



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

JOZEFH FERNANDO SOARES QUEIROZ

ESPAÇOS URBANOS, LUGARES DE (CON)VIVÊNCIA:
OLHARES SOBRE A NARRATIVA GRÁFICA *MACANUDO*, DE LINIERS

MACEIÓ

2017

JOZEFH FERNANDO SOARES QUEIROZ

**ESPAÇOS URBANOS, LUGARES DE (CON)VIVÊNCIA:
OLHARES SOBRE A NARRATIVA GRÁFICA *MACANUDO*, DE LINIERS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de doutor em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Claudia Aymoré Martins.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Laura Vanesa Vazquez (CONICET/Instituto Germani/Universidad de Palermo).

MACEIÓ



2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- Q3e Queiroz, Jozefh Fernando Soares.
 Espaços urbanos, lugares de (con)vivência: olhares sobre a narrativa gráfica
 Macanudo, de Liniers / Jozefh Fernando Soares Queiroz. – 2017.
 252 f. : il.
- Orientadora: Ana Cláudia Aymoré Martins.
 Coorientadora: Laura Vanesa Vazquez.
 Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade
 Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras
 e Linguística. Maceió, 2017.
- Bibliografia: f. 241-244.
 Anexos: f. 245-252.
1. Macanudo, de Liniers – Crítica e interpretação. 2. Narrativas gráficas.
 3. Humor gráfico. 4. Cidades na arte. 5. Cidades na literatura. 6. Argentina – Espaços
 urbanos. I. Título.

CDU: 806.0 (82).09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

TERMO DE APROVAÇÃO

JOZEFH FERNANDO SOARES QUEIROZ

Título do trabalho: "ESPAÇOS URBANOS, LUGARES DE (CON)VIVÊNCIA: olhares sobre a narrativa gráfica *Macanudo*, de Linieirs"

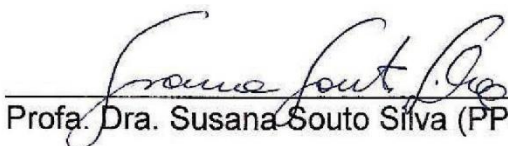
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

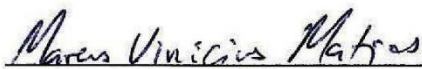


 Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Examinadores:



 Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)



 Prof. Dr. Marcus Vinicius Matias (PPGLL/Ufal)



 Prof. Dr. Amaro Xavier Braga Júnior (Ufal)



 Profa. Dra. Laury Aparecida Lourenço da Silva (UFMG)

Maceió, 10 de fevereiro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto dos mais variados e produtivos diálogos e trânsitos realizados entre os anos de 2013, quando a tese ainda era um projeto a ser apresentado, e 2016, ao realizar uma breve passagem pela cidade de Buenos Aires, onde pude conhecer de perto a cidade tão frequentemente representada por Liniers e os ambientes pelos quais seus personagens circulam. Neste processo, outras figuras, direta ou indiretamente, foram importantes nesta intensa jornada que é atravessar um doutorado. Agradeço imensamente a elas:

À Susana Souto, que não apenas acreditou no potencial desta pesquisa, mas também por ter ampliado meus horizontes quanto às formas de ver e pensar a narrativa e a pesquisa em literatura, por ter participado como coorientadora durante grande parte deste trabalho, oferecendo contribuições riquíssimas ao andamento da pesquisa;

À Ana Claudia Aymoré, que se prontificou a orientar esta tese desde o seu início, contribuindo em cada uma de suas etapas, especialmente nos diálogos sobre a cidade e, assim como Liniers, encontrando importância nos mínimos detalhes que outrora passariam despercebidos;

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, que em suas respectivas disciplinas permitiram ampliar o debate sobre a pesquisa em andamento e também colaboraram com seus olhares particulares sobre o tema, em especial a Eliana Kefalás, que esteve presente também na qualificação;

À Laura Vazquez, coorientadora em Buenos Aires, pelas sugestões e intervenções pertinentes e pela confiança e prontidão com que atuou durante minha estadia em sua cidade;

À Universidade de Palermo, por permitir e viabilizar o estágio de doutorado realizado de julho a dezembro de 2016, por intermédio do Prof. Roberto Céspedes, além do decano da Faculdade de *Design* e Comunicação, Oscar Echevarría;

Ao grupo de estudos *Narrativas Dibujadas* do *Instituto Germani*, em Buenos Aires, pelos encontros, eventos e diálogos empreendidos, permitindo um efetivo intercâmbio de ideias;

Aos colegas da Faculdade de Letras que inevitavelmente se tornaram amigos: Flávia Colen, Simone Makiyama, Sérgio Ifa, Marcus Vinícius e Ildney Cavalcanti.

À Universidade Federal de Alagoas e à Edufal, por acreditar na importância do tema e publicar *Humor em quadrinhos: narrativas gráficas brasileiras e argentinas em foco* (2015), trabalho originário da dissertação de mestrado;

Aos 36 alunos que tiveram interesse em debater sobre os quadrinhos e se matricularam na disciplina *Narrativas Gráficas*, oferecida na Faculdade de Letras no segundo semestre de 2014, e ajudaram a ampliar a discussão sobre o tema dentro da academia;

Aos meus pais, por apoiarem incondicionalmente meus projetos e por estarem presentes nos momentos mais importantes, dentro e fora da academia;

Por último, mas não menos importante, ao meu companheiro Thiago, um grande parceiro em minha vida, agradeço por todo o apoio, carinho e paciência ao longo desta jornada.

O que é quadrinho
o que é poesia?
Já explico.



Quadrinho é
até aqui.



Dai pra
frente é
poesia.



RESUMO

Esta pesquisa se dedica a analisar o trabalho do quadrinista argentino Ricardo Siri Liniers sob diferentes perspectivas teóricas, tais como a literatura, sociologia, comunicação, urbanismo, etc. A obra de Liniers, *Macanudo*, é publicada em tiras no jornal *La Nación* desde 2002, num ritmo de produção praticamente diário, totalizando até 2017 mais de três mil tiras produzidas. A série reúne diferentes universos interdependentes, que não raramente se cruzam e dialogam. O autor possui um humor bastante característico, transitando entre o *nonsense*, a comicidade por meio da afetividade e muitas vezes realiza no espaço da tira reflexões que simulam o gênero crônica, como forma de se manifestar diante de acontecimentos pontuais do mundo, dentre outras linguagens. Dessa forma, para analisar um autor multifacetado como este há de se considerar diferentes campos do saber para realizar tal empreendimento. A primeira etapa da pesquisa consiste em analisar e refletir sobre as novas formas narrativas que o autor vem continuamente elaborando no espaço da narrativa gráfica. Também se debatem os elementos metanarrativos abordados pelo autor, refletindo assim sobre a sua própria produção e sobre os modos de se fazer arte em geral. Outra etapa do trabalho consiste em analisar as interações da narrativa gráfica com outras linguagens, tais como o cinema e a literatura. Por fim, apresentando-se como eixo central da pesquisa, pretende-se analisar as concepções de cidade trazidas pelo autor, refletindo sobre os papéis do espaço urbano em sua obra.

Palavras-chave: Liniers. *Macanudo*. Humor gráfico. Cidade. Argentina.

RESUMEN

Esta investigación se dedica a analizar la obra del historietista argentino Ricardo Siri Liniers bajo distintas perspectivas teóricas, tales como la literatura, la sociología, la comunicación, el urbanismo, entre otras. *Macanudo* se publica en el periódico *La Nación* desde 2002, en un ritmo de producción prácticamente diario, totalizando hasta 2017 más de tres mil tiras producidas. La serie aúna diferentes universos interdependientes, que eventualmente se cruzan e interactúan. El autor posee un humor bastante peculiar, transita entre el *nonsense*, la comicidad a través de la afectividad y muchas veces realiza en el espacio de la tira reflexiones que imitan el género crónica, manifestándose ante sucesos puntuales del mundo, además de incorporar otros lenguajes a la historieta. Así, para analizar un autor multifacético como Liniers, se ha de considerar diferentes campos del conocimiento para realizar tal hecho. La primera etapa de la investigación consiste en analizar y reflexionar sobre las nuevas formas narrativas que el autor viene continuamente elaborando en el espacio de la narrativa gráfica. Además, se discuten los elementos metanarrativos abordados por el autor, al reflexionar sobre su propia producción y sobre los modos de producir arte en general. Otra etapa de la tesis consiste en analizar las interacciones de la narrativa gráfica con otros lenguajes, como el cine y la literatura. Finalmente, como eje principal de la investigación, se pretende analizar las concepciones de ciudad traídas por el autor, al reflexionar sobre las representaciones del espacio urbano en su obra.

Palabras clave: Liniers. *Macanudo*. Humor gráfico. Ciudad. Argentina.

ABSTRACT

This research analyzes Ricardo Siri Liniers' works, the Argentinean cartoonist, under different perspectives, like literature, sociology, communication, urbanism, etc. Liniers' work, *Macanudo*, has been published in comic strips in *La Nación* journal since 2002, most of times in a daily rhythm; nowadays over three thousand comic strips have been done. The series reunites interdependent universes, which eventually meet themselves and interact. His kind of humor is highly peculiar, build through the nonsense and different kinds of affections and usually his comic strips simulates the chronicle narrative, as a way of express his point of view about specific facts occurring in the world, while reunites other kinds of languages to express these facts. Considering this, in order to analyze an author with so many faces it is important doing this job approaching a huge variety of theories. The first part of this research consists on reflecting about the new forms of narration usually explored by the author in the space of comic strips. Moreover, we propose to discuss about the metanarrative elements used by the author, reflecting on his own work and on the forms of doing art in a general way. Other part of this thesis consists on analyzing the interactions between the graphic novel and other languages, as the cinema and the literature. At last, the central point of this study proposes to analyze the conceptions of urban space represented in *Macanudo*. In the other hand, it is possible to observe the different roles of the city in the series.

Keywords: Liniers. *Macanudo*. Graphic humor. City. Argentina.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Tira de <i>Macanudo 1</i>	26
Imagem 2 - Tira de <i>Macanudo 1</i>	27
Imagem 3 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	28
Imagem 4 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	30
Imagem 5 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	31
Imagem 6 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	32
Imagem 7 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	32
Imagem 8 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	34
Imagem 9 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	35
Imagem 10 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	37
Imagem 11 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	37
Imagem 12 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	38
Imagem 13 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	39
Imagem 14 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	40
Imagem 15 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	41
Imagem 16 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	41
Imagem 17 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	41
Imagem 18 - Tira de <i>Macanudo 12</i>	43
Imagem 19 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	44
Imagem 20 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	46
Imagem 21 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	47
Imagem 22 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	48

Imagem 23 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	49
Imagem 24 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	49
Imagem 25 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	50
Imagem 26 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	51
Imagem 27 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	52
Imagem 28 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	53
Imagem 29 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	54
Imagem 30 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	55
Imagem 31 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	56
Imagem 32 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	57
Imagem 33 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	57
Imagem 34 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	59
Imagem 35 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	60
Imagem 36 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	61
Imagem 37 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	61
Imagem 38 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	64
Imagem 39 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	64
Imagem 40 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	67
Imagem 41 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	67
Imagem 42 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	68
Imagem 43 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	69
Imagem 44 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	69
Imagem 45 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	70

Imagem 46 - Tira de <i>Macanudo 12</i>	71
Imagem 47 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	72
Imagem 48 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	73
Imagem 49 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	74
Imagem 50 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	74
Imagem 51 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	75
Imagem 52 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	76
Imagem 53 - Uma das 5 mil capas da primeira edição de <i>Macanudo 6</i>	79
Imagem 54 - Capa da primeira edição de <i>Macanudo 9</i>	80
Imagem 55 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	84
Imagem 56 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	86
Imagem 57 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	86
Imagem 58 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	87
Imagem 59 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	87
Imagem 60 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	88
Imagem 61 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	89
Imagem 62 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	89
Imagem 63 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	90
Imagem 64 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	91
Imagem 65 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	91
Imagem 66 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	93
Imagem 67 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	94
Imagem 68 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	95

Imagem 69 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	95
Imagem 70 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	96
Imagem 71 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	96
Imagem 72 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	98
Imagem 73 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	99
Imagem 74 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	99
Imagem 75 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	99
Imagem 76 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	100
Imagem 77 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	101
Imagem 78 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	101
Imagem 79 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	102
Imagem 80 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	103
Imagem 81 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	105
Imagem 82 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	105
Imagem 83 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	106
Imagem 84 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	107
Imagem 85 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	107
Imagem 86 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	108
Imagem 87 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	108
Imagem 88 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	109
Imagem 89 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	109
Imagem 90 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	110
Imagem 91 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	111

Imagem 92 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	111
Imagem 93 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	113
Imagem 94 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	113
Imagem 95 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	116
Imagem 96 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	117
Imagem 97 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	119
Imagem 98 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	121
Imagem 99 - Tira de <i>Macanudo 12</i>	122
Imagem 100 - Tira de <i>Macanudo 12</i>	122
Imagem 101 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	124
Imagem 102 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	125
Imagem 103 - Tira de <i>Macanudo 2</i>	126
Imagem 104 - Tira de <i>Macanudo 2</i>	126
Imagem 105 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	128
Imagem 106 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	129
Imagem 107 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	130
Imagem 108 - Tira de <i>Macanudo 3</i>	130
Imagem 109 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	132
Imagem 110 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	135
Imagem 111 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	136
Imagem 112 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	137
Imagem 113 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	137
Imagem 114 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	138

Imagem 115 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	139
Imagem 116 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	140
Imagem 117 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	141
Imagem 118 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	142
Imagem 119 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	143
Imagem 120 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	144
Imagem 121 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	146
Imagem 122 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	147
Imagem 123 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	147
Imagem 124 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	149
Imagem 125 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	149
Imagem 126 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	150
Imagem 127 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	150
Imagem 128 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	156
Imagem 129 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	157
Imagem 130 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	159
Imagem 131 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	160
Imagem 132 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	161
Imagem 133 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	163
Imagem 134 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	165
Imagem 135 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	166
Imagem 136 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	168
Imagem 137 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	168

Imagem 138 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	169
Imagem 139 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	171
Imagem 140 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	172
Imagem 141 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	174
Imagem 142 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	176
Imagem 143 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	177
Imagem 144 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	179
Imagem 145 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	180
Imagem 146 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	180
Imagem 147 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	181
Imagem 148 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	183
Imagem 149 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	184
Imagem 150 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	186
Imagem 151 - Tira de <i>Macanudo 7</i>	187
Imagem 152 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	188
Imagem 153 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	190
Imagem 154 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	190
Imagem 155 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	192
Imagem 156 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	192
Imagem 157 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	195
Imagem 158 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	196
Imagem 159 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	199
Imagem 160 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	199

Imagem 161 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	201
Imagem 162 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	201
Imagem 163 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	203
Imagem 164 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	203
Imagem 165 - Tira de <i>Macanudo 6</i>	206
Imagem 166 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	208
Imagem 167 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	211
Imagem 168 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	211
Imagem 169 – Tira de <i>Macanudo Universal</i>	213
Imagem 170 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	214
Imagem 171 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	216
Imagem 172 - Tira de <i>Macanudo 10</i>	217
Imagem 173 - Tira de <i>Macanudo 9</i>	219
Imagem 174 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	220
Imagem 175 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	223
Imagem 176 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	224
Imagem 177 - Tira de <i>Macanudo 11</i>	224
Imagem 178 - Tira de <i>Macanudo Universal</i>	226
Imagem 179 - Tira de <i>Macanudo 8</i>	229
Imagem 180 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	230
Imagem 181 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	232
Imagem 182 - Tira extraída do jornal <i>La Nación</i>	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 A SUBVERSÃO DOS QUADRINHOS: O PARTICULAR UNIVERSO DE <i>MACANUDO</i>	23
1.1 O enquadramento	28
1.2 A noção de <i>timing</i>	42
1.3 Os balões	47
1.4 Os títulos	52
1.5 A perspectiva	55
1.6 As relações entre palavra e imagem	59
1.7 A representação do abstrato	62
1.8 Uma questão de detalhe	72
1.9 A materialidade da trama	77
2 QUADRINHOS FALANDO SOBRE QUADRINHOS: A METALINGUAGEM DE <i>MACANUDO</i>	82
2.1 Revelando o <i>storyboard</i>	83
2.2 Os bastidores	85
2.3 A experimentação de <i>Macanudo</i>	92
2.4 As relações entre personagem e enredo	97
2.5 As relações entre personagem e autor	100
2.6 As relações entre ficção e realidade	104
2.7 As limitações do autor	107
2.8 A transposição do autor para a série	112
2.9 O leitor em cena	114
2.10 A formação da personagem	123

3	MACANUDO E OUTRAS MÍDIAS	134
3.1	Relações com a literatura	135
3.2	Relações com a televisão	138
3.3	Relações com o cinema.....	140
3.4	<i>Macanudo</i> e a internet.....	146
3.5	<i>Macanudo</i> e os jogos	148
4	ESPAÇOS URBANOS, LUGARES DE (CON)VIVÊNCIA: RETRATOS DA CIDADE EM <i>MACANUDO</i>.....	153
4.1	A cidade das trocas.....	155
4.2	A cidade da empatia.....	164
4.3	A cidade alheia	170
4.4	A cidade dos encontros.....	174
4.5	A cidade (des)automatizada	184
4.6	A cidade anônima.....	197
4.7	A cidade do consumo	205
4.8	A cidade fantástica.....	209
4.9	A cidade do desejo.....	222
4.10	A crônica da cidade.....	227
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
	REFERÊNCIAS.....	242
	ANEXOS	246

INTRODUÇÃO

Desde 2002, praticamente todos os dias os leitores do periódico argentino *La Nación* são agraciados com a oportunidade de viajar por diferentes mundos imaginativos graças à genialidade de Ricardo Siri Liniers, que dá vida aos personagens da série *Macanudo*. Pinguins, duendes, azeitonas, vacas, pássaros e até mesmo os seres humanos que habitam a cidade grande contracenam nas tiras diárias da série, por vezes interagindo e aproximando esses diferentes microcosmos, formando um tecido único que compõe este particular universo.

Compreender e analisar a complexidade deste mundo particular de Liniers requer, igualmente, uma peculiar forma de análise acadêmica. Sem prescindir do rigor exigido por uma tese de doutorado, adentramos o habitat de *Macanudo* munidos das mais variadas teorias requisitadas para compreender esta intrincada rede de personagens que vem se constituindo há mais de uma década e já soma quase quatro mil tiras publicadas quase ininterruptamente: recorre-se não somente ao campo dos estudos literários, mas também à filosofia, à comunicação, à sociologia, à antropologia, à arquitetura, bem como a outros saberes.

Já em sua primeira tira, o autor expõe o seu caráter subversivo, em relação aos quadrinhos tradicionais, ao repensar os padrões anteriormente estabelecidos para a composição da narrativa gráfica breve, neste caso a tira. Formas diferentes de ler o quadrinho, além do formato sequencial, bem como experimentações no que diz respeito ao enquadramento, à tipologia, à sequência narrativa e à elaboração da trama são alguns dos aspectos colocados em xeque por Liniers em suas publicações e que aqui se pretende desnudar e questionar, evidenciando as contribuições que o quadrinista argentino vem aportando para potencializar esta forma narrativa.

Outro aspecto intrínseco às páginas de *Macanudo* é a presença de uma recorrente linguagem metalinguística: o autor questiona as formas de se fazer quadrinhos no próprio espaço da narrativa gráfica, o que nos convida a ampliar a discussão revisitando teóricos já consagrados na área, a exemplo de Will Eisner (1999; 2008), bem como a requisitar outras teorias que comportem tão amplo debate, dentre eles Walter Benjamin (2014), Umberto Eco (2011) e Sophie Van Der

Linden (2011). Em relação a este aspecto, Liniers exhibe, de maneira fortemente crítica, as maneiras de narrar em quadrinhos e de se reinventar, além de expor as angústias que acometem o artista e de evidenciar a sua relação com o mundo real e o mundo ficcional, bem como a interação com os bastidores de sua própria obra, no que diz respeito ao mercado interno, prazos, relações com o público, dentre outros aspectos inerentes ao fazer artístico.

Esta linguagem metalinguística é analisada não apenas no que diz respeito aos modos de se fazer quadrinhos, mas também nas variadas formas de leitura: por meio da personagem Enriqueta e seu amigo/interlocutor Fellini, observamos a formação do leitor, no que tange ao seu processo de letramento literário e também de desenvolvimento diante da vida, como uma personagem em constante construção. Por meio da personagem e das ferramentas estilísticas anteriormente analisadas, captamos como se constrói não apenas a narrativa gráfica, mas como se desenvolve o próprio ser humano, revisitando as teorias previamente estabelecidas e ampliando a discussão sobre recepção e diálogo com o leitor, requisitando teóricos como Wolfgang Iser (1979) para contribuir com o debate.

Se considerarmos Liniers como um autor que frequentemente reinventa e ressignifica o gênero com o qual trabalha, tais experimentos são realizados por vezes em diálogo com outras mídias e formas narrativas, escopo do terceiro capítulo. Há uma forte presença de relações intermediárias em sua obra, potencializando este estilo narrativo por meio da referência e também da incorporação de outras linguagens ao plano dos quadrinhos, como o universo da televisão, do cinema, da literatura, da internet e dos videogames. Aqui, pretende-se analisar até que ponto os quadrinhos se utilizam destas linguagens para reinventar sua narrativa, tomando por base teóricos como Steimberg (2013), Beatriz Jaguaribe (2007), Irina Rajewsky (2012), Eliana Kuster e Robert Pechman (2014).

Na quarta e última parte desta tese, tendo como alicerce as teorias debatidas anteriormente, traça-se uma cartografia do espaço urbano arquitetado na narrativa de Liniers. Das suas quase quatro mil tiras, centenas delas são retratadas na cidade grande, na Buenos Aires que habita o autor. Ainda que em diversas situações seja evidente a representação da metrópole na qual vive, por vezes esta cidade se constitui de maneira multifacetada, permitindo-nos explorar as mais variadas

nuances sob as quais a capital argentina se mostra. A cidade é ora espaço de acolhimento, ora espaço de segregação e discriminação. Em outros momentos, a cidade é lugar de frutíferas trocas e permite a empatia, mesmo diante do ritmo acelerado que a cidade nos impõe e a suposta indiferença que acomete os habitantes da metrópole para com os seus semelhantes. É ainda lugar de encontros, por mais conflituosos que possam parecer, ao passo que muitas vezes incorpora vida própria e permite a realização dos acontecimentos mais imprevisíveis que se possam (ou não) imaginar. É lugar também do desejo, da fantasia, da desautomatização e da reflexão. Toda essa multiplicidade do espaço urbano é analisada e discutida ao longo do capítulo final, que dá título a esta tese, no qual pretendemos desnudar este complexo e por vezes conflituoso lugar de encontros e convivências. Para isso, são requisitados autores como Italo Calvino (2011), Henri Lefebvre (1999) e Alberto Manguel (2008), dentre outros/as.

Pretende-se, na leitura e análise das sátiras que compõem o universo de *Macanudo*, não apenas debruçar-se sobre o gênero narrativa gráfica em particular, mas ampliar este estudo ao ponto de refletirmos, por meio deste recorte, concepções sobre o fazer artístico, a subversão da linguagem gráfica, a metalinguagem gráfica, as noções de leitura encontradas na série e ainda as múltiplas noções de espaço urbano elencadas na obra.

Esta tese é também a continuidade de uma trajetória iniciada em 2009, quando, movido pelo interesse por ampliar o campo dos estudos acadêmicos sobre os quadrinhos latino-americanos, desenvolveu-se o trabalho de conclusão de curso em Letras pela Universidade Federal de Alagoas intitulado *Humor gráfico latino-americano: encontros com o outro*, seguido da dissertação de mestrado *Humor em quadrinhos: um estudo de narrativas gráficas brasileiras e argentinas*, defendida em 2012 e publicada em livro em 2015 pela Edufal, editora da Universidade Federal de Alagoas.

Outros caminhos trilhados também contribuíram para o desenvolvimento desta tese, a exemplo da disciplina *Narrativas Gráficas*, ofertada no segundo semestre de 2014 para o curso de Letras, que originou diversas publicações de artigos em revistas, capítulos de livros e trabalhos de conclusão de curso.

Além disso, sua escrita se caracteriza por ser algo construído em trânsito, literalmente: inicialmente pensada e elaborada por meio do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, sai dos muros desta universidade e será concluída em Buenos Aires, em diálogo constante com pesquisadores locais, por intermédio, a princípio, da Universidade de Palermo, posteriormente inserida no grupo de estudos *Narrativas Dibujadas*, conduzido pela Professora Laura Vazquez, vinculada ao Instituto Gino Germani, pertencente ao Setor de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires.

Por fim, esta tese se apresenta como um convite a adentrar a pluralidade e complexidade deste mundo que vem sendo continuamente elaborado por Liniers, entendendo-o em sua amplitude e auxiliando o leitor de *Macanudo* a inter-relacionar os diferentes universos encontrados na série, bem como ampliar a compreensão de mundo no que tange aos aspectos já destacados anteriormente. Trata-se de um convite não apenas para pensar, mas também imaginar, rir, sonhar e divertir-se.

1 A SUBVERSÃO DOS QUADRINHOS: O PARTICULAR UNIVERSO DE *MACANUDO*

Should I ask whether this is funny, or whether it's art?

(Saul Steinberg)

Ricardo Siri, mais conhecido por seu pseudônimo Liniers, iniciou a publicação de sua série *Macanudo* pelos idos de 2002, no periódico argentino *La Nación*, de circulação nacional e de onde ganhou projeção internacional, sendo publicado em países como Espanha, Peru e também no Brasil. Inserido no prestigiado círculo dos quadrinistas argentinos por sua predecessora Maitena, autora dos sucessos *Mulheres Alteradas* e *Superadas*, foi com a série *Macanudo* que Liniers se consolidou como um dos mais importantes quadrinistas da atualidade, não apenas na Argentina.

Atualmente, a série segue em publicação de maneira praticamente ininterrupta, contabilizando quase quatro mil tiras desde a sua estreia até o início de 2017, compiladas em 12 volumes, além das tiras extraídas do jornal *La Nación*, a serem reunidas futuramente em livros. Somente para que se tenha dimensão da vasta produção de Liniers, seu compatriota Quino, outro de seus antecessores, conhecido mundialmente por sua personagem e série *Mafalda*, publicada entre os anos de 1963 e 1973, produziu ao término da série um total de 1920 tiras de sua maior personagem, compiladas em 10 volumes. Não por acaso Liniers vem conquistando o patamar de um dos maiores quadrinistas da atualidade: unindo seu talento para reinventar e refletir sobre o gênero ao seu ritmo de produção eufórico, o argentino conquista cada vez mais reconhecimento em seu campo de atuação.

A respeito de *Macanudo*, diferente das gerações de quadrinistas que o antecederam, Liniers não se concentra em representar um universo particular ou um grupo de personagens em situações variadas de seu cotidiano, a exemplo da turma da *Mafalda* ou das mulheres retratadas por Maitena. Sem fazer referência a um universo específico, o título da série, que significa “bacana”, “maneiro”, “divertido”, representa o que se pode dizer a respeito do humor retratado por este autor: uma comicidade envolvente, pautada em elementos intrínsecos à realidade vivenciada pelo leitor/a, de forma sutil e atenta aos mais simples gestos do cotidiano. Crianças

e seus amigos imaginários, brinquedos e animais de estimação, pinguins, duendes, azeitonas, palhaços, robôs, coelhos, sapos, moscas, pessoas comuns ou mesmo o prestigiado pintor espanhol Picasso podem surgir nas mais variadas situações, dentro de seu universo, para vivenciar uma experiência “macanuda”.

Por outro lado, ainda que esses personagens não necessariamente se relacionem, o universo da série não é de todo fragmentado: é possível perceber cada um desses núcleos representados em *Macanudo* como microcosmos que compõem um universo maior, pelos quais perpassam características semelhantes. Eventualmente alguns personagens poderão interagir, mas o leitor atento ao conjunto da obra perceberá que, mesmo separados, cada tira independente é unida às demais por um fio condutor invisível, nos quais encontramos uma forma de humor muito particular, bem como uma maneira sensível e avivada de observar o mundo, como uma ferramenta narrativa inerente ao estado de arte de Liniers.

Além de discutirmos esta concepção de humor adotada pelo autor, por vezes confusa, dada a mescla de elementos extremamente cotidianos e surreais, de forma simultânea, na leitura de *Macanudo* podemos perceber um especial universo não apenas autocontido em sua riqueza, mas dialético: o seu imaginário dialoga diretamente com aquele do leitor, seja pela provocação em subverter a lógica da narrativa gráfica em tiras, inaugurando novas formas de fazer quadrinhos e convidando o leitor a participar dessas experimentações, seja refletindo sobre as condições de produção das tiras, cuja linguagem é, por vezes, marcadamente metalinguística, além de percorrer outras linguagens, incorporando-as aos quadrinhos ou fazendo referência às mesmas, a exemplo da literatura, do cinema, da televisão e da internet.

Ressalte-se também que adentrar no “macanudo” universo de Liniers pressupõe confrontar-se não apenas com um número sem fim de referências, inquietações e provocações, mas também demanda o questionamento frequente sobre o lugar da arte em nossa sociedade, bem como a forma de organização desta, além das noções de coletividade e experiência, que serão exploradas nos próximos capítulos.

Aventurar-se no universo de Liniers requer o preparo e a abertura para lidar com o absurdo, não apenas como forma de humor *nonsense*¹, por vezes encontrado em algumas tiras, mas enxergar o absurdo que reside na mais absoluta normalidade, em sua forma ou conteúdo, frequentemente objeto alvo do autor. Em outras palavras, tratam-se de detalhes “perfeitamente desalinhados, uma imperfeição projetada” (SOLANET; SUKIASSIAN, 2016, p. 90).

Além dos pressupostos dos procedimentos convencionais de elaboração dos quadrinhos, bem como outros conceitos, as noções de ficção e realidade são questionadas com frequência: por apenas uma questão de detalhe, pode-se encontrar sentido na extrema cotidianidade e monotonia, bem como se convida a subvertê-la, da mesma forma que, em alguns momentos, somente através do absurdo da ficção é possível encontrar sentido, negando por completo a existência de uma realidade “sóbria”.

A primeira das milhares de tiras de Liniers é um exemplo desta interlocução entre a aparente normalidade e a ficção, bem como da fragilidade dessas fronteiras; ela já nos antecipa algo do que estará constantemente presente na linguagem deste autor, bem como outras tiras que serão analisadas adiante. A subversão existente em seus quadrinhos reside também na forma como o espaço da tira é utilizado para desconstruir os conceitos mais tradicionais da narrativa gráfica, fazendo-a dialogar com outras formas de arte.

Liniers inicia a publicação de sua série apropriando-se de uma situação extremamente cotidiana: a existência da burocracia, bem como da necessidade de se anunciar a sua “inauguração”, como se vê na primeira tira de *Macanudo* (LINIERS, 2004, p. 5)²:

¹ O humor *nonsense* seria aquela forma que não segue os princípios básicos de sua constituição, como a presença de um desvio da realidade padrão.

² Tradução da tira, na página seguinte:

Segundo quadro: – Está inaugurada, por meio deste solene ato, a tira cômica *Macanudo*.

Quarto quadro: – E agora, teremos uma coreografia semelhante a da abertura da Copa do Mundo.

– Ah, o orçamento não deu pra isso, mas se quiser eu faço um *tap dance*.

Imagem 1 - tira de *Macanudo* 1



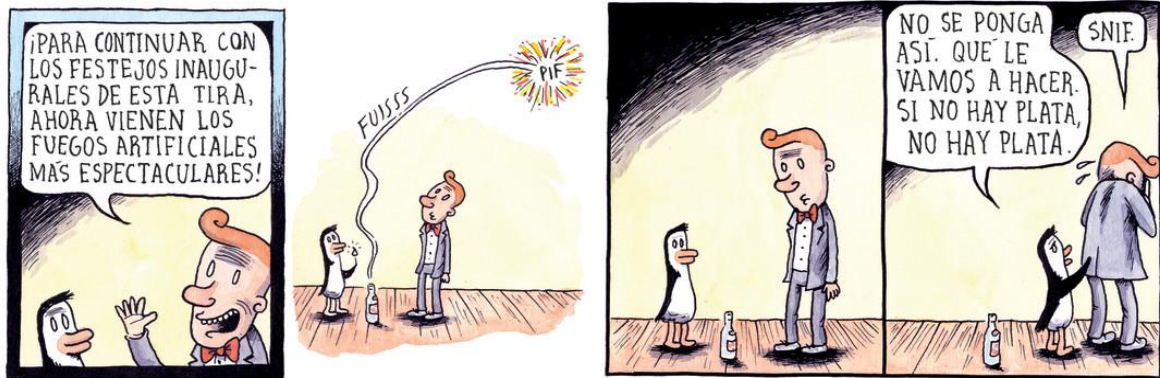
Fonte: Liniers, 2004.

Ainda que se trate de uma tira humorística, observamos já no início de sua publicação uma provocação do autor em mimetizar situações cotidianas dentro de um universo ficcional como o de *Macanudo*: a primeira tira, ao passo que se apresenta no formato convencional de quadrinhos sequenciados, simultaneamente exerce função paratextual, divulgando o início da publicação da série e demarcando seu lugar no periódico. Ademais, vemos na trama a necessidade de se executar trâmites convencionais para “inaugurar” a tira, lamentavelmente sem o devido êxito alcançado.

Liniers também mostra em sua primeira aparição a interlocução entre os quadrinhos e outras linguagens artísticas: ainda que o enquadramento esteja claramente determinado, o último quadro da sequência possui uma “moldura” particular, enfatizando o anúncio da série: as cortinas pressupõem a existência de um palco, no qual veremos brevemente as apresentações dos personagens da série, ao passo que já iniciamos a leitura de uma sequência humorística, quando se coloca em cena um homem e um pinguim conversando de forma natural, o que antecipa o caráter fantástico que a série assumirá. A subversão ocorre também por simular a linguagem do teatro, dada a presença de um palco, espaço por excelência da representação, da não-realidade, da encenação.

A sequência da tira, a segunda da série, dá continuidade à situação burocrática representada pelo autor (LINIERS, 2004, p. 5):

Imagem 2 - tira de *Macanudo* 1³



Fonte: Liniers, 2004.

Apesar de já se encontrar em publicação, em sua segunda tira o autor segue mimetizando a burocracia em “iniciar” a série, que fracassa neste intuito, ao passo que já se apresenta de fato uma trama com seus personagens, mesmo quando se finge não fazê-lo. Há uma reflexão sobre a dificuldade de iniciar algo, que remete também a um questionamento da noção de origem, uma vez que não se sabe realmente qual a primeira tira. Cada uma seria um novo (e difícil) (re)começo, além de remeter ao lugar dos quadrinhos como gênero “menor” de arte, consequentemente menos rentável.

A necessidade de coreografia, o fracasso dos fogos artificiais e a fala do pinguim ao dizer que não há dinheiro para tantas celebrações remetem à questão do valor da narrativa gráfica, colocada como uma produção de baixo custo e sem grandes retornos financeiros (ao menos no momento inicial da publicação). Ao passo que o autor nos mostra a impossibilidade de inaugurar a série com grande requinte, o leitor encontra-se imerso no particular universo de Liniers, cujo humor é, desde o início, perceptível, abordando as dificuldades de publicação e circulação no mundo dos quadrinhos, refletindo sobre o mercado editorial em sua dimensão socioeconômica e histórica. Nas palavras de Pablo Turnes, “estudar os quadrinhos como produtores de uma experiência estética é também explorar sua dimensão social” (TURNES, 2009, p. 3).

³ Tradução:

Primeiro quadro: – Para continuar os festejos inaugurais desta tira, agora virão os fogos de artifício mais incríveis!

[...]

Quarto quadro: – Não fique assim, o que podemos fazer? Se não tem dinheiro, não tem dinheiro.

As duas tiras analisadas são apenas o início de uma série de situações “macanudas” e subversivas que Liniers nos presenteará. Algumas delas irão muitas vezes questionar os próprios conceitos e limitações dos quadrinhos, ao passo que se propõem a reinventá-los. Embora o conceito de arte sequencial, estabelecido pelo americano Will Eisner (1999), seja o de uma sequência linear de imagens que nos contam uma história, Liniers mostrará, ainda que o espaço físico da tira seja bastante limitado, que é possível reinventar os quadrinhos e subverter alguns conceitos aparentemente estanques.

É possível entender *Macanudo* como um lugar experimental para os quadrinhos, frequentemente revisando, ampliando e reinventando seus conceitos em um curto espaço. Vejamos algumas formas desta tipologia subversiva de Liniers.

1.1 O enquadramento

O enquadramento de uma tira e os quadros utilizados em sequência são o alicerce da construção de uma narrativa gráfica, não apenas o desenho. Seu formato e continuidade auxiliam o interlocutor na compreensão da narrativa em relação ao tempo (*timing*, como se verá adiante) ou a expressões que se queiram representar, além de focar nos aspectos mais relevantes da trama. Os quadros não apenas funcionam como “palco” das ações executadas pelos personagens de um quadrinho, mas também orientam, controlam ou mesmo manipulam a leitura (EISNER, 1999), como no exemplo a seguir (LINIERS, 2009a, p. 12)⁴:

Imagem 3 - tira de *Macanudo Universal*



⁴ Tradução:

Primeiro quadro: – Cara, quer dizer que o seu lance com a Anita é sério mesmo? – Sim, como eu poderia dizer...? Segundo quadro: – Anita é única!

Fonte: Liniers, 2009a.

Nesta sequência de apenas dois quadros, é possível perceber a diferença de enquadramento, que afetará diretamente na leitura e no destaque ao humor: o primeiro quadro, ausente de contorno, pressupõe uma irrelevância para o cenário ao redor dos pinguins, ou mesmo uma forma de “contrato” com o leitor, cabendo a este imaginar o que os rodeia, de acordo com a sua experiência prévia de leitura. No segundo quadro, trazendo o clímax da sátira, destaca-se a razão pela qual o primeiro estava ausente de contorno e preenchimento: uma série de pinguins desenhados de maneira idêntica produz o humor, articulando-se à fala do pinguim ao mencionar que sua parceira é “única”, ainda que os desenhos façam oposição ao que ele afirma: a palavra diz algo que a imagem desmente, e cabe ao leitor mediar esta inter-relação. Na relação entre palavra e imagem existente nos quadrinhos, a palavra é fio-condutor da narrativa e pode ser “lei”, aquilo que rege a leitura, mas é na imagem que se encontrará a “verdade”, o que efetivamente validará aquilo anteriormente dito pela palavra (STEIMBERG, 2013). Neste caso, o enquadramento ajuda a destacar a imagem que irá validar (ou não) o que foi dito previamente.

Além de preencher o espaço que cerca os pinguins, o autor apresenta este segundo quadro por meio de uma moldura, destacando a sua importância para o entendimento da piada, a desconstrução da singularidade de Anita, em detrimento do primeiro quadro, que apenas convida o leitor a imaginar o preenchimento desta situação e suspende o clímax da tira, comprovando suas hipóteses na leitura do quadro emoldurado. A este respeito, Eisner afirma que

Funcionando como um palco, o quadrinho controla o ponto de vista do leitor, o contorno do quadrinho torna-se o campo da visão do leitor e da qual o local da ação é visto. Essa manipulação permite ao artista esclarecer a atividade, orientar o leitor e estimular a emoção. A “posição do leitor” é pressuposta ou predeterminada pelo artista (EISNER, 1999, p. 88).

A falta de limitação dos quadros pode sugerir um espaço ilimitado ou irrelevante (dificilmente será este caso, ao falarmos de Liniers), no qual o próprio leitor poderá atribuir sentidos, que serão confrontados no desvelar da trama. Existem ainda os quadros que assumem formatos diversos, como a forma de nuvem, expressando um tempo passado ou pensamento, aqueles com traçado denteado, sugerindo uma tensão à cena, dentre outros. Para Federico Reggiani, a diferença

entre os quadrinhos e os outros gêneros é que seus mecanismos não são um conjunto fixo de elementos bem definidos, podendo assumir uma pluralidade de sentidos (REGGIANI, 2015, p. 194).

Embora os quadros orientem a forma de leitura, cabe ressaltar que Liniers muitas vezes explicita essa impossibilidade de condução do/a leitor/a, ao estabelecer diferentes possibilidades narrativas para o espaço da ação, deixando a cargo do público e de sua experiência prévia de leitura a completude da tira. Liniers apresenta também outras possibilidades de enquadramento, a exemplo da seguinte situação (LINIERS, 2009, p. 24):

Imagem 4 - tira de *Macanudo Universal*⁵



Fonte: Liniers, 2009a.

Nesta sequência, percebemos a presença de um humor afetivo do autor, aquele desprovido de um caráter moralizante e satírico, de forma que não necessariamente provoque o riso, mas que se estabelece pela empatia entre o autor e o leitor, comumente vista nesta modalidade de publicação, sequenciada, uma vez que se trata de uma publicação dirigida a um público massivo. O enquadramento utilizado na segunda cena é subvertido e escapa aos padrões previamente estabelecidos, simulando, por meio de seu formato e do uso de flores nas bordas, a leveza existente em nossas vidas que por vezes não reparamos em função de nossa rotina. Assim, o segundo e o terceiro quadro juntos produzem um efeito oriundo da junção de forma (o enquadramento) e conteúdo (a mensagem trazida pelo pinguim). Esta compreensão somente se estabelece se o leitor se atenta aos detalhes do enquadramento, se interpreta a sátira por meio da leitura de suas formas. Em outras

⁵ Tradução: – Lembrei que estou vivo.

palavras, o quadro irá guiar a leitura, mas não necessariamente controlará a visão do/a leitor/a para os detalhes mais pertinentes.

Apropriando-se dos conceitos já conhecidos tanto por autores como leitores de quadrinhos, Liniers estabelece variados jogos narrativos com a subversão dos recursos estilísticos empregados na arte sequencial, por vezes dialogando com outras linguagens para potencializar os efeitos humorísticos de uma tira, a exemplo da seguinte sátira (LINIERS, 2009a, p. 39):

Imagem 5 - tira de *Macanudo Universal*⁶



Fonte: Liniers, 2009a.

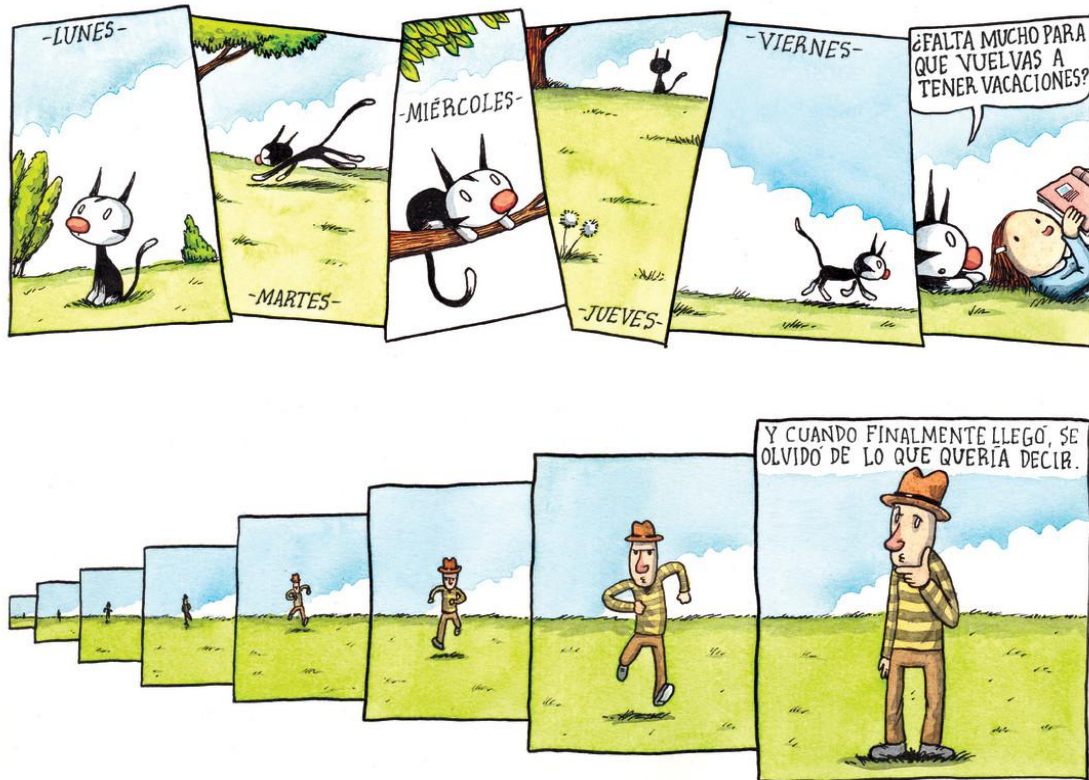
Nesta sequência nos deparamos com um duplo enquadramento: uma moldura geral para um evento que acontece em apenas um instante, e dentro desta moldura um emaranhado de outros quadros que simula um jogo de quebra-cabeças quase completo, cuja peça faltante seria “apenas” a fórmula proposta para a solução de nossos problemas, conforme destacado pelo narrador. O humor é produzido, nesta ocasião, não pelo que acontece de fato da trama, mas pelo que está ausente nela, pela frustração em nos apresentar a fórmula anunciada pelo narrador, realizado por meio de um enquadramento propositadamente incompleto.

Os quadros podem também exercer outras funções além de “encerrar” o movimento dos personagens, como mimetizar suas ações e interagir com as mesmas. Nestas ocasiões, deixam de ser estáticos e alinhados para se integrar à

⁶ Tradução: “O doutor Bischofberger descobriu a solução para todos os nossos problemas...”.

trama e incorporar a noção de movimento, a exemplo das seguintes tiras (LINIERS, 2009a, p. 83; p. 87)⁷:

Imagens 6 e 7 - tiras de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Nas duas tiras presenciamos a interlocução entre o movimento do quadro e a ação dos personagens de cada sátira: na primeira delas, os quadros que mostram o gato Fellini estão em movimento, simulando, em articulação ao que está descrito pelo narrador, o movimento de um calendário; a passagem lenta do tempo no decorrer de uma semana e a sua consequente sensação de tédio são “capturadas” pelo autor, que representa esta passagem do tempo pelo movimento semelhante ao das folhas de um calendário. Logo após se apresenta ao leitor a razão de sua inquietação: a ansiedade pelas férias de sua companheira Enriqueta.

⁷ Tradução da primeira tira:

Segunda – Terça – Quarta – Quinta – Sexta. Último quadro: – Falta muito pra você entrar de férias novamente?

Segunda tira: “E quando finalmente chegou, esqueceu o que queria falar”.

Este recurso poderia ser considerado uma forma de metalinguagem gráfica, na medida em que o autor chama a atenção do leitor para a materialidade dos recursos que não são as palavras nem os desenhos – os mais evidentes numa tira – mas sim os recursos que parecem, à primeira vista, acessórios, como a moldura do enquadramento. Essa escolha, além de subverter o modo convencional de organizar a narrativa gráfica, também é significativa na escolha do detalhe que parece ordinário, comum, banal, menor, que dialoga com outros procedimentos do autor, mesmo e principalmente, na elaboração dos diálogos e dos desenhos. Mais adiante, serão apresentadas outras narrativas que tenham como elemento de base para a produção do humor a questão do detalhe.

Na segunda tira, os quadros não apenas criam a ilusão de que se movimentam em função da trama estabelecida, mas também a de que avançam em direção ao leitor/espectador: partem de um fundo pouco visível e legível ao leitor e, com o movimento do personagem, que se apressa correndo para dizer algo, chega ao leitor junto ao clímax da trama; o esquecimento de sua mensagem, novamente provocando o efeito humorístico através da quebra de uma expectativa. Com relação a esta forma de contar histórias, utilizando-se do movimento particular dos quadros, Cócera e Partesoti afirmam que

A menudo esas líneas separadoras pierden el valor delimitativo y fronterizo, pues unas veces aparecen imbricadas, mientras otras sobrepasan las líneas secuenciales avanzando hasta la segunda o tercera secuencia, rompiendo la clásica división espacio-temporal de la viñeta (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 5)⁸.

Desta forma, a subversão de Liniers não se apresenta para desconstruir o gênero ou confundir o leitor, mas para reinventar e ampliar as possibilidades existentes na narrativa gráfica sequencial, dialogando diretamente com a trama estabelecida. Além disso, chama a atenção do receptor para o que há de aleatório na leitura. O quadrinista prevê certos movimentos, no entanto, ele, a rigor, não os controla; o receptor traça o seu percurso de leitura, sem necessariamente seguir o roteiro proposto. Outro detalhe recorrente no enquadramento de Liniers é a ausência do espaço que separa um quadro do outro, esse espaço em branco que serve de

⁸ “Frequentemente essas linhas separadoras perdem o valor delimitador e fronteiro, pois algumas vezes aparecem sobrepostas, enquanto outras atravessam as linhas sequenciais, avançando até a segunda ou terceira sequência, rompendo com a clássica divisão espaço-temporal de uma tira”.

alerta ao leitor para a necessidade de dar movimento e imaginar a sequenciação das imagens, de acordo com Florencia Levin:

El orden de lo real se relaciona con los espacios que existen entre las viñetas, separándolas y al mismo tiempo enmarcándolas, en la medida en que esos espacios performan la función disruptiva de lo real: no hay nada en ellos, pero son ellos los que introducen las discontinuidades en los espacios de representación que permiten a las viñetas afirmarse como fragmentos (LEVIN, 2015, p. 87)⁹.

