelas histórias que adquirem maior grau de importância em meio a todas as outras.

Sob o pretexto do colecionismo, a republicação de histórias de diferentes épocas vem a atender uma demanda pelo acesso a partes da continuidade dos personagens que precisam ser rememoradas não só pela menção em uma outra revista, mas também pelo acesso a esse texto original. As diferentes nuances dessa demanda se refletem na adoção de diferentes configurações de *mídiu* para essas republicações.

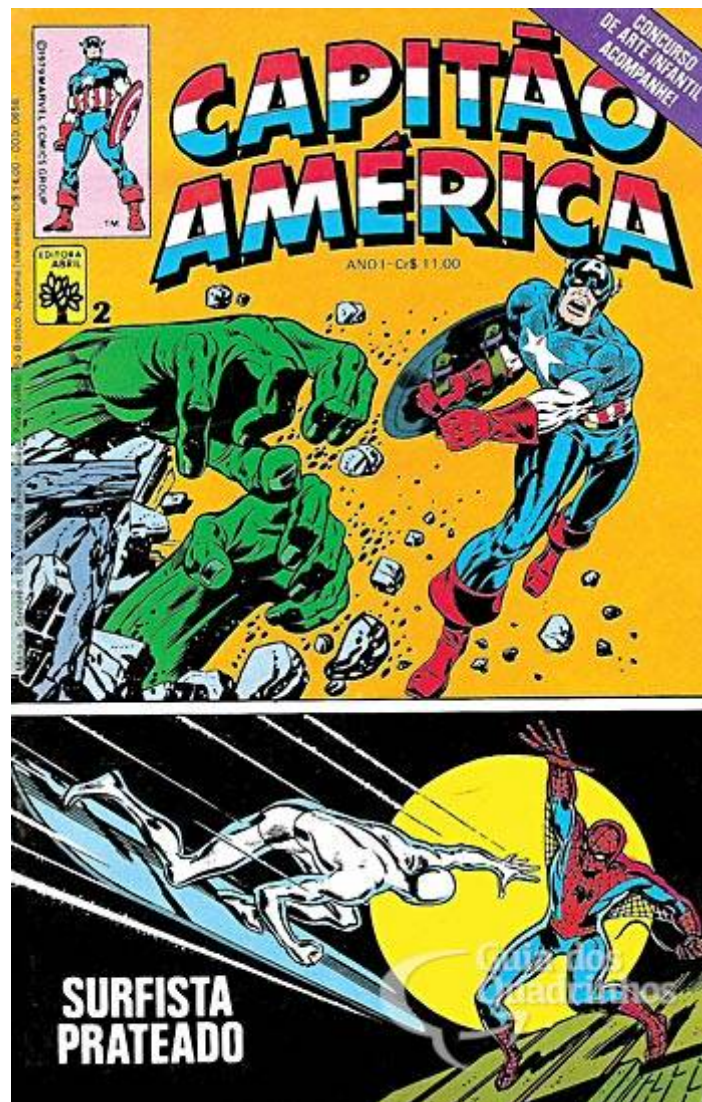
A diagramação que se observa na figura 1 corresponde ao que hoje é usual para as revistas mensais de qualquer personagem em seu contexto original de publicação nos Estados



Unidos. Trata-se de uma configuração consolidada desde o surgimento dos *comicbooks* na década de 1930, com poucas variações. Cada revista contém aproximadamente 22 páginas de quadrinhos, além de algumas para seções de cartas e anúncios de publicidade em papel relativamente barato (embora a qualidade tenha variado bastante ao longo dos anos) de tamanho de 17 por 26 centímetros, e encadernada com grampos. No Brasil, essa configuração material é chamada pelos comentaristas de “formato americano”. Esse número de páginas é adotado em larga escala como a unidade padrão de um capítulo mensal da já mencionada continuidade do seu personagem-título. Com raras exceções em que uma edição mensal apresente uma história autocontida, que pouco se relaciona com outras partes de um enredo maior, cada revista pode formar parte de um “arco” de quatro, seis ou até doze partes, as quais podem ser publicadas unicamente naquele título, mensalmente, ou distribuídas em mais de uma revista (até de personagens diferentes), em um intervalo de tempo mais curto.