Nas duas tiras, é possível observar que este recurso estilístico atende a necessidades diferentes: enquanto na primeira os quadros em conjunto simulam o decorrer de uma semana, um tempo demorado, na perspectiva de Fellini, no segundo os quadros simulam o movimento de aproximação da câmara, semelhante ao close. Desta forma, Liniers emprega seus próprios recursos, o apagamento do espaço entre os quadros de uma tira, para obter sentidos diferentes em situações específicas; os desenhos não estão a serviço do quadro, adaptando-se ao espaço da narrativa gráfica, pelo contrário, o formato da tira se adapta para atender à trama. Em outra de suas tiras, o próprio autor mimetiza (e satiriza) os efeitos de um enquadramento rígido sobre a sua obra (LINIERS, 2016b):

Imagem 8 - tira extraída do jornal *La Nación*¹⁰



⁹ O ordenamento do real se relaciona com os espaços que existem entre as vinhetas, separando-as e ao mesmo tempo demarcando-as, na medida em que estes espaços realizam a ruptura do real: não há nada neles, mas são eles que introduzem as discontinuidades nos espaços de representação que permitem às vinhetas afirmar-se como fragmentos.

¹⁰ Tradução:

Primeiro quadro: – A forma segue a função.

Segundo quadro: – Essa é a lei.

Terceiro quadro: – Ornamentar é um crime.

Quarto quadro: – Mas logo hoje que comprei um vasinho? – Maldito!

Fonte: Liniers, 2016b.

Liniers desconstrói o que outrora havia realizado com os quadros e coloca a narrativa a serviço da forma, numa trama que tematiza exatamente o que o autor executa com o enquadramento: como resultado, uma moldura rígida, sem qualquer destaque, modulando a postura e o comportamento dos personagens, a exemplo dos gorros dos duendes que passam a se adaptar à posição do quadro e dos balões. Liniers nos evidencia que nem sempre seguindo à risca os padrões estéticos de um determinado gênero (neste caso, um uso “comportado” dos quadros) é possível criar e inovar. Por vezes é preciso sair dos padrões para obter os efeitos pretendidos, conforme as duas tiras anteriores.

Voltando aos usos mais tradicionais do enquadramento, ainda que os quadros e a sua conseqüente divisão representem a quantidade de instantes “capturados” pelo autor e apresentados ao leitor, é possível também apresentar um só quadro com diferentes caminhos de leitura, ou seja, capturar várias seqüências e apresentá-las em apenas um instante, cabendo ao leitor direcionar a sua leitura às variadas possibilidades interpretativas que lhe são oferecidas, a exemplo da seguinte vinheta (LINIERS, 2009a, p. 218):

Imagem 9 - tira de *Macanudo Universal*¹¹



Fonte: Liniers, 2009a.

¹¹ Tradução:

Placa principal: Vida árdua, difícil, sacrificada →

Vida dura, complicada, cansativa ←

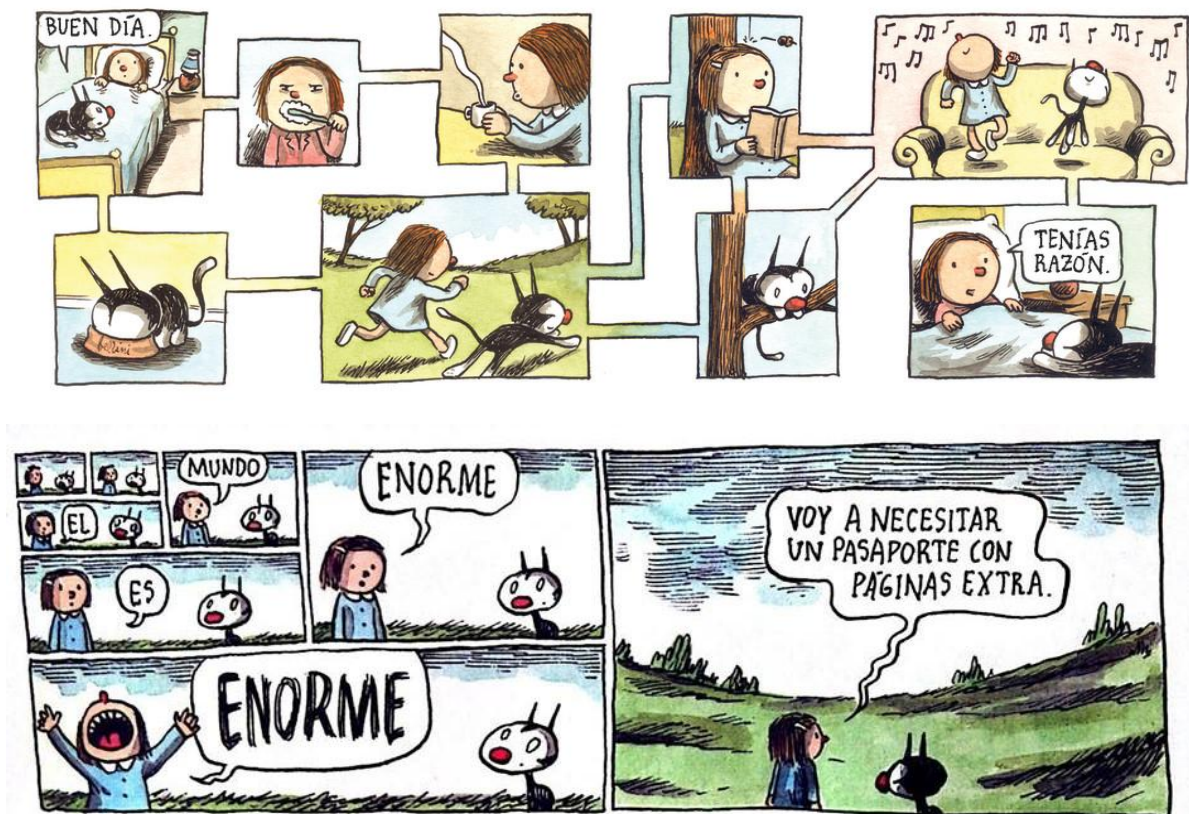
Ao explicitar as múltiplas possibilidades de direcionamentos para a leitura, Liniers estabelece outro tipo de jogo narrativo com o/a leitor/a, mostrando-lhe que em um só instante estamos aptos a percorrer diferentes caminhos, cabendo a nós tomar as escolhas que julgemos mais adequadas, arcando com as devidas consequências. Ainda que as opções mais claras que nos sejam apresentadas não nos ofereçam conforto ou facilidade, se olharmos em direção a outros caminhos é possível encontrar alternativas, como permanecer na infância, o que representaria um retrocesso, como se vê na imagem, ou ainda avançar por um caminho subversivo, o dos anarquistas, além de se poder adentrar um caminho estreito e perigoso, o dos artistas.

A contradição da sátira¹² consiste no fato de que, nos caminhos apresentados com maior facilidade ao personagem encontra-se evidentemente um futuro de dificuldades, pautado na normalidade da vida cotidiana. Em um só quadro temos vários instantes “capturados”, várias possibilidades e sequências de leitura que podem ser tomadas a partir de um mesmo referencial, o lugar onde se encontra o personagem, bem como em nossa vida nos deparamos, por vezes, com uma série de escolhas as quais nos exigem seleção e eliminação. Uma vez mais o autor utiliza o enquadramento para mostrar a pluralidade que as narrativas gráficas podem apresentar no formato da tira. Para Pablo Turnes (2012), já não há problema em separar os elementos literários e pictóricos presentes nos quadrinhos, mas trata-se agora de analisar a combinação desses elementos para destacar a singularidade do gênero (TURNES, 2012, p. 145).

Outras possibilidades de leitura são experimentadas pelo autor, visando o envolvimento do/a leitor/a com a trama e estabelecendo novos parâmetros de leitura da narrativa gráfica, a exemplo das tiras a seguir (LINIERS, 2009a, p. 275; LINIERS, 2014, p. 41):

¹² Utilizaremos aqui o termo sátira em substituição aos termos “vinheta”, “tira” ou “quadrinho”, referindo-se a qualquer narrativa humorística, sem recorrer ao conceito tradicional de sátira como uma ferramenta necessariamente corretiva e moralista.

Imagens 10 e 11 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 11*¹³



Fonte: Liniers, 2009a; 2014.

As tiras apresentadas escapam novamente do seu formato convencional, rompendo com a sequência linear comumente estabelecida neste gênero, sem ocasionar a incompreensão da sátira. Pelo contrário, o formato permite inaugurar novas formas de se ler o texto em quadrinhos. Na primeira delas, a narrativa se inicia com a saudação de Fellini à Enriqueta, e desde então vemos duas orientações de leitura paralelas: o leitor pode acompanhar a trajetória do gato, da garota ou ler ambas simultaneamente, encontrando-se em alguns momentos, quando os quadros individuais se conectam em um só.

Neste caso, não há uma sequência “correta” que o/a leitor/a deverá acompanhar; a orientação de leitura escolhida não importa, desde que todos os quadros sejam acompanhados até o desfecho, quando ambos voltam a se encontrar

¹³ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: – Bom dia. Último quadro: – É, você tinha razão.

Segunda tira:

O – mundo – é – enorme – ENORME. Último quadro: – Vou precisar de um passaporte com páginas extras.

ao longo do dia e apenas o/a leitor/a apreende ambas as perspectivas, uma vez que este/a tem acesso global às situações vivenciadas pelos dois personagens.

Na tira seguinte, a leitura linear também é deixada de lado, dando espaço a uma leitura circular: inicia-se do menor para o maior quadro, simulando a noção da grandiosidade do mundo que a personagem Enriqueta aos poucos vai percebendo. Quanto mais percebe ser real a sua observação, maiores vão ficando os quadros na sequência da tira, que não está necessariamente linear ao anterior. Desta forma, o movimento da leitura simula a rotação do planeta, dando voltas. Além disso, à medida que elabora o seu pensamento e amplia seu horizonte, seu mundo se expande igualmente por meio da ampliação dos quadros; forma e conteúdo se entrelaçam para mimetizar a real dimensão do questionamento da personagem.

Se essas variadas possibilidades narrativas constroem novas formas de ler os quadrinhos, considerando-os um espaço de experimentação, muitas vezes nos serão apresentadas formas um tanto desastrosas. É inegável que os personagens de *Macanudo* servem como palco para os mais diversos experimentos por parte de seu autor. Sendo assim, a presença de situações nas quais Liniers supostamente não obtém êxito em formular novas estratégias narrativas é também recorrente, a exemplo das seguintes vinhetas (LINIERS, 2009a, p. 338; 2009b, p. 95)¹⁴:

Imagens 12 e 13 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 7*



¹⁴ Tradução da primeira tira:

Segundo quadro: – Sim, muito bonito isso de... Quarto quadro: – Triângulinhos, só...

Sexto quadro: – Que fica difícil... Oitavo quadro: – Falar com tantas interrupção...

Segunda tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: – Deitado até que fica bem. Segundo quadro: – Mas de pé... hmmm... alto demais pra trabalhar nesta tira. Se aparecer outra coisa a gente te chama. – Bom... o... obrigado.



Fonte: Liniers, 2009a; 2009b.

Na primeira das tiras, personagem e autor interagem a fim de avaliar o experimento executado com os quadros: o primeiro deles tenta observar alguma vantagem no formato dos triângulos, enquanto o autor propositalmente nos expõe a fragilidade do experimento ao articulá-los com os balões, tendo as falas do personagem sempre interrompidas. Ademais, a subversão é realizada na transfiguração do autor para personagem, inserindo-o no plano da narrativa ao se tornar interlocutor do duende.

Em seguida, simulando a contratação de um novo personagem para a série, o autor/personagem demonstra o próprio fracasso diante da impossibilidade de retratá-lo no limitado espaço existente na tira, frente ao tamanho e perspectiva do personagem. No entanto, tal limitação se dirige não ao autor, mas ao personagem, considerado inadequado para atuar na série. Assim como vimos o uso dos quadros em favor de uma maior potencialidade da narrativa gráfica, nem sempre todas as formas de experimentação irão resultar num recurso a ser adotado posteriormente.

Outro jogo narrativo estabelecido por Liniers em função da trama humorística aparece em uma das tiras do seu personagem Capitão Déjà Vu, cujas situações se repetem continuamente, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2012, p. 83)¹⁵:

¹⁵ Tradução da tira, na página seguinte:

– Mas... oh, o que vejo! – Um ladrão. – Isso é trabalho para... – O Capitão Déjà Vu!!
– Tome! – Agora tenho que voltar a assumir... – Minha personalidade secreta... [...]

Imagem 14 - tira de *Macanudo* 9



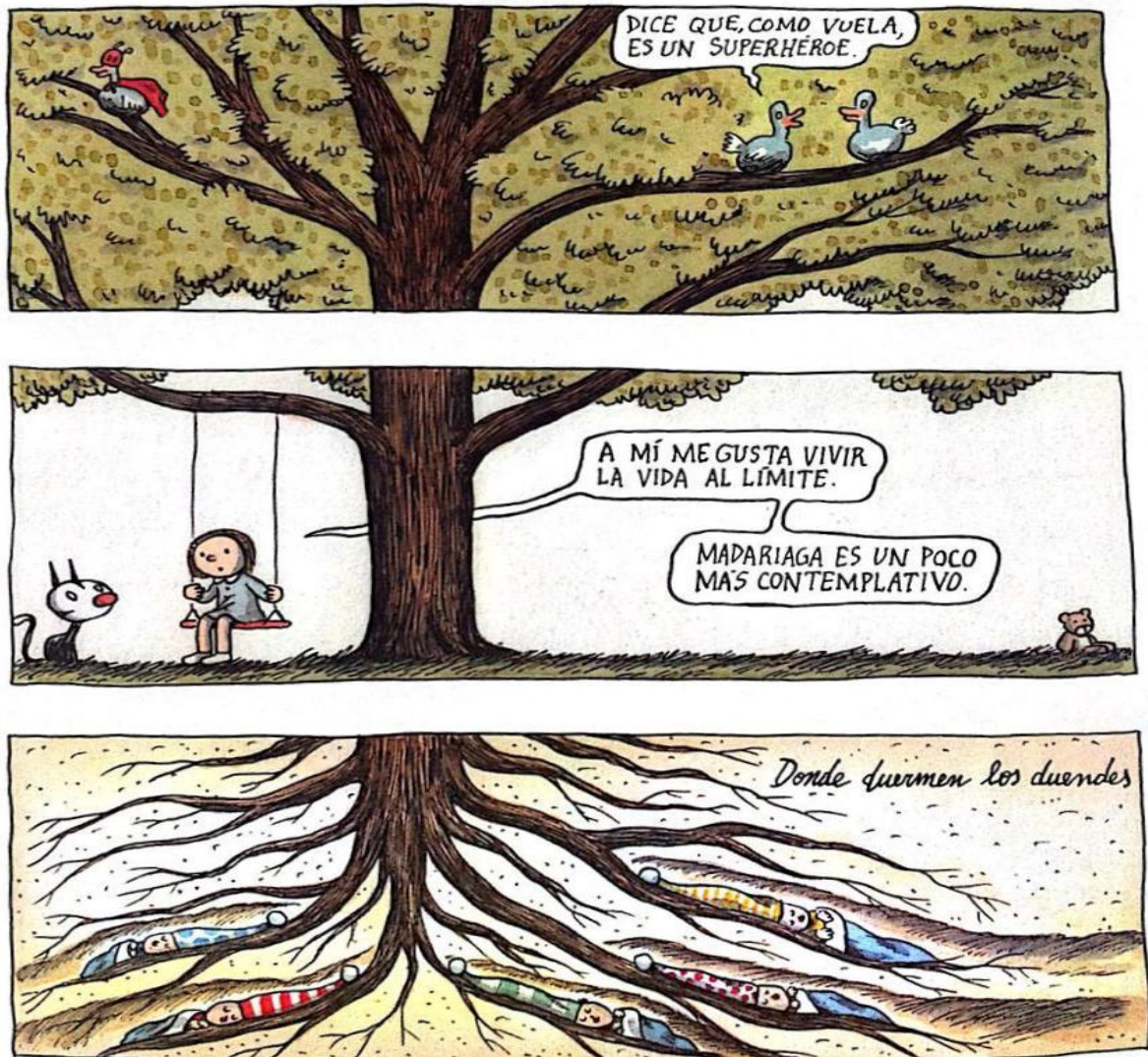
Fonte: Liniers, 2012.

Assim como será visto em outros exemplos mais adiante, as tiras que apresentam o Capitão Déjà Vu tratam quase sempre de reproduzir um determinado grupo de quadros continuamente, simulando os poderes do super-herói. Nesta sátira, embora não haja repetição de nenhuma ilustração, o encadeamento dos quadros é estabelecido em formato de círculo, provocando a noção de uma infinita leitura e sucessiva repetição das ações presenciadas. Os quadros novamente se apresentam como algo mais que palco das ações, trabalhando a serviço da trama. Neste sentido, Eisner (1999, p. 46) afirma que “o propósito do requadro não é tanto estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa”. A noção de “jogo” aqui proposta reside no fato do autor convocar o leitor a desvendar a trama por meio da junção da referência externa, o sentimento de “*deja vu*”, e pela conseqüente imitação deste conceito ao se executar a leitura, de maneira repetitiva. É necessário que o/a leitor/a coloque em movimento os quadros conforme postos para que o jogo narrativo seja materializado.

Deste modo, podemos perceber que os quadros não apenas “encerram” as ações dos personagens dentro da narrativa, servindo como mero contorno para cada cena, mas atuam em favor de uma maior completude da trama, e conseqüentemente do humor atrelado à mesma, a exemplo da repetição infinita das ações do Capitão Déjà Vu, como sugere esta sensação: haver experimentado-a anteriormente.

Além da articulação dos supostos quadros dentro de uma tira, é possível estabelecer novas conexões e possibilidades de leitura entre duas ou mais delas. Embora se trate de uma publicação diária e supostamente isolada das demais tiras, a compilação das mesmas em livro gera novas possibilidades narrativas quando reunidas, como na seguinte sequência (LINIERS, 2013, p. 184)¹⁶:

Imagens 15, 16 e 17 - tiras de *Macanudo 10*



Fonte: Liniers, 2013.

Publicadas a princípio separadamente, a perspectiva adotada pelo autor referente ao enquadramento gera uma quarta leitura possível ao reunir as três tiras:

¹⁶ Tradução da primeira tira: – Ele disse que, como voa, é um super-herói.

Segunda tira: – Eu gosto de viver minha vida no limite. Madariaga é um pouco mais contemplativo.

Terceira tira: “Onde os duendes dormem”.

ao encaixá-las uma sobre a outra, cada fragmento se mostra parte de uma grande árvore, colocando cada um desses universos de *Macanudo* numa sutil interação, ou ao menos sugere proximidade física, já que esta perspectiva não é apreendida pelos personagens, apenas pelo/a leitor/a.

Tal experimento só é possível de acontecer ao transladar as tiras do jornal para o livro impresso, conduzindo a nova sequência narrativa estabelecida pelo autor ao dispor as três tiras na mesma página. Pode-se perceber que, mesmo utilizando um enquadramento tradicional em cada uma das tiras, o autor consegue reinventar-se ao produzir uma leitura extra na junção das mesmas, impossíveis de serem percebidas numa leitura linear. A seguir, poderão ser vistas outras interferências realizadas pelo autor em função de uma amplitude de sentidos nos seus quadrinhos.

1.2 A noção de *timing*

Diretamente ligado ao uso estratégico do enquadramento, o *timing* remete à passagem do tempo em uma narrativa gráfica. Aos olhos do leitor, a leitura de uma tira normalmente se realiza num breve instante, geralmente em questão de segundos. No entanto, aos olhos do autor, cada imagem requer um esforço para ser produzida: desde a concepção de sua ideia, passando pela produção de um esboço, versões diversas do desenho, colorização e arte-finalização. Dado este gasto de tempo e por se tratar de uma narrativa breve (em relação ao tempo despendido em sua leitura), é fundamental que o autor “economize” cenas em favor de uma boa articulação da trama em quadrinhos, para que seja possível contar uma história no curto espaço que possui.

Neste sentido, o *timing* representa uma tentativa de controlar a passagem deste tempo, “capturando” as cenas mais importantes de uma sequência e atribuindo ao leitor a tarefa de sequenciá-las, colocando-as no ritmo e na frequência adequados. O uso diferenciado do *timing* pode também trabalhar em favor de uma maior coesão da trama: o excesso de quadros e o seu tamanho podem retardar a conclusão do enredo, propositadamente, da mesma forma que a economia de quadros pode acelerar a passagem do tempo e/ou focalizar em uma determinada cena. Eisner afirma a respeito desta técnica que

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana. [...] Uma história em quadrinhos torna-se “real” quando o tempo e o *timing* tornam-se componentes ativos da criação. Na música ou em outras formas de comunicação auditiva, onde se consegue ritmo ou “cadência”, isso é feito com extensões reais de tempo. Nas artes gráficas, a experiência é expressa por meio do uso de ilusões e símbolos e do seu ordenamento (EISNER, 1999, p. 26).

A passagem do tempo na narrativa gráfica não ocorre de maneira explícita como no cinema ou na música, uma vez que estas não são mídias estáticas; possuem imagens em constante movimento e sons como plano de fundo, executados e transcorridos independentemente do leitor acompanhá-los ou não. Nestes aspectos, a narrativa gráfica possui limitações em comparação a essas mídias, uma vez que a imagem deve carregar em si os sons e a noção de movimento, em um único plano. Cabe ao autor de quadrinhos assumir o controle sobre a disposição das imagens, de maneira que elas consigam expressar adequadamente a passagem do tempo no ritmo desejado – alargar a passagem dos quadros para prolongar uma determinada ação ou agilizá-la quando se deseja um rápido acontecimento.

Por vezes Liniers subverte a lógica tradicional do *timing*, especialmente quando prolonga demasiadamente certas situações para provocar um efeito de sentido particular, a exemplo da seguinte vinheta (LINIERS, 2016a, p. 83):

Imagem 18 - tira de *Macanudo* 12¹⁷



Fonte: Liniers, 2016a.

¹⁷ Tradução: “Demorou... / ...mas... / ...chegou”.

O autor opta por fragmentar uma cena que claramente poderia estar disposta em um só quadro, bem como a narração poderia estar reunida em uma única frase. No entanto, a fragmentação do desenho se articula com o verbo “demorar” empregado pelo autor, fazendo com que o/a leitor/a, inconscientemente, também retarde a sua leitura em três pequenos momentos, vivenciando brevemente a demora em alcançar a sua parceira sofrida pelo personagem. Desta forma, a imagem e a palavra se articulam à estrutura narrativa imposta, em três quadros específicos que formam um só, trazendo a conclusão à qual chega o personagem da sátira. A respeito desta combinação, Eisner afirma que

O número e o tamanho dos quadrinhos também contribuem para marcar o ritmo da história e a passagem do tempo. Por exemplo, quando é necessário comprimir o tempo, usa-se uma quantidade maior de quadrinhos. A ação então se torna mais segmentada, ao contrário da ação que ocorre nos quadrinhos maiores, mais convencionais. Ao colocar os quadrinhos mais próximos uns dos outros, lidamos com a “marcha” do tempo no seu sentido mais estrito (EISNER, 1999, p. 30).

São evidentes as contribuições de Eisner para o campo dos estudos sobre a narrativa gráfica e a sua concepção sobre o *timing* é plenamente condizente com o padrão estabelecido nas narrativas gráficas convencionais. No entanto, há diversos momentos nos quais Liniers se abstém da lógica da “economia” de quadros para provocar um efeito ou reação inesperada, característicos do seu humor *nonsense*, como na seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 13):

Imagem 19 - tira de *Macanudo Universal*¹⁸



Fonte: Liniers, 2009a.

¹⁸ Tradução:

Primeiro quadro: – O que aconteceu com você? – Me cortei com um vidro.

Segundo quadro: – Shhhh! Ahhhh! Não fale mais! Não fale mais!

Macanudo é também um lugar de encontros e desencontros urbanos, como se verá no quarto capítulo desta tese, cujas relações humanas, aparentemente rasas, podem se mostrar atípicas e passíveis de atenção por mais banais que aparentem ser: o encontro de dois supostos conhecidos, no qual o primeiro personagem demonstra um exagero diante da situação ao qual é exposto. Nesta sequência, cujas falas encontram-se todas no início, o autor prolonga a situação constrangedora através do uso excessivo de quadros repetidos, simulando e atenuando o silêncio com que se deparam os dois personagens diante da banalidade da situação e a reação desproporcional do primeiro interlocutor, trazendo o leitor a vivenciar a inquietude da situação, o encontro de duas pessoas que já não tem mais sobre o que falar.

Podemos notar que o autor se utiliza de mecanismos narrativos de maneira fora do convencional para provocar um efeito de sentido atípico, o *nonsense*, a partir do constrangimento dos personagens: o segundo quadro, no qual presenciamos a fala exagerada do personagem, traz uma moldura, que, conforme vimos anteriormente em relação ao enquadramento, trata-se de um recurso empregado para chamar a atenção do leitor para o clímax da história. No entanto, a cena é prolongada de maneira repetitiva, gerando um cansaço que remete ao constrangimento da situação. Não há necessariamente a presença de uma categoria explícita de humor, como aquele manifestado pelo desvio, surpresa, repetição ou afetividade, categorias anteriormente analisadas nas narrativas gráficas (QUEIROZ, 2015). Há, sim, a presença de um humor por vezes sem sentido, ou, em outros termos, um humor *nonsense*, que encontra sentido apenas em sua absoluta falta de sentido, pois

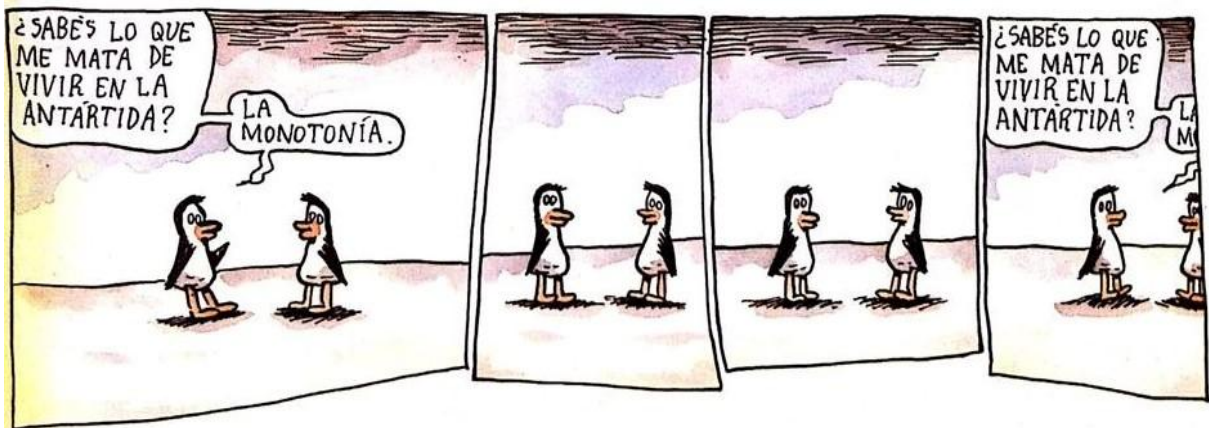
O *nonsense* não se resume a uma falta, a uma ausência de sentido, trata-se mais de uma negação, de um não sentido. Uma negação remete a uma afirmação e é assim que o *nonsense* prova a existência do sentido: paradoxalmente. O *nonsense* remete ao sentido. Na medida que o nega, afirma-o (BASTOS, 2001, p. 3).

Desta forma, a subversão dos estilos convencionais adotada por Liniers não necessariamente desconstrói o sentido esperado para a narrativa sequencial, mas produz outros efeitos inesperados, que não necessariamente se adequarão ao padrão de humor convencional. Como na sátira anterior, por mais que tenhamos uma conclusão atípica, um humor difícil de categorizar, de provocar o riso, tal humor

não é necessariamente ausente de sentido, apenas impossibilita ser enquadrado nas categorias comumente conhecidas.

A repetição excessiva de quadros também aparece em outras situações, em função da produção de sentidos específicos e da verossimilhança da trama, a exemplo da seguinte tira:

Imagem 20 - tira de *Macanudo 9*¹⁹



Fonte: Liniers, 2012.

Nesta sequência, o uso explícito do mesmo desenho na primeira e na última cena da tira, intercalados com outra passagem de silêncio prolongado (a mesma cena reproduzida em dois momentos sequenciados), fazem interagir a forma da tira com o seu enredo, cujo tema é a monotonia da Antártida. O autor ainda deixa a última imagem, idêntica à primeira, cortada, sugerindo uma continuidade ininterrupta desta sequência, como forma de preencher o vazio do espaço físico e do tempo ocioso dos pinguins. Mais uma vez o “desperdício” de quadros se mostra estratégico para produzir um efeito particular.

Como forma mais explícita de tratar da questão, o autor nos apresenta o Capitão Déjà Vu, cujas tiras consistem na sucessiva repetição de quadros, mimetizando o poder especial do personagem, como no exemplo a seguir (LINIERS, 2012, p. 77):

¹⁹ Tradução:

– Sabe o que acaba comigo por viver na Antártida? A monotonia. [...] – Sabe o que acaba comigo por viver na Antártida? ...

Imagem 21 - tira de *Macanudo* 9²⁰



Fonte: Liniers, 2012.

Nesta sequência, a quebra das convenções a respeito do uso adequado do *timing* trabalha em completa articulação com os efeitos de sentido buscados pelo autor: a sensação de já haver presenciado um evento idêntico, conforme a noção de *déjà vu* nos indica. Em todos os exemplos dados, a repetição excessiva de uma mesma imagem não necessariamente causa ao autor um gasto de tempo ou desperdício de imagens: tal gasto é evitado ao se utilizar imagens idênticas, meras reproduções, enquanto a repetição trabalha em favor da trama, produzindo os efeitos humorísticos pretendidos; sensações de repetição, nostalgia, apreensão, ociosidade, dentre outras.

1.3 Os balões

Como já debatido anteriormente, embora os quadrinhos compartilhem muitas características com outros gêneros, a exemplo da literatura e, especialmente, do cinema, por vezes a narrativa gráfica requisita especificidades próprias em sua elaboração. É nestas diferenças que atua a criatividade do quadrinista, em função de potencializar as possibilidades narrativas deste gênero.

Os balões, para a narrativa gráfica, são tradicionalmente o “som” desta forma de linguagem. A limitação existente acontece devido ao fato dos balões ocuparem um espaço importante no quadrinho, o lugar da imagem. A vantagem do cinema sobre a narrativa gráfica ocorre no fato do espectador acompanhar simultaneamente

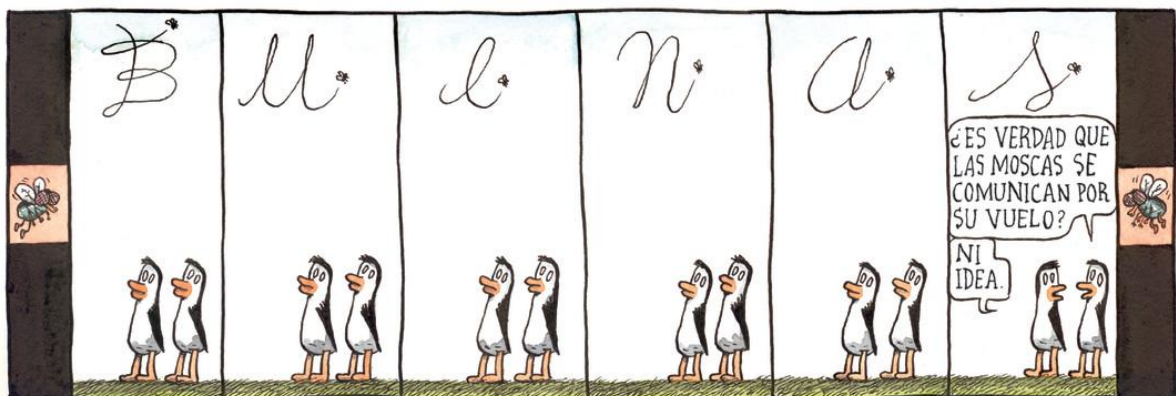
²⁰ Tradução da tira:

Primeiro quadro: – Um super-herói novo! – Onde? – Ali! Segundo quadro: – É o Capitão Déjà Vu!

a imagem sequenciada e o som, sem que um elemento interfira no espaço do outro (EISNER, 2008).

Cabe ao autor de quadrinhos calcular o espaço adequado das falas em função das imagens, como forma de propagar o ritmo desejado à narrativa e exaltar a imagem e/ou o texto na proporção pretendida. Da mesma forma, a visão privilegiada do leitor, que observa a imagem como um todo, dará “voz” ao que visualmente se trata de linguagem verbal: assim como ele atribui ritmo e movimento adequados na passagem das cenas, o leitor incorpora os sons aos devidos personagens, além de dominar uma perspectiva mais ampla que os mesmos, a exemplo da seguinte cena (LINIERS, 2009a, p. 120):

Imagem 22 - tira de *Macanudo Universal*²¹



Fonte: Liniers, 2009a.

Além de assumir um maior campo de visão, ao poder visualizar todo o conteúdo da tira, confirmando aquilo que os pinguins não detêm conhecimento, o leitor consegue observar um código escrito (o tracejado que forma cada letra em cada um dos balões) oriundo do que, para os personagens da trama, é um mero movimento da mosca, imaterial e ausente de linguagem.

É possível notar que a leitura dos quadrinhos pressupõe um código que se desnuda entre autor e leitor, este último assumindo a tarefa de interpretar os elementos visuais e “convertê-los” em recursos narrativos não estáticos, como som e

²¹ Tradução:

Movimento da mosca: *Boa tarde.*

Pinguins: – É verdade que as moscas se comunicam através do voo? – Não tenho ideia.

movimento. Vejamos outros exemplos nos quais a presença física da fala produz efeitos particulares no enredo (LINIERS, 2009a, p. 13; 2010b, p. 51):

Imagens 23 e 24 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo* 8²²



Fonte: Liniers, 2009a; 2010b.

Na primeira tira da sequência, o leitor assume uma posição de vantagem sobre os protagonistas do enredo: o texto verbal, o “som” emitido pela personagem que deveria ser compreensível ao seu companheiro, encontra-se fisicamente de ponta-cabeça. Ao virar o livro ou a tira, o leitor assume controle da situação e passa a estar ciente do problema existente entre o casal, o que não é possível para o personagem, já que a posição desajustada da fala impede a sua compreensão, simulando a impossibilidade de entendimento entre os dois personagens.

²² Tradução da primeira tira:

Balões de ponta-cabeça: – Olha, José Luís, eu gosto muito de você, sabe? – Mas eu também preciso do meu espaço, sou muito independente. – Quero ficar com você, mas não quero te ver.

Último quadro: – Sabe o que acontece, Josefina... não entendo você.

Segunda tira:

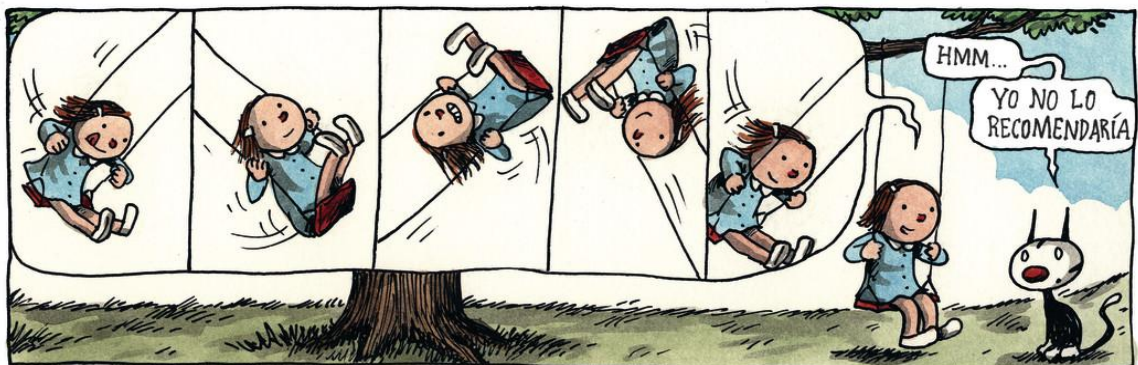
– Eu fico – Um pouco – Nervosa – Com a indecisão – Que é – Essa brincadeira – O que posso – Dizer?

Na situação apresentada, o leitor possui um domínio global da situação, visto que se depara com o problema abordado pelo casal em diferentes perspectivas. Da mesma forma em que, por vezes, nos envolvemos em situações conflituosas, nas quais nossas palavras não nos permitem justificar-nos ou nos fazer entender a visão do outro, mesmo quando o problema parece tão simples aos olhos daqueles que visualizam a situação de outra perspectiva. A tira de Liniers não pretende apresentar a solução do conflito, pelo contrário, lança-o aos olhos do leitor, sem a devida possibilidade de apaziguá-lo, mimetizando essas situações que podem ocorrer conosco na vida real. Nesta situação, o leitor possui mais informação que os personagens ao poder manejar os quadros como bem entender, ao passo que o autor estabelece mais um jogo narrativo com esta materialidade da tira.

Na segunda tira, protagonizada por Enriqueta e Fellini, a posição física das falas simula o movimento da gangorra, brincadeira executada na trama. Além disso, a disposição das palavras em balões fragmentados e desnivelados mimetiza o problema da brincadeira evidenciado por Enriqueta, o fato de ela ser “indecisa” ou insegura: assim também se apresentam os balões de fala, aos poucos, tímidos, fragmentados, num movimento de vai e vem.

Outro recurso adotado pelo autor, não necessariamente uma criação sua, mas uma forma de utilização não convencional dos balões, é o preenchimento deles sem a presença do código escrito, dotando-o também de imagens, que deverão ser “lidas” e articuladas à narrativa principal, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2010b, p. 14):

Imagem 25 - tira de *Macanudo* 8²³



²³ Tradução do último quadro: – Humm... eu não recomendo.

Fonte: Liniers, 2010b.

Nesta tira, o balão não conserva a linguagem verbal, que supostamente seria convertida em fala/som, mas preserva a linguagem pictórica, narrando o movimento que a personagem pretende fazer com o balanço, notadamente exagerado e perigoso, conforme corrobora Fellini. Cabe ao leitor realizar esta adaptação das imagens para fala e, conseqüentemente, atribuir o sentido apreendido pelo gato, realizando uma dupla leitura de imagens.

Ainda a respeito do uso dos balões, o autor emprega estratégias semelhantes àquelas utilizadas no *timing* para produzir efeitos particulares, a exemplo do “desperdício” de espaço propositado em função do enredo, como se pode ver na tira a seguir, quando o lugar da fala se sobrepõe ao espaço físico dispensado (LINIERS, 2013, p. 95):

Imagem 26 - tira de *Macanudo* 10



Fonte: Liniers, 2013.

Além da articulação entre o visual e o verbal, uma vez mais os recursos narrativos dos quadrinhos se apresentam de maneira não convencional como uma estratégia para obtenção de sentido: mimetizando as características de um indivíduo egocêntrico, como o personagem em cena, o balão de fala se estende por quase toda a dimensão da tira, ocupando-a predominantemente, apenas para emitir a palavra mais utilizada por este tipo de pessoa: “eu”. Em oposição ao espaço físico ocupado, a tipologia utilizada pelo autor se apresenta em um espaço mínimo e central, evidenciando o gesto sufocante do personagem, ocupando um espaço que

não lhe é devido, tornando-se incômodo e desnecessário, conforme se percebe pela expressão de marasmo da pessoa que o acompanha.

Assim como a repetição excessiva de quadros para prolongar uma ação constrangedora, conforme visto anteriormente, Liniers expande exageradamente os limites do balão de fala para simular os efeitos provocados pelos tipos egocêntricos: o excesso, o cansaço e o sufoco. Novamente, observamos que o exagero da técnica em questão encontra sentido ao possuir relação com a trama.

1.4 Os títulos

Os títulos das subtramas de *Macanudo* também assumem características atípicas, por vezes apresentando-se de maneira inusitada, como forma de provocar o humor. Um título geralmente é a porta de entrada para uma leitura: analisamos, julgamos, decidimos ou evitamos a leitura em decorrência de certos nomes que batizam as obras.

Pese a isso os efeitos que um título pode produzir sobre o leitor; conforme menciona Danto (2010, p. 35-36), “um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra”. Em diversas situações de *Macanudo*, os títulos nos são apresentados para guiar a nossa leitura, mas logo se apresentam como uma artimanha que faz parte de um jogo narrativo, sendo substituídos por outro título, provocando um desfecho inesperado e a mudança brusca de orientação do leitor, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 14):

Imagem 27 - tira de *Macanudo Universal*²⁴



²⁴ Tradução: “Álvarez, o rei da embaixadinha”. – Opa. – Um, dois, tr... “Álvarez, apenas”.

Fonte: Liniers, 2009a.

O autor rompe a expectativa do/a leitor/a, o que levará à produção do efeito humorístico, desta vez de forma impiedosa, ao nos anunciar previamente as habilidades do personagem e em seguida desqualificá-lo. Normalmente os títulos retêm a atenção dos leitores para um evento específico, neste caso a habilidade do protagonista da tira. No entanto, devido ao seu fracasso, um novo título é apresentado no desfecho da trama, como forma de retificação do narrador em relação a tais habilidades. Assim sendo, o efeito humorístico se produz pela quebra de expectativa do leitor e pela consequente reparação do narrador frente ao público.

Em outro caso, o autor apresenta personagens já conhecidos na série, modificando suas características básicas, e consequentemente aplica alterações no título (LINIERS, 2012, p. 27):

Imagem 28 - tira de *Macanudo* 9²⁵



Fonte: Liniers, 2012.

Nesta sequência, presenciamos o universo de *Os altos*, personagens que eventualmente aparecem em *Macanudo*, geralmente com dificuldades de se adequar ao espaço da tira. Na vinheta apresentada, os mesmos assumem o controle de suas proporções e optam por expandir-se, gerando o efeito cômico apresentado ao final: a impossibilidade de aparecerem por completo na tira e a necessidade do narrador/autor em rerepresentá-los ao público. A comicidade surge justamente do

²⁵ Tradução:

“Os altos”.

– E se a gente crescer um pouquinho mais? – Beleza. – Upa!

“Os muito altos”.

exagero que os protagonistas assumem, ao se expandirem para além de seus limites, impossibilitando os mesmos de atuar no espaço demarcado pela tira. Além disso, o que deveria ser um recurso narrativo, o uso do título, torna-se uma ferramenta que dificultará a aparição dos personagens, como se vê no último quadro da sequência. Vejamos outra situação na qual o título redireciona o sentido de leitura proposto (LINIERS, 2014, p. 63):

Imagem 29 - tira de *Macanudo 11*²⁶



Fonte: Liniers, 2014.

Desta vez, além da súbita mudança de título que ocorre ao final, estabelecendo uma antítese com o título inicial, o autor estabelece outro jogo narrativo com o leitor: a intermedialidade por meio de uma referência ao conhecido seriado americano *The Walking Dead*. Neste caso, não apenas se altera o direcionamento da leitura em curso como também se evoca uma referência externa ao texto; trata-se de um convite ao leitor para que este atribua sentido ao desfecho da trama utilizando-se de um conhecimento prévio.

Além disso, o efeito humorístico não é provocado por um acontecimento extraordinário, fora do normal, mas ao contrário, pauta-se numa situação extremamente cotidiana, uma pessoa fazendo compras no supermercado, diferente do cenário apocalíptico apresentado na série de TV e que o início da tira sugeriria apresentar. A tira não possui uma comicidade auto-contida, mas depende do

²⁶ Tradução:
 “O antecessor de *THE WALKING DEAD*”.
 – Vai pagar com cartão? – Sim.
 “*THE WALKING LIVING*”.

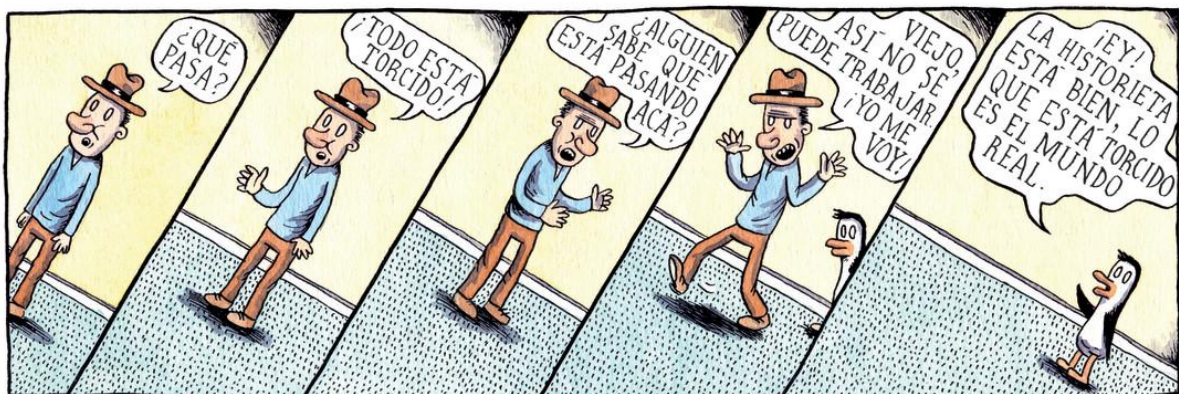
repertório do leitor para que seja compreendida, ao realizar a antítese da obra gráfica com a série televisiva e o que ambas propõem. Diferente das situações anteriores, cujos títulos se alteravam apenas em função do próprio enredo.

1.5 A perspectiva

A questão da perspectiva está intimamente ligada à empatia com o leitor. O autor de quadrinhos precisa de sua colaboração para que se compreendam certas opções adotadas pelo artista. Por exemplo, um corte apresentado num quadro pressupõe que o leitor deverá “preencher” a cena com o seu conhecimento prévio do gênero ou de situações semelhantes. Esta noção de perspectiva está ligada também ao enquadramento: não há espaço numa tira em quadrinhos para se representar todas as imagens desejadas. Assim sendo, o autor lança ao leitor esta “tarefa” de assumir um dos lados da “construção” de sentido na narrativa gráfica.

Em *Macanudo*, o jogo com a perspectiva é explícito em diversas vezes, e esta participação do leitor torna-se necessária para o entendimento do efeito humorístico, a exemplo da tira a seguir (LINIERS, 2009a, p. 20):

Imagem 30 - tira de *Macanudo Universal*²⁷



Fonte: Liniers, 2009a.

²⁷ Tradução:

Primeiro quadro: – Ei, o que tá acontecendo?

Segundo quadro: – Está tudo revirado!

Terceiro quadro: – Alguém sabe o que tá acontecendo aqui?

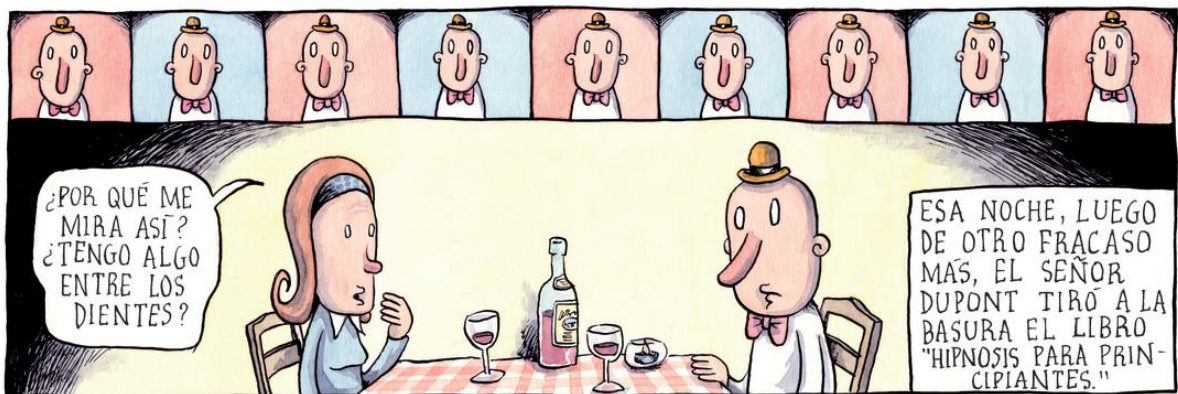
Quarto quadro: – Cara, assim não dá pra trabalhar, vou embora!

Quinto quadro: – Ei! O quadrinho tá ok, é o mundo real que tá revirado.

Transpondo o problema da narrativa para o mundo do leitor, o autor se exime da responsabilidade de “consertar” a tira, atribuindo ao universo externo a culpa de que a mesma esteja distorcida, ainda que, aos nossos olhos, o enquadramento encontre-se completamente desalinhado. A leitura da tira adequadamente alinhada exige uma mudança de perspectiva do leitor. Em outras palavras, conforme sugere o pinguim no último balão, o leitor na posição em que se encontra não está correto: a tira apresenta uma provocação, a necessidade de que, para que se consertem as coisas desajustadas, certas vezes será preciso mudar a nossa perspectiva atual.

Outro recurso narrativo utilizado pelo autor é o uso de uma dupla perspectiva, retratando dois instantes simultâneos a partir de diferentes pontos de vista, como na seguinte sátira (LINIERS, 2009a, p. 62):

Imagem 31 - tira de *Macanudo Universal*²⁸



Fonte: Liniers, 2009a.

Ainda que exista apenas um enredo em questão, o autor nos brinda a possibilidade de experimentar duas perspectivas diferentes para compreender o efeito humorístico: a visão da personagem e a visão geral da tira, entendendo a frustração do senhor Dupont. Na primeira das perspectivas, assumimos a visão da personagem que o acompanha, percebendo junto à mesma que as estratégias do seu companheiro para hipnotizá-la não produzem efeito. Além disso, a sucessão de quadros repetidos e em quantidade excessiva, estratégia anteriormente analisada, prolonga o efeito cômico ao evidenciar o fracasso do empreendimento do

²⁸ Tradução:

– Por que você me olha assim? Tem alguma coisa entre meus dentes?

“Nessa noite, após mais um fracasso, o senhor Dupont jogou no lixo o livro *Hipnose para principiantes*”.

personagem e a inquietação de quem o observa. Em seguida, o leitor assume uma visão global da situação, quando passa a compreender as intenções do senhor Dupont, ao passo que se depara com a sua expressão de frustração.

Outra subtrama de *Macanudo*, o universo das girafas, evidencia a comicidade provocada pela impossibilidade de compartilhar da visão delas, dada a perspectiva na qual se encontra o leitor: por serem muito altas, o leitor detém-se apenas em seus diálogos e nunca consegue enxergar as situações supostamente risíveis que elas vivenciam, por não caberem por completo, propositadamente, no espaço da tira (LINIERS, 2010a, p. 20; p. 75):

Imagens 32 e 33 - tiras de *Macanudo* 6²⁹



Fonte: Liniers, 2010a.

²⁹ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: – Eita, que chapéu é esse? – Você com esse penteado não pode falar nada.

Segundo quadro: – Buuu! – Aaah!

Terceiro quadro: – Ha ha. – Já pode tirar essa máscara. – Nossa, quase que você me mata de susto.

Segunda tira:

– Hi. – Hi Hi. – Vocês com essas perucas estão iguais ao Larry, Curly e Moe... essa tira vai ser muito engraçada.

Neste microuniverso de *Macanudo*, a comicidade brindada ao leitor não se dá pelos temas discutidos pelas girafas ou por um acontecimento específico no final da tira, mas pela sua frustração em participar da conversa desenvolvida pelas mesmas, visto que elas sempre estão falando sobre aspectos físicos de seus rostos, cuja tira não alcança retratá-los.

Na segunda tira, por mais que tenhamos uma referência à série americana *Os três patetas*, o leitor apenas poderá transpor o penteado dos personagens para a figura das girafas e imaginar como elas estão, mas nunca terá à disposição a imagem em si para comprovar sua hipótese. Poderíamos inclusive destrinchar novas categorias de comicidade para explicar o humor de Liniers, a exemplo de um possível “cômico de frustração”, no qual o autor evidencia limites para o leitor e somente os personagens possuem uma visão global da situação. Poderíamos ainda falar de uma subcategoria do humor *nonsense*, já que

O *nonsense* na verdade é ir contra o sentido rigoroso que pudesse talvez haver. É fazer desaparecer a coerência. Mas é, ao mesmo tempo, instituir uma outra ordem, uma outra coerência: a da brincadeira. Ou a da transgressão. Mas essa outra ordem imita a primeira, reflete-a por um triz, desde sempre (BASTOS, 2001, p. 1).

Notadamente, podemos perceber que o corte adotado pelo autor não remete a uma limitação sua em reproduzir as girafas no tamanho adequado, nem que o impedimento ao leitor de acessar a perspectiva dos personagens elimina a comicidade, trata-se tão somente de estabelecer mais um jogo narrativo no universo de *Macanudo*, aquele acessível ao leitor somente através da imaginação, nunca vivenciado por completo. É possível evocarmos também a noção de “lacuna” debatida por Iser (1979), na qual o leitor é responsável por preencher certos vazios existentes da narrativa para chegar à sua compreensão.

Em diferentes situações, o autor nos mostra como, utilizando-se de certos recursos narrativos, o/a leitor/a pode tanto assumir uma perspectiva mais ampla das situações, muito além dos próprios personagens da sátira, como também pode ficar à margem de seu entendimento, enquanto os personagens estão na posição de entender as situações vivenciadas.

1.6 As relações entre palavra e imagem

Numa narrativa ilustrada, as combinações entre a palavra e imagem nem sempre se apresentam de maneira uniforme nem produzem os mesmos efeitos de sentido. Em maior ou menor escala, a imagem pode exercer diferentes papéis narrativos, assumindo um determinado grau de importância frente ao código verbal. As relações entre palavra e imagem podem ser as mais variadas, como de redundância, colaboração ou disjunção (VAN DER LINDEN, 2011).

Nos livros ilustrados infantis mais tradicionais, por exemplo, geralmente a imagem assume um papel redundante, serve quase sempre de suporte à palavra. Já no segundo caso, a palavra e a imagem são associadas com o objetivo de impulsionar a narrativa, quando na ausência de uma delas não seria possível conduzir o enredo. No terceiro caso, na direção oposta do anterior, a palavra e a imagem narram eventos diferentes, há uma distorção na combinação dos dois elementos. O humor gráfico de Liniers se constitui nos três usos da imagem, a exemplo das funções redundantes na seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 70):

Imagem 34 - tira de *Macanudo Universal*³⁰



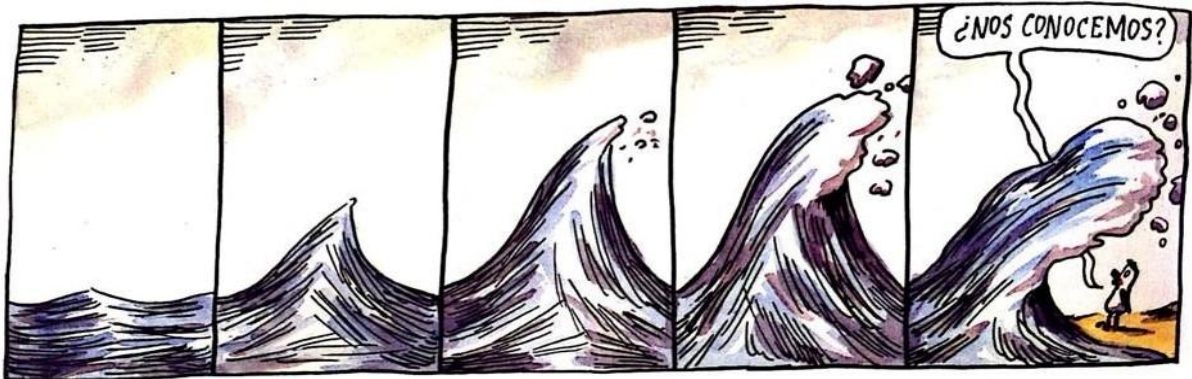
Fonte: Liniers, 2009a.

³⁰ Tradução:

Isso é o que acontece → Um piolho pica a cabeça de um menino... / Que quando a coça, derruba um copo de água... / Que molha o gato siamês da família... / Que sai correndo e atravessa a rua... / Onde um caminhão bate numa caixa de correios ao tentar desviar dele... / Que, ao quebrar-se, dispersa uma grande quantidade de cartas... / Uma das quais vai bater no olho de um porteiro... / Que dá um grito ensurdecedor... / Assustando uma debandada de pássaros... / Que batem em vários cabos... / Provocando um curto circuito e danificando uma lâmpada... / Que cai, bate na cabeça do menino... / E mata o piolho.

Semelhante ao que se vê nos livros ilustrados, a tira de Liniers reproduz a imagem em sua mais primordial função, ao utilizá-la como suporte à palavra. Comparando-se às demais tiras do autor, esta escapa ao seu estilo quando se apresenta como uma narrativa extremamente prolongada, ao passo que não exige do leitor um grande esforço em compreender as imagens ou o texto verbal, já que este possui o código visual de apoio. No entanto, outras funções da imagem em relação ao texto se apresentam na série, provocando diferentes efeitos humorísticos, como na seguinte vinheta (LINIERS, 2012, p. 22):

Imagem 35 - tira de *Macanudo* 9³¹



Fonte: Liniers, 2012.

Esta sequência somente possui sentido na sua língua original, o espanhol, uma vez que o recurso gráfico evoca o escrito para atribuir lógica à fala do pinguim: as palavras “onda” (*ola*) e “olá” (*hola*) em espanhol são pronunciadas da mesma forma, transformando a onda em personagem, “texto” e interlocutor do pinguim.

Assim, a imagem exerce uma função colaborativa diante da palavra, pois só compreendemos a pergunta do pinguim se, ao visualizarmos a figura da onda e imaginarmos o seu código verbal, nos lembrarmos também da saudação, convertendo a imagem em código escrito. Desta forma, a imagem por si só, excluído o balão de fala do pinguim, não possuiria nenhum sentido, assim como o código verbal por si só tampouco atribuiria o efeito cômico à narrativa. A respeito deste tipo de interação, Van Der Linden assume que

A ideia é que o livro ilustrado transcende a questão da copresença por uma necessária interação entre texto e imagens, que o sentido não é veiculado

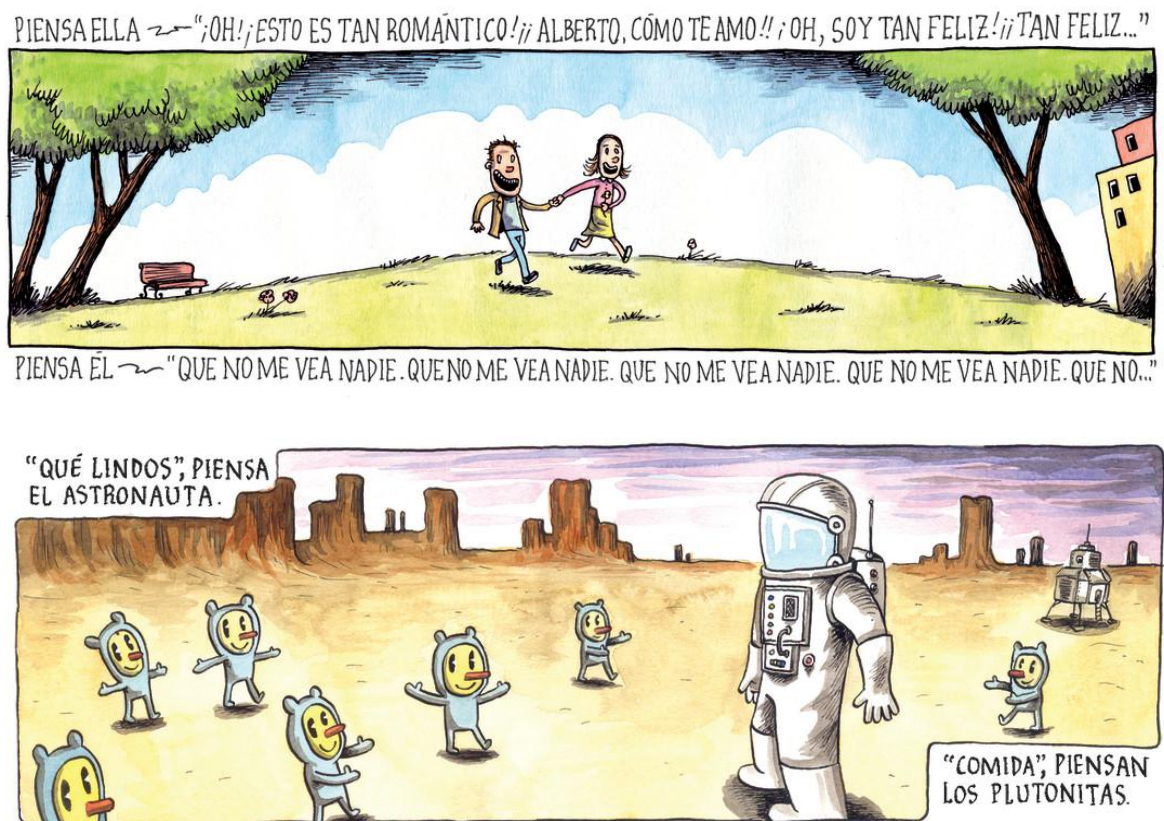
³¹ Tradução: – A gente se conhece?

pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua interação entre ambos (VAN DER LINDEN, 2011, p. 86).

Em outros termos, a narrativa gráfica não apresenta a imagem como elemento autossuficiente nem prescinde da palavra, é na interação entre ambos que a maioria dos quadrinhos se sustenta.

Por outro lado, palavra e imagem podem desconstruir uma à outra, no caso da relação de disjunção entre ambas: quando os elementos visuais e verbais divergem entre si, muitas vezes se provoca o efeito da ironia, outra forma particular de humor (LINIERS, 2009a, p. 36; p. 276):

Imagens 36 e 37 - tiras de *Macanudo Universal*³²



Fonte: Liniers, 2009a.

³² Tradução da primeira tira:

"Ela pensa: – Oh! Isso é tão romântico! Alberto, como eu te amo!! Ah, sou tão feliz! Tão feliz!!"

"Ele pensa: – Que ninguém me veja. Que ninguém me veja. Que ninguém me veja. Que ninguém me veja. Que ninguém..."

Segunda tira:

"Que lindos", pensa o astronauta.

"Comida", pensam os plutonitas.

Esta terceira função utilizada por Liniers convida o leitor a adentrar a imagem e não se deixar enganar pelo que as palavras inicialmente narram: as palavras finais de cada uma das tramas sempre divergem do que o leitor espera encontrar na imagem em articulação com o que se lê inicialmente, provocando o efeito cômico ao apresentar a real situação.

Diante da imagem e das conclusões apresentadas por Liniers, observamos que nem todos os recursos necessários para compreensão de uma narrativa gráfica estão presentes na imagem. Em outras palavras, visualizar e contemplar uma ilustração não implica na sua imediata compreensão. Da mesma forma, nem sempre é possível narrar uma história em palavras de maneira que o código verbal prescindia do visual, já que nas duas sátiras apresentadas uma mesma imagem apresenta duas leituras possíveis: a perspectiva de um personagem específico (a namorada, na primeira tira, e o astronauta na segunda), por vezes a leitura mais evidente, e o real desfecho da trama, uma visão completamente diferente da primeira, distorcendo a narrativa (a perspectiva do personagem Alberto, na primeira tira, e a dos alienígenas na segunda).

Com relação a esta particular forma de diálogo entre palavra e imagem, Rancièr afirma que

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

É possível entender que a imagem não é o veículo mais importante da narrativa gráfica ou que necessariamente se sobrepõe à palavra, numa relação hierárquica; o texto escrito pode tanto confundir o leitor como enriquecer o sentido das imagens, a exemplo das conclusões das duas tiras anteriores. Por vezes, o efeito absurdo e o *nonsense* na obra de Liniers encontram amparo não na leitura do código visual ou verbal, mas numa particular interação entre ambos.

1.7 A representação do abstrato

Em *Macanudo*, além das atípicas formas de interação entre palavra e imagem apresentadas anteriormente, Liniers cria em seu universo um código estritamente

particular no que diz respeito à representação por imagens: a concepção material de elementos a princípio abstratos, como sentimentos humanos, sensações e experiências psicológicas, anteriormente não palpáveis, mas que assumem forma no universo fantástico da série.

A narrativa gráfica é comumente conhecida por tentar representar e potencializar o que se encontra no plano do real e do visível para o público. No entanto, Liniers subverte também este recurso narrativo para tentar expressar por imagens aquilo que é invisível. Se em alguns momentos o autor reconhece e representa muitas de suas limitações em seus quadrinhos, ele também é provocativo ao tentar materializar em seu universo noções não visíveis e tampouco palpáveis; nossos medos, angústias, frustrações, expectativas, e ideias, bem como outras noções, ganham um lugar especial nas subtramas de *Macanudo*, materializando-se e ocupando um espaço significativo, convertendo-se em símbolo.

Tal estratégia configura o leque de ferramentas narrativas do autor, assim como Cócera e Partesoti afirmam que

[...] frente a la atrofia creciente de la facultad imaginativa en el mundo actual, altamente tecnológico, individualista y deshumanizado, en *Macanudo* se subraya el valor de la fantasía y su convivencia con lo real, con el objetivo de hacernos descubrir el mundo desde la múltiple perspectiva que lo configura. En efecto, Liniers evidencia cómo las preocupaciones de la sociedad contemporánea, desde la soledad a la alteridad, que igualmente constituyen temas centrales en artes como la literatura, el cine o la pintura, también encuentran su marcada presencia en el universo de la historieta (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 33)³³.

Ainda que leiamos as subtramas de *Macanudo* como pequenos universos isolados, é perceptível a presença desta característica particular de Liniers em diversas dessas subtramas, podendo-se considerar um estilema (ECO, 2011), uma ferramenta narrativa mínima que se desdobrará de diferentes maneiras nessas tramas da série, considerando-se uma marca particular do autor ao se apresentar com certa recorrência.

³³ “Diante da atrofia crescente da faculdade imaginativa no mundo atual, altamente tecnológico, individualista e desumanizado, em *Macanudo* se destaca o valor da fantasia e da sua convivência com o real, com o objetivo de nos fazer descobrir o mundo a partir da perspectiva que o configura. Com efeito, Liniers evidencia como as preocupações da sociedade contemporânea, desde a solidão à alteridade, que igualmente constituem temas centrais nas artes como a literatura, o cinema ou a pintura, também encontram uma presença de destaque no universo dos quadrinhos”.

Ao retratar uma sensação física ou um sentimento, Liniers não reduz as possibilidades imaginativas dos leitores, como forma de poupar-lhes trabalho, mas os convida a validar esta representação diante do código peculiar que se estabelece, como nas seguintes tiras (LINIERS, 2009a, p. 72; p. 216):

Imagens 38 e 39 - tiras de *Macanudo Universal*³⁴



Fonte: Liniers, 2009a.

Nas narrativas apresentadas, as imagens se convertem em um código particular para representar noções abstratas. Subversão comumente retratada em Liniers, outra das características de seu humor *nonsense*, a materialização de

³⁴ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: —... E agora estamos avaliando um projeto de trabalho para o ano que vem. Estamos interessados em fazer teatro.

Segundo quadro: — Embora exista a possibilidade de fazer uma tira... E também, claro, tem um bocado de diretores espanhóis se matando para trabalhar com a gente...

Terceiro quadro: — O importante é que a gente sinta que... — Eh, perdão, por que você fala no plural?

Quarto quadro: — É que eu sempre falo por mim e por meu ego.

Segunda tira:

“No incômodo cotidiano da cidade, duas ideias caminham de mãos dadas... ninguém as enxerga...”
 “Talvez estejam indo encontrar um político... mas possivelmente encontrarão um escritor”.

sentimentos humanos amplia o potencial narrativo dos quadrinhos e estabelece um código específico para retratar tais sensações, geralmente figuras disformes que, ao não se associarem a elementos pertencentes à nossa experiência comum, incorporam-se única e exclusivamente à linguagem dos quadrinhos.

Se parece absurdo materializar estas expressões, o absurdo também possui sentido dentro da trama humorística: na primeira tira, o ego inflado do artista se apresenta como um elemento incômodo, de proporções exageradas; é grotesco por sua aparência assustadora e invasivo pelo espaço que ocupa na narrativa em função dos demais personagens. Notadamente um sentimento negativo. Já na segunda tira, as ideias são pequenas, frágeis e precisam uma da outra para se sustentarem. Atravessam a conturbada cidade de maneira paciente e sagaz, esperando encontrar seu destino; o autor lança um sentimento positivo em relação às ideias. O autor vai, gradativamente, estabelecendo certa “gramática da imagem”, que adquire sentido no plano de sua narrativa, posto que as imagens, ainda que abstratas, devem ser coerentes à trama.

Ao leitor é permitido compartilhar da sua visão de mundo em relação a estes sentimentos, mas ainda assim, o absurdo de Liniers respeita uma lógica particular, subvertendo as convenções cotidianas, ao passo que se estabelece uma lógica dentro dessa desconstrução. Neste sentido, o absurdo e o *nonsense* passam a ser distintos, uma vez que o primeiro possui certa coerência dentro da lógica estabelecida em *Macanudo*, quando o segundo pretende não encontrar sentido e tem como característica central a sua incompletude. Haughton afirma que

O *nonsense* recupera nosso prazer antigo em brincar com as palavras e a lógica e, de alguma maneira alegre, nos diz algo de nossa infelicidade diante da ordem costumeira. Por várias vezes, com sua aparência cômica, mexe com as coisas sérias de nossas vidas – desejo e morte, identidade e autoridade, linguagem e significado, divertimento e jogos. E ainda é inerentemente um protesto contra a tirania de uma ortodoxia séria (HAUGHTON citado por BASTOS, 2001, p. 18-19).

A materialização de sentimentos é a quebra de uma realidade para a insurreição de outra. Para Danto, “a diferença entre arte e realidade é tão-somente uma questão de convenções” (2010, p. 70). Desta forma, para que o humor de Liniers funcione, é necessário que o leitor abandone as suas concepções prévias sobre esses sentimentos e compartilhe da visão do autor, não como forma de

reduzir as possibilidades imaginativas acerca dessas sensações, mas de compartilhar uma visão comum sobre as mesmas e assimilar o código narrativo adotado pelo autor. Para que isso ocorra, é necessária a existência de uma empatia na trama em quadrinhos, como forma de estabelecer um vínculo afetivo entre autor e leitor/a, conforme as seguintes palavras de Eisner:

Talvez a mais básica das características humanas seja a empatia. Essa peculiaridade pode ser usada como o principal condutor na transmissão de uma história. O narrador pode contar com ela como uma de suas ferramentas do narrador. Empatia é uma reação visceral de um ser humano ao empenho de outro. A habilidade de “sentir” a dor, o medo ou a alegria de alguém dá ao narrador a capacidade de despertar um contato emocional com o leitor (EISNER, 2008, p. 51).

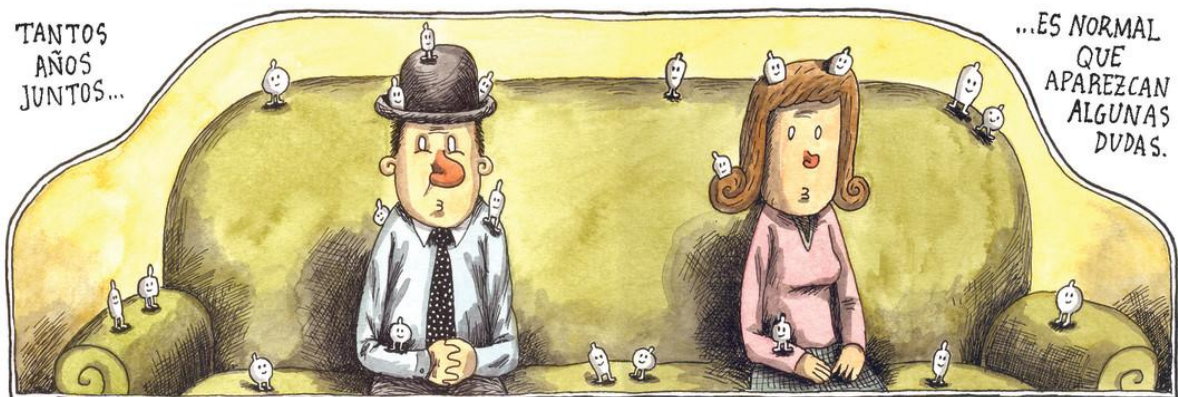
Desta forma, o código visual não elimina as possibilidades imaginativas, mas estabelece uma modalidade de “contrato” entre autor e público: o primeiro espera que o leitor contemple a sua produção entendendo a sua forma de ver e representar o mundo, enquanto o/a leitor/a se depara com as ferramentas pictóricas oferecidas pelo autor e atribui sentido (ou a falta dele) de acordo com sua experiência de leitura. Assim sendo, se há empatia e convergência de sentimentos entre autor e leitor/a, tomando como exemplo a representação de ambos para a noção de um ego inflado ou a importância das ideias frente a um mundo agitado e conturbado, certamente esse “contrato” irá resultar na produção de sentido no plano do quadrinho.

A empatia é um elemento que perpassa grande parte da obra de Liniers. Ao reconhecer-se nas tiras, permite-se que o leitor estabeleça um laço afetivo com o autor e os elementos recorrentes nas tiras, seja nas experiências comuns do dia-a-dia retratadas nas tramas ou nos nossos próprios anseios e medos que, se em nossa vida cotidiana devemos mascará-los, em *Macanudo* encontram amparo. Para que o recurso da materialização de sentimentos funcione, é necessário este acordo implícito com o leitor, dada a dificuldade de representar estes tipos de sensações, já que para Eisner

As imagens ficam mais legíveis quando são facilmente reconhecidas... e, ao lembrarem uma experiência comum, elas evocam a realidade. [...] Imagens estáticas tem limitações. Elas não exprimem abstrações ou pensamentos complexos facilmente (EISNER, 2008, p. 19-20).

Desta forma, Liniers estabelece um código intimamente particular, já que não há um referente externo que o leitor poderá utilizar de base para a leitura das imagens que se apresentam como sentimentos. Vejamos outros exemplos de como tais sensações são concebidas (LINIERS, 2009a, p. 228-229):

Imagens 40 e 41 - tiras de *Macanudo Universal*³⁵



Fonte: Liniers, 2009a.

Como em uma das narrativas anteriores, as sensações indesejadas são retratadas grotescamente, a exemplo das expressões faciais do espécime verde e das asas de morcego na sua cabeça, evocando a noção de pesadelo como uma sensação ruim, que assume uma forma abjeta. Na segunda tira, as dúvidas, que não necessariamente se configuram como um problema, aparecem pequenas, espalhadas entre o casal e retratadas quase de maneira apática, evidenciando que,

³⁵ Tradução da primeira tira:

“Todas as noites, centenas de milhares de pesadelos sobrevoam a cidade”. – Sonhei que todos os meus dentes caíam.

Segunda tira: “Tantos anos juntos... é normal que apareçam algumas dúvidas”.

ainda que ocupem um pequeno espaço no entorno do casal, não se sabe se as mesmas são realmente prejudiciais.

Desta forma, Liniers cria uma marca identitária. Ao perceber o funcionamento do universo de *Macanudo*, o leitor mais facilmente poderá compreender a lógica do absurdo do autor, uma vez que o uso frequente deste recurso pictórico torna-se um símbolo. Conforme menciona Ranciére, “um símbolo, em primeiro lugar, é um sinal de abreviação. Pode-se carregá-lo de espiritualidade e dar-lhe uma alma; pode-se também, ao contrário, resumi-lo à sua função de forma simplificadora” (2012, p. 112).

Assim sendo, o surgimento das primeiras tiras retratando sentimentos abstratos pode causar uma estranheza por parte do público. Porém, graças à empatia existente com o/a leitor/a, essas marcas vão se firmando como elementos verossímeis, ao adquirir sentido dentro de uma lógica narrativa muito particular estabelecida por Liniers. Embora este código pareça de fácil entendimento por parte do leitor, Liniers subverte a própria lógica da representação de sentimentos ao inserir na série o personagem Martín e seu amigo imaginário Olga, retratado de maneira grotesca, ainda que não seja maléfico, a exemplo da seguinte vinheta (LINIERS, 2009a, p. 222):

Imagem 42 - tira de *Macanudo Universal*³⁶



Fonte: Liniers, 2009a.

³⁶ Tradução:

Primeiro quadro: “Aí vai Martinzinho com Olga, seu amigo imaginário”.

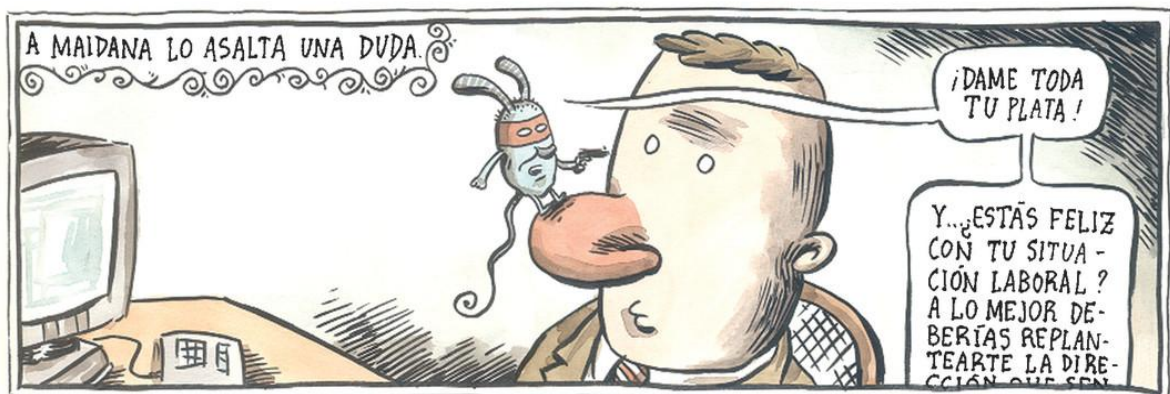
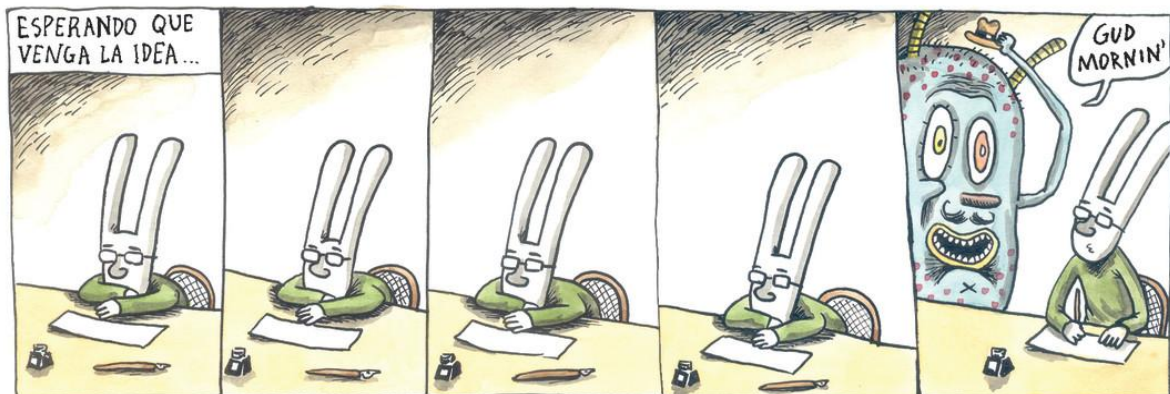
Segundo quadro: – Ei, nerd! – Como você tá, neeeerd?

Quarto quadro: “Uma imaginação poderosa Martinzinho tem.”

Ao passo que estabelece um símbolo particular, Liniers o desconstrói ao inserir em seu universo o personagem Olga, posto que o mesmo possui características grotescas, desde a sua expressão facial à sua aparência física, além de sua linguagem holofrástica, dado que fala apenas o seu próprio nome, independente das situações vivenciadas.

Outro jogo narrativo que Liniers estabelece com a materialização de sentimentos é relacioná-los com o texto escrito de cada trama, estabelecendo uma relação colaborativa entre palavra e imagem. As palavras utilizadas pelo narrador simulam as ações executadas pelos sentimentos, produzindo o efeito de comicidade por serem gestos predominantemente humanos, como nas seguintes sátiras (LINIERS, 2009a, p. 298; p. 313)³⁷:

Imagens 43 e 44 - tiras de *Macanudo Universal*



³⁷ Tradução da primeira tira:
“Esperando que chegue a ideia...” – Bão dia.

Segunda tira:
“Uma dúvida assalta Maidana”. – “Passa toda a grana! – E... você está feliz com sua situação profissional? Seria melhor você repensar a direção que...”.

Fonte: Liniers, 2009a.

Nas tiras apresentadas, a imagem exerce função colaborativa junto à palavra: os sentimentos apresentados executam literalmente as ações trazidas nos verbos de cada sentença, subvertendo não apenas a lógica da materialização de um sentimento abstrato, mas também os apresentando como sensações dotadas de consciência, ao exercerem ações humanas. Na primeira tira, a ideia que deverá chegar não apenas se materializa como também executa a ação indicada pelo verbo. Já na segunda, a dúvida de fato assalta o personagem Maidana, trazendo a ação invasiva e imediata que o verbo “assaltar” indica, assim como o desconforto que certas dúvidas nos provocam.

Não somente o leitor assume uma perspectiva onisciente, ao apreender os elementos abstratos de Macanudo, mas os próprios personagens interagem com os mesmos, a exemplo das seguintes sátiras (LINIERS, 2016b; 2016a, p. 83):

Imagens 45 e 46 - tiras extraídas do jornal *La Nación* e de *Macanudo* 12³⁸



³⁸ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: “Ele a acha linda”.

Segundo quadro: “Mas ao seu lado sempre está essa timidez”.

Quarto quadro: – Rápido! Me dá o seu telefone!!

Segunda tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: – Você tem que ser responsável, entende? Isso de arte é muito lindo e tal.

Segundo quadro: – Mas você tem que pensar no futuro a partir de uma perspectiva financeira, entende?

Terceiro quadro: – Já somos bem grandinhos pra dar uma de hippies, enten...

Quarto quadro: – Isso aí...



Fonte: Liniers, 2016b; 2016a.

Nestas sequências, os personagens de Liniers assumem a perspectiva que outrora apenas o leitor havia adquirido de maneira explícita: eles também interagem com os sentimentos representados e assumem controle sobre os mesmos. Na construção da narrativa, as fronteiras entre personagem, autor e leitor se apagam e se mesclam. Os pesadelos ou as ideias que antes não se enxergavam passam a se materializar, como forma de facilitar o enfrentamento dos personagens ante seus problemas, a exemplo da timidez ou mesmo do superego apresentado na segunda sátira.

Desta forma, o autor estabelece um código que, uma vez inserido de forma constante na trama, é validado pelo/a leitor/a, assumindo formas multifacetadas de interação com o texto escrito, com seus personagens e com o próprio público.

Ao analisar o trabalho do artista Copi e a forma como se reinventa em seu trabalho, Laura Vazquez afirma que “é, precisamente, entre a margem da arte e o deslocamento territorial onde se exhibe a materialidade conflituosa e intertextual de sua obra” (VAZQUEZ, 2015, p. 46). Do mesmo modo é possível atribuir sentido ao *nonsense* que permeia certas estratégias narrativas de Liniers: na extrema ausência de sentido é onde se estabelecem as marcas de autoria, por mais peculiares que sejam, e se consolidam, gradativamente, como uma forma particular de representação.

1.8 Uma questão de detalhe

Se as imagens de Liniers apresentam variados tipos de surpresa, que derivam da desautomatização perceptiva do leitor, como visto em exemplos apresentados anteriormente, o detalhe é também um elemento de extrema importância em algumas de suas narrativas. Também se apresenta como um jogo narrativo, uma vez que as tiras guardam nesses pequenos trechos pictóricos, quase ocultos, o seu desfecho, dependendo da atenção do leitor para que sejam desvendados, por vezes requerendo uma nova leitura das tiras.

Entende-se aqui o detalhe como um elemento gráfico mínimo e extremamente sutil nas tiras, mas que reconduz a narrativa e reorienta a sua leitura, apontando outras possibilidades de compreensão. O detalhe possui uma função bastante metonímica, dado que um elemento, por menor que seja, pode exercer um impacto significativo diante de todo o resto da narrativa gráfica.

Sabemos que as funções colaborativa e especialmente a disjuntiva podem reorientar a leitura da narrativa gráfica. No entanto, é no detalhe que certas vezes essas relações serão definidas e validarão outras interpretações anteriormente não apreendidas. Se ignorados, perde-se o sentido humorístico do enredo, a exemplo das seguintes sátiras (LINIERS, 2009a, p. 85; p. 95)³⁹:

Imagens 47 e 48 - tiras de *Macanudo Universal*



³⁹ Tradução da primeira tira:

“Orgulhosos, os familiares de Fluffy não iriam perder a sua grande estreia por nada neste mundo”.

Segunda tira, na página seguinte: – O que você tá fazendo? – Quero ser a primeira a ver o ano novo chegando... – E se ele vier pelo outro lado? – Madariaga vai me avisar.



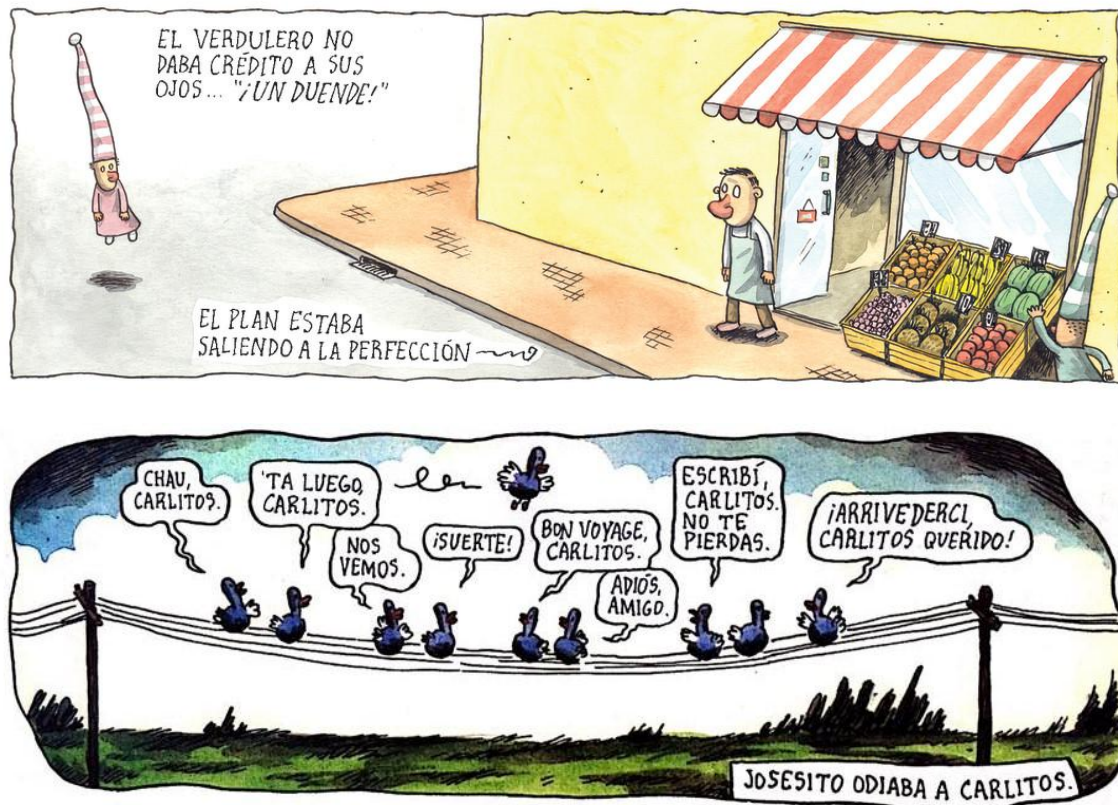
Fonte: Liniers, 2009a.

O enquadramento das duas tiras no formato de apenas um único quadro pode fazer com que o leitor lance um olhar geral para a narrativa, mas direcione sua atenção para os balões de fala e de narração. Um leitor menos atento, ao orientar-se apenas por esses aspectos, finaliza a leitura da narrativa sem se atentar aos detalhes que reconduzem a trama: na primeira das tiras, embora o jogo de luzes seja lançado em direção ao mágico, bem como o movimento da vareta chame a atenção para ele, Fluffy se trata do coelho, e só percebemos isso ao olhar não para os personagens centrais da tira, mas para a plateia: ao identificarmos as orelhas de coelho no canto inferior direito da tira, sabemos de quem são os familiares e redirecionamos a compreensão da sátira para o protagonismo do coelho.

Na segunda tira, a mesma estratégia é utilizada: enquanto lançamos um olhar global e em seguida o direcionamos para os personagens que dialogam, Enriqueta e Fellini, o desfecho da conversa nos convida a contemplar novamente a imagem e observar que o ursinho de pelúcia, Madariaga, se encontra na posição oposta a deles, também “aguardando” a chegada do ano novo. Em ambos casos, o detalhe remete a um trecho pictórico extremamente sutil, mas reorganiza toda a estrutura narrativa.

O detalhe que se esconde do leitor se apresenta em outras ocasiões, a exemplo das seguintes tiras (LINIERS, 2009a, p. 160; 2010b, p. 50):

Imagens 49 e 50 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 8*⁴⁰



Fonte: Liniers, 2009a, 2010b.

Nas seqüências apresentadas, nos deparamos com semelhante recurso narrativo: ao apresentar as tiras em apenas um só quadro, o autor tenta apreender o sentido das mesmas nas figuras centrais (o duende e o verdureiro na primeira tira, por exemplo) e nos diálogos estabelecidos. No entanto, é nos silêncios e nos trechos sutis que se escondem os desfechos de cada trama; o duende comparsa que rouba a quitanda, no canto inferior direito da primeira tira, ou no único passarinho que não fala na segunda tira, evidenciando quem é Josezinho e a razão de ser ele quem odeia Carlinhos, por ser o único a não desejar-lhe algo.

O detalhe se configura não apenas numa marca evidente que se esconde no espaço da tira, mas também na própria ausência de detalhe, como é possível

⁴⁰ Tradução da primeira tira:

“O verdureiro não acreditava no que seus olhos viam... um duende!” “O plano estava saindo com perfeição”.

Segunda tira:

– Tchau, Carlinhos. – Té mais, Carlinhos. – A gente se vê. – Boa sorte! – Boa viagem, Carlinhos. – Adeus, amigo. – Mande notícias, Carlinhos. Não vá se perder. – Tchau tchau, Carlinhos querido!
“Josezinho odiava Carlinhos”.

observar na segunda tira. Os silêncios presentes nas tiras também são lacunares, demandando a participação do leitor para o seu preenchimento, na concepção de Iser (1979), que se verá de maneira mais aprofundada adiante. O recurso ao detalhe se trata também de uma técnica de atenção e retenção do leitor, conforme estabelece Eisner:

Nos quadrinhos, o controle sobre o leitor é conseguido em dois estágios: atenção e retenção. A atenção se consegue com imagens provocantes e atraentes. A retenção é obtida através de uma organização lógica e inteligível das imagens (EISNER, 2008, p. 55).

Se o enquadramento único e a disposição de certos recursos, como o jogo de luzes ou o direcionamento dos balões de fala para um lugar central na trama são os elementos utilizados para prender a atenção do leitor, o detalhe implica a retenção, a necessidade de reconfigurar o entendimento da sátira e redirecionar o olhar do leitor.

Em outras situações, o recurso ao detalhe é imposto não na perspectiva do leitor, mas na dos personagens das sátiras. Desta vez o leitor possui acesso mais evidentemente ao detalhe, mas é na ignorância dos personagens para estes pequenos recursos que se esconde a comicidade do enredo. Em outros casos, tanto o leitor como os personagens compartilham o conhecimento do que se esconde, como nos exemplos a seguir (LINIERS, 2009a, p. 130; p. 127)⁴¹:

Imagens 51 e 52 - tiras de *Macanudo Universal*



⁴¹ Tradução da primeira tira:

“Como é que ele ia imaginar que o terrível bando dos duendes baderneiros estava nas imediações?”
“Como?”.

Segunda tira, na página seguinte:

– Tenho a impressão de que você está apaixonado por mim, Luís Roberto. – Sim, um pouquinho.



Fonte: Liniers, 2009a.

Na primeira delas, o detalhe é visível ao leitor, mas oculto para o personagem central: os chapéus dos duendes, já apresentados em sátiras anteriores, são evidentemente visíveis para o leitor, mas não para o senhor que caminha em direção ao bosque. No segundo trecho, tanto o leitor quanto os personagens da trama visualizam o detalhe, uma vez que a companheira de Luís Roberto percebe a razão de sua paixão, que se encontra na sutil levitação do personagem, evidenciada pela imagem destacada no segundo quadro.

Nestas tiras, podemos perceber o caráter polissêmico das imagens, e o fato de que as mesmas nunca terminam de dizer algo, podendo ser sempre revisitadas, ao contrário do que afirma Masotta ao manifestar que

El revés de la polisemia de la imagen visual es el hecho de que ella nos entrega toda la información de una sola vez. Esto es, que solo es posible recorrer las viñetas a la inversa a condición de no recoger más información que la ya recibida (MASOTTA, 2010, p. 323)⁴².

Ao contrário do que afirma o teórico argentino e de certa forma “lamenta” ser uma limitação da linguagem dos quadrinhos, percebemos que a leitura da imagem, por vezes, não conduz a uma única representação: deparamos-nos com uma imagem global que pode ser lida rapidamente, mas o direcionamento dado pelas falas e ações dos personagens pode nos fazer retomar a leitura da narrativa gráfica para apreender outros significados, encontrando num pequeno trecho pictórico a

⁴² “Um porém da polissemia da linguagem visual é o fato de que ela nos entrega toda a informação de uma só vez. Ou seja, só é possível percorrer as vinhetas de volta sob a condição de não coletar mais informação que aquela já recebida”.

origem da comicidade da trama ou mesmo reordenando todo o enredo a partir desta retomada à imagem (STEIMBERG, 2013).

1.9 A materialidade da trama

Ainda que as tiras de Liniers inicialmente se apresentem num pequeno espaço no jornal *La Nación*, podemos dizer que, assim como em diversas obras literárias, há uma série de recursos paratextuais que compõem a trama de *Macanudo*, muito além das tiras publicadas regularmente.

Este último recurso destacado, mas não menos importante, se direciona não às tiras da série especificamente, mas aos efeitos advindos da interação entre o autor e seu público, além do uso das plataformas de publicação para produzir sentidos específicos: uma narrativa publicada de forma serializada certamente provoca um efeito de recepção diferente daquela publicada na íntegra em formato de livros, conforme menciona Iser:

[...] o texto publicado em partes causa maior impressão do que em livro, assim sucede porque, através da pausa, acrescenta-se um vazio adicional ao vazio próprio ao texto. Seu nível de qualidade não é de forma alguma superior. A pausa apenas apresenta uma outra forma de atualização, que, pelo vazio suplementado, aumenta a atividade imaginativa do leitor (ISER, 1979, p. 118).

Ainda que o teórico tenha originalmente se referido à publicação dos folhetins, é possível pensar nessa mesma lógica ao refletirmos sobre a circulação das narrativas gráficas em tiras periódicas. Tal sequenciação não implica uma maior ou menor qualidade à obra, uma vez que é parte da natureza das histórias em quadrinhos o seu caráter massivo (MASOTTA, 1982), mas permitem estabelecer outras formas de jogos narrativos, já que no espaço de tempo entre a publicação de duas tiras cria-se um público cativo e se estabelece um laço afetivo com o mesmo. Estes laços originam novas ferramentas narrativas, bem como outros produtos dirigidos a diversos públicos, tais como brinquedos e outros objetos de uso prático. Por outro lado, sabe-se que é uma tarefa extremamente subjetiva refletir sobre o impacto de uma narrativa sobre o leitor.

Na compilação das tiras em livros, observa-se certo cuidado quanto à regularidade do formato, periodicidade e qualidade do material apresentado, visando

agradar seu público consumidor: se os jornais podem ser lidos por qualquer tipo de público, desde crianças aos mais adultos, dada a pluralidade de seu conteúdo, ao serem republicadas no formato de livro, as tiras devem ser pensadas para um público específico, já que não atrairão necessariamente os mesmos leitores do jornal. Conforme menciona Van Der Linden,

A materialidade dos livros ilustrados se mostra cada vez mais variada, incentivando escolhas significativas quanto ao formato do livro, espaços em branco, encadernação, tipo de papel, etc. Veremos que as convenções acerca dos usos e do público tendem a ser contornadas (VAN DER LINDEN, 2011, p. 35).