Cabe aqui uma observação a respeito de como esses capítulos mensais costumam ser publicados no Brasil. Desde o surgimento dos super-heróis no final da década de 1930, esses personagens são publicados em revistas brasileiras que reuniam mais de uma história publicada em um *comicbook*. Um formato se consolidou especialmente a partir da década de 1970 por editoras como RGE, Bloch e, mais tarde, Abril, nas dimensões de 13,5 por 19 centímetros, portanto menor do que o “formato americano”, o que rendeu a denominação afetiva de “formatinho”. Assim como as primeiras versões de personagens norte-americanos em edições brasileiras, o “formatinho” comportava de três a quatro edições originais, que frequentemente eram de mais de um personagem, ainda que um deles, mais conhecido, pudesse dar nome à revista brasileira, como se pode observar na Figura 3.

Figura 3. Capitão América nº 2



Fonte: Editora Abril. Guia dos Quadrinhos

Os textos de comentadores que tratam desse aspecto da publicação de quadrinhos no Brasil registram com frequência um vasto acervo de casos anedóticos sobre os cortes e adaptações que eram necessários para adequar as histórias do “formato americano” ao “formatinho”. Ao longo de mais de quarenta anos, as mais diferentes mídias foram usadas para fazer circular esses textos de comentadores, sejam eles colecionadores, jornalistas, estudiosos ou especialistas diletantes, tais como matérias em cadernos de cultura de jornais, revistas que falavam do meio dos quadrinhos (a exemplo de revistas sobre esporte, música ou cinema), *sites*, *blogs*, fóruns de discussão na internet e, mais recentemente, canais em plataformas como o YouTube e perfis em redes sociais como o Facebook e Instagram. Em todas elas, os cortes (especialmente da editora

Abril) nas histórias de super-heróis são assunto recorrente e rendem bastante debate e engajamento. A curiosidade por esse tipo de informação está inclusive no centro de livros considerados referência sobre a história das histórias em quadrinhos no Brasil como *O Império dos Gibis: a incrível história dos quadrinhos da Editora Abril* (Souza; Muniz, 2020).

A diferença nas dimensões dos dois formatos levava a cortes do texto nos balões e até de quadros inteiros de algumas páginas. Além disso, frequentemente, o número de páginas da versão original das histórias era maior do que o permitido pelos cadernos de impressão da edição brasileira, o que também levava a cortes de páginas. Somam-se a isso decisões editoriais sobre o conteúdo do que era publicado, sobretudo até a década de 1990, quando os editores optavam por alterar a ordem de algumas histórias ou até mesmo descartar meses ou anos de publicação de um personagem. Nesse processo, era comum modificar passagens de histórias que apresentassem personagens ou acontecimentos que divergissem de outras adaptações feitas anteriormente.

Caso marcante desse tipo de alteração se observa na minissérie *Guerras Secretas*, publicada nos Estados Unidos pela Marvel Comics entre maio de 1984 e abril de 1985, e que ganhou versão brasileira pela Editora Abril pela primeira vez em 1986. Nessa primeira edição, havia uma grande discrepância entre a continuidade dos personagens no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo personagens que sequer haviam sido publicados nas revistas brasileiras e participavam da trama ou que apresentavam alguma diferença marcante, como mudança de visual. Os editores brasileiros optaram por fazer adaptações que incluíam substituir personagens desconhecidos do público nacional por outros já publicados anteriormente. Anos mais tarde, quando os relatos sobre tais alterações já circulavam intensamente na comunidade de colecionadores e especialistas, outras edições foram feitas no Brasil, primeiramente recolocando os personagens da versão original, mas ainda fazendo as adaptações referentes a quantidade e dimensões das páginas, e somente na década de 2000 com a versão integral, tal qual a original.