Assim sendo, o trabalho de “materializar” as tiras em quadrinhos pressupõe um importante contato com o leitor, especialmente na Argentina, onde o mercado de quadrinhos é proporcionalmente mais amplo que o brasileiro, dada sua inclinação para publicar tiras de jornal em livros com maior regularidade. Ao se direcionar a um público específico, certamente Liniers não deixaria de estabelecer outros jogos narrativos com seu público cativo, a exemplo de algumas das compilações de *Macanudo*.

A publicação das tiras de jornal em volumes lançados em livrarias, geralmente em um ritmo anual, permite outras formas de interação de Liniers com o seu público, posto que o espaço ocupado no jornal limita a atuação da tira, uma vez que esta será publicada junto ao trabalho de outros autores e deve atender a um público amplamente diverso. Na compilação em livro, aproveita-se o espaço diferenciado e exclusivo para estabelecer novas ferramentas narrativas com o seu público, a exemplo do volume 6 de *Macanudo*, lançado em 2009, cuja primeira edição de cinco mil exemplares trouxe uma capa exclusiva em cada uma dessas edições, todas desenhadas à mão pelo próprio autor, trazendo diferentes personagens da série:

Imagem 53 - uma das 5 mil capas da primeira edição de *Macanudo 6*



Fonte: autor desta tese, 2016.

Ainda que se trate de um recurso gráfico extremamente custoso para a editora (não por acaso o lançamento de *Macanudo 6* coincide com o lançamento do próprio selo editorial de Liniers, a *Editorial Común*), a consolidação da série com seu público cativo permite este tipo de estratégia, oferecendo ao leitor um exemplar único, trazendo a “aura” do artista que o compôs, na concepção de Benjamin (2014), na contramão da reproduzibilidade em larga escala.

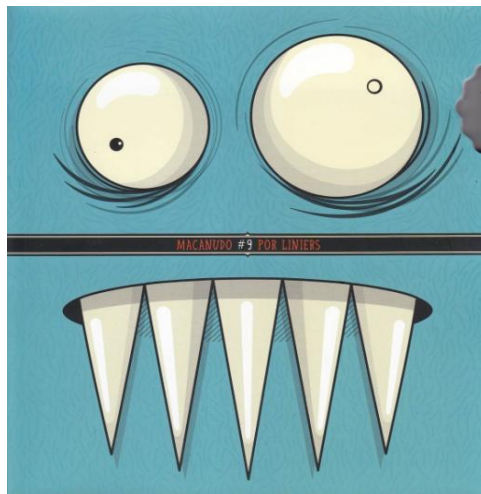
Se a trama em quadrinhos demanda certa empatia entre obra e público, esta “parceria”, se bem sucedida, pode resultar neste tipo de efeito. Além disso, as relações estabelecidas entre ambos irão diferir no traslado das tiras dos jornais para o livro específico: enquanto no primeiro o autor precisa se adaptar a um público geral, por vezes um público que não lê quadrinhos com assiduidade, ao transpassar as tiras para livro é o autor que irá definir o seu público e conferir estas estratégias narrativas pensadas neste nicho específico, conforme defende Masotta:

El 'book' constituye una verdadera revolución y una inversión del orden de las prioridades. En primer lugar la historieta en el interior del 'book' transforma radicalmente la definición misma de la audiencia a la que se dirige. Ella define aquí a su público (MASOTTA, 1982, p. 79)⁴³.

⁴³ “O livro compilado constitui uma verdadeira revolução e uma inversão na ordem das prioridades. Em primeiro lugar, o quadrinho presente no interior do livro transforma radicalmente o público alvo ao qual se dirige. Aqui, o livro define o seu público”.

Já no volume 9 da série, que traz em sua capa o personagem Olga, amigo imaginário de Martín, sem apelar para o exaustivo trabalho realizado na primeira edição de *Macanudo 6*, os sete mil exemplares da primeira edição deste volume trazem o efeito de “mordida” numa das laterais do livro, uma ação comumente executada pelo personagem:

Imagem 54 - capa da primeira edição de *Macanudo 9*



Fonte: autor desta tese, 2016.

Se para o leitor desavisado o corte na lateral do livro pode representar uma falha de impressão, o leitor familiarizado com a série e com o personagem Olga, em especial, evidentemente irá capturar o sentido deste jogo narrativo, estabelecido não num detalhe de uma tira ou num determinado enredo, mas no livro físico.

Além de ser uma forma de representar a ligação de Liniers com o seu público, sinalizando que este último compreenderá as estratégias adotadas pelo artista, tais recursos mostram certa sintonia do autor com o mercado, produzindo efeitos provocativos em algumas de suas compilações. A importância desta interação com o mercado é destacada por Eisner, ao mencionar que

O narrador gráfico não pode fugir do mercado. Uma história em quadrinhos é essencialmente visual, e isso define o produto. O trabalho de arte influencia a venda inicial. Isso não se perde no lojista e nem no distribuidor, que são o meio de acesso final do leitor. Isso encoraja os criadores a se concentrarem mais no formato do que no conteúdo. Portanto, o mercado exerce uma influência criativa (EISNER, 2008, p. 163).

Diferente de outros artistas, Liniers não somente reconhecerá a validade do mercado e os seus respectivos anseios na composição e compilação de suas tiras, mas também trará outros desses elementos externos à sua obra, destacando seus personagens retratados em produtos, ou mesmo exibindo-se na subtrama *As verdadeiras aventuras de Liniers*. Ao exibir em suas tiras, de maneira explícita, os elementos mediadores entre o autor e o público, a exemplo das tiras nas quais fala de sua vida profissional e dos produtos advindos de *Macanudo*, Liniers traz à superfície seu lugar de artista, posicionado entre a obra e o mercado.

Se Liniers subverte vários elementos discursivos da linguagem dos quadrinhos, tal estratégia não remete necessariamente a uma desconstrução dos conceitos vigentes nas narrativas gráficas, mas se apresentam como elementos potencializadores desta forma de linguagem, oferecendo novas possibilidades narrativas que rompem com as fronteiras existentes no espaço físico da tira. De acordo com Brunetti,

As regras, na verdade, são apenas redes de segurança que nos permitem começar. Quando o lápis faz contato com o papel, tudo muda; então é preciso deixar que as ideias, as personagens e as narrativas assumam vida própria (BRUNETTI, 2013, p. 6).

Além disso, os jogos narrativos que podem ser estabelecidos pelos autores de quadrinhos não se limitam a ser executados no próprio espaço da narrativa, comumente tiras breves, mas também no material impresso que a compilação dos quadrinhos gera e nos inúmeros produtos comerciais advindos de seu sucesso. Liniers não apenas reconhece o caráter massivo de sua obra como também o transpõe à série.

A este conjunto de técnicas narrativas utilizadas para imprimir uma identidade própria, conforme realiza Liniers, Michael de Certeau falaria em exibir modelos de práticas, remetendo a um estilo de pensamento e ação (2014, p. 80-81).

Por vezes, estas intervenções e ações sobre a linguagem da narrativa gráfica se apresentam de maneira metalinguística, fazendo com que através das formas do estilo pensemos sobre o mesmo, conforme se verá mais detidamente no capítulo seguinte.

2 QUADRINHOS FALANDO SOBRE QUADRINHOS: A METALINGUAGEM DE *MACANUDO*

Los comics son la cosa más brillante que encontré cerca de mí. Leerlos es como espiar no solo un mundo, sino los cerebros de las personas que hicieron ese mundo
(Art Spiegelman)

Se Liniers utiliza diferentes elementos narrativos de maneira subversiva em sua obra, isso não implica necessariamente um abandono dos recursos mais tradicionais. No entanto, mesmo quando se utiliza deles em suas tramas, há uma forte presença de um discurso metalinguístico em sua obra.

Nesses momentos, o universo do *nonsense*, a cidade de encontros e desencontros, a infância, os sentimentos outrora imateriais, bem como outros elementos presentes com frequência na série, cedem espaço para o questionamento sobre as formas de se fazer quadrinhos, utilizando-se as próprias narrativas gráficas para isso: entram em cena os bastidores da produção gráfica, as interações entre personagens e leitores ou autores e personagens, as experimentações do autor em evidência, bem como a exposição de suas limitações, além da própria transposição do autor para o universo da série. Há também um forte discurso metalinguístico na série quando se requisita o leitor para o desvendamento de uma trama específica ou ainda ao mimetizar nas narrativas gráficas o processo de formação pessoal do leitor.

Desta forma, ao assumir este discurso metalinguístico, Liniers deixa de utilizar, em alguns momentos, o mundo das imagens representando seus universos comumente retratados para voltar-se a reflexões sobre os elementos composicionais da narrativa gráfica e também daqueles inerentes à leitura. Assim sendo, utiliza-se a linguagem em quadrinhos para falar de si mesma, potencializando os efeitos discursivos ao colocar a reflexão sobre o fazer artístico no papel central das tramas. Esta é também uma das funções que a linguagem pode exercer; conforme estabelece Fiorin, “a linguagem não se destina somente a informar, a influenciar, a exprimir emoções e sentimentos, a criar ou manter laços sociais, mas ela serve também para falar sobre a própria linguagem” (2013, p. 22).

São vários os recursos metalinguísticos utilizados por Liniers de maneira explícita, trazidas à superfície da obra. Na composição de várias de suas tiras, é possível reconhecer que

Liniers cuestiona en *Macanudo* sus elementos creativos, destacando la condición de artificio del texto y exhibiendo los mecanismos de su construcción en no pocos casos. Así, son frecuentes los recursos metaficcionales que viabilizan el cuestionamiento del propio devenir del texto, entre ellos: las referencias directas a otros humoristas gráficos, los personajes que se dirigen directamente al lector o que interactúan con el creador, la interpelación al lector haciéndole partícipe del proceso de creación, de los límites y la esencia de la obra artística y, por supuesto, el conflicto que en su seno se establece entre ficción y realidad (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 26)⁴⁴.

Não raramente vemos na série o próprio autor transposto para o universo da sátira em forma de coelho, fazendo de si mesmo personagem de sua trama e interagindo com o universo metaficcional. Em outros momentos, é o leitor implícito que necessita ser requisitado para a (des)construção da trama, trazendo elementos externos ao plano da narrativa gráfica para constituir seu sentido.

Conforme se verá adiante, há também um evidente processo de formação do/a leitor/a, por meio da personagem Enriqueta, sendo retratado nas sequências em que esta personagem aparece. As implicações de ser um leitor no mundo de hoje, as emoções e sensações apreendidas, as escolhas que são necessárias diante da vida, toda essa subjetividade existente no processo de formação do leitor é transposta para algumas tiras da série.

Em *Macanudo*, comumente essas funções metalinguísticas são apresentadas por meio dos quadrinhos. Vejamos alguns exemplos de como a linguagem pictórica se apresenta como forma de refletir sobre si própria.

2.1 Revelando o *storyboard*

Em situações anteriores, viu-se como as relações entre palavra e imagem dialogam com o desfecho de algumas tramas. Utilizando-se de um discurso

⁴⁴ Liniers cuestiona em *Macanudo* os seus elementos criativos, destacando a condição de artificio do texto e exibindo os mecanismos de construção em vários casos. Assim, são frequentes os recursos metaficcionais que viabilizam o questionamento do próprio devir do texto, entre eles: as referências diretas a humoristas gráficos, os personagens que se dirigem diretamente ao leitor ou que interagem com o criador, a interpelação ao leitor ao torná-lo participante do processo de criação, dos limites e a essência da obra artística e, obviamente, o conflito que se estabelece entre ficção e realidade.

metalinguístico em seus quadrinhos, Liniers evidencia também como as ferramentas narrativas em sua forma mais explícita contribuem para atribuir sentido ao enredo, como no caso a seguir (LINIERS, 2009a, p. 13):

Imagem 55 - tira de *Macanudo Universal*⁴⁵



Fonte: Liniers, 2009a.

A trama nos traz quatro quadros específicos, apresentando o diálogo entre os dois personagens. No entanto, ao passo que a personagem da direita destaca o problema de seu companheiro – a sua impossibilidade de dedicar-se e evoluir em algo – a sequência dos quadros mimetiza esta involução, fazendo a imagem regredir aos seus estágios anteriores antes de ser concebida em sua arte final, até chegar ao formato do *storyboard*, o esboço para a produção de uma narrativa em quadrinhos.

A característica atribuída ao personagem da trama também pode ser deslocada para caracterizar o autor, que começa a tira com a imagem arte-finalizada e aos poucos vai regredindo em seu trabalho, até apresentá-la inacabada, inclusive impossibilitando ao público ler o último balão de fala. No sentido inverso de leitura, apresenta-se ao leitor, mimetizando o retrocesso do personagem, as etapas da produção de uma narrativa gráfica, tal como define Eisner:

‘Escrever’ para quadrinhos pode ser definido como a concepção de uma ideia, a disposição de elementos de imagem e a construção da sequência da narração e da composição do diálogo. É, ao mesmo tempo, uma parte e o todo do veículo (EISNER, 1999, p. 122).

⁴⁵ Tradução:

Primeiro quadro: – Sabe qual é o seu problema? É que você deixa tudo pela metade.

Segundo quadro: – Começa tudo muito entusiasmado e pouco a pouco vai abandonando as coisas.

Terceiro quadro: – Sabe o que você é, hein? [...]

Outra característica da tira é o fato de incorporar elementos que, em outros contextos, seriam descartados e desconhecidos aos olhos do público, posto que o *storyboard* é de uso pessoal do autor, elaborado para planejar a tira. No entanto, é uma das marcas identitárias dos quadrinhos utilizar o seu espaço para evidenciar os mecanismos de produção, conforme menciona Steimberg:

En la historieta, se ha dicho, los mecanismos de producción del sentido salen a la superficie, en la línea nunca del todo normada del dibujo y de la secuencia gráfica; nunca puede pasarse en la historieta, seriamente, “al contenido”, como sucede en la literatura (STEIMBERG, 2013, p. 20)⁴⁶.

Desta forma, não só a articulação entre palavra e imagem aparece a serviço do enredo, mas também as evidências dos recursos estilísticos produzem efeitos particulares, tal como simular as atitudes dos personagens ou mesmo funcionar como uma autocrítica do autor. Além disso, a desconstrução do processo de elaboração de uma narrativa gráfica é trazida de maneira explícita, para ilustrar um suposto sentimento de fracasso vivenciado pela personagem dada a impossibilidade de se comunicar com o seu interlocutor, graças à descontinuidade da qual se fala na trama.

2.2 Os bastidores

Semelhante a outras produções artísticas, como o cinema, a televisão e o teatro, Liniers apresenta em suas tiras o esforço empreendido na composição das mesmas, seja destacando algumas dificuldades na concepção de uma ideia ou apresentando problemas na execução da trama, ao simular problemas técnicos.

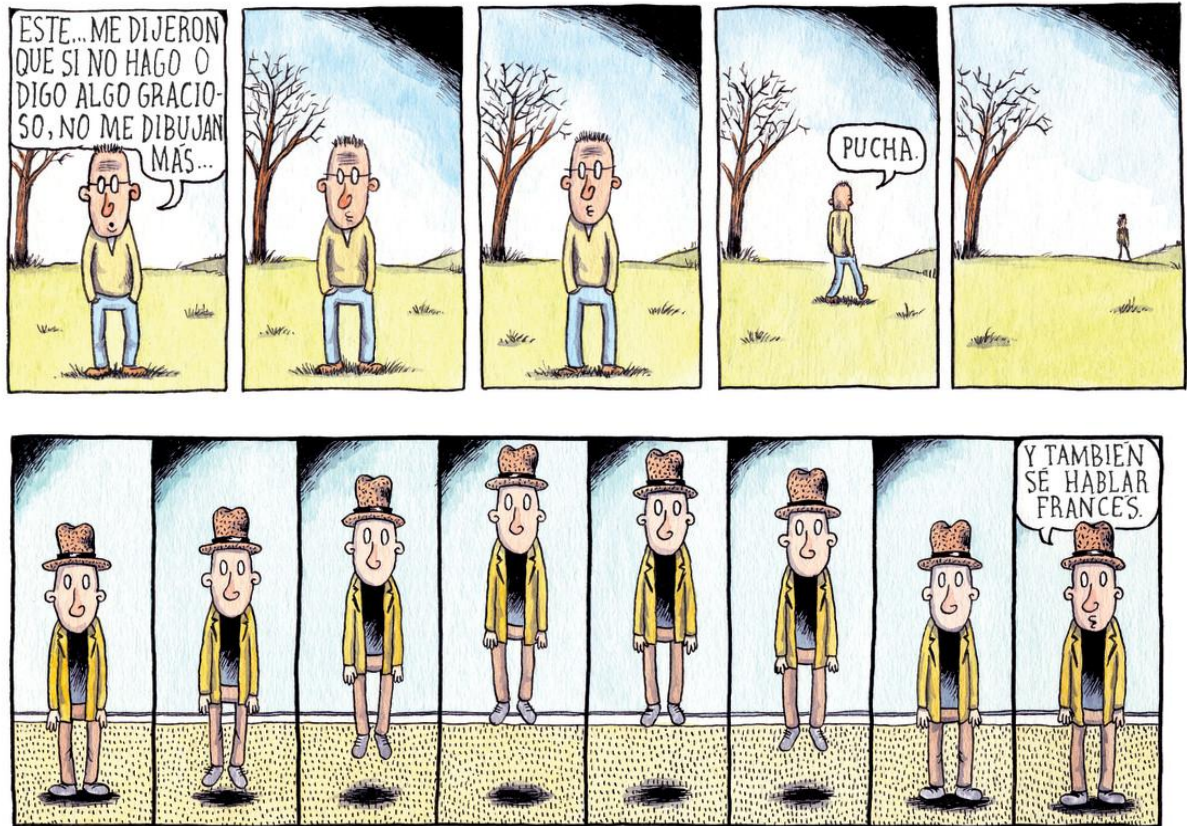
Em sua fase inicial, por exemplo, diversas tiras trazem personagens anônimos “experimentando” o espaço, evidenciando essa fase de ajustes que uma tira serializada precisa sofrer em função do público, para conseguir aceitação, como se pode ver nas seguintes sátiras (LINIERS, 2009a, p. 15)⁴⁷:

⁴⁶ “Nos quadrinhos, os mecanismos de produção de sentido saem à superfície, na linha nunca totalmente normatizada do desenho e da sequência gráfica; nos quadrinhos, nunca se pode passar, seriamente ‘ao conteúdo’, como acontece na literatura”.

⁴⁷ Tradução da primeira tira, na página seguinte:

– Ehh... me disseram que se eu não fizer ou disser algo engraçado, não vão me desenhar mais...
– Eita.

Imagens 56 e 57 - tiras de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Ainda estabelecendo os seus primeiros passos no periódico *La Nación*, no decorrer de 2002, Liniers evidentemente realiza uma série de experimentos com variados personagens que viriam a ser, alguns deles, elementos fixos no universo de *Macanudo*, dependendo da aceitação do público. Porém, eventualmente aparecem na serialização personagens aleatórios “candidatando-se” para um posto no universo da narrativa, e a própria tira serve de espaço para que cada um desses seres anônimos apresente suas qualidades: os elementos dos bastidores, como a concepção da ideia de um personagem, são evidenciados nas próprias tiras, a exemplo do que se pode ver na seguinte vinheta (LINIERS, 2009a, p. 233)⁴⁸:

Tradução da segunda tira: – E eu também falo francês.

⁴⁸ Tradução da tira, na página seguinte: “Esse personagem é um inútil... não vou mais desenhá-lo”.

Imagem 58 - tira de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

O recurso metalinguístico desta tira é evidenciado no momento em que o autor assume a voz do narrador: o quadro de fala na última cena da tira é a própria voz de Liniers fazendo julgamento do personagem que inseriu na trama, reconhecendo que, embora tenha utilizado uma tira para representá-lo, não lhe dará mais espaço na série, devido à sua inutilidade. Trata-se também de uma maneira de evidenciar uma autoironia do autor em relação ao seu processo criativo, descartando algumas ideias antes mesmo da aprovação do público. Mesmo após a consolidação da série, Liniers se utiliza deste recurso narrativo para tratar da tira como um lugar de constantes testes (LINIERS, 2010b, p. 76):

Imagem 59 - tira de *Macanudo 8*⁴⁹



⁴⁹ Tradução:

Terceiro quadro: "Ei... você tem que dizer algo engraçado". – Por quê?

Quarto quadro: "Porque você está numa tira cômica" – Ah.

Quinto quadro: – Blaa.

Sexto quadro: "Não... deixa pra lá... está péssimo".

Fonte: Liniers, 2010b.

Outras vezes os próprios personagens deixam evidente a existência dos bastidores do universo de *Macanudo*: ainda que eles não interajam, atuando cada um em sua própria subtrama, eventualmente uns mencionam os outros, como se estivessem cientes de que compõem um elenco, como no exemplo a seguir (LINIERS, 2012, p. 53):

Imagem 60 - tira de *Macanudo* 9⁵⁰



Fonte: Liniers, 2012.

Assim como nesta seleção para integrar o elenco de *Macanudo*, em outros momentos os personagens se comportam como se de fato houvesse uma relação de trabalho com a série, como se cada personagem fosse parte de um quadro de funcionários que prestam serviços à obra. Semelhante à primeira tira publicada (Imagem 1), o autor traz ao universo da fantasia noções características do mundo cotidiano, como as relações trabalhistas.

Fantasia e realidade realizam um intercâmbio de características, produzindo um novo efeito e um novo lugar, não sendo mais possível reconhecê-lo como um ou outro estritamente, uma vez que suas fronteiras se apagam. Conforme menciona

⁵⁰ Tradução:

Hoje: *Casting*.

Terceiro quadro: "Muito bem, e qual é a sua experiência?" – Tenho mestrado em ciências políticas. Fiz um estágio em *Garfield* e outra em *Mortadelo e Salaminho*.

Quarto quadro: – Além disso, creio que posso acrescentar a *Macanudo* uma nova direção, algo mais moderno.

Quinto quadro: – Algo mais maneiro, sabe? Mais marca registrada.

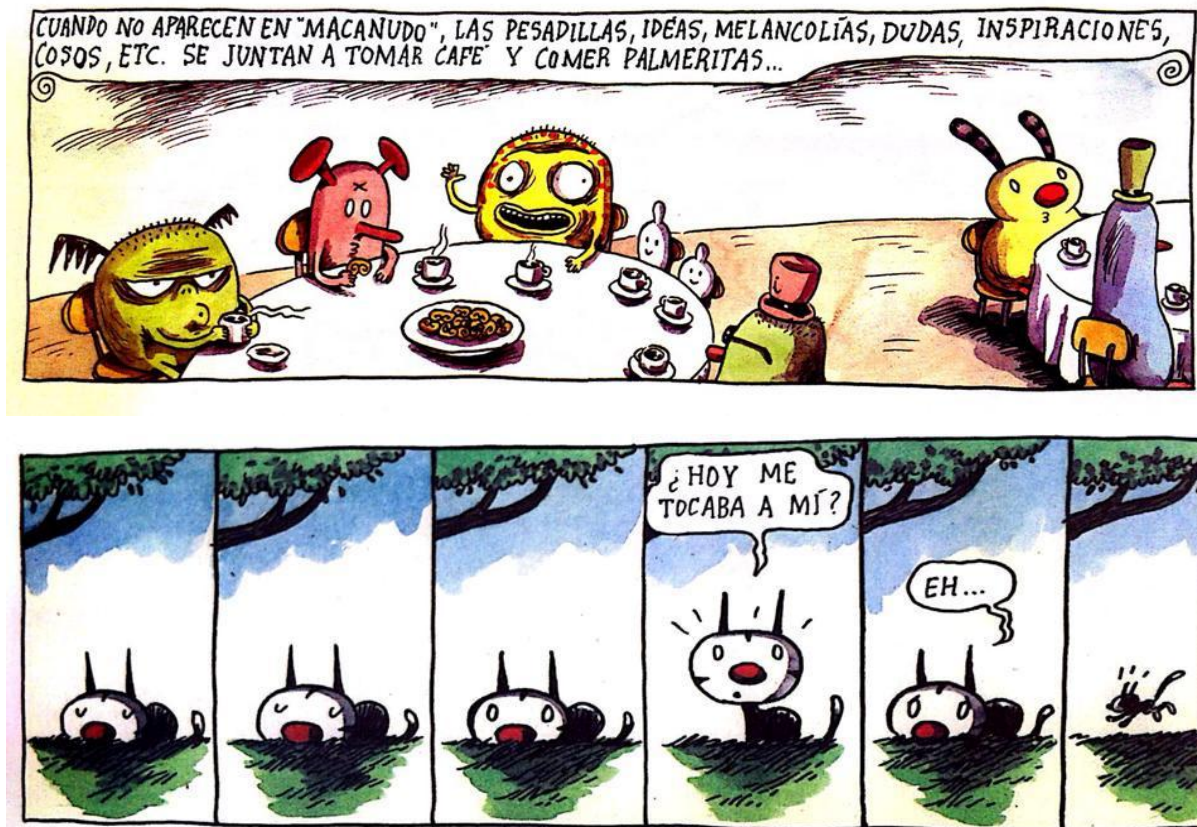
Sétimo quadro: "Perdão, mas acho que não vai dar. Obrigado por ter vindo".

Oitavo quadro: – Tá tirando onda comigo? Você tem um trabalhando aqui que só sabe dizer 'Olga', 'Olga', 'Olga'. Poxa!

Bernardo, “o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar” (2010, p. 9). Em outros termos, a fantasia de Liniers não prescinde da realidade, mas quando a evoca, produz um universo que não é um nem o outro, mas uma fantasia com traços de realidade, um novo sistema. Não cabe aí demarcar as fronteiras do que seria absurdo e do que seria a normalidade, mas sim mesclá-las ou mesmo ignorá-las.

Existem ainda outros momentos nos quais as sátiras de *Macanudo*, sem deixar de se apresentar no convencional formato da tira, mostram os seus bastidores, ao passo que realizam nestes atos um evento humorístico, a subversão da fantasia, ao fazê-la seguir a lógica do trabalho cotidiano (LINIERS, 2009a, p. 231; 2010b):

Imagens 61 e 62 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 8*⁵¹



Fonte: 2009a, 2010b.

⁵¹ Tradução da primeira tira:

“Quando não aparecem em *Macanudo*, os pesadelos, ideias, melancolias, dúvidas, inspirações, coisas, etc., se juntam para tomar café e comer uns biscoitinhos”.

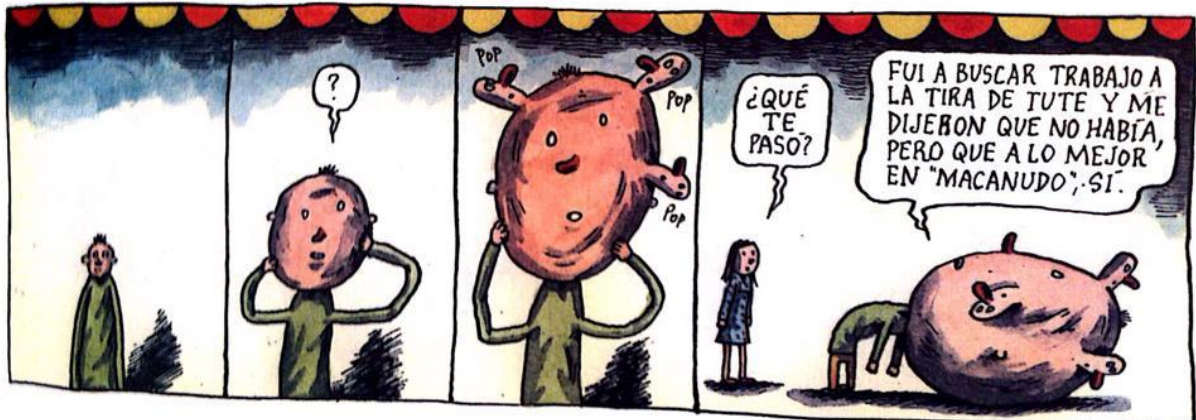
Segunda tira: – Hoje era a minha vez? – Eh...

Já apresentados anteriormente, o leitor reconhece na primeira das tiras a forma dos sentimentos materializados, como os pesadelos, as ideias e as dúvidas. No entanto, se anteriormente eles foram mera concepção de uma ideia do autor e em seguida transpostos para uma sátira específica, nesta vinheta eles compõem uma espécie de equipe de trabalho, mostrando uma relação empregatícia entre o autor e os personagens, que estão sempre à disposição da trama, mesmo quando se encontram num momento de ociosidade.

Na segunda tira da sequência, mesmo o gato Fellini se mostra ciente das atribuições que possui diante da série. O personagem inclusive evidencia conhecer sua estrutura, que se dirige a um público massivo, publicada com periodicidade regular e composta de várias subtramas, ou seja, sabe que nem todos os dias possui a obrigação de aparecer, o que leva ao seu equívoco.

Em outros momentos, essas relações trabalhistas entre personagens e a série são colocadas em função do trabalho de outros autores, a exemplo da seguinte vinheta (LINIERS, 2010b, p. 49):

Imagem 63 - tira de *Macanudo* 8⁵²



Fonte: Liniers, 2010b.

A linguagem metalinguística, neste caso, não se evidencia pela relação dos personagens com os bastidores da trama, mas pela referência a outro autor de quadrinhos, Tute, criador do personagem *Batu*, que compartilha o mesmo espaço

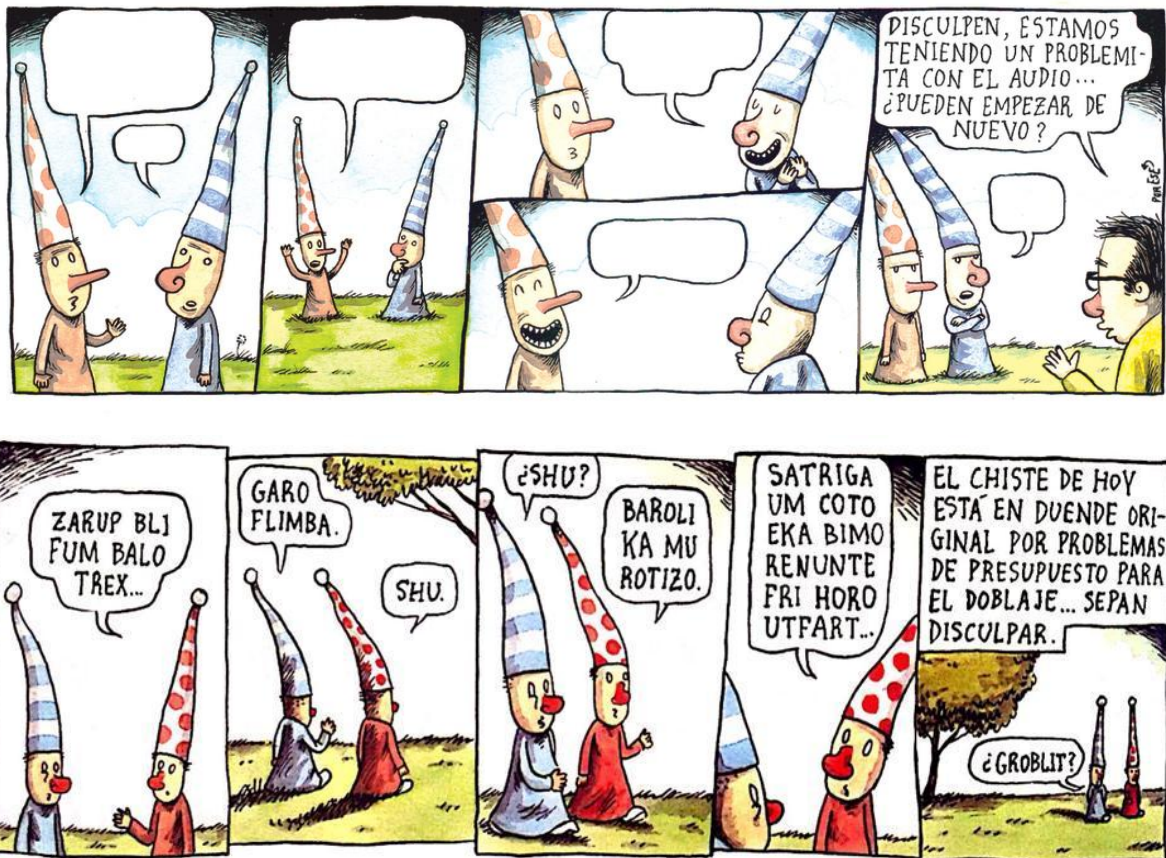
⁵² Tradução:

– O que aconteceu com você? – Fui buscar trabalho na tira de Tute e me disseram que não tinha vaga, mas que talvez eu conseguisse em *Macanudo*.

com Liniers no periódico *La Nación*. Na sátira, compara-se o estilo dos dois autores: o problema do personagem não é o fato de brotarem várias cabeças sobre sua cabeça principal, mas sim o fato de que este tipo de acontecimento não se adequa ao estilo de narrativa do outro autor, mas torna-se aceitável em *Macanudo*.

Outros recursos metalinguísticos relacionados aos bastidores dizem respeito às condições técnicas e financeiras para a concepção da tira, a exemplo das seguintes sátiras (LINIERS, 2009a, p. 97; p. 256):

Imagens 64 e 65 - tiras de *Macanudo Universal*⁵³



Fonte: Liniers, 2009a.

Na primeira das tiras, o próprio autor entra em cena para solucionar o problema técnico em evidência. Conforme se tratou anteriormente, o “som” da narrativa gráfica (ao menos a sua representação) ocupa um espaço físico na

⁵³ Tradução da primeira tira:

– Desculpem, estamos tendo um probleminha com o áudio... podem começar de novo?

Segunda tira:

“A tira de hoje está em duende original devido a problemas de orçamento para a dublagem... desculpem-nos”.

vinheta. Assim, o defeito da tira consiste em ocupar o espaço dos balões sem apresentar seu texto. Porém, o autor trata as falas como algo que deveria ser audível, uma vez que se o/a leitor/a não lê o código verbal, tampouco ouvirá o som de sua própria leitura.

No segundo caso o autor tenta novamente mimetizar o efeito do som: ao ler palavras incompreensíveis e aleatórias, o leitor é impossibilitado de atribuir sentido à narrativa, quando ao final se apresenta a raiz do problema: não se trata de um código verbal que o leitor deveria conhecer para compreender a tira, mas da falta de recursos por parte de seus criadores para trazer a vinheta em perfeitas condições de ser entendida, através de uma suposta dublagem. A metalinguagem também reside no fato de se associar as tiras cômicas a uma arte que dispõe de poucos recursos financeiros, como na primeira tira da série (Imagem 1), mimetizando nas sátiras uma situação externa referente à economia argentina e o quanto a sua instabilidade afeta o mercado em questão:

Para muchos investigadores de la historieta, la Argentina se presenta como un caso paradójico: semillero de grandes guionistas y dibujantes y, al mismo tiempo, país de crisis y recurrentes quiebres políticos e institucionales que influyeron negativamente en las posibilidades de crecimiento del género (LEVIN, 2015, p. 61)⁵⁴.

Desta forma, as próprias tiras desta sequência simulam este efeito paradoxal intimamente ligado às relações dos quadrinhos com o mercado: ainda que se trate de uma série altamente prestigiada, de circulação nacional num dos maiores periódicos do país, o quadrinho é representado como uma arte carente de recursos e investimentos, evocando esta história de instabilidade do gênero com a economia de seu país, característica marcadamente presente ao longo da história das narrativas gráficas argentinas (VAZQUEZ, 2010).

2.3 A experimentação de *Macanudo*

Conforme vem se destacando desde o primeiro tópico deste capítulo, *Macanudo* é, evidentemente, um lugar aberto à experimentação. Seja pela forma como lida com o enquadramento, com a sequenciação das imagens, com a

⁵⁴ “Para muitos pesquisadores de quadrinhos, a Argentina é vista como um caso paradoxal: lugar de origem de grandes roteiristas e desenhistas é, ao mesmo tempo, um país de crises e recorrentes rompimentos políticos e institucionais, que influenciaram negativamente as possibilidades de crescimento do gênero”.

concepção de ideias, dentre outros aspectos, o universo de Liniers é receptivo no que diz respeito à experimentação de novas possibilidades narrativas. Esta ideia pode ser entendida também como a utilização de novas ferramentas estilísticas que visam produzir efeitos anteriormente desconhecidos.

Por vezes, tais ferramentas discursivas são trazidas para o universo do autor de forma que convida o público a pensar e validar determinada estratégia; diferente dos aspectos vistos a princípio, desta vez os recursos são discutidos junto ao leitor, e, não raro, o próprio autor se retrata na sua obra em meio a suas reflexões, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 355):

Imagem 66 - tira de *Macanudo Universal*⁵⁵



Fonte: Liniers, 2009a.

Ao questionar-se sobre a maneira como poderia abraçar o diverso público que lê *Macanudo*, o autor apela para um recurso que pode fazê-lo atingir o seu objetivo: reservar um lugar especial da tira para inserir um simulacro do suposto leitor, representado pelo tracejado que abraça o autor, podendo-se inserir neste espaço qualquer um dos milhares de leitores para “serem abraçados” pelo quadrinho.

Dado o enquadramento, a tira supostamente se encerra antes deste momento, com a dúvida em suspenso, mas de imediato o autor planeja uma solução para sua inquietação, abraçando uma versão metonímica do/a leitor/a,

⁵⁵ Tradução:

Primeiro quadro: “Como uma tirinha faz pra abraçar muitas pessoas?”

Segundo quadro: “Outro dia fiquei pensando na quantidade de gente que lê *Macanudo*”.

Terceiro quadro: “E com certeza, dentre todas essas pessoas, deve ter milhares as quais, por uma ou outra razão, lhes viria bem um abraço”.

Quinto quadro: “Mas como uma tirinha faz pra abraçar muita gente?”

simultaneamente dentro e fora da trama, uma vez que a noção de enquadramento que o público possui induz o leitor a pensar que este gesto compõe a trama, ao passo que ele acontece fora dos limites do contorno dos quadros. Outra forma de experimentação com o enquadramento, de forma explícita, pode ser visto na seguinte vinheta (LINIERS, 2009a, p. 357):

Imagem 67 - tira de *Macanudo Universal*⁵⁶



Fonte: Liniers, 2009a.

Articulando mais uma vez a palavra e a imagem, além de evidenciar o discurso metalinguístico utilizado na trama, Liniers nos convida a refletir sobre a forma de ver o futuro da personagem Enriqueta, mostrando-nos em imagens a forma como ela o enxerga e para onde se dirige: como uma tela em branco a ser preenchida, reproduzindo este efeito ao apresentar o último quadro inacabado, tanto pela ausência parcial de contorno como pela ausência de cores. Liniers nos apresenta a problemática da questão de maneira metalinguística, experimentando através dos quadrinhos a reprodução da perspectiva da personagem, que, assim como o leitor, ainda não conhece o que virá a seguir.

Ao passo que elabora novas formas de narrar por meio das imagens, Liniers frequentemente desconstrói ou mesmo nega potencializar seus recursos linguísticos, invalidando certas estratégias, a exemplo das seguintes sátiras:

⁵⁶ Tradução:

Primeiro quadro: – Eu tento olhar pra frente e ver uma tela em branco onde tudo pode acontecer.

Segundo quadro: – E as opções são infinitas.

Terceiro quadro: – Vai ser divertido entrar no futuro.

Imagens 68 e 69 - tiras de *Macanudo 9* e *Macanudo 10*⁵⁷



Fonte: Liniers, 2012; 2013.

Em ambas as sequências, observamos uma recusa do autor em adotar certos modelos discursivos ao realizar experimentações nesta forma de linguagem: na primeira das tiras, uma voz externa, aparentemente revestida de uma índole mais comercial, induz o autor a repensar o modelo narrativo de seus quadrinhos, tornando-o mais apelativo, obtendo como resposta a sua recusa.

Já no segundo exemplo, a tira “desconstrução” se apresenta não por desenhos, mas por fotos, retratando os objetos utilizados na produção de uma narrativa gráfica, como lápis, pincel, nanquim, dentre outros. Ao retratar os objetos sem desenhá-los, Liniers opta por retroceder a lógica da evolução dos recursos narrativos, deixando de apresentar uma nova obra para fazê-la retroceder ao seu

⁵⁷ Tradução da primeira tira:

“Hoje o que vende é o escândalo, entende? Coloca mais escândalo nesses desenhinhos aí que você faz”.

estado material inicial, desconstruindo uma noção positivista de contínuo aperfeiçoamento. Há, especialmente na primeira situação, um processo de reflexão sobre os meios narrativos dos quais o autor pode se utilizar, mas a comicidade surge a partir da negação dessas supostas novidades, criando um espaço paralelo que não é o real nem é o da tira. Para Bernardo (2010, p. 9), “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”.

Em outros casos, o autor anula a concepção de novas possibilidades narrativas, mesmo experimentando-as, ao reconhecer a insuficiência das mesmas, em alguns casos por razões externas à trama, a exemplo das tiras que se seguem (LINIERS, 2010a, p. 10; 2013, p. 22):

Imagens 70 e 71 - tiras de *Macanudo 6* e *Macanudo 10*⁵⁸



⁵⁸ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: – Ah... que *design* moderno.

Segundo quadro: – Sim, muito original.

Terceiro quadro: – E as flores, olha, que detalhe bonito! – Dão um toque de elegância!

Quarto quadro – Mas parece que falta algo nesta tira, não?

Segunda tira:

“Desenhado com a euforia sentida depois de ter dado por perdida por uma hora a carteira com todos os documentos... e ela ter aparecido!”

Fonte: Liniers, 2010a; 2013.

No primeiro caso, os próprios pinguins, personagens regulares da série, avaliam a novidade trazida pelo autor. No entanto, a ornamentação conferida à tira, pelo uso de flores, junto ao formato dos quadros, não são suficientes para provocar o efeito cômico geralmente visto nas sátiras de *Macanudo*. Da forma apresentada, nem mesmo é preciso que o/a leitor/a avalie e valide a estratégia utilizada pelo autor; os próprios personagens se encarregam de fazê-lo, ao questionarem que falta algo à tira. O uso do quinto quadro junto ao silêncio evidencia que a tira falha diante dos padrões esperados para uma série cômica, reproduzindo uma situação incômoda por meio do silêncio e o desperdício do espaço da tira em função de sua ornamentação.

No segundo caso, o autor traz um elemento externo, a sua euforia após um período de angústia, como motivação para desenhar a tira, o que se mostra insuficiente para produzir uma sátira no padrão recorrente em *Macanudo*. Desta forma, ao passo que o autor experimenta novas possibilidades narrativas que interagem harmonicamente com a trama, outros recursos se mostram evidentemente falhos, sendo esquecidos pelo autor, ficcionalizados uma só vez e não mais adotados.

2.4 As relações entre personagem e enredo

Por vezes as possibilidades narrativas de *Macanudo* são evidenciadas entre os próprios personagens em seu habitat natural, os quadrinhos: sem recorrer à presença de um leitor externo, as tramas são conduzidas a partir das relações que se estabelecem entre o elenco da série e o espaço físico que ele ocupa, questionando elementos da narrativa em quadrinhos, como se pode ver adiante (LINIERS, 2009a, p. 33)⁵⁹:

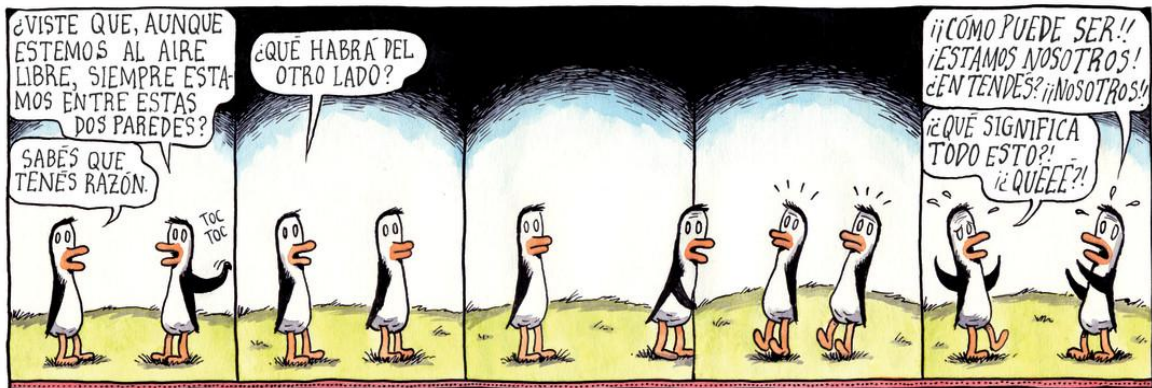
⁵⁹ Tradução da tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: – Já reparou que, mesmo estando ao ar livre, a gente sempre está entre essas paredes? – É, tem razão.

Segundo quadro: – O que será que tem do outro lado?

Quinto quadro: – Não pode ser! Estamos nós mesmos! Entendeu? Nós!! – O que significa tudo isso? O quêee?

Imagem 72 - tira de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Por meio do recurso metaficcional, os pinguins associam os elementos discursivos dos quadrinhos ao espaço que habitam, atribuindo a noção de espaço-tempo aos mesmos: o contorno dos quadros se torna uma parede que os separa do evento seguinte, e o quadro seguinte, na verdade parte da mesma ação que o leitor colocará em movimento, torna-se o futuro com o qual eles ainda irão se deparar. Desta vez os personagens não possuem noção de que habitam uma narrativa em quadrinhos, e evidenciam com estranhamento as ferramentas discursivas utilizadas para contar este tipo de história, causando o pavor no desfecho da trama ao se verem onipresentes, quando na verdade se trata de apenas um pequeno instante que o/a leitor/a irá dar movimento.

Há também os casos nos quais os personagens possuem noção de que estão numa trama em quadrinhos, mas querem negar a sua existência como mera ficção e tentam desconstruir os elementos narrativos utilizados, a exemplo da série *Cecílio, o personagem que não queria ser personagem de quadrinhos* (LINIERS, 2016b)⁶⁰:

⁶⁰ Tradução dos diálogos da primeira tira, na página seguinte:

- Oi, Cecílio.
- Não, não, não! Eu não falo com pássaros, nem com gatos, nem com cachorros.

Segunda tira:

- E esse rolinho que tá me seguindo? Isso não pode ser sério!

Terceira tira:

- Isso não é um nariz!
- Onde estão os orifícios nasais?
- Parece uma salsicha!
- Não aguento isso...

Imagens 73, 74 e 75 - tiras extraídas do jornal *La Nación*



Fonte: Liniers, 2016b.

Nos três casos observam-se recursos e noções básicas empregadas nos quadrinhos comumente carregadas de simbolismos: embora se aceite no universo de *Macanudo* que os animais falem, por exemplo, o personagem nega fazer parte deste tipo de enredo, reivindicando um suposto retorno à realidade, assim como questiona os seus atributos físicos, como seu nariz, ou mesmo os traços utilizados pelo autor para destacar a percepção de movimento. Para o personagem, o emprego estes recursos, ao passo que se mostram eficazes para a composição da trama em quadrinhos, tornam-se incômodos para a sua vida, que, evidentemente existe apenas neste universo, mas pretende ser real.

2.5 As relações entre personagem e autor

Não raras vezes pudemos notar a interação dos personagens com o espaço físico da trama, explicitando a noção de bastidores existente em *Macanudo*. Em outros momentos, é possível encontrar ainda uma interlocução entre os personagens e o autor, representando outra relação de trabalho. Se em alguns momentos Liniers se insere como personagem de seu próprio universo, representando a si mesmo como um coelho, em outros momentos o discurso metaficcional o retrata como um suposto “patrão” de seus personagens, mostrando uma relação de hierarquia no processo de criação, a exemplo da seguinte sátira (LINIERS, 2009a, p. 58):

Imagem 76 - tira de *Macanudo Universal*⁶¹



Fonte: Liniers, 2009a.

Nas relações entre os personagens e o autor, por vezes Liniers trata o processo de elaboração de uma tira não como um gesto que requer inspiração e criatividade, mas como um trabalho que demanda transcrever para os quadrinhos as supostas experiências vivenciadas pelos personagens, como se os mesmos tivessem lugar no mundo material e não fossem fruto de sua imaginação. A assinatura no canto inferior direito também evoca o sentido metalinguístico da tira, “por esse”. O humor da tira consiste na projeção material dos personagens e na necessidade de que os mesmos retratem suas experiências para serem transpostas para os quadrinhos, negando o elemento imaginativo como necessário para concepção das ideias.

⁶¹ Tradução: – Vamos ver, aconteceu algo engraçado com alguém esta semana?

Em outros momentos, os personagens evidenciam a responsabilidade do autor sobre o componente criativo da trama, questionando por vezes a sua inventividade pouco eficaz, a exemplo da seguinte sátira (LINIERS, 2016b):

Imagem 77 - tira extraída do jornal *La Nación*⁶²

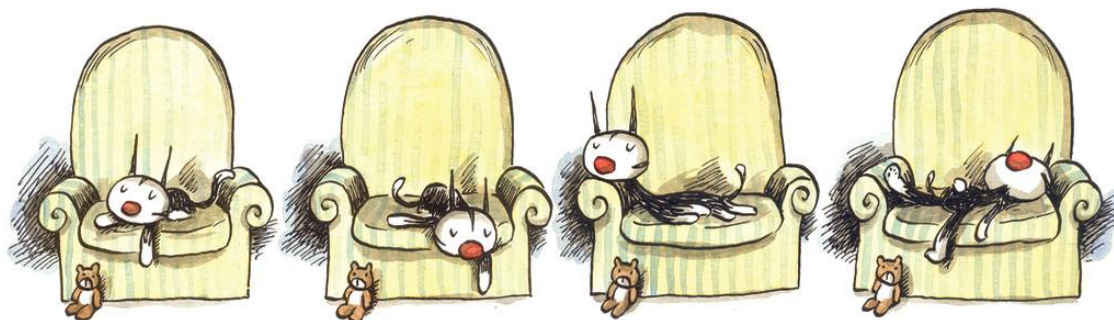


Fonte: Liniers, 2016b.

Diferente da tira dos pinguins, os duendes se eximem da responsabilidade de encenar um evento humorístico, ao passo que o fazem de maneira metalinguística, atribuindo esta tarefa à criatividade do autor, que por vezes apresenta novos efeitos de linguagem nos quadrinhos, porém ineficazes. Já em outros momentos, autor e personagens compartilham a responsabilidade de apresentar algo ao leitor. No entanto, é comum, dado o ritmo acelerado de produção de tiras publicadas nos jornais, praticamente diário, que ambos fracassem na tentativa de mostrar alguma novidade significativa com a frequência exigida (LINIERS, 2009a, p. 285):

Imagem 78 - tira de *Macanudo Universal*⁶³

ESE DÍA FELLINI, MADARIAGA Y EL DIBUJANTE DE ESTA TIRA NO PENSARON EN NADA — 9



⁶² Tradução:

– Ele não vai pensar em nada. – Tudo muito bonito. – As plantas, vinhetas tortas. – Mas você vai ver.

⁶³ Tradução: “Nesse dia, Fellini, Madariaga e o desenhista desta tira não pensaram em nada”.

Fonte: Liniers, 2009a.

É possível notar que, além do componente imaginativo presente em toda sua pluralidade nas tiras de *Macanudo*, uma noção de obrigação perpassa a obra, mostrando as responsabilidades com as quais cada parte da produção criativa deve arcar e também o processo artístico como um trabalho comum a ser realizado. Algumas dessas situações são advindas dos elementos externos à trama, como os que dizem respeito aos problemas do autor diante do ritmo de produção ao qual está exposto. Há uma evidente narrativa autobiográfica em curso, exibindo os percalços de ser um autor de tiras diárias.

Além das situações anteriormente descritas, referentes à necessidade da imaginação para conceber as tiras, há momentos nos quais o estilo de arte e narrativa de Liniers vem à tona por meio da inquietação dos próprios personagens, a exemplo das seguintes sátiras (LINIERS, 2010a, p. 30; 2009b, p. 7):

Imagens 79 e 80 - tiras de *Macanudo* 6 e *Macanudo* 7⁶⁴



⁶⁴ Tradução da primeira tira:

– Eu te daria um beijo, mas te desenharam estranho e eu não alcanço.

Segunda tira, na página seguinte:

– Sim, fui verificar e parece que foi a mesma pessoa que nos desenhou. – Coitado.



Fonte: Liniers, 2010a; 2009b.

Em ambas situações, os próprios personagens criticam o estilo de arte adotado pelo autor, por vezes criando complicações aos próprios personagens, como no primeiro caso, ou distinguindo-os uns dos outros sem um critério específico, como no segundo. No entanto, é preciso ponderar que a narrativa gráfica não é feita somente de mera narração por meio de imagens: o estilo utilizado pelo artista é bastante crucial na elaboração dos quadrinhos, pois, se a comparamos com o texto verbal, remete-se à imagem como uma forma de tipologia da obra.

Os traços devem estar de acordo com o tipo de história que se pretende contar: o absurdo de Liniers nem sempre precisa estar evidenciado por meio dos diálogos ou ser explicitamente narrado, mas pode estar disposto no próprio formato não convencional das imagens. A esse respeito, Eisner reforça que

Cedo ou tarde, o assunto (ou a questão) do estilo da arte vem à tona para o processo da narrativa gráfica. A proporção de sua importância com relação a outros elementos é discutível, mas trata-se de um ingrediente inescapável. A realidade é que o estilo da arte conta uma história. [...] O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara para a ambientação e tem valor de linguagem. [...] Certas histórias gráficas são melhor contadas num estilo apropriado ao conteúdo, e elas geralmente são bem sucedidas ou falham nesse intuito (EISNER, 2008, p. 159).

Desta forma, o absurdo encontrado no universo de Liniers não precisa ser anunciado ou debatido, basta que se apresente de forma material, na estruturação de seus personagens. A ação do leitor e o seu ponto de vista é que irão definir o que se constitui ou não como absurdo, uma vez que a narração em imagens estabelece uma ponte entre o mundo real e aquele representado por meio de elementos gráficos: é nos contrastes que o/a leitor/a perceberá as situações atípicas impostas

pelo autor, depreendendo, assim como fazem os próprios personagens nas duas situações, os elementos que provocam estranhamento ou não.

A respeito desta forma de estabelecer o absurdo, convém ressaltar o que destaca Bastos, ao mencionar que “se o texto é ou não *nonsense* é uma decisão a ser tomada por quem o lê. No limite, essa afirmação vale até mesmo para aqueles textos construídos com o propósito de serem lidos como *nonsense*” (2001, p. 60).

Em outros termos, esse exercício da linguagem metaficcional por parte dos personagens nada mais é que outra forma de mediação entre autor e público: o efeito cômico só será validado se o leitor concorda com o questionamento dos personagens, a exemplo da crítica a respeito da forma como são retratados. O autor não anuncia de maneira explícita o que é estranho ou não na trama, mas o faz pela figura dos personagens, ao passo que necessitam desta “validação” por parte do leitor, um movimento recorrente nos quadrinhos da atualidade: apelar ao leitor para conseguir extrair os recursos narrativos até o seu potencial máximo (STEIMBERG, 2013, p. 55).

2.6 As relações entre ficção e realidade

Se em alguns momentos se utiliza o discurso metalinguístico para questionar o processo criativo e o estilo adotado pelo autor, em outras situações se questionam, por meio desta mesma linguagem, as tensões entre o real e o ficcional: diversas vezes os personagens se dão conta de uma existência meramente ficcional, reagindo de maneira mais ou menos resignada, ao passo que em outros momentos o reconhecimento de sua inexistência no mundo real, o do leitor, potencializa os efeitos narrativos dos quadrinhos, como nas seguintes tiras (LINIERS, 2009a, p. 51; p. 267)⁶⁵:

⁶⁵ Tradução da primeira tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: “Vejam o quão contente está esse homem”.

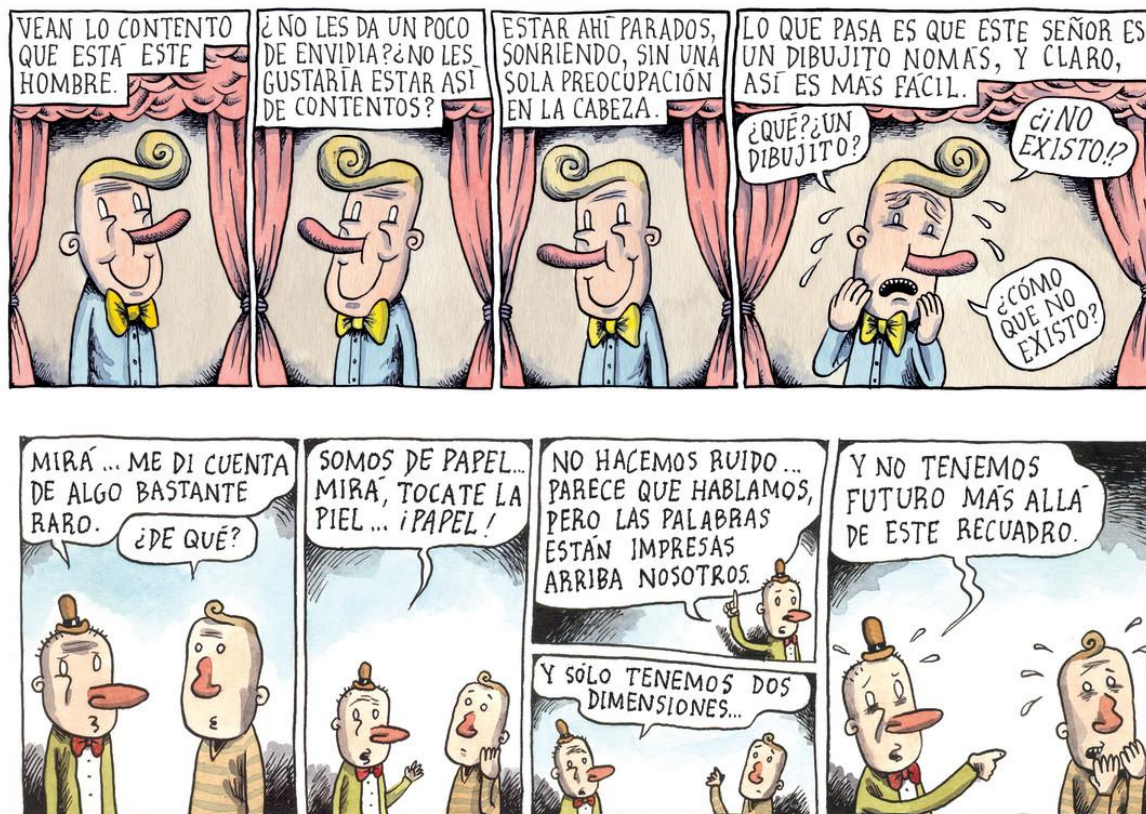
Segundo quadro: “Não lhes dá um pouco de inveja? Não gostariam de estar contentes assim?”

Terceiro quadro: “Ficar aí parados, sorrindo, sem nenhuma preocupação na cabeça”.

Quarto quadro: “Acontece que esse senhor é só um desenhinho e nada mais, e claro, assim é mais fácil”.

– O que? Um desenhinho? – Não existo? – Como é que eu não existo?

Imagens 81 e 82 - tiras de *Macanudo Universal*⁶⁶



Fonte: Liniers, 2009a.

Em ambas as situações, o recurso à linguagem metaficcional demarca as fronteiras entre o real e o imaginário: se em várias situações estes limites são sutis e se permite a plena existência do absurdo em *Macanudo*, em outras, como as representadas acima, os personagens são expostos a um choque de realidade diante da negação de sua existência fora da dimensão do papel. Ao serem informados (na primeira tira) ou se descobrirem (na segunda) elementos meramente imaginativos, a comicidade apresentada ao leitor advém da reação dos personagens ao possuírem consciência da efemeridade de sua existência.

Em outras situações, a iminência dessa descoberta não é tratada com preocupação, mas como possibilidade de ampliar as fronteiras da criatividade, conforme vivenciado na seguinte situação (LINIERS, 2009a, p. 242):

⁶⁶ Tradução da segunda tira da sequência:

Primeiro quadro: – Olha, percebi uma coisa muito estranha. – O que?

Segundo quadro: – Somos de papel... olha, toca a sua pele... papel!

Terceiro quadro: – Não fazemos barulho... parece que falamos, mas as palavras estão impressas em cima da gente. – E só temos duas dimensões...

Quarto quadro: – E não temos futuro além desse quadro.

Imagem 83 - tira de *Macanudo Universal*⁶⁷



Fonte: Liniers, 2009a.

Se o personagem admite a existência e o convívio com seu amigo imaginário, Olga, é evidente que ele aceite a possibilidade de ser igualmente produto da imaginação de outra pessoa, neste caso, o autor da série. A forma como o personagem lida diante de uma possível inexistência sua não é tratada com pânico, a exemplo dos outros casos, mas como uma nova possibilidade narrativa a ser experimentada. A este respeito, Bernardo menciona que “reconhecer ficção na verdade não a torna menos verdade, ao contrário – torna-a a nossa verdade, aquela que foi feita por nós” (2010, p. 16).

Assim sendo, a consciência de Martín não o impede de vivenciar suas ações, mas amplia o leque de possibilidades a respeito de sua existência, aceitando fazer parte de um suposto plano imaginário, criando a sua própria verdade e realidade, além de nos permitir a reflexão sobre os limites da nossa própria existência, sobre a distinção entre o real e o imaginário, a partir do momento que uma própria criança começar a se questionar a respeito.

Em outras situações, a consciência de uma fronteira entre o imaginário e o real permite ao campo da imaginação, o espaço das tiras, a potencialidade de seus recursos narrativos, além de se apresentarem como uma grata surpresa aos personagens (LINIERS, 2013, p. 55; 2016b):

⁶⁷ Tradução:

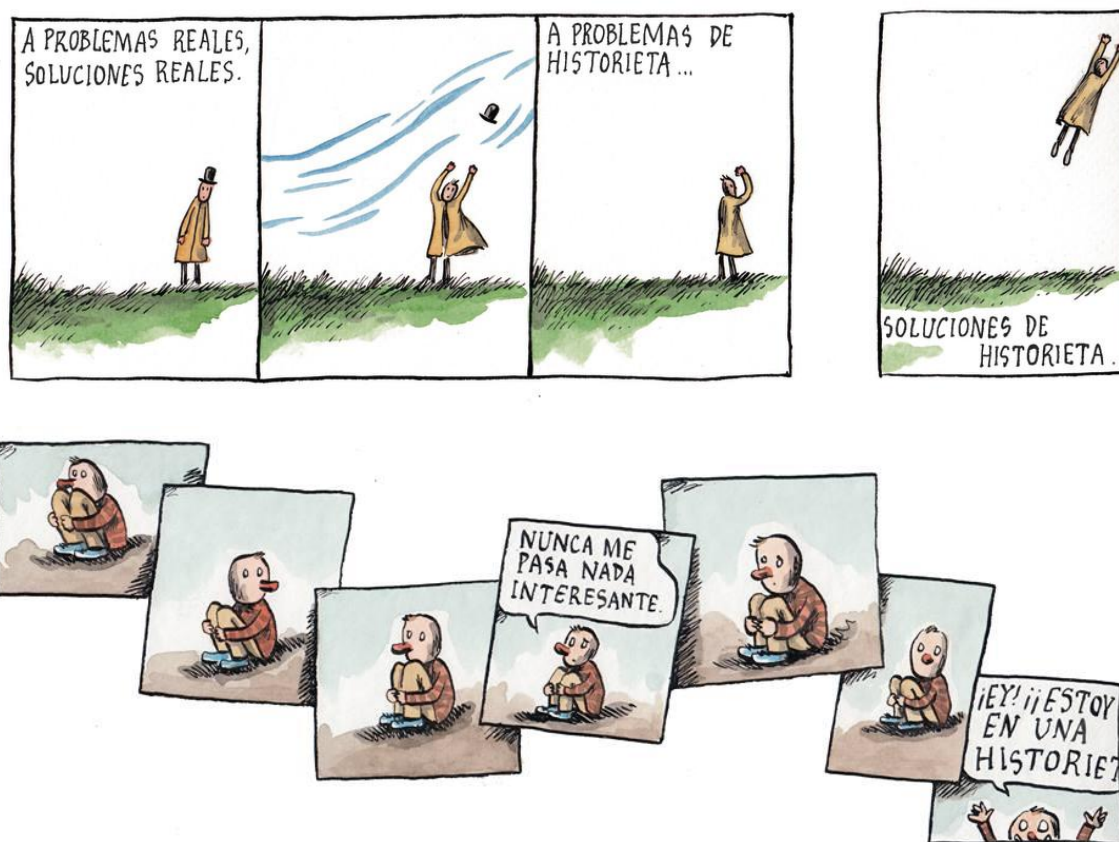
Primeiro quadro: – Nunca imaginei que eu iria ter um amigo imaginário, Olga.

Segundo quadro: – Alguma vez você já imaginou que teria um amigo real?

Terceiro quadro: – Olga.

Quarto quadro: – É verdade... A realidade é algo bastante discutível. Capaz que a gente seja só uns desenhinhos feitos por alguém aí...

Imagens 84 e 85 - tiras de *Macanudo 10* e do jornal *La Nación*⁶⁸



Fonte: Liniers, 2013; 2016b.

Nos dois casos, a consciência, ou seja, o autoconhecimento de fazer parte de um plano imaginativo amplia as possibilidades discursivas e são bem recebidas; enquanto nas primeiras tiras tal consciência representava um motivo de angústia, nesta sequência, o fato de fazer parte de uma tira se torna um elemento facilitador da existência, tornando-a leve; seja no primeiro caso, dada a possibilidade de voar para resolver um problema, ou no segundo, dada a felicidade do sujeito anônimo que agora aparece num veículo de comunicação de massa.

2.7 As limitações do autor

Ao passo que *Macanudo* se reconhece como espaço de experimentação do gênero quadrinhos, em alguns momentos o discurso metalinguístico se apresentará

⁶⁸ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: “Para problemas reais, soluções reais”.

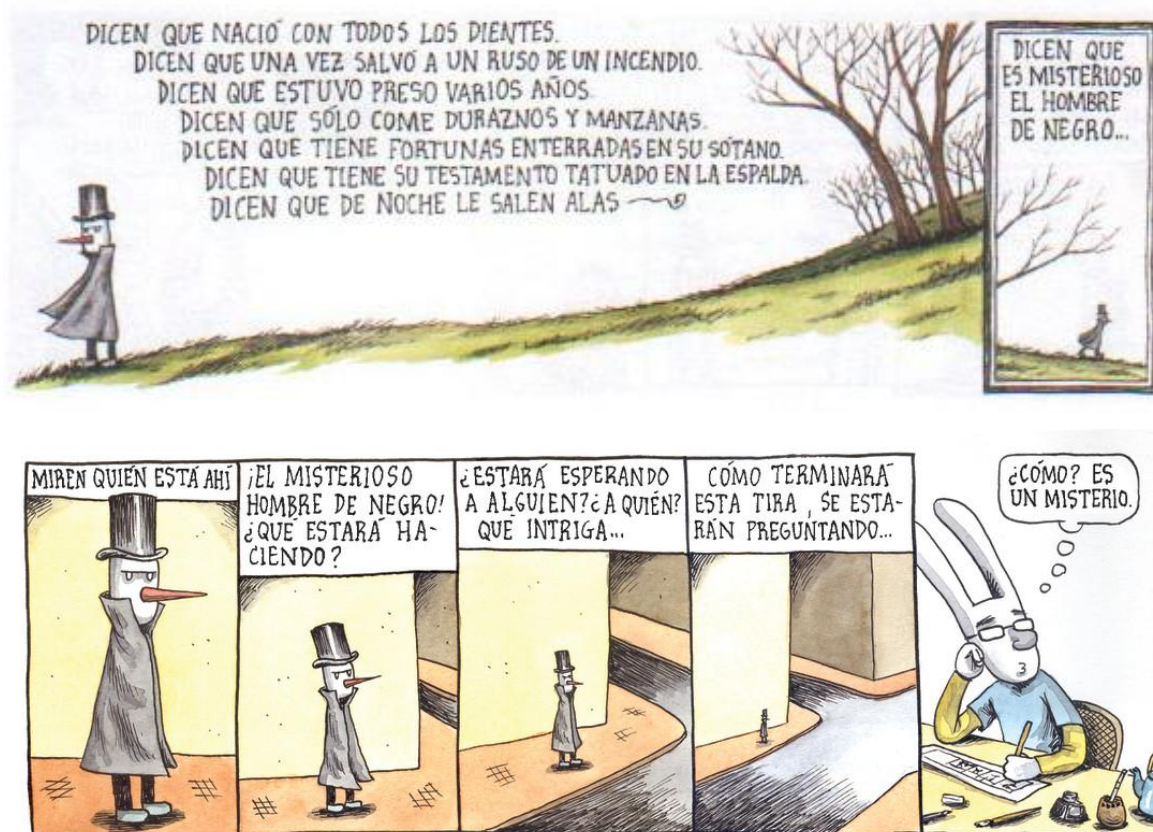
Terceiro quadro: “Para problemas de quadrinhos...”

Quarto quadro: “Soluções de quadrinhos”.

Segunda tira: – Nunca acontece nada de interessante comigo. – Ei!! Estou num quadri...

como forma de exposição dos limites aos quais está exposto o autor, seja pelo exaustivo ritmo de produção de uma tira ou ainda, de maneira estratégica, uma limitação autoimposta, ao demonstrar uma suposta falta de conhecimento suficiente para representar determinadas situações, a exemplos das tramas que envolvem uma de suas figuras mais conhecidas, *O Misterioso Homem de Preto* (LINIERS, 2009a, p. 125; p. 180):

Imagens 86 e 87 - tiras de *Macanudo Universal*⁶⁹



Fonte: Liniers, 2009a.

⁶⁹ Tradução da primeira tira:

"Dizem que nasceu com todos os dentes. Dizem que uma vez salvou um russo de um incêndio. Dizem que ficou preso vários anos. Dizem que só come pêsego e maçã. Dizem que há fortunas enterradas no seu sótão. Dizem que traz seu testamento tatuado em suas costas. Dizem que de noite aparecem asas nele." "Dizem que o homem de preto é misterioso..."

Segunda tira:

Primeiro quadro: "Olhem quem está aí".

Segundo quadro: "O Misterioso Homem de Preto! O que será que está fazendo?".

Terceiro quadro: "Será que está esperando alguém? Quem? Que intrigante...".

Quarto quadro: "Como essa tira vai terminar, vocês devem estar se perguntando...".

Quinto quadro: – Como? É um mistério.

Diante deste personagem, o autor impõe a si mesmo uma limitação, estabelecendo a impossibilidade de trazer informações claras sobre o mesmo, enaltecendo o mistério que perpassa o personagem. Suas tiras, ao invés de apresentarem uma informação mínima, um conhecimento gradual sobre o mesmo, sempre lançam novas dúvidas e suposições a respeito do Misterioso Homem de Preto. O humor desta subtrama subsiste não por um evento cômico protagonizado pelo personagem, mas pela limitação autoimposta que o autor nos apresenta, compartilhando a perspectiva do público. Por vezes a incapacidade do autor de oferecer respostas é tamanha que o próprio personagem assume controle do quadrinho, enaltecendo o seu mistério (LINIERS, 2009b, p. 47; 2012, p. 45):

Imagens 88 e 89 - tiras de *Macanudo 7* e *Macanudo 9*⁷⁰



Fonte: Liniers, 2009b; 2012.

⁷⁰ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: – Eu sei quem ele é.

Segundo quadro: – Sei o seu nome, a sua idade, o número do seu documento. Sei também onde vive e do que vive.

Terceiro quadro: – O Misterioso Homem de Preto é...

Segunda tira: “Todos querem – saber – quem é. – Até o autor”.

Na iminência de ter sua identidade revelada, o Misterioso Homem de Preto assume o controle da narrativa, inclusive no que diz respeito ao seu formato, “materializando” a tira no formato de um pergaminho e conservando o mistério acerca de sua figura para a posteridade.

Já na segunda tira, o personagem assume um papel superior ao do autor, ao conservar seu mistério mesmo ante seu criador, que exerce uma posição passiva no que diz respeito à resolução dos mistérios implantados por si próprio. Nesta sequência, o autor pode apenas dar vida ao personagem, ao passo que existe uma limitação sobre suas ações e o acesso à informação a respeito do mesmo, mantendo uma comicidade em torno da impossibilidade de resolver o mistério. Conforme afirmado anteriormente, essas limitações são autoimpostas e evidenciam a interação do autor com o seu público, ao nivelar-se na perspectiva do/a leitor/a.

Em outros momentos, as limitações do autor são apresentadas diante do ritmo de produção imposto pelo mercado para a elaboração das tiras diárias: eventualmente o artista se depara com dificuldades em cumprir com o seu cronograma de trabalho, no entanto, é necessário publicar alguma tira e a partir deste impasse surgem, por meio dos próprios quadrinhos, as soluções apresentadas pelo autor para respeitar suas obrigações diante do ritmo que lhe é imposto (LINIERS, 2010a, p. 67; 2010b, p. 61)⁷¹:

Imagens 90 e 91 - tiras de *Macanudo 6* e *Macanudo 8*



⁷¹ Tradução da primeira tira: “Às vezes não dá vontade de desenhar uma tira cômica... dá vontade de desenhar um pinguim ensimesmado”.

Segunda tira, na página seguinte:

– E... o que você faz quando não tem tempo de desenhar sua tira? “Enquanto isso, na Antártida”.



Fonte: Liniers, 2010a; 2010b.

Nestes casos, o discurso metalinguístico é utilizado para apresentar as soluções encontradas pelo autor diante dos prazos estabelecidos e a necessidade de manter um padrão de produção, ao passo que se evidencia certa liberdade criativa do autor para poder retratar o que bem entender, como na primeira das tiras da sequência. Na segunda, o autor destaca as estratégias adotadas para ganhar tempo e manter o seu ritmo de produção diário, escolhendo sagazmente representar os pinguins da Antártida, que demandam menos trabalho na composição do cenário.

Ao passo que expõe suas limitações, mais ou menos propositadamente, o autor também se utiliza da sua liberdade criativa e do seu espaço fixo para, em alguns momentos, destacar as vantagens de seu trabalho, como na seguinte vinheta (LINIERS, 2010a, p. 82):

Imagem 92 - tira de *Macanudo* 6⁷²



Fonte: Liniers, 2010a.

⁷² Tradução:

“Os universos paralelos são...” – Capitão, acho que vi algo suspeito naquele cruzamento. – Vamos investigar. – Mãos ao alto, bandido! “... divertidos de desenhar”.

Se por um lado as obrigações às quais o autor se submete frente à editora podem ser exaustivas, eventualmente Liniers nos mostra as vantagens de possuir uma liberdade criativa ao elaborar as tiras de *Macanudo*: ao se tratar de universos que lidam cotidianamente com o absurdo, o autor demonstra, por vezes, certa facilidade em produzir material, uma vez que o código estabelecido junto ao leitor o autoriza a conceber tramas como esta.

2.8 A transposição do autor para a série

Conforme visto em tiras anteriores, por vezes o autor se representa nas tramas, seja para falar das vantagens e desvantagens em produzir uma tira diária, seja para dialogar com seus personagens, ou ainda destacar as estratégias adotadas pelo mesmo em sua criação artística.

No entanto, além destas situações, em dado momento o autor se inclui como um dos personagens de seu próprio universo, criando a série *As verdadeiras aventuras de Liniers*. Diferente dos momentos em que tenta se retratar interagindo com outros personagens (a exemplo da Imagem 74, quando dialoga com os pinguins, ao passo que também se transforma em personagem), o autor surge nesta subtrama com uma roupagem especial: apresenta-se como um coelho branco de orelhas compridas. A partir deste momento, eventualmente o autor fala sobre o processo de criação de suas tiras utilizando-se das próprias vinhetas, construindo uma ficção sobre a sua própria realidade, a exemplo da sátira de estreia da série (LINIERS, 2009a, p. 162)⁷³:

⁷³ Tradução da tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: Nota do autor - por alguma razão decidi me desenhar com orelhas de coelho.

Segundo quadro: "Um dia, enquanto estava soprando um desenho de Enriqueta pra secar a tinta..."

Terceiro quadro: "Saiu uma pequena cuspidá".

Quarto quadro: – Perdão.

[...]

Sexto quadro: – Eu acabei de pedir perdão pra um desenho?

Imagem 93 - tira de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Sem recorrer aos outros personagens de seu universo, desta vez o próprio autor se transpõe para o plano da série para retratar situações vivenciadas por ele, sejam referentes ao processo de criação da série ou mesmo para falar de acontecimentos cotidianos, sem ligação direta com seu trabalho, tornando a tira um espaço de construção de uma autobiografia em quadrinhos.

Esta estratégia também é utilizada como forma de mediação com o seu público, na tentativa de estabelecer um maior grau de empatia com os leitores e questionar junto aos mesmos alguns efeitos de recepção que lhe parecem estranhos, a exemplo da tira a seguir (LINIERS, 2010a, p. 27):

Imagem 94 - tira de *Macanudo 6*⁷⁴



⁷⁴ Tradução:

Primeiro quadro: – Que estranho!

Segundo quadro: – Um monte de gente me pede no *blog* pra que eu desene Alfio, a bola troglodita.

Terceiro quadro: – Não sei o que veem nesse personagem.

Quarto quadro: – Nem eu entendo muito bem o que ele signific...

Quinto quadro: – KARATE KID! JE T'AIME!

Fonte: Liniers, 2010a.

Ao reservar para si mesmo um espaço em seu universo, o autor estabelece certa conexão com seus leitores, trazendo para o grande público seus principais questionamentos, a exemplo da inquietação diante do sucesso do personagem Alfio, que sempre aparece de maneira invasiva nas sátiras, como reproduz nesta tira; aparentemente ela retrataria apenas o autor, mas acaba se dirigindo ao universo de *Macanudo*, questionando-o.

É possível observar que, em diversos momentos, por meio do discurso metalinguístico, Liniers reivindica uma reflexão sobre as formas de elaborar os quadrinhos, convidando o público a compor este processo. Desta forma, não é preciso deixar de lado o universo de *Macanudo* para que se possa refletir sobre a sua construção em um plano paralelo: ao passo que seus personagens continuam sendo retratados, evidenciam-se também as formas de constituí-los, gerando um duplo processo, no qual bastidores e trama se confundem e se intercalam. Para Oscar Steimberg, esta abertura que permite evidenciar outros discursos por trás da trama é uma característica intrínseca aos quadrinhos (STEIMBERG, 2013, p. 252).

2.9 O leitor em cena

Se considerarmos a vasta produção humorística do universo de *Macanudo*, pode-se perceber que, ao contrário do senso comum a respeito das histórias em quadrinhos, ou seja, a ideia de que as mesmas são narrativas que retratam mundos fictícios completamente alheios ao nosso, vemos que esse lugar-comum se invalida na leitura da obra de Liniers. Nela, é possível encontrar algumas relações entre texto e leitor/a demarcadas nas tiras, bem como os elementos extrínsecos à narrativa gráfica que dão forma às suas histórias e ao seu particular modo de fazer humor.

Sabe-se que uma obra literária não existe apenas fisicamente, nas prateleiras de uma estante ou nos arquivos de uma biblioteca, mas na execução da sua leitura, na interação entre obra e leitor, este que, utilizando-se de inúmeros processos cognitivos, atribui seus próprios sentidos e significados ao texto literário. A literatura se realiza somente com a sua leitura, e não apenas na escrita e impressão de um livro, mas numa virtualidade entre o/a leitor/a real, em movimento, e o contato com a

obra material, embora os estruturalistas não tenham admitido essa relação íntima entre texto e leitor/a anteriormente. Já as correntes pós-estruturalistas admitem a indissociabilidade do leitor com o texto, fazendo-se acreditar que é necessária, por trás da obra literária, a existência de um leitor crítico e participativo, que irá desvendar possíveis sentidos da obra, como afirma Eagleton:

É o leitor que, em virtude de certos “códigos de recepção” disponíveis, identifica um elemento da obra como um “recurso”; o recurso não é simplesmente uma característica percebida por meio de um determinado código e contraposta a um pano de fundo textual definido; O recurso poético de um indivíduo pode ser a fala cotidiana de outro (EAGLETON, 2006, p. 155).

Percebe-se que a obra literária não está composta de uma série de códigos pré-estabelecidos que devem ser desvendados, e sim que ao próprio leitor é atribuído o papel de formular seus questionamentos diante da obra e tentar solucioná-los no decorrer de sua leitura. No entanto, ainda que atribua o mesmo papel ao leitor, Iser concorda que esta noção está em desacordo com as visões mais canônicas de leitor, ao afirmar que

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia. Esta concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação, à medida que a *mimesis* envolve a referência a uma realidade pré-dada, que se pretende estar representada. [...] O processo então não mais implica vir aquém das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo” (ISER, 1979, p. 105-106).

Ainda de acordo com Iser, é possível perceber na obra de Liniers a necessidade de que o/a leitor/a estabeleça um “jogo” com a narrativa gráfica, descobrindo pistas deixadas pelo autor para que seu humor seja compreendido, executando mais uma das nuances de uma figura metalinguística. Nem sempre existem elementos autocontidos que poderão ser compreendidos apenas na leitura da própria narrativa gráfica; muitas vezes, o leitor precisa se utilizar de subterfúgios encontrados fora do plano narrativo, a exemplo da seguinte sátira (LINIERS, 2014, p. 6)⁷⁵:

⁷⁵ Tradução da tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: – Não minta pra mim... você fez a cirurgia, né?

Segundo quadro: – Ah, olha, foram só uns retoques, pouca coisa...

Terceiro quadro: – Mal dá pra perceber. Quarto quadro: – Olha, você ficou ótima!

Imagem 95 - tira de *Macanudo* 11



Fonte: Liniers, 2014.

Na tira, a comicidade e consequente clímax da história somente se realizam na cena final da narrativa. No entanto, para entender a relação humorística entre as falas “Mal dá pra perceber” e “Olha, você ficou ótima!”, é necessário que o leitor possua um conhecimento prévio dos fatos que levaram o autor a adotar o recurso estilístico contido no último quadro para representar o procedimento estético: trata-se da referência à restauração malsucedida do quadro *Ecce Homo*, realizada na Espanha em agosto de 2012 e que repercutiu por todo o mundo⁷⁶.

Assim sendo, não há pistas concretas dentro da narrativa que podem desencadear o humor. É o leitor que, munido desta bagagem cultural, irá atribuir o sentido cômico à narrativa gráfica, bem como Paulino afirma que “ao ler, um indivíduo ativa seu lugar social, suas vivências, sua biblioteca interna, suas relações com o outro, os valores de sua comunidade” (PAULINO citado por LIMA, 2010). A compreensão do elemento humorístico presente na narrativa gráfica demanda um conhecimento de mundo por parte do/a leitor/a, de tal relevância que sem o qual se perde o simbolismo do recurso pictórico utilizado no último quadro da narrativa, ainda que resida a característica *nonsense* na superposição de mídias diferentes (pintura e quadrinhos) e o leitor possa, por outras razões, reconhecer humorismo na sátira. Desta forma, o texto e imagem compartilham informações interdependentes: a imagem em destaque não causa humor por si só, mas apenas quando nos remete

⁷⁶ O caso aconteceu na cidade de Zaragoza, na Espanha, em agosto de 2012, quando a senhora Elías García Martínez tentou restaurar a obra *Ecce Homo*, que pertencia ao Hospital Sancti Spíritus, e arruinou a obra, o que repercutiu em todo o mundo. Mais informações sobre o caso podem ser encontradas na página eletrônica do periódico espanhol *El País*, disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/21/actualidad/1345563468_581914.html>. Acesso em: 26 de Ago. 2016.

ao caso real que motivou sua existência e na combinação dos elementos textuais da narrativa (a exemplo da ironia) com os seus elementos pictóricos. Robledo irá destacar que *“texto e imagen se reparten informaciones complementarias que el lector debe fusionar, o pueden contraponer mensajes contradictorios que el lector debe armonizar en un nuevo significado”* (ROBLEDO, 2001, p. 154)⁷⁷.

Portanto, torna-se fundamental, na compreensão da narrativa gráfica, que o leitor “dialogue” com o texto, para que possa descobrir as pistas deixadas pelo autor, tanto internas quanto externas, descobrindo, assim, o humor existente em cada uma dessas tramas. Podemos pensar no conceito de “suplemento” imaginado por Iser, no qual diferentes leitores podem interpretar uma mesma obra com desempenhos distintos, sem que algum deles tenha que ser necessariamente validado:

O jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele (ISER, 1979, p. 116).

Outro exemplo desta leitura como suplemento particular para a compreensão da obra pode ser visto na seguinte tira (LINIERS, 2013, p.):

Imagem 96 - tira de *Macanudo* 10⁷⁸



Fonte: Liniers, 2013.

⁷⁷ “O texto e a imagem compartilham informações específicas e complementares, que o leitor deverá identificar, e contrapô-las ou harmonizá-las em um novo significado”.

⁷⁸ Tradução da tira: – Ou estou na Antártida... ou aqui tem muita neblina... ou essa parede branca é enorme... ou alguém que eu sei muito bem quem é tá meio sem tempo.

Como na tira anterior, nesta sequência é permitido ao leitor atribuir sentidos e significados particulares à narrativa, dando o direcionamento desejado à trama: não se sabe por que o cenário da trama está completamente branco, mas o próprio personagem, o pinguim, oferece pistas que partem desde razões intrínsecas à sátira, como a possibilidade de que se trate de uma névoa ou de uma parede, ou mesmo extrínsecas à tira; a referência à Antártida ou mesmo à falta de tempo do próprio autor em desenhar o cenário.

Desta forma, o “jogo” executado na leitura de Liniers decorre das várias possibilidades que o autor lança na própria tira, as quais não irão ser necessariamente comprovadas posteriormente, mas tão somente imaginadas. Esse entrave entre as possibilidades oferecidas pelo autor e as variadas formas de interpretação às quais o leitor pode recorrer relacionam-se à questão do “suplemento” sobre o qual trata Iser, ou seja, às transformações ocorridas do encontro entre leitor, obra e autor que resultam num processo não necessariamente de resolução:

Assim, o jogo do texto não é nem ganho nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença. Em consequência, aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém (ISER, 1979, p. 115).

Portanto, é possível depreender da leitura de Iser que o texto literário não é um conjunto de recursos que deverão ser desvendados pelo leitor a partir de um referencial único; este pode encontrar seus próprios recursos e resignificar a obra, de maneira que nem o texto nem o leitor sejam os mesmos depois da leitura, sem que isso resulte necessariamente em qualquer alteração da natureza da obra, que continuará disponível para outras possibilidades interpretativas.

Ao nos depararmos com o jogo narrativo “proposto” pelo autor, ele não necessariamente precisa ser desvendado, apenas cria provocações ao leitor, que irá se utilizar de sua experiência para desvendá-lo, em benefício próprio, não sendo fundamental a sua leitura para o desvendamento dos recursos narrativos empregados. Embora possamos ler um texto “buscando” algo que acreditamos ser preciso encontrar e desvendar, esta tarefa executada pelo leitor não necessariamente irá preencher lacunas existentes na obra, mas tão somente irá

atender aos seus questionamentos particulares; uma obra existe para ser lida, e para se jogar, com ela, o jogo do texto, não simplesmente para ser desvendada e plenamente entendida.

Outra das narrativas de Liniers que pode ser utilizada como exemplo de convite ao leitor para a sua interpretação é a seguinte tira (LINIERS, 2013, p.):

Imagem 97 - tira de *Macanudo* 10⁷⁹



Fonte: Liniers, 2013.

Da mesma forma que as demais tiras apresentadas, a narrativa com Enriqueta e Fellini não apresenta recursos humorísticos ou desfecho autocontidos, mas convida o/a leitor/a a atribuir um significado particular à obra: ao dizer que o primeiro capítulo dos livros sempre promete demais, sem mencionar exemplos, é permitido ao leitor se colocar no lugar da protagonista, evocando suas experiências de leitura e trazendo à tona o seu próprio sentimento, como leitor, ao iniciar um novo livro.

Bem como nas tiras anteriores, é o leitor que, trazendo à superfície o seu conhecimento prévio sobre a expectativa e a surpresa diante de um novo livro, atribui sentidos e significados à tira, que irá produzir efeitos muito particulares, a depender de como cada leitor/a analisa o gesto e incorpora na leitura a sua memória afetiva, produzindo o efeito metalinguístico de uma obra que fala sobre a leitura e sobre a recepção de outras obras. Sobre a evocação da leitura como uma forma de experiência, Yunes afirma que

⁷⁹ Tradução: "Capítulo 1..." / – Essa parte dos livros sempre promete demais...

Quem lê o faz com toda a sua carga pessoal de vida e experiência, consciente ou não dela, e atribui ao lido as marcas pessoais de memória, intelectual e emocional. Para ler, portanto, é necessário que estejamos minimamente dispostos a desvelar o sujeito que somos – ou seja, lugar do qual nos pronunciamos – ou que desejamos construir para tomada de consciência da linguagem e de nossa história, nos traços deixados pelas memórias particulares, coletivas e institucionais (YUNES, 2003, p. 10).

Ainda sobre a questão do jogo estabelecida na obra de Liniers, é possível perceber um estreitamento nas relações entre os personagens da série *Macanudo* e o próprio leitor destas narrativas. Em alguns momentos, a figura do leitor é vital para a concepção do humor existente nas tiras de *Macanudo*, sem o qual os seus demais aspectos narrativos não se desenvolveriam, uma vez que demandam a existência desse ser exterior ao texto. É possível observar também que, na composição da narrativa de Liniers, o estreitamento das relações entre autor, obra e leitor é fundamental para que outros recursos estilísticos possam se realizar.

Essas estratégias narrativas compõem uma suposta “gramática da legibilidade” existente em *Macanudo*, na qual o *nonsense* exposto pelo autor é compartilhado com o leitor, sem causar estranhamento, posto que este supostamente reconhece a sintaxe existente na construção do seu atípico humor. Para Huizinga, esta forma de composição remete ao conceito mais literal de jogo, no qual “o jogo lança sobre nós um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia” (2014, p. 13). Uma dessas formas de harmonia ocorre na estratégia adotada pelo autor de aproximar ao universo da narrativa gráfica o universo material do leitor, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2012, p. 6)⁸⁰:

⁸⁰ Tradução da tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: – Coloque o chapéu.

Segundo quadro: – Agora vamos colocar um pouquinho de algodão no chão... uns presentinhos...

Terceiro quadro: – Pronto, agora diga “XIS”.

Quarto quadro: – Olga.

Imagem 98 - tira de *Macanudo* 9



Fonte: Liniers, 2012.

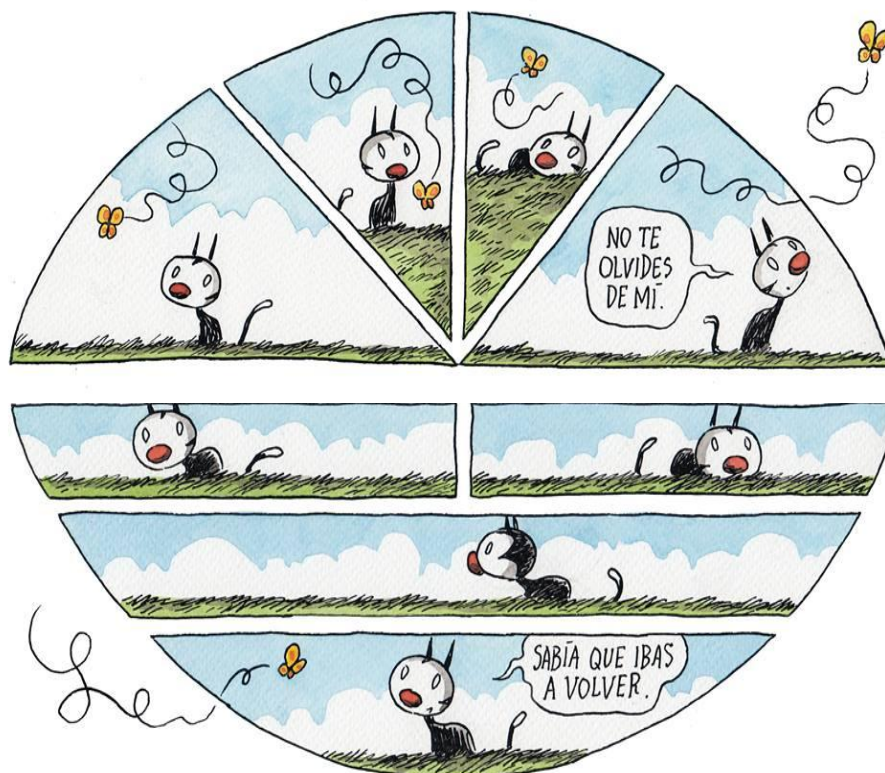
Na tira, vemos o personagem Martín, que sempre anda acompanhado do seu amigo imaginário, o “monstro” Olga. Vê-se que, no último quadro, ao focalizar o amigo-monstro para uma foto, a tira termina com uma reprodução de um/a Olga “real”, um brinquedo, não mais o personagem da narrativa gráfica desenhado pelo autor. Desta forma, Liniers subverte a realidade material e a transporta para a imaterialidade da trama, confundindo e mesclando, de maneira proposital, o personagem da narrativa e o objeto materializado, que passa a ser elemento da trama.

Esta relação observada na tira somente se valida por meio do leitor, quando há uma conexão entre os personagens de uma série e o mundo material: por ser de circulação diária e nacional, as tiras de *Macanudo* angariam fãs por toda a Argentina, sendo estes fãs, por vezes, crianças atraídas pelos desenhos dos personagens, independente de sua compreensão sobre a série. Ao fixar-se no “mundo real”, Liniers utiliza-se do jogo do texto para fazer a transposição desses elementos externos para os internos. No entanto, somente essa conexão regular entre autor, obra e público é capaz de estabelecer esse tipo de jogo narrativo, já que, caso não fossem publicadas no dia a dia, as tiras não estabeleceriam tal popularidade a ponto de permitir a comercialização dos brinquedos e, conseqüentemente, a exploração do autor desses objetos dentro da narrativa gráfica. Sobre este aspecto da serialização, vale retomar a particularidade característica das obras publicadas em partes, segundo Iser (1979, p. 118), um elo que estabelece suplementos.

Logo, o fato de “dialogar” com o universo do leitor não reduz nem amplia as possibilidades narrativas, mas tão somente cria um elo com esse indivíduo externo ao texto para que sua experiência prévia desvende o humor de *Macanudo*.

Assim como na tira em que vemos o pinguim imerso num cenário branco, em outros momentos Liniers também leva em consideração a existência de um leitor implícito para conduzir as suas narrativas. A experimentação do território da narrativa, conforme visto anteriormente, é comumente realizada pelo autor e validada pelo público, conforme visto nas seguintes tiras (LINIERS, 2016a, p. 45):

Imagens 99 e 100 - tiras de *Macanudo* 12⁸¹



Fonte: Liniers, 2016a.

Nesta sequência, Liniers aproveita o caráter sequencial da publicação da narrativa gráfica e cria uma tira continuada a partir de duas tramas interdependentes, posto que podem ser lidas isoladamente, mas juntas se

⁸¹ Tradução das tiras:

Primeira tira: “Não se esqueça de mim...”

Segunda tira: “Eu sabia que você ia voltar...”

complementam e transformam o espaço da narrativa gráfica num círculo, reproduzindo a ideia de um evento cíclico e gerando uma terceira leitura. Tal recurso somente se realiza se, por trás da leitura das narrativas gráficas, existe um leitor que “interage” com os artifícios trazidos pelo autor, seja por possuir uma bagagem cultural prévia à leitura ou lendo atentamente a narrativa gráfica em suas diferentes formas, a exemplo da superposição das duas tiras, o que exige certa fidelidade do público em acompanhar a série e eventualmente retomar uma tira anterior para desvendar novos significados, como na última sequência vista. Portanto, percebe-se que as tramas de Liniers e o seu humor não estão autocontidos dentro de um espaço breve que é a tira, mas ampliam suas possibilidades para fora do quadrinho, contando com a evidente participação do leitor.

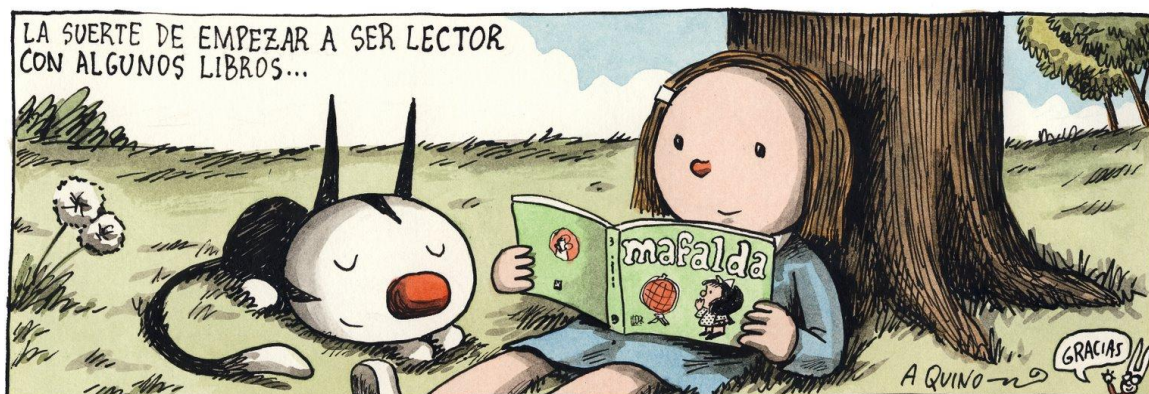
2.10 A formação da personagem

Fã confesso de Quino, autor da personagem e série de tiras *Mafalda*, publicada na Argentina entre as décadas de 60 e 70, Liniers presta, em uma de suas tiras, sua homenagem ao autor e à personagem por meio de Enriqueta, ao retratá-la lendo sua antecessora. Por notadamente possuir características semelhantes às da protagonista de Quino, Liniers traz esses elementos externos, a princípio alheios ao universo de *Macanudo*, para o plano narrativo, evidenciando que Enriqueta não necessariamente é parte de outro universo, mas se constitui nas influências dos quadrinhos que vieram antes de si mesma.