Esse tipo de conhecimento que se faz circular a respeito da publicação de HQs de super-heróis (mas não apenas) no Brasil, é um indício forte de como o problema do *mídiun* é central na recepção dos quadrinhos. Como uma memória que perdura tanto quanto os enredos das histórias a que se referem, esses comentários são capazes de criar laços identitários entre leitores-colecionadores que passam a fazer parte de uma comunidade de fãs cuja cultura compreende tanto a continuidade dos personagens quanto os percalços da materialização dessas narrativas em diferentes momentos.

No caso do leitor brasileiro de histórias traduzidas, a comparação com as versões originais e a pressão pelo cumprimento rigoroso da continuidade de cada personagem das produtoras estrangeiras por parte das editoras nacionais (intensificada pelo acesso aos anúncios e histórico de lançamentos propiciado pela internet) torna-se um tema

predominante nas diferentes instâncias em que esse leitor se expressa. Identificar-se como leitor colecionador e/ou fã de quadrinhos envolve conhecer e replicar esse discurso.

As opiniões a respeito das diferentes edições de uma mesma história ao longo de muitas décadas (ou da falta de uma versão nacional de alguma delas) atravessam e modificam cada nova publicação por meio dos enunciados que julgam cada uma dessas edições passadas sobretudo por sua configuração material, sua completude, o prestígio do formato adotado (o “formatinho” quase sempre é tratado como inferior) e seu apelo enquanto objeto de desejo para o colecionador. Não por acaso, edições maiores, com centenas ou até mesmo milhares de páginas, capa dura e outros adereços (sobrecapa, marcado de página em tecido etc.) passaram a figurar de maneira preponderante nos cenários de canais no YouTube de comentadores de quadrinhos que se apresentam como fãs e colecionadores.

Por meio dessa sucessão de reedições de uma mesma história, forma-se uma espécie de Thesaurus das histórias em quadrinhos, com algumas narrativas alcançando um estatuto diferenciado em relação às demais e, conseqüentemente, propiciando o mesmo àqueles cujos nomes aparecem destacados em suas capas.

A consolidação da obra e o nome de autor

Uma história em quadrinhos de super-heróis pode tornar-se célebre por diferentes motivos. Pode ser por apresentar um episódio marcante na trajetória do seu personagem principal (um confronto com um vilão importante, o casamento com o seu par romântico, a morte de um coadjuvante – ou até do próprio herói, seguida da sua ressurreição). Pode ser por introduzir novidades nessa continuidade (uma mudança de visual ou a introdução de novos personagens). Ou ainda por apresentar características que a comunidade de comentadores venha a considerar historicamente relevantes para a mídia dos quadrinhos, como influências do mundo externo, seja no âmbito mais geral ou do próprio mercado de quadrinhos, sobre a narrativa. Em qualquer desses casos, o reconhecimento pode vir com mais ou menos rapidez, com alguns deles podendo constituir um caso de “redescoberta” ou “resgate histórico” de algum personagem ou enredo.

Independentemente do que leva uma sequência de capítulos mensais de uma revista em quadrinhos a ser republicada em um volume único, a partir do momento que isso acontece ela passa a ser tratada como uma narrativa dotada de unidade. Ela passa a ser *comercializada* como item único e até mesmo muda de regime de circulação de obras periódicas, identificadas sob um cadastro no *International Standard Serial Number* (ISSN), para o de livros, cadastrados no *International Standard Book Number* (ISBN), podendo circular em espaços que antes lhe estariam vedados, como livrarias e bibliotecas.

Nesse processo, marcas editoriais da publicação periódica tendem a desaparecer e a dar lugar a uma diagramação mais semelhante à de livros. Elementos comuns em publicações seriadas como indicadores de data de publicação, preço, número de páginas, classificação indicativa, apelos ao leitor e outras informações que podem dizer respeito à editora e não necessariamente à história apresentada (datas comemorativas, promoções etc.) são suprimidos. Por sua vez, os nomes dos autores podem aparecer completos, não apenas os sobrenomes, e em maior destaque na capa. Caso a edição seja parte de alguma coleção, títulos que sugerem importância e valor histórico podem ser usados, como “Coleção Histórica” ou “Grandes Sagas”.

Figura 4. Capa original de Thor nº 1 (1998) da Marvel Comics seguida de edições brasileiras da mesma história



Fonte: Marvel Comics

Sob essa nova configuração, a HQ passa a ter uma outra vida, bem diferente daquela que era possibilitada por sua primeira materialização como objeto editorial periódico. Com sua nova configuração em “formato livro” ela pode, antes de mais nada, fazer parte do catálogo de uma editora que, geralmente, não tem uma data prevista para retirar todos os exemplares de circulação (claro que há casos de liquidação de estoques devido a custos de armazenamento, mas isso ocorre num período bem maior do que o da permanência de uma revista em bancas ou lojas especializadas). Nesse regime de circulação, inclusive, a possibilidade de reimpressão é bem mais comum, permitindo que uma edição que faça sucesso ganhe mais exemplares e volte a circular. Outra vantagem é poder integrar com maior facilidade o acervo de bibliotecas, o que pode ter um efeito a longo prazo no aumento do alcance de novos leitores, de perfis mais diversos do que o colecionador habitual.

Outra diferença causada por essa mudança de regime de circulação de uma história em quadrinhos diz respeito diretamente à imagem do leitor presumido desse gênero do discurso. Enquanto existem unicamente em suas primeiras edições (seja as originais ou as traduzidas) a única forma de um leitor novato ou que queira completar a coleção ter contato com essas edições é pelo mercado de revistas antigas, em sebos ou nas relativamente poucas lojas especializadas em quadrinhos. Pouca oferta, má conservação dos exemplares e numeração incompleta são alguns dos empecilhos que esse leitor enfrenta nessa busca. Nesse sentido, as metáforas das fontes primárias de informação de Wolk (2008) perseguidas por leitores-fãs que se comportam como “caçadores e coletores” de pedaços de informação de Jenkins (2008) é por demais verdadeira. Porém, se por um lado isso pode ser visto justamente como o que atrai um leitor para o colecionismo, é fato também que isso impõe limites tanto para a sensação de pertencimento desse leitor à comunidade de fãs que têm acesso às obras quanto para o consumo que ele venha a fazer em novas edições e produtos relacionados, que é do interesse das editoras e dos comerciantes.

Em oposição às fontes primárias de informação do mundo ficcional dos super-heróis, as edições encadernadas e de luxo são como volumes de crônicas, anais dessa cronologia de confrontos de heróis e vilões e do ambiente em que eles vivem. Principalmente porque essas edições além de compilar o texto das fontes primárias (a narrativa em quadrinhos original), a complementam com uma variedade de paratextos editoriais que a contextualizam, explicam e interpretam. Para o colecionador, esses paratextos exercem uma função de formação de gosto, consolidando as qualidades que levaram à republicação da obra naquele formato.

É por meio do discurso dos comentadores de quadrinhos, incluindo os paratextos editoriais das republicações, das mais simples às mais luxuosas, que se atribui o estatuto de obra a um determinado conjunto de textos socialmente valorizados que passam a demandar um correlato na forma de um *auctor*. Seja por uma única história ou por sucessivos meses ou até anos à frente de um título, esse *auctor*, que pode ser um único indivíduo ou uma parceria entre um roteirista e um desenhista, passa a identificar por meio de seu nome de autor aquele conjunto de textos.

Isso se mostra na atual tendência das edições *omnibus*. Essas edições reúnem uma quantidade até pouco tempo incomum de edições mensais em um mesmo volume, entre 15 e 20 números. É, obviamente, um indício de como o mercado de HQs tornou-se mais aberto a itens de alto valor financeiro (uma dessas edições pode custar, em valores de 2024, quase 500 reais). Mas também representa um novo estágio da afirmação no interior da comunidade de leitores colecionadores de que determinadas histórias podem ser percebidas como obras singulares a ponto de demandarem uma existência material em que essa singularidade se manifeste num volume que evoca inclusive a imagem dos grandes tomos em acervos de raridades. Sobretudo porque tais edições chegam

inclusive a ser pouco práticas ou até desconfortáveis para a leitura, seu papel é mesmo o de objeto de desejo de colecionadores e de prova material do prestígio que aquela produção cultural adquiriu com o passar do tempo e das diferentes edições.