Aqui se evidenciam várias noções abordadas no decorrer desta tese, como a noção de intertextualidade que será tratada adiante, além dos elementos externos à narrativa gráfica que podem ser utilizados para preencher as “lacunas” existentes nas tiras, como o conhecimento prévio da personagem Mafalda e de seu autor, Quino, como membro de uma geração de quadrinistas anterior a de Liniers.

Este movimento representa não apenas a intertextualidade presente na obra, como se verá de maneira mais aprofundada no próximo capítulo, mas também de um processo metalinguístico de formação do/a leitor/a. Não apenas nesta, mas também em um conjunto específico de tiras, Liniers nos mostra os elementos presentes na formação pessoal do leitor literário (LINIERS, 2010b, p. 13):

Imagem 101 - tira de *Macanudo* 8⁸²



Fonte: Liniers, 2010b.

Ao trazer o universo de *Mafalda* para seu próprio mundo, Liniers não somente presta sua homenagem a Quino, mas também convida o leitor a pensar nas escolhas e influências que Enriqueta, como personagem leitora, incorpora para si. Liniers traz dados externos, também de conhecimento do público, para mostrar-lhes parte do processo de construção do caráter da sua personagem. Muitos leitores de quadrinhos, no Brasil ou na Argentina, começaram a lê-los por meio das tiras de *Mafalda*, e a partir daí, possivelmente, buscaram em outros autores marcas desta personagem ou do seu estilo de comicidade, tendo encontrado alguns desses traços na obra de Liniers. Percebemos que o autor reproduz esse ciclo em sua própria sátira, ao mostrar ao leitor que sua personagem também passa pelo mesmo processo ora vivenciado por este: nossas leituras são resultado do que somos e do que desejamos para nossa formação.

Para Larrosa, “pensar a leitura como formação implica pensá-la como uma atividade que tem a ver com a subjetividade do leitor: não apenas com o que o leitor sabe, mas também com o que ele é” (2003, p. 25). Neste sentido, Liniers mimetiza esta subjetividade duplamente: ao atribuir a palavra “sorte” para a leitora que se inicia com *Mafalda*, o autor não reduz as possibilidades interpretativas, mas amplia as mesmas ao dialogar com o leitor; espera-se que o mesmo reconheça a razão desta sorte destacada pelo autor, dada a sua experiência prévia de leitura, supostamente maior que a de uma garota de aproximadamente sete anos. Desta forma, a leitura da tira não possui um significado autocontido, mas se ativa de

⁸² Tradução: “A sorte de começar a ser leitor com certos livros...”.

acordo com a experiência do leitor e, certamente, terá um sentido especial se este compartilha do mesmo processo de formação que a personagem vivencia.

Muito do que Liniers representa em relação às experiências vivenciadas pela personagem não apresenta um fim em si mesmo, mas na interlocução destas experiências com as do leitor da série. Em outras palavras, a leitura das tiras ativa um repertório de conhecimentos prévios do leitor que irão validar ou não as afirmações do autor: é possível afirmar que o fim da leitura da tira é na verdade o início do desencadeamento de uma série de reflexões no leitor (LINIERS, 2016b):

Imagem 102 - tira extraída do jornal *La Nación*⁸³



Fonte: Liniers, 2016b.

Em seu *Ensaio sobre a significação da comicidade*, Henri Bergson (2000) destaca variadas categorias de humor através dos quais se (re)produz a comicidade. Conforme destaca o filósofo, o humor não é algo que necessariamente levará ao risível, a exemplo do cômico de afetividade, que surge da empatia entre o leitor e o texto, ao identificar-se com o mesmo, a exemplo desta tira de Liniers: Enriqueta não destaca exemplos do que seria um “bom” livro e um “grande” livro, apenas destaca a sensação sentida ao terminar cada um destes tipos de leitura. Trata-se de um convite ao leitor que se identifica com a sensação para refletir quais seriam os bons livros e os grandes livros do seu próprio leque de experiências; o fim da leitura da tira é na verdade o início de um processo que se desencadeia internamente no leitor, levando-o a questionar se partilha da experiência da personagem Enriqueta e,

⁸³ Tradução:

“Fim”. [...] “A diferença entre um *bom* livro e um *grande* livro é que com um você está feliz de terminar, e com o outro você está triste”.

em caso afirmativo, elencar os livros que se enquadrariam em cada uma das “categorias” mencionadas pela personagem.

Se por um lado o desencadeamento do processo de formação do leitor implica numa jornada entre diversos livros e a aquisição de experiência literária, por outro lado esta experiência é ampliada para a vida de um modo geral: na sua formação como leitora, Enriqueta se relaciona não somente com os livros, mas vemos escolhas que a personagem faz no processo de construção do seu caráter, que reflete diretamente em suas ações. Em outras palavras, embora tenhamos uma personagem frequentemente em contato com o universo dos livros, há momentos nos quais presenciamos Enriqueta exercendo escolhas para a sua vida em geral, provenientes de sua experiência de leitura, como nas tiras seguintes (LINIERS, 2005, p. 10; p. 53):

Imagens 103 e 104 - tiras de *Macanudo 2*⁸⁴



⁸⁴ Tradução da primeira tira: “Você não pode perder o programa a seguir! É um evento televisivo único! Jamais visto! Não desgrude da poltrona! É algo imperdível! Imperdível!” [...]

Segunda tira:

“Você sabe somar e subtrair frações?” “Não”. “Você é feliz?”. “Sim”.

Fonte: Liniers, 2005.

Se por um lado é unânime a ideia de que a experiência de leitura é enriquecedora e formativa, por outro já não há tal certeza em relação à influência de outros meios de comunicação em massa como a televisão. Em *Macanudo*, Enriqueta, mesmo tão jovem, já começa a traçar os seus gostos pessoais e as suas escolhas formativas a partir da sua experiência como leitora: o processo de formação é também um processo de construção do caráter e de independização, o que implica a autonomia da personagem para fazer suas escolhas não só no que tange à leitura, mas na vida de maneira geral.

Na primeira das tiras, todo o sensacionalismo exacerbado da televisão para cativar (ou mesmo escravizar) seus telespectadores é insuficiente para atrair a personagem, dada a sua descrença no fato de que o universo midiático possa competir com o universo imaginativo dos livros. Já na tira seguinte, o processo de escolha e conseqüente eliminação de uma atividade em detrimento de outra se dá nas suas obrigações do cotidiano: ao vislumbrar a possibilidade de ser feliz aproveitando mais a sua infância, entre o universo das brincadeiras, sem a necessidade de saber somar e subtrair frações, Enriqueta posterga as suas obrigações do cotidiano para, junto a Fellini, desfrutar ainda mais desses momentos que nos proporcionam outros tipos de experiência, muito além da leitura de um texto – a leitura do mundo.

Liniers nos evidencia que o sujeito que se entrega à experiência, de maneira geral, que se confronta com a mesma, jamais será aquele mesmo ser que existia antes de tal confronto. Pode-se ver o resultado destas escolhas na seguinte tira, semelhante às duas anteriores (LINIERS, 2016b)⁸⁵:

⁸⁵ Tradução da tira, na página seguinte:

“Enquanto isso na televisão, não sei quem tá brigando com não sei quem mais por não sei qual idiotice”.

Imagem 105 - tira extraída do jornal *La Nación*



Fonte: Liniers, 2016b.

Vivenciada a experiência literária em sua plenitude, o leitor adentra numa jornada não linear, após (ou, melhor dito, durante) a qual não sairá o mesmo que em qualquer instante anterior: a personagem Enriqueta exercita a sua autonomia ao escolher o seu próprio entretenimento, mesmo diante de todo o bombardeio de informações e a sedução proporcionada pela linguagem dinâmica presente no universo da televisão.

Retornando ao universo dos livros, pode-se ver que a personagem constantemente lança novos olhares sobre a experiência literária, dadas as suas vivências anteriores, que vão sendo reunidas na formação de seu caráter. Quanto maior o contato com o universo dos livros, mais empolgada Enriqueta se mostra diante das possibilidades que lhe são apresentadas. Diante disto, a personagem também expõe a sua frustração diante de certos gêneros que impossibilitam a vivência dessas experiências, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2016b)⁸⁶:

⁸⁶ Tradução da tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: – Minha mãe me deu um livro de frases célebres.

Segundo quadro: – E qual é o problema?

Terceiro quadro: – Eu não quero ler frases célebres, quero ler livros célebres.

Imagem 106 - tira extraída do jornal *La Nación*



Fonte: Liniers, 2016b.

Para Enriqueta, o livro de frases possivelmente impossibilitaria a plenitude da experiência literária, já que se torna um conjunto de experiências “recortadas”, ausentes de sentido e contexto particulares. Sendo uma leitora assídua, possui consciência do potencial formativo que um livro pode exercer, e este, uma vez fragmentado, inviabiliza a experiência que poderia proporcionar em sua integralidade. A este respeito, Larrosa afirma que

Parece-me que a pedagogia (talvez toda pedagogia) tem tentado sempre controlar a experiência da leitura, submetê-la a uma causalidade técnica, reduzir o espaço em que poderia produzir-se como acontecimento, capturá-la num conceito que impossibilitasse o que poderia haver de pluralidade, prevenir o que há de incerto nela, conduzi-la a um fim preestabelecido. Ou seja, transformá-la em experimento, em uma parte definida e sequenciada de um método ou de um caminho concreto e tendo assegurado um modelo prescritivo de formação (LARROSA, 2003, p. 41).

Em outras palavras, não é suficiente a existência de um livro e um/a leitor/a para que se produzam acontecimentos que desencadeiem experiências; é imprescindível que a própria leitura seja formativa, permita-se ser crítica, de maneira que se confie ao leitor a autonomia e a responsabilidade em assimilar suas próprias experiências, traçar os seus próprios caminhos e chegar a resultados singulares.

O resultado desta experiência é indizível, indefinível, escapa a qualquer definição: por se tratar de uma jornada pessoal e subjetiva, a formação de Enriqueta é retratada nas tiras de *Macanudo* como um processo em que não se pode chegar a um resultado concreto, posto que se caracteriza exatamente por sua indefinição. Neste sentido, o conjunto de palavras utilizado por Liniers para representar esta

“indizibilidade” dialoga com o conjunto de ideias debatidas ao longo desta seção, a impossibilidade de apreendermos, verbalizarmos, tornar concreta e explícita esta experiência, como se pode ver ainda nas seguintes tiras (LINIERS, 2016b; 2006, p. 80):

Imagens 107 e 108 - tiras extraídas do jornal *La Nación* e de *Macanudo* 3⁸⁷



Fonte: Liniers, 2016b; 2006.

Nas duas situações, mesmo após a nítida obtenção de experiência por meio da leitura, a personagem Enriqueta não a trata como algo que domina e é passível de definição, podendo demarcar exatamente onde começa e em que se diferencia das demais experiências, mas se refere a algo que de alguma forma passa a existir

⁸⁷ Tradução da primeira tira:

– Quando você termina um bom livro ele não acaba. – Se esconde dentro de você.

Segunda tira:

– Os livros deste lado estão do lado de fora da minha cabeça... –... E os daqui já estão do lado de dentro.

em seu interior a partir do momento em que finaliza a leitura, embora não consiga delimitar as fronteiras desta nova experiência com exatidão.

A própria seleção lexical do autor é cuidadosa na composição da tira: na primeira delas, o verbo “esconder-se” implica algo que habita um lugar desconhecido, perdido em nós. Conseqüentemente, algo cujo desencadeamento não se controla totalmente, bem como na segunda tira, ao mencionar que os livros à sua esquerda são os que estão do lado de dentro de sua cabeça, sem depreender que funções essas experiências irão assumir nem demarcar o limite desses novos conhecimentos. Em consonância com esta noção, Larrosa afirmará que

Na experiência, essa exterioridade do acontecimento não deve ser interiorizada, mas manter-se como exterioridade; essa alteridade não deve ser identificada mas sim manter-se como alteridade, e que essa alienação não seja apropriada mas que se mantenha como alienação. A experiência não reduz o acontecimento, mas o sustenta como irredutível (LARROSA, 2009, p. 15).

O que está marcadamente presente neste tipo de tira é a necessidade de se criar condições favoráveis para o interesse pela leitura, tais como a empatia, a autonomia e o acesso ao livro físico, por exemplo. Para Barbieri, a transmissão de significados do texto narrativo perpassa um aspecto emocional do/a leitor/a:

Si no estamos en grado de evaluar la eficacia retórica de un texto narrativo, no estaremos en grado de evaluar la incidencia con la cual sus significados pueden alcanzar la fruición del lector. Este aspecto es tanto más verdadero en cuanto la fruición del texto no es un factor obligatorio, en la medida en que se basa en el interés del lector estimulado por la eficacia del texto mismo. [...] Nadie nos *obliga* a la fruición textual de la mayoría de los textos narrativos (literarios, fílmicos, gráficos, ilustrativos) con los cuales estamos continuamente en contacto: para todos estos textos, la cualidad del recorrido emotivo sobre el que será transportado el lector será una condición imprescindible para la transmisión misma de su significado (BARBIERI, 2015, p. 67)⁸⁸.

É devido a isto que este aspecto formativo do leitor se relaciona com um elemento metanarrativo: o autor nos mostra não apenas os benefícios da leitura e a formação de uma leitora em específico, mas cria em *Macanudo* um palco para que

⁸⁸ “Se não estamos em condições de avaliar a eficácia retórica de um texto narrativo, tampouco estaremos em condições de avaliar a incidência com a qual seus significados podem alcançar a fruição do leitor. Este aspecto é ainda mais verdadeiro considerando que a fruição do texto não é um fator obrigatório, à medida que se baseia no interesse do leitor, estimulado pela eficácia do próprio texto. [...] Ninguém nos *obriga* a encontrar prazer na leitura da maioria dos textos narrativos (literários, fílmicos, gráficos, ilustrativos) com os quais estamos continuamente em contato: para todos estes textos, a qualidade do percurso emotivo ao qual será levado o leitor será uma condição imprescindível para a transmissão do seu significado”.

aprendamos as etapas mais importantes da formação de um leitor crítico e um sujeito autônomo. Enriqueta não é induzida, em nenhum momento, a ler certas obras por imposição de uma figura de autoridade, a exemplo da família. Nas tiras, muitas vezes a figura da mãe é mencionada apenas como aquela que permite o acesso ao livro físico e outros materiais, sendo mais importantes em seu processo de formação a empatia e a liberdade, condições necessárias para a formação humana e nossa convivência em sociedade. Esta estrutura narrativa pode ser encontrada, em síntese, na seguinte tira (LINIERS, 2016b):

Imagem 109 - tira extraída do jornal *La Nación*⁸⁹



Fonte: Liniers, 2016b.

Novamente o autor mimetiza em sua tira a indissociabilidade da formação humana com a autonomia: é Enriqueta quem deve selecionar, ordenar e “preencher” as suas experiências no marco de sua vida, simulando uma folha em branco, traçando o seu próprio percurso de vida/de leitura, posto que nesta situação ambos os trajetos se confundem. O autor lança mão ainda de outro recurso metanarrativo para conduzir o leitor à reflexão: transforma a vivência e o pensamento de Enriqueta e Fellini em uma página específica do caderno que “armazenaria” as experiências de vida do público, ao transformar a tira, por meio de sua moldura, em uma página na vida dos leitores.

⁸⁹ Tradução:

– Mamãe me deu de presente um caderno em branco. Adoro porque você pode colocar o que quiser dentro. – Como na nossa vida.

Há de se considerar também que essas situações apresentam um contexto marcadamente relacionado ao seu público alvo: Enriqueta aparenta possuir traços de uma classe média intelectualizada, uma vez que o acesso ao livro requer não apenas interesse pessoal, mas condições financeiras favoráveis para tal. Desta forma, para atingir variados públicos, independente de seus recursos econômicos, apresentam-se situações de Enriqueta ante a televisão ou mesmo refletindo em meio às brincadeiras infantis em locais públicos, aspectos de certa forma relacionados à formação e acessíveis a um público geral. Em outras palavras, ainda que o comportamento da personagem remeta ao de um público mais ligado ao letrado e em condições financeiras favoráveis, Liniers consegue transitar entre um público específico e uma figura mais massiva do leitor pra conduzir suas reflexões (SOLANET, SUKIASSIAN, 2016, p. 7).

Assim como destacado anteriormente por Larrosa, podemos perceber, na leitura das tiras de Enriqueta, que a palavra e a imagem se combinam para oferecer ao leitor uma dimensão do que seria o processo de formação do leitor, da personagem e também da noção de aquisição de experiência, sem reduzi-la a um percurso objetivo. Utilizando-se de uma linguagem rica de elementos metalinguísticos, Liniers nos apresenta a noção de experiência em sua plenitude: elemento invisível, impalpável, indizível, pois escapa aos olhos, ao tato e à palavra.

As tiras de *Macanudo* ampliam não somente a capacidade narrativa dos quadrinhos e suas formas de pensar em si próprios: a combinação da imagem com a palavra em *Macanudo* pode se dirigir também a elementos artísticos extrínsecos ao tecido da narrativa, como referências externas e diálogos com outras artes, evidenciando outras formas de potencializar a linguagem dos quadrinhos, como se verá adiante.

3 MACANUDO E OUTRAS MÍDIAS

El vocabulario posible de los comics es, por definición, ilimitado...

(Chris Ware)

Além de ressignificar muitas das técnicas utilizadas nos quadrinhos, ao passo que experimenta novas formas de narrar e reflete sobre as mesmas, em diversos momentos Liniers recorre a um vasto repertório cultural para apresentar as mais diversas situações cômicas, dialogando com outros gêneros narrativos e importando diferentes linguagens para o plano da narrativa gráfica: formas e conteúdos de outras artes são incorporados ao universo de Liniers com certa frequência.

Há em *Macanudo* uma forte presença de relações intermidiáticas, ou seja, o seu diálogo, em diversos momentos, com outras expressões artísticas e outras linguagens, tais como a literatura, a pintura, o cinema, a internet e a televisão. Essas relações ocorrem pela intertextualidade com outras obras conhecidas, por meio de referências explícitas, pela combinação com elementos de outras mídias ou ainda pela transposição de outras linguagens para o plano da narrativa gráfica, simulando-as por meio dos quadrinhos.

Essas relações com outras mídias não se realizam sem a participação parcial ou total do leitor, posto que se exige, frequentemente, uma releitura dessas referências por meio dos quadrinhos. Trata-se, uma vez mais, de novos jogos narrativos apresentados ao público, abarcando elementos da literatura, da televisão ou do cinema, além de tentar incorporar aos quadrinhos outras linguagens, como a da internet, dos videogames ou dos jogos de tabuleiro.

A respeito desta estratégia narrativa, pode-se considerar que

Liniers recoge una vasta herencia cultural que engloba influencias y expresiones artísticas de índole diversa. En su obra se conforma así una rica amalgama bien estructurada mediante un estilo de enorme originalidad, permeado de una risueña nostalgia y una aguda ironía (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 2)⁹⁰.

⁹⁰ “Liniers percorre uma vasta herança cultural que engloba influências e expressões artísticas de diversa natureza. Em sua obra, configura-se assim uma rica amálgama bem estruturada, mediante um estilo de enorme originalidade, permeado de uma risonha nostalgia e uma aguda ironia”.

Em outros termos, evocar outros gêneros midiáticos no universo dos quadrinhos não se trata apenas de colocar esses elementos em discussão, mas reivindicar espaço para obras clássicas pelo seu valor cultural e outras que fazem parte do universo afetivo do autor e leitor/a, acessando a memória coletiva das experiências do autor e público a respeito dessas mídias, muitas vezes em forma de nostalgia, estratégia narrativa que perpassa várias de suas sátiras.

3.1 Relações com a literatura

No universo de Liniers, a intermedialidade com a literatura se apresenta ora pela tentativa de ressignificar passagens importantes de obras clássicas, atribuindo sentido específico à trama em questão, ora por referências a importantes autores e o que acarretou a leitura dos mesmos, além de imaginar situações que escritores famosos vivenciaram, um tipo de “ficção biográfica” destes autores. Seguem-se alguns exemplos (LINIERS, 2009a, p. 27; p. 77):

Imagens 110 e 111 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 7*⁹¹



⁹¹ Tradução da primeira tira:

“E de imediato, em meio ao seu discurso, Pinóquio vê desmoronar a sua credibilidade como representante do povo. Os deputados dos outros blocos agradecem com silencioso alívio a inalterabilidade de seus próprios narizes”.

Segunda tira, na página seguinte:

“Século 21... as bruxas já não voam mais em vassouras, J. K. Rowling!”.



Fonte: Liniers, 2009a; 2010b.

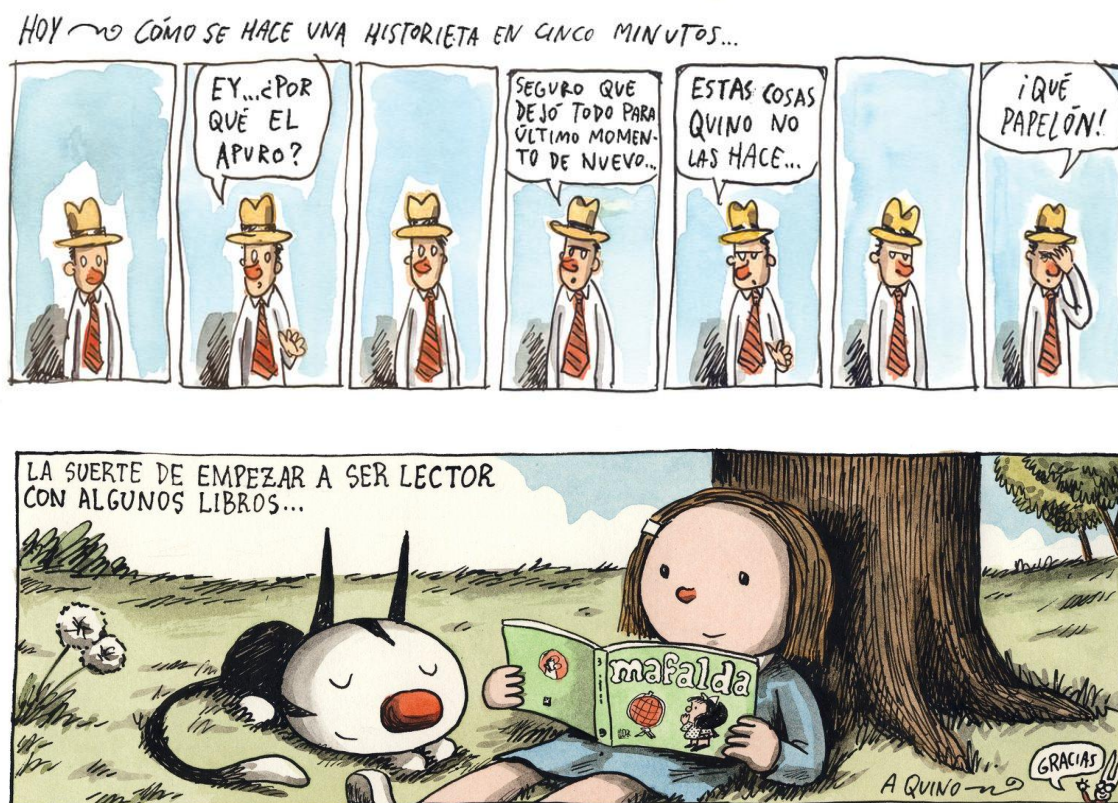
Nas sátiras apresentadas, a interlocução com a obra literária *Harry Potter* se dá por duas vias: incorporando-a aos quadrinhos e provocando no leitor a necessidade de percorrer seu repertório de leitura, para que se compreendam as devidas referências. No primeiro caso, o autor retira o personagem Pinóquio do universo da fantasia e o insere na realidade, mantendo a sua principal característica, o crescimento do nariz cada vez que mente. No entanto, se na literatura se aceita a existência de um boneco de madeira que fala e cujo nariz cresce ao contar mentiras, ao ser transposto para o universo da tira, simulando-o numa suposta realidade, na qual convive com outros humanos e possui uma rotina, este tipo de situação pode ser problemática, mostrando a impossibilidade de se evocar alguns elementos simbólicos para a realidade.

No segundo caso, o autor traz como referência a famosa série *Harry Potter*, da escritora britânica J. K. Rowling, ambientada num universo em que a magia e feitiçaria fazem parte da rotina. Sucesso mundial desde o início de sua publicação, em 1997, Liniers representa em sua sátira uma provocação à autora, evocando a necessidade de atualizar os veículos utilizados pelos bruxos. Em ambos os casos, o efeito cômico só se realiza na transposição do enredo das obras literárias para o plano dos quadrinhos.

Em outras situações, o autor evoca as referências literárias para expressar a sua opinião acerca da importância de determinadas leituras ou mesmo para comparar-se a autores notadamente consagrados, reproduzindo novamente um

discurso metalinguístico, a exemplo das vinhetas que se seguem (LINIERS, 2009a, p. 253; 2010b, p. 13)⁹²:

Imagens 112 e 113 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 8*



Fonte: Liniers, 2009a; 2010b.

Nesta última sequência, a intermedialidade ocorre por meio de referências ao mais representativo de seus precursores no universo dos quadrinhos argentinos, Quino, autor da exitosa *Mafalda*. Na primeira tira, o autor reproduz novamente um discurso metalinguístico ao comparar sua suposta falta de compromisso com o trabalho artístico e o comprometimento de Quino, mostrando inclusive os resultados desta comparação de maneira evidente, na qualidade do traço apresentado, claramente afetado em comparação às demais tiras da série.

⁹² Tradução da primeira tira:

“Hoje: como fazer uma tirinha em cinco minutos...”

Segundo quadro: – Ei... por que essa pressa?

Quarto quadro: – Tenho certeza que você deixou tudo pra última hora de novo...

Sexto quadro: – Essas coisas o Quino não faz...

Oitavo quadro: – Que papelão!

Segunda tira: “A sorte de começar a ser leitor com certos livros...”.

Já no segundo caso, reproduzido no capítulo anterior, Liniers se utiliza do espaço para prestar homenagem ao seu antecessor, ao passo que destaca a importância da leitura na formação da personagem Enriqueta, que possui características semelhantes à personagem Mafalda, a exemplo de sua idade, sua percepção do mundo e seu senso crítico. Desta forma, Liniers não só destaca a importância da leitura a qual presta homenagem como também consegue desenvolver uma trama, ao inseri-la coerentemente no universo de *Macanudo*; desta forma, as referências literárias não possuem um fim em si mesmas, mas são motor para o seu enredo.

3.2 Relações com a televisão

Diferentemente da literatura, por vezes Liniers representa a televisão como o não-lugar da imaginação: não raras vezes o autor enaltece as contribuições da literatura e os malefícios da televisão. Ao se apropriar do discurso televisivo, não se presta necessariamente uma homenagem a este veículo de comunicação, como se viu com a literatura, mas se menospreza tal mídia em detrimento da necessidade de se recorrer à literatura, como na seguinte situação (LINIERS, 2009a, p. 203):

Imagem 114 - tira de *Macanudo Universal*⁹³



Fonte: Liniers, 2009a.

Ainda que a referência a uma obra literária consagrada esteja presente, o que se evidencia nesta tira é a mediocridade de alguns discursos televisivos. Sabemos

⁹³ Tradução:

“Ao acordar uma certa manhã, Gregor Samsa se encontrou em sua cama transformado em um apresentador de programas de fofoca...”

– E com a nossa câmera escondida descobrimos o famoso tenista – casado! – com uma exuberante artista... Mas antes... Você tem fungos nos pés? Use a pomada...

que *A Metamorfose*, de Franz Kafka, retrata a tragédia de Gregor Samsa ao despertar em uma manhã como uma barata gigante. A comicidade provocada por Liniers se dá ao propor intensificar a tragédia, transformando-o em apresentador de programas de fofoca, ou seja, colocando este tipo de trabalho num patamar inferior e mais desprezível que o do inseto. Aqui é evidenciado o desprezo do autor pela televisão, especialmente em detrimento da literatura. Outras referências são apresentadas em *Macanudo* como forma de satirizar estratégias discursivas da televisão que lhe parecem falhas, conforme o exemplo a seguir (LINIERS, 2009a, p. 274):

Imagem 115 - tira de *Macanudo Universal*⁹⁴



Fonte: Liniers, 2009a.

Uma vez mais o autor desdenha das estratégias empregadas no discurso televisivo, enaltecendo sua superficialidade: embora possua muito mais recursos que outras mídias, como o som, o movimento, as cores e as luzes, certos programas humorísticos precisam informar ao leitor quais são as situações cômicas, tamanha seja a necessidade de se produzir, e não sugerir, os efeitos desejados. Frequentemente, o espaço limitado e estático da tira oferece mais possibilidades humorísticas que a referida modalidade de programa televisivo.

⁹⁴ Tradução:

Primeiro quadro: “Um senhor americano assistia séries de humor e ria de todas as piadas”.

Segundo quadro: “Um dia viu uma coisa engraçada ali”.

Terceiro quadro: “Mas não sabia se era engraçada porque não escutava as risadas gravadas que colocam pra você quando acontece algo engraçado”.

Há também situações nas quais o autor evoca referências facilmente identificáveis ao leitor de uma determinada faixa etária, sem fazer necessariamente juízo de valor a respeito das mesmas (LINIERS, 2009a, p. 353):

Imagem 116 - tira de *Macanudo Universal*⁹⁵



Fonte: Liniers, 2009a.

Por meio de um discurso mais apaziguador, sem criticar os elementos narrativos da televisão, aqui encontramos uma forma de intermedialidade através da combinação: transpõe-se um dos famosos *Smurfs*, personagens cujos desenhos animados fizeram sucesso entre os anos 80 e 90, para o universo dos duendes. Estes reagem com estranhamento, mesmo após vivenciar diferentes situações absurdas, ao não reconhecerem o personagem como um de seus semelhantes, além de satirizar, junto ao leitor, a cor de pele do mesmo. Trata-se de um convite ao leitor para recordar o seu repertório de personagens da infância, evidenciando uma comicidade afetiva, ao passo que se pode sugerir uma incompatibilidade entre o discurso dos quadrinhos e da televisão, posto que os duendes o veem com estranhamento. Sobre o humor, este só se realiza com o reconhecimento do referente – os personagens *Smurfs* – e a comparação com o código visual estabelecido por Liniers, a figura dos duendes. Nestes jogos narrativos, sem referente não é possível gerar comicidade (STEIMBERG, 2013, p. 164).

3.3 Relações com o cinema

Não raramente Liniers menciona clássicos do cinema e os insere em sua obra. No entanto, é necessário que o leitor conheça as obras mencionadas para

⁹⁵ Tradução: – Olha, pela cor dele, acho que ele não tá respirando.

compreender seu humor, uma vez que a comicidade das sátiras advém da reelaboração ou do questionamento de elementos-chave destas obras. Como não há tempo para explicá-los no espaço da tira, é preciso que o leitor tenha conhecimento dessas outras mídias. Gaudreault e Marion afirmam que “um bom entendimento de uma mídia (...) envolve a compreensão de sua relação com outras mídias: é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediário, que uma mídia é compreendida” (GAUDREULT e MARION citados por RAJEWSKY, 2012, p. 20).

Desta forma, a relação intermediária há de ser estabelecida pelo próprio leitor, para que a tira cômica possua sentido, posto que nesses casos a comicidade não está autocontida, mas se estabelece na relação entre as duas mídias, a exemplo da seguinte sátira (LINIERS, 2013, p. 174):

Imagem 117 - tira de *Macanudo 10*⁹⁶



Fonte: Liniers, 2013.

Novamente o autor questiona os limites entre a ficção e a realidade, comparando situações absurdas do cinema, mas que são aceitas por se tratarem evidentemente do discurso ficcional, com situações absurdas que são aceitas na vida real, como a norma de segurança estabelecida para aterrissagem.

⁹⁶ Tradução:

“Regras absurdas de filmes ótimos”

Primeiro quadro: – Você não pode molhá-lo nem dar-lhe comida depois da meia noite.

Segundo quadro: – O carro precisa andar a 88 milhas por hora para conseguir reunir os 1,21 giga watts necessários para viajar ao passado.

Terceiro quadro: – Segunda regra do clube da luta: não se fala do clube da luta.

“Regras absurdas da vida real”

Último quadro: – Coloque o assento na posição vertical para a aterrissagem.

Para entender o exagero da comparação, faz-se necessário que o leitor entenda as referências externas à tira, a exemplo dos filmes *Gremlins* (1984), *De Volta para o Futuro* (1985) e *Clube da Luta* (1999), que apresentam situações absurdas como a existência de seres extraterrestres, viagens no tempo e realidades alternativas. A comicidade da sátira não é autocontida, se estabelece na ligação entre as duas mídias, o cinema e os quadrinhos, comparando seus absurdos com aqueles inerentes aos da nossa realidade.

Em outros momentos, sem convocar necessariamente o enredo do filme, mas apenas a referência ao mesmo, Liniers imagina situações que não foram retratadas no cinema, a exemplo da seguinte vinheta (LINIERS, 2013, p. 179):

Imagem 118 - tira de *Macanudo* 10⁹⁷



Fonte: Liniers, 2013.

Neste caso, a referência intermediária não reivindica um conhecimento profundo da série de filmes *Indiana Jones*, apenas necessita evocar a imagem do personagem, conhecido por levar sempre um chapéu e um chicote. A partir deste simulacro que o/a leitor/a possui do personagem, Liniers se utiliza desta informação para imaginar situações prévias às aventuras vivenciadas no cinema, dando ênfase novamente a uma suposta noção de bastidores, que podem fornecer histórias curiosas sobre os personagens de uma trama.

⁹⁷ Tradução:

“Indiana Jones compra o seu chicote...”

Primeiro quadro: – Eh... Sim... Esse, por favor.

Segundo quadro: – Gostaria de levar uma máscara de couro também? – Não... Só o chicote mesmo.

Terceiro quadro: – Custa 200.

Quarto quadro: “Sex Shop Lovely Nights”.

Na série, é comum a incorporação de outras artes e linguagens, mostrando não apenas novas possibilidades de narrar, mas também a abertura que a tira proporciona para questionar as fronteiras dos quadrinhos e problematizar uma visão canônica de arte.

Em *Macanudo*, há também o apelo ao discurso intermediário para que se estabeleça uma relação entre personagens do cinema e dos quadrinhos, convocando novamente o leitor a revisar o seu repertório para atribuir comicidade à trama, como na tira a seguir (LINIERS, 2012, p. 94)⁹⁸:

Imagem 119 - tira de *Macanudo* 9



Fonte: Liniers, 2012.

Desta vez, a ligação com o filme *Gasparzinho* (1995) se estabelece para apresentar um personagem específico do universo das tiras, Roberts. A relação intermediária tem por objetivo comparar os dois personagens para enaltecer a bondade do fantasma dos quadrinhos: somente conhecendo a referência estabelecida pelo autor é que será possível entender o sentido cômico atribuído à tira, a existência de um fantasma que de tão bondoso empresta dinheiro às pessoas (e possui um bolso para guardá-lo), sabendo que não irão devolvê-lo.

⁹⁸ Tradução:

“Roberts, o fantasma mais bonzinho que o Gasparzinho”.

Segundo quadro: – Oi, Roberts. – Oiiii...

Terceiro quadro: – Me empresta cinco pesos? – Não tenho boooolsos.

[...]

Quinto quadro: – Mentira, tooooma. – Valeu.

Sexto quadro: – Ele nem vai me devolveeeer...

Há também outro tipo de referência ao cinema, na qual o autor transpõe uma obra conhecida do público com um novo enredo, trazendo uma releitura da mesma (LINIERS, 2016b)⁹⁹:

Imagem 120 - tira extraída do jornal *La Nación*



Fonte: Liniers, 2016b.

Desta vez a referência se dirige ao filme *Relatos Salvajes* (2014), considerada a maior produção argentina desse ano, provocando um efeito humorístico ao apresentar uma trama completamente oposta àquela vista nos cinemas: se na obra original o espectador vivencia situações de extrema violência, vingança, desgaste físico e emocional, Liniers estabelece uma paródia à trama retratando situações extremamente banais do nosso cotidiano, apresentando as mais amenas interações possíveis que realizamos no nosso dia a dia. O efeito humorístico não se realiza na leitura da tira em si, mas na interrelação com o texto fílmico, evidenciando os contrastes entre ambas as tramas, o que destaca o caráter satírico da narrativa gráfica.

Nas quatro tiras apresentadas neste tópico, não apenas o conteúdo e as referências a longa metragens consagrados são contribuições do cinema, mas também a própria linguagem cinematográfica. Não seria de se estranhar, uma vez que os quadrinhos e o cinema por muito tempo ofereceram subsídios um ao outro e

⁹⁹ Tradução da tira:

“Relatos Tranquilos”

Primeiro quadro: – Você primeiro. – Ah, obrigado.

Segundo quadro: – Me vê cem gramas de presunto e cem de mortadela? – Claro que sim!

Terceiro quadro: – Ei, você por aqui! – Mas que surpresaaa!

Quarto quadro: – Vamos ao cinema ver o filme do Szifrón? – Beleza!

continuamente vem fazendo-o. Esta incorporação ocorre na seleção e montagem dos quadros das tiras aqui apresentadas. De acordo com Levin

El montaje, en cuanto estructura narrativa, tiene que ver con la selección de espacios y de tiempos significativos, convenientemente articulados entre sí, para crear una narración y un ritmo adecuados durante la operación de lectura. En este caso, se suele aplicar la teoría del montaje cinematográfico, cuyas unidades narrativas y dramáticas son: la *secuencia*, definida por sumidad de acción dramática; la *escena*, definida por sumidad de tiempo y/o lugar, y el *plano* y la *viñeta*, que guardan cierta analogía funcional entre sí (LEVIN, 2015, p. 38)¹⁰⁰.

Nas tiras anteriormente apresentadas, a relação com o cinema se dá também por meio da reprodução de sua linguagem: a montagem cinematográfica é transposta aos quadrinhos ao condensar, na narrativa breve, os elementos constitutivos centrais das narrativas às quais remete. Na primeira tira da sequência, nenhum dos filmes é apresentado explicitamente, por meio da narração, mas na montagem que compõe a tira, evidenciando a temática central dos filmes *Gremlins*, *Clube da luta* e *De volta para o futuro*. Na montagem da tira, ou seja, na articulação entre a palavra e a imagem e sua posterior sequenciação, são escolhidos os argumentos centrais que irão conduzir o leitor às referências, de maneira que as compreenda em apenas um quadro.

Já no caso da tira que remete ao filme *Gasparzinho*, ao ocupar-se de apenas um filme, a tira se distribui em sucessivos quadros pequenos, mimetizando uma pequena projeção; como se viu no capítulo inicial a respeito do *timing*, esta seria uma forma de prolongar a ação e assemelhar-se a esta outra linguagem da qual faz uso.

No último caso, a referência é trazida de maneira semelhante à primeira tira da sequência, mimetizando o argumento principal em um quadro. Mais que isso, a tira reproduz a lógica narrativa do filme *Relatos Selvagens*: cada quadro condensa uma ação situada em um espaço e tempo independentes dos demais quadros, assim como o filme se divide em seis histórias curtas independentes. As situações

¹⁰⁰ “A montagem, enquanto estrutura narrativa, tem a ver com a seleção de espaços e de tempos significativos, convenientemente articulados entre si, para criar uma narração e um ritmo adequados durante a operação de leitura. Neste caso, costuma-se aplicar a teoria da montagem cinematográfica, cujas unidades narrativas e dramáticas são: a *sequência*, definida pelo clímax de tempo e/ou lugar, e o *plano* e *vinheta*, que preservam certa analogia funcional entre si”.

apresentadas na tira não remetem ao filme; neste caso, os leitores são levados à referência ao filme no momento em que se deparam com a montagem do quadrinho composta de histórias independentes umas das outras, mimetizando a forma de narrar reproduzida na obra cinematográfica.

Neste sentido, a referência ao cinema se dá não apenas pela menção a obras e eventos específicos, mas pela simulação de sua própria linguagem, evidenciando na prática as contribuições que o cinema e os quadrinhos tem dado um ao outro ao longo de sua história.

3.4 *Macanudo* e a internet

Assim como visto nas relações com o cinema, há uma forte presença na série de relações intermediáticas com a linguagem da internet, seja incorporando-a ao plano dos quadrinhos ou fazendo-se referências à mesma; códigos específicos do mundo virtual eventualmente são postos em interlocução com o universo de *Macanudo* (LINIERS, 2013, p. 12):

Imagem 121 - tira de *Macanudo 10*¹⁰¹



Fonte: Liniers, 2013.

Na tira destacada, a linguagem da internet é convocada a figurar nos quadrinhos: de uso universal, os *emoticons* se utilizam da pontuação para tentar sugerir expressões faciais, tais como alegria, tristeza, surpresa, etc. O autor adota a

¹⁰¹ Tradução:

Primeiro quadro: – O que queres de mim, senhor?

Segundo quadro: – Envia-me um sinal!

Terceiro quadro: – Um si... :)

linguagem para simular a comunicação dos céus com o personagem: da mesma forma como se utilizam os *emoticons*, eles não são absolutos em seu sentido, mas sugerem um determinado sentimento. Outras referências à internet são apresentadas na série, como as redes sociais *Twitter* e *Facebook* (LINIERS, 2013, p. 84; 2016b):

Imagens 122 e 123 - tiras de *Macanudo 10* e do jornal *La Nación*



Fonte: Liniers, 2013; 2016b.

Nestas sátiras, a linguagem da internet não é necessariamente incorporada aos quadrinhos, mas são trazidas as referências dessas redes para o plano da narrativa: na primeira tira, satiriza-se o uso de ferramentas específicas do *Twitter* na vida real, como o uso de '@' precedendo os nomes dos participantes e, no caso da segunda tumba, registrar quantas pessoas o seguiam, em outros termos, acompanhavam suas ações na referida rede. A comicidade se acentua ao se transportar esses elementos não apenas para a realidade, mas para um contexto de seriedade, como a relação com a morte.

Já na segunda tira, a referência é extremamente sutil e demanda ao leitor imaginar o que houve em 2004 para se acabasse com a vida privada: coincidentemente, o surgimento da rede social *Facebook* data deste mesmo ano. Utilizada na maioria dos países, por meio desta rede as pessoas podem registrar momentos de sua vida, compartilhar arquivos e notícias, conversar com outras e debater em fóruns. O tom ácido de Liniers se refere à forma como as pessoas se utilizam desta rede para expor diversas ações que deveriam ser de conhecimento apenas do interessado, como a sua intimidade. Vemos que as relações não necessitam incorporar a linguagem das outras mídias, mas elas acontecem também ao serem mencionadas, e o leitor irá atuar nos quadrinhos como um operador, ao interpelar seu repertório de experiências (STEIMBERG, 2013, p. 241).

Outro dado importante a ser mencionado, referente a um estilo marcadamente metaficcional, é o fato de que o autor critica certos aspectos das redes sociais, mas se utiliza delas para reproduzir suas obras, a exemplo do *Facebook*. Em outras palavras, nenhuma ferramenta narrativa, de produção ou de circulação, escapa ao olhar de Liniers, mas é o leitor que irá validar ou não tais críticas.

3.5 *Macanudo* e os jogos

O universo de Liniers percorre um vasto repertório em sua realização: as referências aos videogames e aos jogos e brinquedos mais tradicionais tampouco escapam ao seu olhar atento sobre como estes elementos podem dialogar com os quadrinhos. A referenciação e a incorporação destes suportes também estão presentes em suas tramas (LINIERS, 2009a, p. 64; 2013, p. 86)¹⁰²:

¹⁰² Tradução da primeira tira, na página seguinte:

“Em outros tempos foram inimigos implacáveis. Com o passar dos anos conseguiram eliminar seus atritos, e agora compartilham juntos o crepúsculo de suas vidas”. ~ “Raramente volta a vontade de se comerem”.

Segunda tira: – Acho que isso não é pra gente.

Imagens 124 e 125 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 10*



Fonte: Liniers, 2009a; 2013.

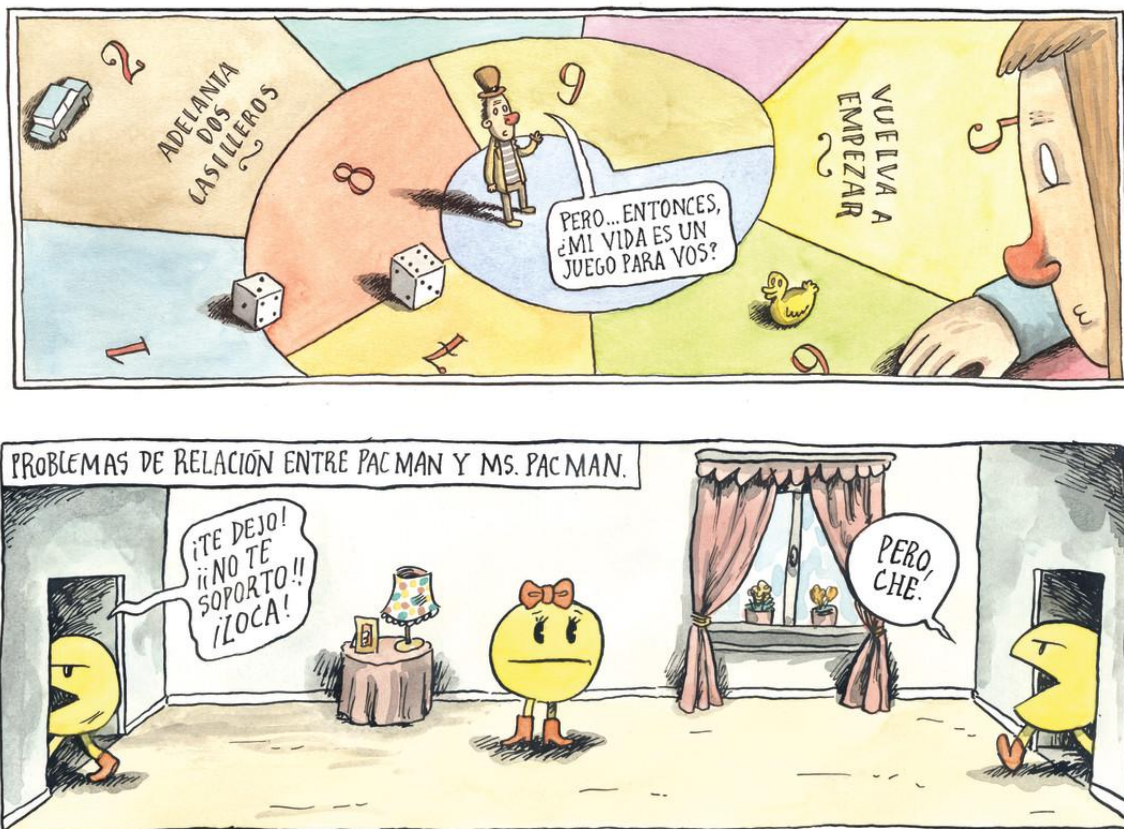
Em ambos casos, percebemos a construção de um efeito cômico a partir da referência a dois jogos supostamente conhecidos pelo público: na primeira das tiras, remete-se ao universo do famoso jogo de videogame Pac-Man, mundialmente conhecido nos anos 80. A referência estabelecida neste caso não se dirige ao funcionamento do jogo, mas ao seu enredo, destacando os rivais numa vida pacífica, ao passo que se remete à sua antiguidade: passadas quase quatro décadas desde o seu sucesso, os personagens envelheceram e deixaram de lado suas diferenças. Semelhante à tira que menciona os eventos antes da concepção de *Indiana Jones* (Imagem 116), o autor convoca seu leitor a imaginar os eventos acontecidos após o sucesso estrondoso que o jogo vivenciou durante os anos 80, passada a sua fama.

Já no segundo caso, o autor remete ao universo dos brinquedos *Playmobil*, criados nos anos 70 e difundidos em grande parte do mundo nas décadas seguintes. Conhecidos por seu formato pouco curvilíneo e gestos limitados, o efeito humorístico

da tira se dá ao inserir os bonecos em situações do cotidiano, evidenciando as suas limitações quando ao seu aspecto físico.

Há também relações intermediáticas nas quais o autor incorpora a linguagem dos jogos para a narrativa gráfica, a exemplo das seguintes sátiras (LINIERS, 2009a, p. 139; 2012, p. 63):

Imagens 126 e 127 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 9*¹⁰³



Fonte: Liniers, 2009a, 2012.

Assim como nas relações com a literatura, o cinema e a internet, Liniers incorpora à linguagem dos quadrinhos as ferramentas narrativas dos jogos: na primeira das tiras, a imagem é disposta simultaneamente em um só quadro e ao mesmo tempo numa espiral que simula o movimento do tabuleiro, colocando o

¹⁰³ Tradução da primeira tira: – Mas então... Minha vida é um jogo pra você?

Segunda tira:

“Problemas na relação entre Pac-Man e a Sra. Pac-Man”.

– Vou embora! Não aguento mais você, sua louca! – Mas o que?

personagem central numa posição passiva diante de sua parceira, respondendo ao que supostamente seria uma pergunta retórica.

No segundo caso, o autor remete novamente ao universo de Pac-Man, porém, desta vez não apenas faz especulações sobre a sua vida pessoal como também incorpora ferramentas do jogo na linguagem dos quadrinhos: subvertendo a lógica de leitura da narrativa gráfica, a convencional sequência de quadros que se leem da esquerda para a direita, o personagem se retira da cena pelo lado esquerdo e reaparece imediatamente na margem direita. Esta estratégia somente pode ser compreendida se o leitor possui conhecimentos sobre o funcionamento do jogo, cuja linguagem é transposta aos quadrinhos.

Podemos entender as relações intermidiáticas entre o universo de *Macanudo* e outras mídias não como uma inclinação para um determinado sistema, mas como a configuração de uma terceira forma de linguagem. Conforme ressalta Rajewsky,

As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, seja para se referir a um subsistema midiático específico, ou a outra mídia como sistema (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Desta forma, as relações entre diferentes mídias, ao passo que permitem experimentar novas estratégias narrativas, convocam o leitor a validar estas combinações de linguagem, conferindo o sentido humorístico ao enredo de *Macanudo*. Seja pela referência ou pela aglutinação destas mídias ao campo dos quadrinhos, essas relações não sobrepõem uma mídia a outra, mas potencializam os efeitos narrativos possíveis no plano da tira, ao passo que convocam o leitor a visitar o seu repertório de leituras e experiências para atribuir sentido à relação.

Por muito tempo, enquanto persistiam em consolidar sua linguagem no decorrer do século XX frente a outras mídias, os quadrinhos foram alvo de sucessivas comparações com a literatura e outros gêneros considerados maiores; por apresentarem-se como um gênero massivo, os quadrinhos foram relegados a um *status* menor de arte, ao passo que se reinventou com uma velocidade maior que as demais mídias. Hoje, as narrativas gráficas se apresentam tão abertas à

experimentação de tal forma que assumem um caráter de suporte inconcluso, que convida o público a validar as suas estratégias discursivas:

Esa percepción del carácter no concluido de la obra, es lo que a mí me parece que hay que reconocer, seguramente, como parte de la manera en que ha sido percibida la historieta, en tanto arte, desde que existe. Pero con un cambio, más bien contemporáneo, que es el hecho de que, ahora, es como si esa condición debiera explicitarse, como si desde la historieta misma esto debiera prometerse (STEIMBERG, 2013, p. 377)¹⁰⁴.

Este caráter lacunar da narrativa gráfica, percebido desde as primeiras tiras aqui analisadas, quando o leitor é requisitado a validar ou não certas estratégias narrativas, agora se torna explícito: não apenas as formas narrativas assumem sua abertura, mas os próprios enredos, que exigem do leitor a necessidade de conectar os quadinhos ao seu referente, ativando um leque de experiências prévias.

Neste movimento de consolidação de um gênero massivo, Liniers nos apresenta um universo dinâmico, contraditório, complexo: seja experimentando novas formas narrativas, embora algumas destas não sejam completamente bem sucedidas; seja refletindo sobre a construção do seu universo particular ou pela comparação com outros suportes. *Macanudo* nos oferece as mais diversas situações e nos faz questionar as formas como se tem feito humor gráfico.

Vale ressaltar ainda que o autor se debruça incansavelmente sobre outras questões, como a noção de cidade frequentemente retratada na obra, por meio de múltiplos olhares sobre a metrópole, como se verá cuidadosamente no capítulo final desta tese, a seguir.

¹⁰⁴ “Essa percepção do caráter não concluído da obra é o que considero necessário reconhecer, com toda certeza, como parte da maneira como se tem observado os quadinhos, como arte, desde que existem. Mas com uma mudança, precisamente contemporânea, o fato de que, agora, é como se essa condição devesse ser explícita, como se isso devesse ser prometido a partir do próprio quadrinho”.

4 ESPAÇOS URBANOS, LUGARES DE (CON)VIVÊNCIA: RETRATOS DA CIDADE EM *MACANUDO*

A fin de cuentas, el dibujo me ayuda a comprender mejor las cosas
(Joann Sfar)

Nos capítulos anteriores, vimos a versatilidade com a qual se expressa Liniers em sua série *Macanudo*: tanto as suas experimentações com a linguagem das narrativas gráficas quanto o uso de figuras metalinguísticas e intertextuais para potencializar os efeitos narrativos dos quadrinhos são empregados, ampliando a expressividade do gênero.

Como tema central desta tese, este capítulo pretende debruçar-se sobre a temática da cidade, articulando as ferramentas estéticas vistas anteriormente às possíveis representações de aspectos urbanos de uma Buenos Aires multifacetada, que se desdobra num imenso leque de possibilidades no decorrer da leitura das tiras. Com efeito, Buenos Aires se transforma numa metonímia da cidade grande, conforme se verá detidamente.

Posta esta questão em evidência, faz-se necessário traçar os limites deste trabalho, bem como as questões que pretendem ser debatidas: constantemente, *Macanudo* nos faz pensar sobre os elementos constitutivos da cidade e o que de fato se caracterizaria como “urbanidade”. Na literatura brasileira e argentina contemporânea, a exemplo de autores como Sérgio Sant’Anna, Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Bernardo Carvalho e Claudia Piñeiro, não raramente a figura da cidade é colocada como elemento central das tramas, fazendo com que os espaços urbanos, tais como as praças, parques, ruas, esquinas e estabelecimentos assumam tão ou mais importância que os próprios personagens da narrativa. Estas tramas, muitas vezes, não poderiam realizar-se caso fossem ambientadas num espaço diferente ao da metrópole.

Desta forma, à luz dos estudos não apenas literários, mas também da história, antropologia, sociologia, comunicação e arquitetura, a exemplo de Néstor García Canclini, Antônio Cândido, Henri Lefebvre, Josefina Ludmer e Alberto Manguel, dentre outros, pretende-se trazer à discussão o grau de importância que a figura da urbanidade assume na narrativa de Liniers, provocando reflexões e

diversos efeitos de sentido, aliados aos recursos estéticos abordados anteriormente. Pretende-se, desta forma, analisar como a cidade pode assumir diversas representações na narrativa de um mesmo autor, sendo lida não apenas como um lugar que se oferece como palco das ações, mas como um espaço de reflexão sobre as relações entre o cidadão urbano e o seu habitat, por vezes exercendo um papel ativo de personagem.

Macanudo apresenta um desdobramento explícito de Buenos Aires em uma metrópole multifacetada, aberta a diferentes possibilidades de encontro e convivência entre seus habitantes, convivências estas não necessariamente harmoniosas, mas que apresentam aspectos que merecem ser analisados, uma vez que evocam sua riqueza cultural em diversos momentos. Conforme Kuster e Pechman (2014),

o espaço urbano tornou-se demasiado complexo para ser simbolizado em sua totalidade por uma obra de arte. A cidade, então, não é mais pensada como um todo, mas sim como uma colagem de fragmentos em constante mutação (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 81).

Assim sendo, dada a complexidade com a qual o espaço urbano se apresenta, faz-se necessário representá-lo por diferentes vieses: a cidade é lugar de trocas positivas, mas também de conflitos existenciais; a cidade se apresenta como lugar da empatia, ao passo que pode se mostrar como um lugar automatizado, desprovido de sentimentos; da mesma forma, o espaço urbano pode apresentar as mais improváveis situações, como pode nos fazer refletir sobre questões intrínsecas à realidade do/a leitor/a, como se verá mais detidamente em cada um de seus retratos a seguir.

Sem desprender-se da necessária linguagem acadêmica, este capítulo não poderia deixar de remeter à forma como Marco Polo, o ilustre viajante criado por Italo Calvino, apresenta as diferentes faces das cidades ao imperador mongol Kublai Khan, em *As cidades invisíveis* (2011). Assim como na obra de Calvino, aqui a cidade grande apresenta sua fantástica geografia, mostrando que cada detalhe a ser observado da mesma se apresenta como uma nova possibilidade de ler a cidade.

4.1 A cidade das trocas

Ainda que este título possa nos sugerir que os espaços urbanos são lugares de encontros e convivências predominantemente harmoniosas, não se pretende mostrar a cidade como lugar de interações majoritariamente pacíficas: nas tiras de Liniers, o espaço urbano assume um papel plural, tornando-se ponto de partida para infinitas possibilidades narrativas, conflituosas ou não. Em *Macanudo*, ocorrem interações das mais variadas formas entre cidade, personagem e leitor/a.

Estes encontros permitem diversas reflexões sobre o papel da cidade, constantemente questionado em diferentes campos do conhecimento: nas narrativas de *Macanudo*, não somente as concepções mais tradicionais dos quadrinhos são reformuladas continuamente, passando por diversos desdobramentos estéticos, mas também o ser humano ali representado mostra-se em constante conflito com seu eu fragmentado e o seu habitat natural. Para Lacaze (1995), é difícil definir em poucos termos como se caracteriza o espaço urbano, assumindo que

A cidade permanece um objeto polissêmico, um objeto facetado do qual se podem fazer leituras diferentes e complementares umas das outras consoante o aspecto que se decide privilegiar ou o tipo de método científico ao qual se pretende recorrer (LACAZE, 1995, p. 16).

Desta forma, pretende-se desdobrar esta polissemia que assume a figura urbana representada por Liniers. A primeira ramificação deste emaranhado conhecido como espaço urbano, considerada a cidade das trocas, seria aquela no qual o confronto e a conseqüente interação entre seus semelhantes são inevitáveis: embora inseridos numa rotina por vezes automatizada, todos os dias nos deparamos com acontecimentos e situações que nos são antepostos ao primeiro contato com o espaço urbano; por mais que tentemos assumir pleno controle de nossas ações, a cidade se apresenta como lugar dos encontros, das trocas e inclusive dos choques, ao nos expor ao contato com o outro, de maneira mais ou menos involuntária, e permitir que ele nos afete, ainda que de maneira quase imperceptível.

Em Liniers, a cidade se apresenta como lugar possível para estas interações, e as trocas podem resultar extremamente catárticas ou conflituosas, mas nunca insignificantes, produzindo mudanças naqueles que ali estão expostos ao acontecimento urbano.

Um dos exemplos mais representativos desta forma de retratar a cidade, aliado aos recursos narrativos apresentados anteriormente, pode ser apreendido na seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 270):

Imagem 128 - tira de *Macanudo Universal*¹⁰⁵



Fonte: Liniers, 2009a.

A desconstrução do formato convencional da tira é realizada em diferentes níveis, colocada a serviço da produção do efeito de sentido pretendido. O aspecto mais evidente do que se pode chamar de subversão da linguagem é a colorização inconstante: na primeira metade da tira, o personagem, ao encontrar-se sozinho no espaço urbano, é representado em tons de cinza, ainda que isso não necessariamente precise ser interpretado como um sinal de tristeza ou inferioridade daquele que não tem companhia, dadas as expressões faciais serenas do personagem.

No entanto, é no encontro com o outro, nas trocas afetivas, que o personagem se complementa e se torna plenamente feliz, representado pela colorização dos quadrinhos que se seguem ao seu encontro. A colorização inconstante apresentada na tira mimetiza os afetos que circulam pela cidade: um sentimento de indiferença pode se transformar prontamente numa intensa alegria, graças à realização do encontro.

Não apenas essa diferenciação de cores é utilizada para expressar a passagem de sentimentos do personagem, mas o enquadramento também é

¹⁰⁵ Tradução: "Você passando bem aqui, olha só...".

desconstruído visando evidenciar o exato instante da troca: o caminho percorrido pelo personagem que transita pela cidade, comumente inserido numa rotina automatizada, é retratado em quadros estritamente sequenciados, construídos sob a mesma medida. No entanto, o momento do encontro, do intercâmbio afetivo, é retratado sem as limitações do delinear do quadro, simulando a suspensão desta rotina à qual os personagens devem submeter-se. A troca é evidenciada pelo encontro com a figura amada, que suspende o ritmo uniforme da rotina e lhe dá um novo tom.

Liniers representa as alterações do personagem evitando uma dicotomia relativamente previsível (colorido/descolorido) e insere um segundo momento subversivo na trama, quando as cores utilizadas na segunda parte da tira se somam ao cenário de maneira atípica, espalhando-se em diferentes formas e tonalidades por todo o espaço, simulando não apenas um sentimento afetivo naturalmente alterado, mas também impossibilitado de se transpor em palavras. Desta forma, potencializam-se aqueles efeitos de sentido já identificados pelo leitor por meio de um rompimento dos padrões da linguagem dos quadrinhos, conforme visto no último quadro que encerra a tira. Semelhante recurso é representado na sequência seguinte, quando forma e conteúdo se articulam à temática da trama (LINIERS, 2009b, p. 58):

Imagem 129 - tira de *Macanudo* 7¹⁰⁶



Fonte: Liniers, 2009b.

¹⁰⁶ Tradução:

Primeiro quadro: – Nunca acontece comigo.

Terceiro quadro: – Oi.

Quarto quadro: “Acontece com todo mundo”.

Do mesmo modo conforme representado no quadrinho anterior, o espaço urbano é evidenciado como um lugar de conflitos e trocas positivas, não apenas por meio de gestos e ações que seus personagens executam neste suposto “palco” das tramas, mas também por meio dos recursos estilísticos dos quais o autor lança mão. Isolado do contato humano e de relações afetivas, o espaço urbano dos primeiros quadros se apresenta como um lugar asséptico e incipiente, sem possibilidades de acontecimentos relevantes, representados por um fundo branco e enquadramento rígido. No contato com o outro, no intercâmbio de sentimentos e na abertura para as relações afetivas, o espaço urbano se apresenta como elemento facilitador dos encontros aos quais a vida nos conduz.

Nesta tira, a transformação do estado dos personagens é representada novamente pela suspensão de certos recursos narrativos mais tradicionais: o quadro antes rígido e pontiagudo adquire um formato mais suave, curvilíneo, enquanto a ausência de cores é substituída por um cenário pleno de colorização, simulando a existência de vida e energias positivas na cidade grande. É possível notar que os personagens encontram-se num espaço urbano, em um lugar onde ainda é possível que as trocas provenientes das interações humanas produzam resultados positivos.

Ao passo que adota um olhar esperançoso sobre as possibilidades oferecidas pela cidade, por outro lado, ela também pode deixar de ser uma temática em pauta para se transformar em palco, cujas obrigações que nos são impostas muitas vezes impossibilitam a manifestação de sentimentos, desejos e contato com o outro. O peso da rotina, ainda que estejamos inseridos em permanente contato com a sociedade, pode inviabilizar essas trocas, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2013, p. 130)¹⁰⁷:

¹⁰⁷ Tradução da tira, na página seguinte: “E agora sou ímpar pelo resto do dia”.

Imagem 130 - tira de *Macanudo* 10



Fonte: Liniers, 2013.

Diferente do tom das tiras anteriores, desta vez a cidade é apresentada não como o lugar do encontro, da possibilidade de trocas, mas como o espaço que nos impõe a rotina e nos distancia de nossos pares, evidenciando a sensação de solidão que por vezes sentimos, ainda que estejamos rodeados de outros tantos seres humanos. Uma cidade múltipla, que assume determinadas características de acordo com as interações que se estabelecem nela, mediadas pelo peso de nossas obrigações.

Assim como a rotina que por vezes nos é imposta, a sequência narrativa é apresentada num tom uniforme e constante. Por outro lado, não por acaso o autor seleciona certos elementos verbais para representar o sentimento do personagem: ao trazer à sua fala que agora o mesmo é “ímpar”, há de certa maneira uma subversão da linguagem ao inserir na frase um conceito matemático, ciência supostamente exata, para definir um sentimento de extrema inexatidão, o vazio e a melancolia provocados pela ausência da amada no decorrer do seu dia. Humor e melancolia compartilham da característica de produzirem, conscientemente, prazer e dor nessas contradições (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL citados por STEIMBERG, 2013, p. 177-178).

Num tom bastante otimista e esperançoso, Liniers demonstra, por meio da sua particular forma de narrar, as inúmeras possibilidades com as quais nos deparamos ao interagir com a cidade. Conforme se viu no primeiro capítulo, a materialização de sentimentos é um fenômeno estético recorrente em *Macanudo*,

dando forma a sentimentos e abstrações por vezes inalienáveis pelo código verbal. Na tira seguinte, por meio deste recurso narrativo, o autor representa a possibilidade de aprendizagem no contato com a cidade (LINIERS, 2016b):

Imagem 131 - tira extraída do jornal *La Nación*¹⁰⁸



Fonte: Liniers, 2016b.

Na sequência apresentada, o sujeito anônimo, como se verá mais detidamente em outro tópico a seguir, representa a possibilidade do desdobramento das mais inusitadas situações. Encarar a cidade, na representação de Liniers, é também a oportunidade de assimilar novas ideias, incorporar novos conhecimentos e realizar mudanças significativas para si ou para outrem, não necessariamente no plano material, mas por vezes num plano subjetivo, dado que o autor não especula sobre o que poderia acontecer de bom após o contato da personagem com a pequena ideia, algo que pode se manifestar apenas em seu interior.

Uma vez mais, diversos elementos da narrativa gráfica são colocados a serviço da constituição de um retrato fiel da cidade: a representação do caminhar da “ideia” pela cidade, em vários quadros, prolongando e retardando a ação, bem como a expressão facial da personagem que sofre uma súbita alteração ao incorporar a nova ideia. O código verbal também é posto a serviço da narrativa, ao afirmar que se trata de uma pessoa “pequenina, mas importante”, em oposição às imponentes construções existentes na cidade, que por vezes nos impedem de observar as

¹⁰⁸ Tradução:

“Uma ideia / pequenina / mas importante / caminha pela cidade / até que se encontra / com uma mente fértil / Uma pessoa pequenina, mas importante, caminha pela cidade... E algo de bom vai acontecer”.

pequenas coisas e sentimentos que nos rodeiam, bem como bloqueiam a nossa visão para os indivíduos que nos cercam.

Munido de uma cuidadosa atenção e empatia direcionada aos que ali habitam, Liniers deixa a cidade em segundo plano para retratar esses pequenos seres e sentimentos, os quais, por vezes, ignoramos na grande cidade. O autor é, evidentemente,

Gran observador de los pequeños detalles, por lo general imperceptibles para los demás, detalles de nuestro tiempo y de la naturaleza humana, el autor exhibe una gran imaginación y un sentido del humor que raya en lo absurdo, lo surrealista y lo poético. Como un viejo alquimista, en sus personajes Liniers recoge las emociones humanas con el fin de exponer la relación entre el hombre y su entorno (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 2).¹⁰⁹

Por outro lado, através deste senso de humor particular, Liniers também retrata em suas tiras aqueles se recusam as possibilidades oferecidas pelo espaço urbano, ainda que a sua ironia esteja presente na narrativa para evidenciar exatamente o contrário daquilo que se pretende falar (LINIERS, 2009a, p. 91):

Imagem 132 - tira de *Macanudo Universal*¹¹⁰



Fonte: Liniers, 2009a.

¹⁰⁹ “Grande observador dos pequenos detalhes, em geral imperceptíveis para os demais, detalhes do nosso tempo e da natureza humana, o autor demonstra uma grande imaginação e um senso de humor que beira o absurdo, o surrealista e o poético. Como um velho alquimista, em seus personagens Liniers percorre as emoções humanas com a finalidade de expor a relação entre o homem e o seu entorno”.

¹¹⁰ Tradução:

Segundo quadro: – O que faz sentado assim?

Terceiro quadro: – Estou assim pra que não aconteça nada comigo.

Quarto quadro: – Nesta posição me sinto seguro, protegido.

Quinto quadro: – Ah, tá bem, até logo.

Sexto quadro: “E nunca aconteceu nada com o coitado”.

Observador dos mais particulares sentimentos humanos, Liniers retrata nesta narrativa o medo, não necessariamente a algo determinado, previamente estabelecido, mas sim o temor ao confronto com a cidade e tudo que ela pode oferecer; medo do desconhecido, da surpresa, daquilo ao que sequer atribuímos previamente uma forma. A rua e a cidade representam, por vezes, este lugar no qual nos esbarramos com aquilo que nos provoca distintas sensações, nos afeta em nosso íntimo, e esta possibilidade à espreita pode provocar insegurança.

Ainda que o personagem negue a sua possibilidade de participação neste mundo repleto de surpresas, optando por fechar-se ao mesmo, num sentimento de conforto, as relações e as possibilidades de trocas persistem em aparecer: recolhido em posição fetal, o protagonista abdica de vivenciar as inusitadas experiências proporcionadas pelo universo de *Macanudo*, uma vez que ele não se dá conta de que conversava com um pássaro.

Somente o/a leitor/a apreende a experiência à qual o personagem se expôs, ao deparar-se com um elemento fantástico do universo de Liniers, no qual os animais cobram vida e interagem com seres humanos, demonstrando ainda uma capacidade crítica e poder de compreensão, como na frase “ah, tá bem, até logo”. O autor também se posiciona em relação ao comportamento apresentado, na figura do narrador, ao caracterizá-lo como um “coitado”, pois os seus desejos são de fato atendidos, ainda que seja a abdicação de vivenciar essas experiências. Na figura do narrador, Liniers o considera uma pessoa pobre, ausente de vontade de experimentar aquilo que a cidade oferece, por desejar o nada, uma vez que “nada existe sem troca, sem aproximação, sem proximidade, isto é, sem *relações*” (LEFEBVRE, 1999, p. 108).

Se alguns desejam que nada lhes aconteça, outros tantos personagens deste universo expressam seus anseios, desejos e expectativas tendo a cidade como palco. É na rua que se manifestam os sentimentos humanos mais simples e por vezes ignorados, a cidade pode ser confluência de desejos que, no acelerado ritmo de nossa rotina, deixamos à margem do nosso cotidiano. Liniers resgata essas pequenas angústias do dia-a-dia e retrata a cidade como possibilidade de realizações (LINIERS, 2016b):

Imagem 133 - tira extraída do jornal *La Nación*¹¹¹



Fonte: Liniers, 2016b.

Ainda que a rua tenha se tornado um lugar estigmatizado, pelo qual evitamos transitar, a menos que estejamos dentro de nossos carros, protegidos, ou que a percorramos apressadamente, por medo do que nela pode acontecer, o autor resgata o espaço urbano como possibilidade de vivências significativas. Confluências dos mais diversos tipos de sentimentos, a rua é também o lugar da empatia, do desejo, da manifestação do amor. Neste caso, a cidade não necessariamente é tema, mas palco para aqueles esperançosos indivíduos que ainda encontram no contato com o outro a possibilidade de realização. Neste sentido, podemos ressaltar que

O reverso do mito de Babel reconhece que viver em conjunto supõe usar a linguagem para viver com o outro, uma vez que a linguagem é uma função que exige tanto autoconsciência como consciência de outrem, exige a percepção de que há um *eu* transmitindo informação para um *você* de modo que se possa dizer: “Este sou eu, é assim que eu vejo você, estas são as regras e os contratos que nos mantêm juntos no tempo e no espaço” (MANGUEL, 2008, p. 59-60).

Assim, o espaço urbano pode ser também o agente que cessa conflitos, medos e estigmas, reunindo outros seres esperançosos rumo à reconstrução de uma cidade mais humana. Se há trocas conflituosas na cidade, há também espaço para a sua redenção, mostrando-se como um possível lugar no qual nos

¹¹¹ Tradução:

Primeiro quadro: “Com um pouco de sorte, ficamos 30 ou 35 mil dias neste planeta”.

Segundo quadro: “De todos esses dias, quantos realmente serão importantes?” “Ou inesquecíveis?”.

Terceiro quadro: “Cinquenta?” “Cem?” “Duzentos?”.

Quarto quadro: – Hum.

Quinto quadro: “Tomara que este seja um”.

entendemos, nos respeitamos e nos relacionamos espontaneamente. Estes encontros que resultam em possibilidades afetivas produzem o desdobramento de outro retrato da cidade, seu lado empático, que será mais bem analisado a seguir, dado que esses retratos da cidade por vezes se superpõem e dialogam, não necessariamente sendo excludentes.

Assim como a menção realizada a Calvino inicialmente, outro exemplo que remete a este diálogo com o espaço urbano, desta vez no cinema argentino, de forma semelhante à de Liniers, é o filme *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto. Na trama, os protagonistas Martin e Mariana vivem isolados em meio ao aglomerado espaço urbano: vivem na mesma quadra, a poucos metros de distância, frequentam os mesmos lugares, possuem gostos parecidos, mas o espaço urbano, na trama, se apresenta como a impossibilidade do encontro, inicialmente. O filme representa, de maneira similar à que vimos nas tiras anteriores, a forma como se erguem muros invisíveis, e por vezes intransponíveis, ao passo que a via de acesso ao outro passa a ser as trocas, o intercâmbio de afetos.

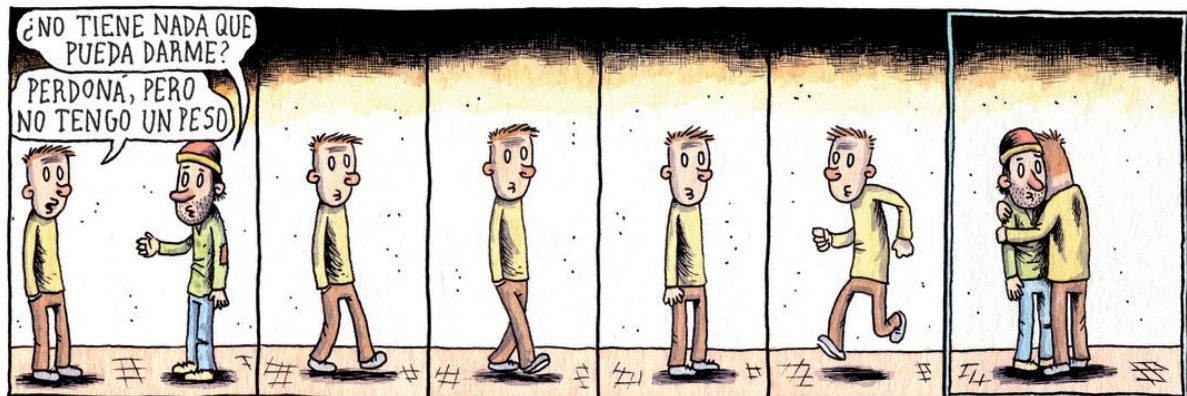
4.2 A cidade da empatia

A empatia pode ser definida, em termos gerais, como a capacidade de entender o sentimento do outro, colocando-se em seu lugar, ou ainda de perceber o sentimento alheio por meio de um esforço consciente (WAAL, 2010). Em diversas situações, os personagens de *Macanudo* apresentam esta empatia ao se abrirem para aqueles com os quais se deparam em seu cotidiano. Este retrato se apresenta como um aspecto particular, embora seja um desdobramento da faceta anterior, por se tratar de uma forma de contato que não necessariamente produz as já retratadas trocas, mas simplesmente demonstram a capacidade de compreensão que os cidadãos urbanos possuem para o seu semelhante, a exemplo da seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 18)¹¹²:

¹¹² Tradução da tira, na página seguinte:

– Não tem nada que você possa me dar? – Desculpa, não tenho um tostão.

Imagem 134 - tira de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Na tira acima, não necessariamente apreendemos uma troca realizada, posto que a sequência de eventos ocorridos após o ápice da história não nos é apresentada e não sabemos como reage o indivíduo que recebe o abraço. Por outro lado, Liniers expressa por meio de seus personagens uma grande sensibilidade não somente para os sentimentos humanos, mas também a direciona aos seres costumeiramente marginalizados, como a figura do mendigo. A trama se inicia com uma fala sua, um pedido de ajuda financeira, que desencadeia o pensamento do seu interlocutor, exaltado pela sucessiva repetição de quadros semelhantes. O auxílio ao pedinte aparece não em forma de ajuda financeira, mas pela demonstração de afeto exercida pelo outro, mostrando ser sempre possível oferecer algo às pessoas, deste que estejamos abertos a este sentimento de empatia. Nesta sequência, o uso do *timing* é fundamental para desencadear a reflexão no tempo devido.

Por vezes evitamos este contato com o outro, apressando o passo, desviando o olhar ou mesmo ignorando as interpelações que nos são apresentadas, ao passo que o autor demonstra que muitas vezes um gesto afetivo e sincero pode amenizar algumas das chagas encontradas na cidade.

Esta tira pode ser também contextualizada se consideramos o seu local e data de produção: publicada originalmente em 2002 nas páginas do periódico argentino *La Nación*, neste momento a sociedade argentina sofria as consequências da mais grave crise econômica já vivenciada, iniciada no ano anterior graças ao advento do chamado *corralito*, por meio do qual milhões de argentinos subitamente foram à falência ao não conseguirem dispor dos recursos bancários que outrora

possuíam. Desvalorização cambial, inflação e desemprego acelerado foram os principais componentes desta crise, que empobreceu numa escala inimaginável uma grande parcela da população, que ainda sente os efeitos desta derrocada passadas quase duas décadas após o evento, tendo deteriorado a economia do país.

Como se verá adiante, o quadrinho pode ser utilizado ainda como registro de acontecimentos de uma determinada sociedade, absorvendo e executando as características da crônica literária. No entanto, é válido registrar esta tira no retrato da empatia, posto que a cidade se mostra como possibilidade de unir aqueles que, inseridos em outro contexto, não interagiriam. Neste sentido, podemos destacar que

Uma cidade pode se tornar perversa sem que os seus habitantes o sejam. Mas basta que alguns legitimem as vantagens da perversidade para que muitos lhes sigam. A crença nos poderes salutareos da urbanidade é nossa última esperança (KUSTER e PECHMAN, 2014, orelha).

Por meio da empatia, Liniers também expressa sua crença nos poderes da urbanidade ao apresentar a cidade como lugar de compreensão, absorvendo os mais diversos sentimentos, humanizando a si mesma e encontrando sua própria redenção ao se livrar dos estigmas anteriormente atribuídos a ela.

Não raras vezes a figura desses cidadãos à margem da sociedade é colocada em evidência pelo autor. Se os mesmos costumam ser ignorados pelos demais habitantes, nas tiras de *Macanudo* eles ganham destaque e se constituem como um retrato indissociável da cidade, adquirindo visibilidade graças à empatia do autor direcionada a este estrato social (LINIERS, 2009a, p. 98):

Imagem 135 - tira de *Macanudo Universal*¹¹³



¹¹³ Tradução: “Um dia a empatia voltou de suas férias”.

Fonte: Liniers, 2009a.

Semelhante ao primeiro encontro mostrado na “cidade da empatia”, os espaços urbanos, se não se apresentam como lugar de trocas, já que a interação entre os personagens da tira não chega a ter uma resposta, se destituem do seu caráter hostil e indiferente. É possível na cidade dar vazão àqueles sentimentos que normalmente não direcionaríamos para figuras anônimas.

Há dois elementos na trama, sendo um visual e outro verbal, que evidenciam a necessidade desta empatia como forma de humanização da cidade: o primeiro deles, o código visual, demonstra que acolher o outro no espaço urbano não significa desamparar a si mesmo, prejudicar-se, posto que o primeiro dos personagens, que oferece o guarda-chuva, encontra meios para se proteger do temporal com a sua maleta. Por meio deste simples gesto, o autor expressa, através da empatia, a sensação de que compartilhar não significa reduzir, fragmentar, mas também fortalecer as relações humanas.

O outro elemento de destaque é novamente encontrado na seleção lexical: Liniers justifica a ausência da empatia utilizando-se de um fator geográfico, ao mencionar que o sentimento estava de férias, longe da cidade grande, conseqüentemente desamparando-a. Em outros termos, o humor do autor consiste em atribuir o sentimento de empatia não necessariamente aos seres humanos, mas à cidade: não foi a empatia adormecida no indivíduo que veio à tona, mas o sentimento que havia tempo não frequentava a cidade e retorna ao seu posto, alterando a dinâmica como seus habitantes se comportam. Neste jogo narrativo, a cidade se apresenta como objeto humanizado, dotado de sentimento e que dialoga com os que ali vivem, transmitindo suas sensações.

Se a figura do pedinte é trazida à tona para demonstrar nosso lado mais humano, além da redenção da cidade, outra figura marginal é colocada em cena com frequência nas tramas de *Macanudo*, o delinquente, como se percebe nas tiras seguintes (LINIERS, 2009a, p. 39; p. 263)¹¹⁴:

¹¹⁴ Tradução da primeira tira, na página seguinte:

– Mãos ao alto, isso é um assalto!

– Soltei um verso sem esforço! – Foi mesmo! – Ha ha ha.

Imagens 136 e 137 - tiras de Macanudo Universal



Fonte: Liniers, 2009a.

Utilizando-se desta vez do seu conhecido estilo *nonsense* de humor, o autor retira a seriedade e o medo com os quais enfrentamos a violência presente na cidade grande: nas tiras de *Macanudo*, aqueles que supostamente sinalizariam perigo e tensão desconstroem este sentimento, provocando os acontecimentos cômicos observados. Além das situações pouco prováveis de ocorrerem em nosso cotidiano, o autor amplia o tom satírico das tramas utilizando-se de um modo peculiar de enquadramento, ao passo que coloca essas figuras em interação com suas potenciais “vítimas”, ressaltando uma vez mais que a empatia é capaz de resgatar os sentimentos e as sensações humanas mais sadias, a exemplo do humor, mesmo em situações de adversidade como as destacadas nessas tramas.

Segunda tira:

Primeiro quadro: – Mãos pra cima! Isso é um assalto!

Segundo quadro: – Eh... Você está apontando uma coxa de frango pra mim.

[...]

Quarto quadro: – Poxa, que papelão! – Calma, amigo, não fique assim, acontece com qualquer um. Leve o dinheiro mesmo assim. – Não, eu não me sentiria bem, sabe?

“O ladrão distraído e o caixa empático acabaram se tornando bons amigos.”

O autor ainda amplia o potencial satírico das situações, especialmente na segunda, ao destacar alcunhas para esses seres que normalmente passariam despercebidos na cidade (o ladrão distraído e o caixa empático), evidenciando-os como figuras únicas capazes de tornar a cidade mais leve através do senso de humor e do recurso à empatia. Essa recusa ao anonimato será também ponto de reflexão sobre a cidade de Liniers mais detidamente. Outro aspecto marcadamente presente em sua obra é a utilização de um humor piedoso que se origina do sentimento de bondade dos personagens apresentados, quando a comicidade comumente se constitui de algo satírico e sarcástico.

Em outros momentos, o autor se utiliza de seu peculiar estilo narrativo para evidenciar a relevância da empatia no espaço urbano, materializando sentimentos negativos que, ao interagir com os cidadãos, os afetam em seu íntimo e destroçam as relações humanas, num movimento contrário ao ocorrido na tira na qual “a empatia volta de suas férias”, como se pode ver a seguir (LINIERS, 2009b, p. 39):

Imagem 138 - tira de *Macanudo* 7¹⁵



Fonte: Liniers, 2009b.

A materialização de sentimentos em imagens concretas, ferramenta narrativa recorrente de Liniers, é desta vez utilizada para representar um sentimento negativo, cuja presença provoca a deterioração das relações humanas dentro do espaço urbano: o preconceito. Não raramente observamos na cidade que, ainda que

¹¹⁵ Tradução:

“Isto ainda não aconteceu”

Primeiro quadro: “Um dia o preconceito pegou suas coisas e foi embora da cidade”.

Segundo quadro: “Todos passaram a se olhar sem maldade”.

Terceiro quadro: “E muitos se tornaram amigos nesse dia... E nem sequer era o dia do amigo”.

encontremos uma grande concentração de pessoas, por vezes estas tendem a se isolar em grupos específicos, recusando o olhar ao outro que possui características diferentes. Desta forma, a cidade vai se tornando um espaço fragmentado e segregado: acolhe geograficamente todos os seus habitantes, mas impossibilita a confluência de ideias e o intercâmbio cultural. Ao materializar este sentimento negativo e retirá-lo da cidade, as barreiras estabelecidas pelo preconceito são minadas e os cidadãos passam a se enxergar efetivamente, reconfigurando a cidade como um lugar do acolhimento das diferenças. Nestes termos, pode-se destacar que

Todos os afetos estão na cidade. Ódios, paixões, vergonhas, compaixões, ressentimentos, desejos. Quanto mais a cidade puder absorver esses afetos, mais densamente humana ela vai se tornando. E quanto mais complexos forem esses afetos e mais variada a rede de relações humanas e sociais, tanta maior elaboração será necessária à decodificação de seu sistema de valores e à sua representação (PECHMAN, 2014, p. 127).

Assim sendo, nesta segunda possibilidade de retratar a cidade, podemos notar que quanto mais empático se torna o espaço urbano, mais facilmente será possível tecer e fortalecer as relações humanas, acolhendo os mais variados sentimentos e grupos sociais, evitando segmentá-los. Desta forma, quanto mais pluralidade puder ser cultivada na cidade, na proporção que seus habitantes a acolhem, graças à empatia, não somente os seus cidadãos se transformam, mas também a própria cidade se personifica e se humaniza.

Num tom otimista, esperançoso e por vezes ingênuo, ainda que se utilize do humor e da ironia para retratar a cidade, Liniers nos fornece retratos singelos do espaço urbano, exibindo suas possibilidades de troca e empatia. Por outro lado, o autor eventualmente abandona este tom e evidencia também retratos obscuros de uma cidade densa e ameaçadora, como se verá na sequência.

4.3 A cidade alheia

Se as noções de cidade das trocas e da cidade da empatia pressupõem um contato e interação harmoniosos com o espaço urbano e os cidadãos que ali transitam ou habitam, podemos caracterizar a cidade alheia como aquela que não se deixa habitar, transitar ou mesmo “ser lida” e compreendida.

Neste retrato, a cidade é constante ameaça: escapa ao domínio dos seus habitantes, seu ar é denso e nunca aprensível. Se nos retratos anteriores e em outros que seguirão a cidade pode se apresentar como um lugar de inventividade e interação, o espaço urbano pode ser também ameaçador, como na tira a seguir (LINIERS, 2009a, p. 53):

Imagem 139 - tira de *Macanudo Universal*¹¹⁶



Fonte: Liniers, 2009a.

Como já evidenciado anteriormente, e este aspecto também terá seu lugar específico mais adiante, as figuras anônimas são recorrentes nas tiras de *Macanudo*. O humor produzido nesta sátira é fruto da articulação de vários elementos que vão sendo entregues gradativamente ao leitor: primeiramente, o mistério pelo qual as pessoas desfalecem nas calçadas da cidade grande. Bairros conhecidos e comumente frequentados por seus cidadãos apresentam-se repentinamente como lugares ameaçadores. Por fim, o desfecho da trama aponta para o desvendamento do problema: a subversão de um elemento físico, ao serem atribuídas ao mesmo características humanas, posto que as leis são elaboradas pelos seres humanos para julgar seus pares, mas este não seria o caso da lei da gravidade, evidentemente. O humor residiria no jogo entre as palavras “grave” e “gravidade”.

¹¹⁶ Tradução:

Primeiro quadro: “Um homem sucumbe no microcentro”.

Segundo quadro: “Outro cai de bruços em *Colegiales*”.

Terceiro quadro: “Esta senhora se desvanece em *Palermo Hollywood*”.

Quarto quadro: “E uma estátua viva colapsa em *La Boca*”.

Quinto quadro: “Nesse dia a lei da gravidade estava um pouco mais grave na capital”.

Em outros casos, o autor explicita esta relação dos ares da cidade (note-se aqui os inúmeros trocadilhos que podem ser feitos com o nome *Buenos Aires* e este retrato) com uma ameaça iminente, contrastando a atmosfera da cidade grande e do campo, como no seguinte exemplo (LINIERS, 2014, p. 74):

Imagem 140 - tira de *Macanudo 11*¹¹⁷



Fonte: Liniers, 2014.

Semelhante ao que se viu na tira anterior, o espaço urbano se apresenta como algo inalienável, que não se deixa ler e tampouco permite o trânsito livre. Os elementos visuais também são colocados em evidência para intensificar a reflexão: enquanto as árvores que configuram o espaço do campo possuem diversas formas geométricas, do seu tronco aos galhos, a cidade é retratada no segundo quadro como um espaço uniforme, mero aglomerado de formas geométricas similares e sem identidade.

Este retrato pode ser abordado de maneira mais clara evocando-se a antítese elaborada anteriormente por Calvino (2011) entre a figura do cristal e da chama para ilustrar a formação das cidades: enquanto o cristal representa a construção da cidade em sua mais explícita racionalidade geométrica, a chama lançada sobre o cristal lhe confere luz e vida, além de alterar nossa percepção sobre o cristal, sendo esta tensão a representação do emaranhado das existências humanas em constante tensão com a construção meramente mecânica das cidades. As tiras de *Macanudo* comumente reivindicam a leveza possível do espaço urbano, outrora encontrada apenas fora da metrópole.

¹¹⁷ Tradução:

“O bosque os deixa leves”. “Já a cidade...”. – Ai!

Esta última sátira reforça a figura da “cidade alheia”, ao contrastá-la com o campo, numa dicotomia leveza *versus* rispidez. Utilizando-se da fantasia, ao tratar a lei da gravidade como um elemento humanizado ou pela representação dos duendes no espaço urbano, Liniers nos convida a pensar sobre a ausência de serenidade por vezes percebida na cidade grande. Cabe ressaltar que

Ver a rua sob o signo da negatividade e mesmo do desprezo não significa dizer que os artistas que a representam a desprezem. Em sua sensibilidade e capacidade de percepção, o artista consegue captar sentidos e sentimentos que se evolvem da rua traduzindo-os para nós e revelando a história que cada sociedade se conta sobre seu ser e sobre o seu estar na cidade (PECHMAN, 2014, p. 148-149).

Assim sendo, caracterizar o espaço urbano como algo denso e ausente de serenidade não implica necessariamente um abandono das esperanças e expectativas que nos são geradas ao olhar a cidade, mas uma forma de convidar à reflexão sobre como, pouco a pouco, estamos deixando de perceber e sentir o espaço que nos rodeia. Para Argullol (1994), esse comportamento remete ao chamado “mito da ocidentalização”, no qual as cidades vão perdendo gradativamente a sua identidade e vão se tornando espaços geométricos imutáveis. Para o teórico, a metrópole se torna um território irreversivelmente contaminado (ARGULLOL, 1994, p. 64), cabendo aos cidadãos eliminar essa fixidez e desumanização trazidas pelo asfalto.

A preocupação com a função e a caracterização do espaço urbano há muito deixou de ser uma tarefa exclusiva de arquitetos e urbanistas. Na literatura, essa racionalidade geométrica é também tratada por Gomes (1994) ao mencionar uma certa opacidade do espaço urbano, sendo necessária a “luz” para que esta cobre vida. O resultado desta suposta luz lançada na cidade resulta em que “a fixidez e o fechamento são corroídos pela pulsão que arde e consome” (GOMES, 1994, p. 62).

Em *Macanudo*, podemos perceber o alerta a esta necessidade aos nos depararmos com suas reflexões sobre as tensões existentes no espaço urbano, ainda que constituídas de seu humor *nonsense*. Uma das formas de se lançar a chama sobre o cristal, em suas tiras, é promover os encontros que as existências humanas possibilitam em meio ao espaço urbano.

4.4 A cidade dos encontros

Ao pensarmos nas narrativas urbanas de Liniers como uma possível cartografia da cidade, destrinchando seus múltiplos perfis para que se possa refletir sobre a mesma por diferentes perspectivas, não poderíamos preterir o espaço físico em relação aos sentimentos que ali transitam. Observador dos pequenos detalhes do cotidiano, com frequência o autor se utiliza dos espaços físicos do ambiente urbano para produzir seu humor e levantar questões sobre a urbanidade.

Na cidade dos encontros, o espaço da cidade é organizado de modo a permitir a confluência e o intercâmbio de sentimentos que ali transitam. É importante ressaltar que estes encontros, conforme observado anteriormente, não necessariamente produzem relações harmoniosas; a cidade pode também ser palco de diversos conflitos existenciais, ainda que o autor utilize como catalisador destes choques a fantasia e o humor *nonsense*.

Neste sentido, as esquinas possuem fundamental importância para a realização dos encontros, por um dado estritamente geográfico: elas unem dois caminhos cujos transeuntes não se observam anteriormente, pois percorrem trajetos perpendiculares, geralmente cercados de edificações. A esquina passa a ser palco de surpresas e de inusitados encontros, reforçando o papel da cidade como lugar de acontecimentos, a qual se faz necessário desbravar (LINIERS, 2013, p. 74):

Imagem 141 - tira de *Macanudo* 9¹¹⁸



Fonte: Liniers, 2013.

¹¹⁸ Tradução:

“Um dia comum, como qualquer outro”. “E de repente... um dia *macanudo*”.

Neste retrato da cidade, a rua se converte em um leque de possibilidades, reúne o extremo absurdo e a plena normalidade, o cotidiano e a fantasia, o tédio e a surpresa. Transitar pela cidade na qual vivem os habitantes de *Macanudo* é estar aberto a diversos acontecimentos que podem acometer o cidadão. As esquinas, em especial, se configuram como ponto de encontro desta alteridade presente no espaço urbano. Se em outros momentos a cidade é indiferente e não se deixa apreender, aqui a sua natureza é a de reatar os diferentes matizes da sociedade. Podemos considerar que, na série,

A rua, portanto, é a possibilidade da cidade, é a reafirmação da cidade no seu sentido mais amplo: lugar do acontecimento, arena do inesperado, possibilidade do encontro, reconhecimento do outro, acolhimento da diferença (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 63).

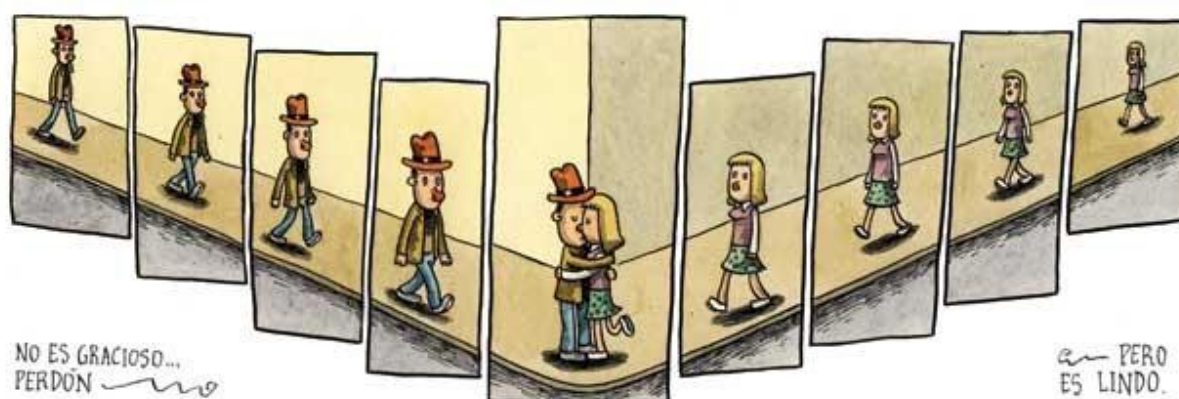
Conforme mencionado anteriormente, todos os afetos transitam pela cidade e habitam seu espaço, porém, um dos efeitos da urbanidade é a capacidade de segregar as pessoas, dado que a riqueza cultural encontrada na cidade por vezes se abstém de interagir; as pessoas se relacionam com seus semelhantes e formam guetos. Ao recusarem o contato com o outro, com o diferente, esta alteridade se converte em ameaça e segrega o indivíduo urbano de seus pares.

Desta forma, a subversão de Liniers ocorre no tratamento do espaço urbano, ao reunir dois polos completamente opostos neste ponto de convergência: aquele indivíduo entregue à rotina, que poderíamos caracterizar como um cidadão comum, a exemplo de como o próprio autor qualifica o seu dia, e o grupo de duendes inserido no lado fabuloso, um grupo “*macanudo*”, como o autor caracteriza a mudança vivenciada pelo primeiro. É nestes momentos que observamos o encontro dos microuniversos da série, gerando outros efeitos de sentido ao apresentar uma nova possibilidade de cidade. A rua passa a ser então o espaço de acolhimento da alteridade, mesclando estas diferenças e enriquecendo as relações existentes no espaço urbano. A comicidade é gerada também por meio da empatia: o cidadão comum se dirigindo ao trabalho seria um simulacro do/a leitor/a comum de classe média, público predominante do jornal, que é convidado a criar expectativas sobre as possibilidades de encontro nas esquinas. Trata-se de um recurso recorrentemente visto na obra de Liniers, no qual se retomam identidades cristalizadas (a figura do trabalhador comum) para gerar empatia com o leitor, já que

na identificação com o personagem é que há aproximação e entendimento da situação (SOLANET; SUKIASSIAN, 2016, p. 13).