Não por acaso, uma característica comum a muitas edições *omnibus* é a incorporação de um nome de autor ao título. Geralmente, limita-se a um único nome, desconsiderando outros nomes que poderiam ter figurado em destaque nas capas de edições anteriores. O roteirista Geoff Johns figura em várias edições com diferentes personagens, sobretudo da DC Comics, como *Flash por Geoff Johns* e *Sociedade da Justiça por Geoff Johns*.

Considerações finais

A análise do *mídiu*m nas histórias em quadrinhos de super-heróis revela a complexidade da recepção e circulação dessas obras, destacando a interseção entre formatos materiais, práticas de colecionismo e a construção da memória das narrativas. O fenômeno das revistas em quadrinhos, especialmente no contexto dos super-heróis, não pode ser entendido apenas como um produto de consumo instantâneo, mas como um objeto cultural cujas várias encarnações ao longo do tempo refletem o desejo de perpetuar e valorizar suas histórias. O colecionismo, nesse contexto, se estabelece como uma prática fundamental para a construção de uma experiência de leitura imersiva e de longa duração, na qual cada nova edição ou reedição se torna um fragmento da continuidade de um universo ficcional cada vez mais complexo.

A transição de publicações periódicas para edições encadernadas e até os volumes *omnibus* mostra uma mudança significativa na percepção da obra em quadrinhos. Ao ser reunida em um único volume de luxo, a história ganha uma nova vida, adquirindo *status* de obra consolidada, e sua continuidade é preservada de forma mais acessível e duradoura. Nesse processo, o papel do autor também se reforça, destacando a autoria como um fator crucial na construção da identidade dessas narrativas. A centralidade do nome do autor, principalmente nas edições de luxo, reafirma a relevância de sua contribuição criativa e estabelece uma hierarquia entre as produções que transcende a efemeridade das edições mensais. Não há caso de atribuição de estatuto de obra a uma HQ e consequente de nome de autor que não passe pela sua republicação em formatos mais prestigiados que apontem para a permanência daquela narrativa.

Por fim, o estudo sobre o *mídiu*m nas histórias em quadrinhos de super-heróis nos permite compreender como a indústria de quadrinhos se configura como um sistema de produção e consumo de narrativa multifacetada, onde o leitor se envolve com as obras de maneira profunda, seja por meio da busca incessante por edições raras e completas, seja pela análise crítica das diferenças entre versões e reedições. O discurso sobre a continuidade dos personagens, a memória da obra e o prestígio de determinados autores, consolidado por meio de uma história materializada em múltiplos formatos, constrói um

espaço cultural em que o valor das histórias não é apenas dado por seu conteúdo, mas pela forma como são publicadas, preservadas e transmitidas ao longo do tempo.

Referências

COSTA, L. P. A. *Uma análise do discurso quadrinístico: práticas institucionais e interdiscurso*. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

DEBRAY, R. *Curso de midiologia geral*. Vozes, 1993.

DEBRAY, R. *Transmitir: o segredo e a força das ideias*. Tradução G. J. de F. Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2000.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução L. F. B. Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução I. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009b.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução S. L. Alexandria. Aleph, 2008.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. Tradução S. Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. Tradução A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Organização de M. C. P. de Souza-e-Silva, S. Possenti. Tradução A. Sobral. São Paulo: Parábola, 2010.

SALGADO, L. S.; DELEGE, M.. Mundo ético e mídiun: uma cenografia paulistana para a ciência brasileira. *Letras de hoje*, v. 53, p. 374-385, 2018.

SOUZA, M.; MUNIZ, M. *O Império dos Gibis: a incrível história dos quadrinhos da Editora Abril*. Jundiaí: Heroica, 2020.

WOLK, D. *Reading comics: How graphic novels work and what they mean*. Da Capo Press, 2008.