Em outros casos, as esquinas são o ponto de encontro dos cidadãos anônimos que ali transitam. Inseridos em outro contexto e espaço físico, normalmente passariam despercebidos e não cruzariam olhares. Para possibilitar certos encontros, Liniers reconfigura os modos de ler a narrativa gráfica, utilizando a subversão dos quadinhos como ferramenta narrativa a serviço da construção de uma cidade articuladora e que promova as relações humanas, a exemplo da seguinte sequência (LINIERS, 2016b):

Imagem 142 - tira extraída do jornal *La Nación*¹¹⁹



Fonte: Liniers, 2016b.

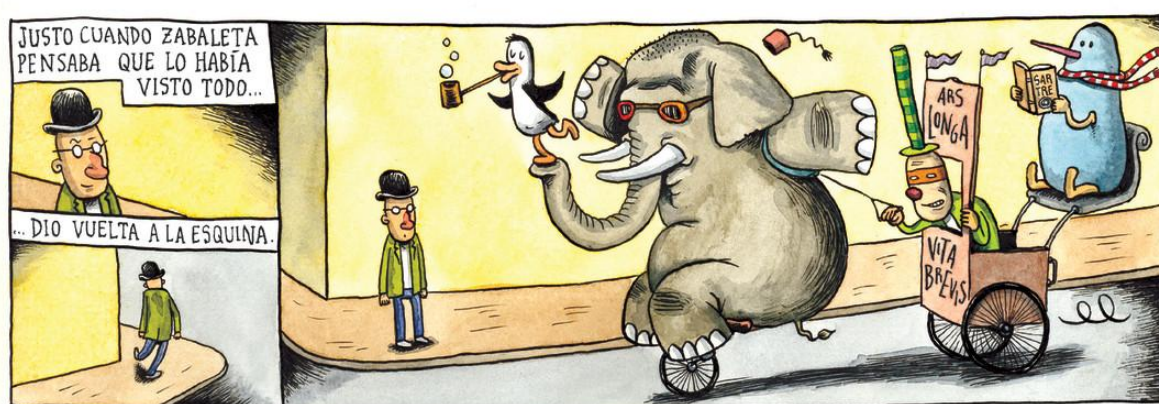
Utilizando-se novamente da reformulação das estratégias de produzir e ler a narrativa gráfica, o autor elabora uma trama cuja leitura convencional das tiras não geraria o efeito de sentido desejado, sendo necessário ler a sátira de maneira não sequencial, num movimento das margens ao centro, simultaneamente, lendo dois quadros por vez até que se chegue ao clímax da história, que se encontra no meio da tira e não no último quadro à direita. Desta forma, o sentido de leitura requerido imita o movimento realizado pelos que trafegam em direção às esquinas até que se provoca o encontro. Assim, o leitor é, de certa forma, inserido na trama ao realizar o mesmo movimento dos personagens. Não menos importante é a menção realizada pelo autor: “não é engraçado, mas é lindo”, desculpando-se por fazer a afetividade da situação obliterar o seu costumeiro humor *nonsense*. Ainda que exista uma situação de desvio, recorrente na produção humorística, o autor supostamente

¹¹⁹ Tradução: “Não é engraçado... desculpem. Mas é lindo”.

suspende a comicidade a serviço das interações humanas e da expressão do amor. Ao reunir dois anônimos por casualidade, permitindo o encontro e não mais a segregação, a cidade se redime e se humaniza.

Todo tipo de encontro é possível na metrópole erguida por Liniers: as esquinas são o prelúdio da quebra de paradigmas e da subversão da monotonia, como se viu na primeira das tiras deste retrato e se reproduz nesta sequência (LINIERS, 2009a, p. 107):

Imagem 143 - tira de *Macanudo Universal*¹²⁰



Fonte: Liniers, 2009a.

De forma semelhante ao que acontece no encontro do trabalhador com os duendes, o autor rompe com a previsibilidade à qual muitas vezes o cotidiano da cidade nos conduz. Nesta narrativa, apesar de seguir esteticamente um padrão comum de enquadramento e sequenciação, não por acaso o autor se utiliza de uma forma particular de narrar para nos fazer pensar esta cidade: mesmo que não volte a aparecer em outra das mais de três mil tiras da série, o personagem não é uma mera figura anônima transitando pela cidade, pois um nome lhe é dado e revelado na trama, enaltecendo sua singularidade.

Os seres outrora anônimos nas demais narrativas urbanas de Liniers ganham, eventualmente, nome e histórias de vida, a partir do momento em que o autor traz também algo de sua experiência para conhecimento do leitor, ao mencionar que o mesmo já “tinha visto de tudo”.

¹²⁰ Tradução:

“Bem quando Zabaleta pensava que já tinha visto de tudo... Virou a esquina”.
No carrinho, em latim: “A arte é longa. A vida é breve”.

Um terceiro e bastante sutil código verbal é trazido para dar ênfase às figuras urbanas, a pontuação; entre o primeiro e o segundo quadro o autor marca a passagem das frases com pontos suspensivos, as reticências. No entanto, a frase do segundo quadro se encerra com um ponto final, como se a surpresa estivesse apenas na relação entre a sua experiência prévia de vida e o encontro com a esquina: ao virá-la, não é necessário manter o suspense por meio desta pontuação, dado que o encontro do personagem com a fanfarra observada no terceiro quadro é uma situação perfeitamente verossímil, ao menos sob o olhar das demais situações trazidas pela série. Se na sátira anterior o código visual está a serviço da coerência da trama, mimetizando os movimentos dos personagens, nesta o código verbal aparece para reduzir o impacto do encontro, naturalizando-o.

Através destes jogos narrativos entre o visual e o verbal, Liniers cria um emaranhado de sentidos que compõem um código específico para ler e compreender a cidade, uma “gramática da cidade” que visa nos destituir e desarmar frente aos paradigmas já internalizados sobre o espaço urbano, na qual certos elementos, como os encontros inesperados, passam a compor este código.

O leitor de *Macanudo* abre-se para o leque de possibilidades existentes nas esquinas desta cidade, ao passo que amplia o seu repertório de experiências urbanas possíveis, ainda que no plano ficcional. Ao incorporar estas diferentes facetas da cidade, o leitor se familiariza com este particular espaço urbano que Liniers retrata e passa a “ler” a cidade com uma visão mais ampla, ferramenta necessária, dado que

Apesar de estigmatizada, entretanto, a rua é ainda a única possibilidade de a cidade continuar a ser o lugar do convívio, da diferença, da hospitalidade, do acolhimento, e no limite, da vida em sociedade. Livre do preconceito, a rua é um convite à retomada da cidade, pois é justamente ali que esta atualiza seu repertório (PECHMAN, 2014, p. 150-151).

Este movimento é observado nos espaços urbanos representados na série: antes renegados e deslocados do convívio com seus semelhantes, alguns personagens encontram empatia e acolhimento nos lugares mais inusitados, as esquinas, raramente ponto de encontro proposital, sempre um lugar de trânsito. Na cidade dos encontros é plenamente possível a confluência das diferenças em prol de sua humanização, como se pode ver na tira seguinte (LINIERS, 2009a, p. 92):

Imagem 144 - tira de *Macanudo Universal*¹²¹



Fonte: Liniers, 2009a.

Anteriormente representados em seus próprios universos, sem se cruzarem, é na cidade que os dois personagens atípicos se cruzam. Comumente hostilizados e incompreendidos em outras tramas, por vezes tendo dificuldades em se relacionar com os mais próximos, graças à cidade e seus pontos de encontro possíveis os dois personagens podem estabelecer uma relação amistosa e empática: o “senhor da cabeça tão pequenina que não dava pra acreditar” e o “senhor da cabeça enorme, enorme, enorme”.

Normalmente representados como lugar de ameaça, os espaços urbanos na narrativa de Liniers são reconfigurados numa visão bastante esperançosa, ao creditar às ruas a habilidade de unir os seus cidadãos ao invés de servir apenas como locais de passagem, ausentes de relações mais humanas, e o encontro se realiza novamente em uma esquina.

Em contrapartida, nem sempre a cidade representada em Liniers conseguirá atrelar os sentimentos convergentes (e os contraditórios) que ali transitam: se em alguns momentos seus cidadãos se sentem tocados pelo intercâmbio de sentimentos realizado no espaço urbano, levitando ou colorindo sua vida, em outros momentos a metrópole se apresenta como impossibilidade do encontro, como nas tiras a seguir (LINIERS, 2009a, p. 64; p. 176):

¹²¹ Tradução:

Segundo quadro: “Um dia o senhor da cabeça tão pequenina que não dava pra acreditar esbarra no senhor da cabeça enorme, enorme, enorme”.

Terceiro quadro: “Nessa tarde, enquanto passeavam por aí, uma amizade nova floresce entre observações de conteúdo relativamente existencial...”. – Parece que alguém aqui tem um senso de humor muito estranho... – Se você diz, cara.

Imagens 145 e 146 - tiras de *Macanudo Universal*¹²²



Fonte: Liniers, 2009a.

Plena de possibilidades, não raras vezes a cidade também apresenta sua impossibilidade de unir os que nela habitam. Confluência de sentimentos, por vezes a indiferença, a apatia em relação à rotina e a excessiva ocupação dos seus cidadãos impedem o contato com o outro, um olhar mais atento para o que se busca. Nas tiras apresentadas, ainda que haja uma convergência de sentimentos entre os personagens representados, nem sempre a cidade poderá unir estes

¹²² Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: "Eles são perfeitos um pro outro. O destino os coloca frente a frente. Aproximam-se. Nada pode dar errado".

Segundo quadro: "Ela sabe de cor três poesias de Pizarnik. Ele chora cada vez que vê *E.T. – O Extraterrestre*. Ela afirma que Bob Dylan é um gênio. Ele gosta de fondue".

Terceiro quadro: "Pronto, aí vem o beijo e o resto de suas vidas juntos, inseparáveis, felizes".

Quarto quadro: "Ops, não se viram".

Segunda tira:

Primeiro quadro: – Onde vou encontrar o homem da minha vida?

Segundo quadro: – Onde vou encontrá-la?

Terceiro quadro: – A mulher da minha vi...

Oitavo e nono quadros: – Onde?

desejos que por ela vagueiam, mesmo que seus habitantes levitem e se apresentem como indivíduos abertos ao encontro com o outro.

Já na segunda tira, não por acaso o autor retrata, no sétimo quadro, uma esquina, após a incipiente troca de olhares dos personagens: ao terem perdido a oportunidade de encontrar uma pessoa com seus mesmos anseios, a cidade ainda se apresenta esperançosamente como um lugar de possibilidades, que poderão surgir no alcançar da próxima esquina. Assim, não somente transeuntes vagueiam pela cidade, mas também desejos e sentimentos em busca de um lugar ou alguém para alocar-se.

Pleno de habilidades, por vezes o espaço urbano, na representação fantástica de Liniers, assume personalidade própria e se personifica. As esquinas não apenas se apresentam como um lugar de possíveis encontros, mas também adquirem consciência das ações que nela ocorrem (LINIERS, 2009a, p. 94):

Imagem 147 - tira de *Macanudo Universal*¹²³



Fonte: Liniers, 2009a.

Dotada de habilidades, a cidade representada pelo humor *nonsense* característico do autor é conduzida a situações extremas: sua própria personificação. O espaço urbano não somente é um lugar de possíveis encontros

¹²³ Tradução:

Primeiro quadro: “Essa esquina era estranhíssima.” “Um montão de gente passava por ali todos os dias...”.

Segundo quadro: “Sempre tinha alguém. Vinte e quatro horas por dia. Pessoas de todo tipo”.

Terceiro quadro: “E nunca, em mais de duzentos anos, aconteceu um encontro casual entre dois conhecidos”.

Quarto quadro: “No dia que as coisas mudaram, a esquina pensou...” . “Esses dois se esbarraram?”.

como também lhe é atribuída a consciência sobre os acontecimentos que ali ocorrem.

Na sequência apresentada, não apenas aos habitantes da cidade pode lhes acontecer algo significativo, mas também à própria cidade isto é permitido. As esquinas se apresentam novamente como lugar de novidades e sensações inusitadas. Nesta sátira, importa mais o momento de autoconsciência vivenciado pela esquina do que a representação do encontro dos personagens, que em alguns quadros se mostram anônimos e simplesmente não são retratados por completo. Não apenas a esquina pode permitir ocorrências surpreendentes, mas ela própria pode ser tomada de surpresa pelos encontros que nela se sucedem. A este respeito se afirma que

No es casual que acontezcan novedades en las esquinas como lugar neurálgico de cruces y encuentros. Y es que una esquina representa el paso previo a nuevas expectativas; en ella convergen corrientes, destinos, deseos y, cómo no, pueden confluír corazones. Cuando esto sucede hay un momento mágico, los personajes levitan, las esquinas se despiertan y hablan (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 16).¹²⁴

Este é, talvez, o exemplo mais evidente e literal da representação de cidade-personagem de Liniers. Em outros casos, mesmo que as esquinas não necessariamente incorporem uma fala, é possível observar o seu caráter ativo, ainda que seus personagens não busquem se relacionar com os demais, como na sátira seguinte (LINIERS, 2009a, p. 315)¹²⁵:

¹²⁴ “Não é casual que ocorram novidades nas esquinas, lugar crucial de encontros e cruzamentos. É que uma esquina representa a passagem prévia a novas expectativas; nela convergem correntes, destinos, desejos e, além disso, podem confluír corações. Quando isto acontece há um momento mágico, os personagens levitam, as esquinas acordam e falam”.

¹²⁵ Tradução da tira, na página seguinte:

Primeiro quadro: “Duas pessoas que se cruzam...”.

Segundo quadro: “Tentam se esquivar.” “Não conseguem”.

Terceiro quadro: “Vão para um lado”.

Quarto quadro: “Vão para o outro”.

Quinto quadro: “E começam a dançar a valsa da calçada”.

Imagem 148 - tira de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Com um potencial agregador que beira o absurdo, ultrapassando os limites da verossimilhança, a rua pode ser também o encontro até mesmo daqueles que não o desejam, sem necessariamente resultar numa situação conflituosa. Ainda que haja um desinteresse explícito dos personagens pelo encontro com o outro, como se vê no segundo e no terceiro quadro, quando tentam se esquivar, por meio do *nonsense* a cidade consegue integrar estes dois indivíduos. Neste sentido, ainda que se tente evitar o outro, a esquina se apresenta como, se não um lugar para troca de sentimentos, ao menos um espaço que permite a leveza e empatia do contato físico por meio da dança.

Liniers satiriza a segregação e a apatia existentes na cidade, transformando situações cotidianas em possibilidades de acontecimentos. A este respeito, pode-se afirmar que

As culturas das diferentes categorias que dividem o espaço da cidade “transformam-se em uma zona de refúgio e de defesa das dificuldades de se operarem trocas e de se estabelecer o diálogo franco. A difícil comunicação entre elas cria muros imaginários e zonas de silêncio intransponíveis” (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 14).

Mergulhados em sua rotina abarrotada, os personagens de *Macanudo* veem na cidade a possibilidade de derrocadas destas fronteiras e “muros imaginários” ali existentes, a exemplo dos guetos. Mesmo que em alguns momentos haja recusa do contato e intercâmbio com o outro, em outros casos há um rompimento dos paradigmas esperados da cidade, que dá lugar às saídas mais inusitadas possíveis.

A cidade das trocas (re)une, converge, possibilita, permite, dialoga, dentre tantas outras ações que visam ampliar o contato entre os seus cidadãos, mostrando que a rua ainda pode ser a oportunidade da existência de felizes e ternos encontros.

4.5 A cidade (des)automatizada

Se em alguns momentos é recorrente um sentimento de empatia envolto à cidade, que amplia e fortalece as relações humanas e fantásticas existentes nela, em determinados casos a automatização das ações realizadas no espaço urbano suprime e anula a sua capacidade integradora.

Não há nada mais ameaçador para a arte que a apatia e a rotina: imersos num mundo funcional, por vezes os cidadãos perdem a consciência de suas ações e se tornam seres desprovidos de capacidade crítica e sensibilidade, realizando tarefas mecanicamente no espaço urbano.

Neste retrato da cidade, é possível observar como as relações humanas têm chegado a tal nível de padronização que inibe reflexões sobre elementos presentes na metrópole. Naturalmente, Liniers virá ao resgate dessa consciência crítica e por vezes seus personagens desautomatizarão certos comportamentos comumente atribuídos aos habitantes das grandes cidades. A este respeito, o autor questiona até mesmo os padrões de construção existentes no espaço urbano (LINIERS, 2009a, p. 59):

Imagem 149 - tira de *Macanudo Universal*¹²⁶



¹²⁶ Tradução:

“Eram Aguirre e sua arte contra a cidade...”.

“Vai, Aguirre!”.

Fonte: Liniers, 2009a.

Conforme mencionado anteriormente, nos dias de hoje não apenas arquitetos e urbanistas têm se questionado a respeito do papel da cidade e do urbanismo, mas também outros tipos de profissionais. Na narrativa de Liniers, é destacada a automatização da cidade no que se refere à sua construção: meras formas geométricas empilhadas e agrupadas, sem vida e sem personalidade.

Não raramente observamos um processo semelhante em andamento em nosso país: por vezes espaços abandonados tornam-se alvo da construção civil e da especulação imobiliária e passam a ser ocupados por um amontoado de edifícios uniformes e sem personalidade, fenômeno especialmente ocorrido na periferia das grandes cidades, mas que não cabe inserir nos limites deste trabalho. Na sátira apresentada, o lado funcional da metrópole é contrastado com o artístico, evocando a reflexão sobre quais padrões de cidade desejamos construir.

Não é comum que nessas situações Liniers nomeie seus personagens, trazendo-os do anonimato para destacar a sua importância frente a este tipo de cidade que segrega e se abstém de pensar sobre si mesma. Com relação a este retrato da cidade, podemos reforçar que

As cidades de hoje estão em causa. Dir-se-ia que elas vão perdendo a pouco e pouco o que fazia a sua força e a sua originalidade: a capacidade para agregar os homens em torno de ideais comuns, para produzir convivência, sociabilidade, tolerância, para permitir a coexistência tranquila de destinos individuais contrastados, para proteger, para fazer sonhar e para estimular a inovação (LACAZE, 1995, p. 7).

O código visual mais uma vez reforça a imagem desta cidade descaracterizada: ainda que se situe numa grande metrópole, o personagem se encontra isolado com o seu material de trabalho frente a uma cidade ausente de pessoas e desprovida de personalidade, exaltando a importância de se pensar num espaço urbano que seja de fato convidativo e traga as demais pessoas ao seu convívio, permitindo-as circular.

Metonímia da indiferença, por vezes as formas geométricas convencionais são utilizadas de forma a nivelar por baixo as particularidades de cada indivíduo. Da mesma forma que a arquitetura da cidade é uniformizada, como na sátira anterior, os próprios cidadãos passam a ser objetificados neste retrato da cidade, mostrando

mais um elemento de uma suposta “gramática do espaço urbano” existente na leitura da obra de Liniers, como se nota na seguinte narrativa (LINIERS, 2009a, p. 303):

Imagem 150 - tira de *Macanudo Universal*¹²⁷



Fonte: Liniers, 2009a.

A sátira apresentada se abstém completamente do humor encontrado com frequência nas demais tiras de *Macanudo*. Desta vez o código visual utiliza as formas geométricas abstratas como uma metonímia daquilo que não requer atenção e por vezes é ignorado: o nosso semelhante que demanda ajuda no espaço urbano.

Frequentemente imersos em nossas próprias obrigações e rotinas, os cidadãos urbanos se habituaram a seguir o *script* proposto pelo ritmo do cotidiano urbano e passam a dar atenção apenas ao que os afeta diretamente. Bombardeados de imagens e apelos visuais na cidade grande, aprendemos a filtrar aquilo que não nos convém, como forma de dinamizar as nossas ações, ainda que passemos a ignorar sentimentos e necessidades de nossos semelhantes. A este respeito, Robledo (2011, p. 156) afirma que “*quizás porque estamos sumergidos en un mundo de imágenes, nos vamos acostumbrando a ellas y perdemos la capacidad de leerlas e interpretarlas*”¹²⁸.

¹²⁷ Tradução:

Primeiro quadro: “Quando alguém vive muito tempo na cidade...”.

Segundo quadro: “... Caminha sem sentir nada...”.

Terceiro quadro: “... Porque transforma o que vê em formas geométricas abstratas...”.

Quarto quadro: “... E ninguém se importa com as formas geométricas abstratas”.

Esta crescente redução da sociabilidade será também abordada em outros retratos. Por ora, pensemos na indiferença no seu sentido mais explícito, quando os habitantes da cidade grande ignoram veemente o apelo visual existente na metrópole. Outras vezes, esta massiva exposição ao código visual ressignifica os padrões dos indivíduos que ali habitam, tomando-lhes a capacidade de julgar por sua própria conta certos padrões estabelecidos na cidade, como se pode ver a seguir (LINIERS, 2009b, p. 19):

Imagem 151 - tira de *Macanudo* 7¹²⁹



Fonte: Liniers, 2009b.

A tira apresentada compactua com a fala anterior de Robledo, reiterando que, imersos num mundo predominantemente imagético, gradativamente perdemos a sensibilidade diante do código visual e o que ele tem a dizer, incorporando padrões estabelecidos de forma hegemônica e tornando-nos intolerantes ao que não corresponde a este código. É desta forma, por exemplo, que aceitamos conviver com a poluição visual da publicidade, mas nos incomodamos com um grafite, considerando o mesmo uma imagem subversiva e destoante das demais que configuram o espaço urbano, marginalizando-o. Neste sentido, parece que, ao sermos bombardeados de imagens superficiais (a exemplo da publicidade) a uma

¹²⁸ “Talvez porque estejamos submersos em um mundo de imagens, vamos nos acostumando com elas e perdemos a capacidade de lê-las e interpretá-las”.

¹²⁹ Tradução:

“Hoje: Steban Stencil”.

Segundo quadro: – Ei, fora daí! É a Polícia!

Terceiro quadro: – Tá vendo, oficial?

Quarto quadro: – É incrível como enfeiam a cidade.

velocidade muito grande, perdemos a capacidade de ler alguns códigos distintos, com potencial narrativo, como o grafite.

Liniers torna a evocar a ironia característica de seu trabalho por meio do contraste entre o código verbal e visual, ao mostrar explicitamente, no último quadro da sequência, como nos tornamos adestrados com as estratégias de marketing invasivas presentes na cidade, ao passo que nos transformamos em seres intolerantes diante do que não pertence a esse código visual.

Por outro lado, Liniers oferece a desautomatização dos padrões comportamentais encontrados na cidade, como forma de redenção daqueles indivíduos outrora alienados: o convívio humano e as trocas, como se viu em retratos anteriores, ainda se mostram um importante recurso para que consigamos pensar sobre o papel da cidade e até que ponto somos responsáveis por sua constituição, como na sátira a seguir (LINIERS, 2010b, p. 8):

Imagem 152 - tira de *Macanudo* 8¹³⁰



Fonte: Liniers, 2010b.

Assim como em outras situações, podemos perceber que, por mais automatizados que nos encontremos na cidade, as trocas ainda são a única forma possível de compreender a visão do outro e estabelecermos com o mesmo um sentimento de empatia. O recorrente tom esperançoso de Liniers mais uma vez é

¹³⁰ Tradução:

“Hoje: Steban Stencil”.

– As agências de publicidade encheram a cidade de logomarcas... Então eu não acho que por causa de uns desenhinhos meus...”.

retratado na tira apresentada, a princípio pelo conflito geracional existente na trama: um jovem que possui ideologias e as defende diante da figura do policial, comumente conhecido por ser uma figura de repressão e conservadorismo, como é possível notar por suas expressões faciais do primeiro quadro. No entanto, a troca é a única forma possível de encontrar redenção na cidade: o policial se deixa tocar pela ideologia do jovem, e, ao invés de repreendê-lo, tenta reforçá-la, espalhando mais de seus desenhos pela cidade.

Como vimos nos dois primeiros retratos, as trocas e a empatia existentes na cidade ainda são alguns dos poucos recursos restantes para que consigamos retomar os recorrentes contatos humanos de forma sadia. O humor ausente em outras reflexões sobre a cidade ressurge quando a figura supostamente repressiva, o policial, se utiliza de seu poder para permitir que o jovem minimize os impactos causados pelas empresas de propaganda, ao passo que o auxilia em sua empreitada.

Se comumente vemos padrões automatizados existentes no espaço urbano, não raras vezes também encontramos na obra de Liniers a quebra desses paradigmas, destacando a possibilidade latente de repensarmos o nosso papel diante da metrópole, como algo que diz respeito a todos nós.

Em sua obra, esta automatização frequentemente vista será explorada de maneira inesgotável por meio do código visual, utilizando-se do mesmo para produzir a ironia e o humor intrínsecos às tiras de *Macanudo*. Não apenas os diálogos existentes nas tramas, conforme as tiras anteriormente vistas, mas também as imagens tornam-se recurso narrativo para nos fazer refletir sobre a automatização do comportamento urbano, como é possível depreender das seguintes tiras (LINIERS, 2010a, p. 34; p. 90)¹³¹:

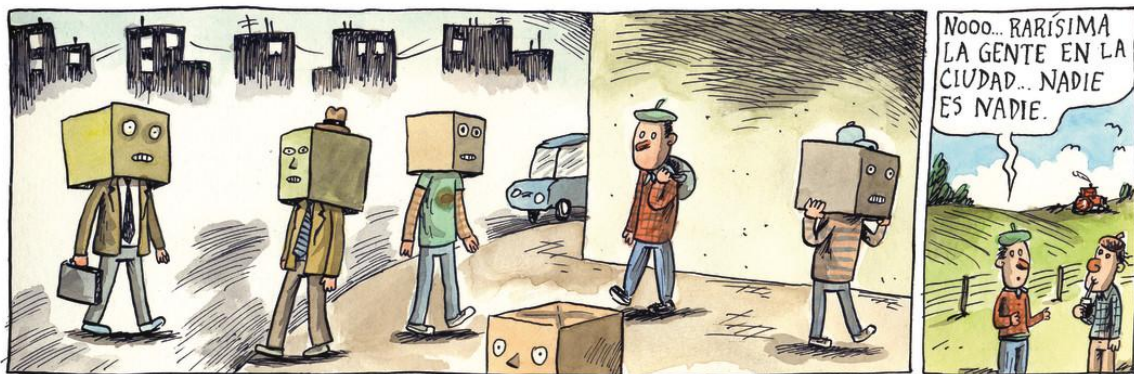
¹³¹ Tradução da primeira tira, na página seguinte:

– Oi. – Estou perdido. – Amigo... Aqui estamos todos perdidos.

Segunda tira:

– Naaada... Estranhíssimo o povo na cidade... Ninguém é ninguém.

Imagens 153 e 154 - tiras de *Macanudo 6*



Fonte: Liniers, 2010a.

Em ambas as situações uma forma marcante de indiferença e automatização é impressa nos habitantes da cidade por meio do código visual: seus comportamentos se tornaram tão padronizados que não é possível distingui-los uns dos outros. E todo aquele que dali não fizer parte ou por ventura ainda não tenha sido atingido pela automatização, nem sempre conseguirá se adequar a um grupo social.

Ainda que as duas sátiras retratem temáticas parecidas, o contato com o outro pode se tornar mais ou menos conflituoso, de acordo com a situação estabelecida: na primeira sátira, o personagem principal se mostra angustiado por não conseguir localizar-se num determinado grupo, e aqui o verbo “perdido” se amplia a algo não apenas geográfico, mas também social. Ao não adequar-se aos padrões ali incorporados, o personagem imprime uma angústia latente em sua expressão facial. Por outro lado, por mais automatizados que aparentem estar os

cidadãos ao redor, há de certa forma uma consciência desta automatização, dada a resposta de seu interlocutor “aqui estamos todos perdidos”. Em outras palavras, incorporar os padrões estabelecidos pelo nosso entorno pode ser uma maneira segura para se chegar à sociabilidade, visto que todos os personagens ao redor transitam calmamente na rua, mas pode fazer com que alguns não reconheçam a si mesmos, perdendo-se em sua própria identidade.

Já na segunda sátira, uma vez mais nos deparamos com o contraste cidade *versus* campo, ao percebermos que os habitantes da metrópole se encontram numa rotina automatizada que não contaminou o cidadão rural, ciente desta padronização, visto que o mesmo age com serenidade diante da sua alteridade em relação ao sujeito urbano.

Se no primeiro caso há certa angústia pela não adequação aos padrões estabelecidos pelo entorno, no segundo o personagem do campo observa o indivíduo da cidade grande com pesar, ao passo que não lamenta o seu comportamento diferente. Em ambos casos recorre-se ao código visual para explicitar os comportamentos mecanizados e esta configuração da cidade, seja pelo contraste dos respectivos protagonistas em relação aos demais indivíduos, ou pela caracterização do espaço urbano e rural encontrados na segunda sátira, que, por meio da colorização da tira, apresentam-se como espaços contrastantes.

Desta forma, a cidade apresentada em Liniers se configura como um convite à reflexão do nosso papel diante do espaço urbano, como possibilidade da desconstrução do *script* ali estabelecido e do convívio com o novo, com o desconhecido e com a alteridade. Para tanto, é necessário enfrentar uma problemática constante do espaço urbano, que se refere ao fato de que

Existe um conjunto de pessoas que, em nome da segurança e, por isso mesmo, cansadas da convivência entre as disparidades e pouco dispostas a se submeterem ao convívio com a alteridade e ao enfrentamento do dissenso, apostam na ação individual, desprezando o convívio com o outro. Essas pessoas, pouco a pouco, começam a questionar a vida pública, se refugiando numa esfera íntima onde só cabe o “mesmo”, passando a desenvolver nichos próprios, onde se sentem mais seguras, mais resguardadas, mais “puras” (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 13).

Portanto, é imprescindível a tomada de consciência dos cidadãos da metrópole, para que evitemos nos isolar, acreditando numa falsa sensação de

segurança, quando não estamos mais que enfraquecendo-nos e negando-nos as possíveis trocas ali permitidas. Pensar a cidade de Liniers é pensar num espaço de rompimento das convenções e das fronteiras emotivas estabelecidas por nós mesmos, permitindo-nos o contato com o outro e o retorno das interações sociais.

Naturalmente, há certa resistência nesta desconstrução, e a quebra de paradigmas sobre o urbano é realizada de maneira bastante tímida, mas persistente, na obra de Liniers. Seus personagens eventualmente são acometidos por lampejos de lucidez frente ao ritmo acelerado imposto pela cidade. A partir desses fugazes momentos surgem reflexões sobre a metrópole (LINIERS, 2010a, p. 61; 2013, p. 95):

Imagens 155 e 156 - tiras de *Macanudo 6* e *Macanudo 10*¹³²



¹³² Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: “Ele suspeita que é invisível”.

Terceiro quadro: “Ninguém o vê”.

Quarto quadro: “Mas nessa cidade ninguém vê ninguém”.

Quinto quadro: “Todos são invisíveis”.

Segunda tira: “Tem uns que não perdem a oportunidade...”.

Fonte: Liniers, 2010a; 2013.

Na primeira tira, uma vez mais observamos o uso do código visual como representação das ações urbanas: as expressões faciais indiferentes dos personagens da sátira, aliadas ao traço simplista utilizado pelo autor, sem o preenchimento dos olhos ou mesmo sem o desenho da boca da maioria dos transeuntes, denota a constante homogeneização à qual os indivíduos urbanos vêm sendo acometidos.

Ainda que haja uma breve consciência crítica captada pelo personagem principal da trama, este é um sujeito impotente e atônito diante da capacidade da cidade de automatizar as ações que ali ocorrem. Se em outros retratos o espaço urbano reúne e acolhe, neste, ocasionalmente, a cidade grande inviabiliza a confluência de ideias e sentimentos, sendo quase sempre retratada como algo distante e sombrio, como se pode observar na representação dos edifícios encontrada no quarto quadro e na colorização de tons escuros dos demais quadros.

Por outro lado, na segunda tira encontramos aqueles que, num instante de lucidez diante do acontecimento urbano, desfrutam-no e deixam-se incorporar por tudo aquilo de prazeroso que é possível encontrar na rua, mesmo que imerso na rotina. A este respeito, Kuster e Pechman afirmam que

Embora a rotina seja avassaladora e cada um procure se manter em seu “script”, de tal forma a manter a estabilidade de seu devir na cidade, o acontecimento urbano é inesperado e tem a capacidade de nos atropelar – para o bem ou para o mal – quando menos se espera (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 189).

Não raras vezes o comportamento automatizado dos habitantes da cidade faz com que se ergam invisíveis barreiras para que nos protejamos desses acontecimentos inesperados ou indesejados. Tudo aquilo que nos é estranho passa a causar apatia ou medo. Desta forma, o ritmo frenético imposto pela cidade por vezes é necessário para que o acontecimento urbano não nos acometa. No entanto, é nesses pequenos instantes de epifania, tocados pelo que a cidade pode oferecer, que os seus habitantes se deixam submeter às incertezas daquilo que se encontra na rua.

A tira, quase impossível de se traduzir literalmente, nos evidencia também elementos verbais que nos possibilitam refletir sobre este acontecimento urbano: o pronome indefinido *uno*, que em espanhol possui estreita relação com o numeral “um”, na realidade significa “a gente”, incluindo o interlocutor, generalizando, neste caso, o indivíduo urbano que pode ser acometido pelo que a cidade oferece. No caso da tira, apenas um dos personagens se deixa ser tocado pela chuva, enquanto os demais são retratados homoganeamente e tentam proteger-se da água, seguindo seu *script*.

Da mesma forma que o emprego do pronome indefinido é colocado na sentença, podemos observar o uso do pronome complemento *la*, que possui valor de objeto direto se comparamos o idioma à língua portuguesa. Tal pronome costuma ser utilizado para substituir uma ideia retomada anteriormente, literalmente, a frase seria traduzida como “Tem uns que não a perdem”. No entanto, o autor não restringe a interpretação da sátira e o efeito de “não perder” não se dirige a uma sensação ou sentimento explícito, como o fato de ser atingido pela chuva, mas refere-se a algo que estará em aberto, sem encerrar as possibilidades interpretativas do leitor. Visto desta forma, preserva-se a ideia de que a rua

É o lugar (topia) do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados. Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então não existem. Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada. Quando se suprimiu a rua, viram-se as consequências: a extinção da vida, a redução da “cidade” a dormitório, a aberrante funcionalização da existência (LEFEBVRE, 1999, p. 27).

Frequentemente o autor se posiciona contra esta funcionalização ou automatização do espaço urbano, mostrando que a metrópole ainda é um lugar de sociabilidade, de realizações e de ludicidade, como podemos ver na reflexão da personagem Enriqueta (LINIERS, 2014, p. 22)¹³³:

¹³³ Tradução da tira, na página seguinte:

– Não sei por que tem gente que precisa de milagres pra se impressionar.
– Sem milagre nenhum, esse lugar já é incrível.

Imagem 157 - tira de *Macanudo* 11



Fonte: Liniers, 2014.

Conforme apresentado anteriormente, vemos em Enriqueta uma personagem em um constante, mas não linear (uma vez que seu amadurecimento pessoal não é relacionado a tiras anteriores) processo de formação humana: permanentemente exposta aos acontecimentos externos com os quais pode interagir, a personagem mostra uma percepção sensível do seu entorno, quando muitos não encontrariam no mesmo espaço algo aprazível, sendo-lhe indiferentes.

Assim como retratado no segundo capítulo, o processo de formação da personagem ocorre não apenas por meio das experiências sensoriais e contatos humanos realizados pela mesma, mas também pelas suas reflexões sobre o espaço em que vive, ainda que não ocorram acontecimentos relevantes. Neste sentido, a colorização da tira passa a apresentar cores mais vivas como os tons de azul e verde, mesmo que a personagem se mantenha no espaço urbano.

Enriqueta demonstra não apenas uma empatia com relação ao seu entorno, conforme visto no segundo capítulo, mas também uma sensibilidade em observá-lo e preservá-lo, enquanto os demais personagens urbanos normalmente se utilizam da rua como mero lugar de passagem, alheios a tudo aquilo que o acontecimento urbano pode lhes trazer. A seleção lexical adotada pelo autor tampouco ocorre de maneira despretensiosa: seja pela recorrência da palavra “milagre” em ambos os quadros, para depois remetê-lo ao acontecimento urbano e à existência da natureza, assim como o uso do verbo “assombrar” (no original), que se ramifica e assume várias sensações que podem ser despertadas em contato com o entorno; assustar-

se, impressionar-se ou espantar-se. Ainda que as três palavras não sejam sinônimas, todas remetem àquilo que podemos sentir em contato com a surpresa.

Há também aqueles que, passada a infância e imersos nas obrigações do cotidiano, preservam estes resquícios de sensibilidade e não se deixam automatizar por completo, como na sátira a seguir (LINIERS, 2009a, p. 304):

Imagem 158 - tira de *Macanudo Universal*¹³⁴



Fonte: Liniers, 2009a.

Desta vez não vemos algum tipo de oposição entre o espaço urbano e o rural, ou entre o espaço público e privado, mas entre o que se situa dentro e fora de cada um, o conflito entre a intimidade e as convenções que nos são impostas. Mesmo ciente de suas obrigações frente ao competitivo espaço urbano, o personagem preserva seus gostos, suas atitudes e, fundamentalmente, suas convicções, imaginação e criatividade. Ainda que se trate de um processo interno, a preservação dos nossos sentimentos mais ternos ante o peso da rotina é um aspecto significativo para a leitura da cidade em Liniers.

O código visual desta vez não se apropria apenas do uso de cores mais chamativas para evidenciar esta sensação, mas do contraste entre o vazio encontrado no entorno geográfico do protagonista e o rastro de fantasia que o mesmo vai deixando à medida que se afasta do lar e se aproxima do escritório. É possível perceber que, por mais imersos e atribulados que estejamos diante do ritmo imposto pela cidade grande, a rua ainda é um espaço de preservação e de

¹³⁴ Tradução: "Vai ao escritório todos os dias... mas o seu mundo de fantasia permanece intacto".

possibilidade de acontecimentos relevantes, de troca, de empatia e de desautomatização do nosso comportamento. Na análise das tiras de Liniers, nos é permitido assegurar que, “metonímia da cidade, a rua traduz o mundo urbano e nos conta muito das formas da sociabilidade e da urbanidade de cada cidade” (PECHMAN, 2014, p. 149).

4.6 A cidade anônima

Conforme mencionado no início do capítulo, frequentemente os retratos da cidade grande de Liniers aqui traçados se encontram e dialogam, não sendo de todo excludentes ou autossuficientes. As trocas pressupõem uma empatia, que pressupõe certa desautomatização e assim sucessivamente. No entanto, há em cada retrato um cerne específico sobre o qual nos debruçamos e que evoca um repertório específico de tiras para que sejam mais bem analisados.

Desta forma, o retrato da cidade anônima dialoga com algumas faces anteriormente analisadas, porém, possui dois traços fundamentais sobre os quais se pretende debruçar no decorrer das análises: o anonimato no sentido mais íntimo ao qual cada um pode recorrer, por sua própria vontade, e aquele imposto pela supressão da nossa identidade frente ao espaço urbano, pelo apagamento da individualidade. Este retrato é fundamentalmente difuso e contraditório, por se apresentar ora como uma característica latente do cidadão urbano ora como uma consequência danosa do excessivo contato imposto pela metrópole.

Sobre o primeiro aspecto, sendo Liniers um grande observador dos pequenos detalhes, é na série *Pessoas que andam por aí* que o autor expressa de maneira mais significativa a riqueza encontrada nas diferenças e na individualidade de cada ser humano. Se o espaço urbano por vezes suprime, segrega e reduz a nossa individualidade, homogeneizando nossas características, a série se apresenta como redenção desta característica opressora da cidade grande, enaltecendo as pequenas qualidades humanas por vezes imperceptíveis. Podemos afirmar a respeito da obra que

[...] su creación plasma un universo microhistórico: hay un afán constante por detenerse y mostrar detalles de la vida cotidiana de sujetos anónimos con un fin ejemplificador. Es el caso de la serie “Gente que anda por ahí” y de muchos otros personajes. Por ello a Liniers le gusta demorarse y mostrar

la obviedad, lo evidente, lo cotidiano, las conductas habituales, lo que llamamos comúnmente vida diaria, lo que más trabajo cuesta ver, pues esa normalidad no viene cuestionada ni analizada por el hombre, ya que lo obvio acaba siendo invisible, de modo que la sociedad se va fosilizando. Y es aquí donde el autor porfía en el intento de desautomatizar acciones y hacer conscientes actos reflejos (CÓCERA; PARTESOTI, 2012, p. 4)¹³⁵.

Dada esta característica que perpassa a obra de Liniers, este retrato pretende se deter no mais íntimo dos habitantes da cidade grande; sua individualidade e as suas ações outrora não destacadas ou capturadas por esta lente que observa a cidade detidamente.

Conforme elencado por Cócera e Partesoti, em diversos momentos o autor lança um olhar para tudo aquilo que há de mais microscópico na cidade: os pequenos gestos individuais que movem as nossas rotinas, responsáveis pelo constante trânsito de cidadãos no espaço urbano, mas frequentemente ignorados. Observemos dois exemplos deste microuniverso de *Macanudo* (LINIERS, 2009a, p. 68; p. 69)¹³⁶:

¹³⁵ “[...] sua criação molda um universo micro-histórico: há um empenho constante em se deter e mostrar detalhes da vida cotidiana de sujeitos anônimos com um objetivo exemplificador. É o caso da série *Pessoas que andam por aí* e de muitos outros personagens. Por isso Liniers gosta de se desacelerar e mostrar a obviedade, o evidente, o cotidiano, as condutas habituais, o que chamamos comumente de vida diária, aquilo que mais dá trabalho enxergar, pois essa normalidade não tem sido questionada nem analisada pelo homem, já que o óbvio acaba sendo invisível, de forma que a sociedade vai se fosilizando. E é aqui onde o autor insiste na tentativa de desautomatizar ações e tornar conscientes atos involuntários”.

¹³⁶ Tradução da primeira tira, na página seguinte:

“Hoje: Pessoas que andam por aí”.

Primeiro quadro: “Sánchez fuma cachimbo pra aparentar ser mais inteligente”.

Segundo quadro: “Capdeponet não vê seu amigo de infância desde a infância”.

Terceiro quadro: “Zabaleta se sente feia porque lê muitas revistas para mulheres”.

Quarto quadro: “Arrechea faz uma média da quantidade de cores que vê por dia”. – Sete milhões e trinta e duas.

Quinto quadro: “Gorostidi fica com raiva quando não entende as piadas do jornal”.

Segunda tira:

“Hoje: Pessoas que andam por aí”.

Primeiro quadro: “Zambrano pensa que sua chance já passou... e agora?”.

Segundo quadro: “Feldman descobriu o poder místico e milenar do Tai chi chuan”.

Terceiro quadro: “De León acaba de terminar o melhor livro que terá lido em toda sua vida”.

Quarto quadro: “Arana não tapa a boca quando boceja”.

Quinto quadro: – Está faltando o formulário B. “Balmaceda tem uma paciência enorme, mas ela está se esgotando”.

Imagens 159 e 160 - tiras de *Macanudo Universal*



Fonte: Liniers, 2009a.

Petulância, melancolia, baixa autoestima, raiva, arrependimento, felicidade, distração e impaciência, esses e vários outros são alguns dos sentimentos que confluem na cidade grande e são por vezes preteridos frente às obrigações do cotidiano. Nesta série, Liniers presta uma singela homenagem às pequenezas do dia a dia, aos sentimentos mais puros e sinceros advindos do cidadão urbano que são frequentemente ignorados.

Outra característica peculiar nestas sequências é o fato de que os personagens da série são sempre nomeados: ainda que se pretenda traçar um retrato anônimo da cidade, mesmo em um só quadro e uma única tira os seres urbanos outrora ignorados ganham espaço e projeção na série. O nome próprio é o convite à individualidade, responsável por destacar aquele ser frente a outros tantos milhões com os quais convive. O retrato se centra justamente no desvendamento das sensações que acometem as figuras anônimas sem generalizá-las, despertando no/a leitor/a esta sensibilidade para observar os pequenos detalhes do cotidiano.

Não há pretensão de representar os nossos sentimentos na tira, mas de fazer-nos parar e observar o que acomete e aflige o outro, suas características mais particulares. Ao mesmo tempo, visando não se distanciar excessivamente do público, as tiras são elaboradas em função de retratos do cotidiano da classe média, predominantemente o público do jornal: é de seus hábitos que Liniers extrai a maioria das situações vivenciadas, ademais, representando-os por meio de personagens que levam nomes comuns na sociedade argentina (SOLANET; SUKIASSIAN, 2016, p. 19; p. 52).

Vivemos num mundo que, ao passo que nos imerge na informação, nos automatiza e elimina nossa individualidade, tornando-nos meros números e/ou códigos desprovidos de personalidade, tais como números de documentos, senhas cadastrais, formulários preenchidos ou, na melhor das hipóteses, um sobrenome qualquer precedido de um indiferente “senhor” ou “senhora”. Em *Pessoas que andam por aí*, as emoções, angústias, percepções e tiques capturados pelo autor são apresentadas com tamanha importância que esses seres fugazmente retratados nos fazem pensar em nossa própria forma de notar o mundo que nos cerca. Com relação a esta percepção dentro do espaço urbano, Lacaze ressalta que

A cidade, e sobretudo a grande cidade, dá em compensação a possibilidade de gozar de uma liberdade individual muito maior. Ela oferece com efeito a possibilidade do anonimato face ao controle social permanente que se sofre na aldeia ou na vila onde toda a gente se conhece. Do ponto de vista da psicologia individual, este valor foi sempre importante; e tornou-se ainda maior com o individualismo crescente e o abrandamento progressivo dos controles sociais de ordem ideológica, política e religiosa (LACAZE, 1995, p. 23).

Desta forma, é possível apreender que o individualismo retratado em Liniers não nos torna meros expectadores das sensações alheias, mas nos auxilia a despertar um olhar crítico em direção aos pequenos detalhes do cotidiano e talvez enxergar o que há de menos irrelevante – supostamente – em cada indivíduo que nos cerca e em nós mesmos, sem julgamentos morais ou categorizações supérfluas. O anonimato, nesta perspectiva, refere-se à capacidade plena que os cidadãos possuem de exercer a sua mais singular individualidade.

Ainda que não faça nenhum tipo de juízo de valor explícito sobre as características daqueles que são retratados na série, o autor demonstra especial atenção às mais excêntricas situações e sensações, mostrando a riqueza na

individualidade de cada pessoa, como nas sátiras a seguir (LINIERS, 2009a, p. 73; p. 101):

Imagens 161 e 162 - tiras de *Macanudo Universal*¹³⁷



Fonte: Liniers, 2009a.

Embora sejam bastante similares às duas sátiras apresentadas anteriormente, vale ressaltar algumas particularidades encontradas nestas últimas tiras; a primeira delas, a especial atenção a alguns sentimentos frequentemente

¹³⁷ Tradução da primeira tira:

“Hoje: Pessoas que andam por aí”

Primeiro quadro: “Iglesias dorme treze horas por dia”.

Segundo quadro: “Mancini nota a realidade de forma poética”.

Terceiro quadro: “Lezama pensa: era hoje a prova? Não pode ser! Hoje?!”.

Quarto quadro: “Gorlero acredita em tudo que as propagandas falam”.

Quinto quadro: “García tem uma monocelha e a exibe com orgulho”.

Segunda tira:

“Hoje: Pessoas que andam por aí”

Primeiro quadro: “Sanpietro tem um tique muito estranho”.

Segundo quadro: “Guiñazú lê as notas de falecimento todos os dias”. – Uhu! Continuo sem aparecer!

Terceiro quadro: “Golansky prefere os dias de chuva”.

Quarto quadro: “Lezano observa tudo com olhos diferentes”. – Xiiiiis.

Quinto quadro: “Martínez está numa fase ruim, mas não se preocupem, já vai passar... vai passar”.

estigmatizados em nossa sociedade, tais como a distração, a ingenuidade e a humildade, retratados na primeira das sátiras. Se há uma exigência recorrente em nossa sociedade para que nos mostremos seres imponentes, dotados da plena capacidade de lidar com as adversidades do dia a dia sem expor as nossas fraquezas, o autor nos convida em determinados momentos a observar aquilo que pode haver de mais sensível e frágil em cada um de nós, destituindo-nos dessas obrigações que nos são impostas.

Este convite se evidencia no transcurso da segunda tira, ao alertar-nos para a não necessidade de nos preocuparmos com o problema de Martínez (“Não se preocupem, já vai passar...”). A empatia ainda é a chave para a compreensão dos indivíduos anônimos que transitam pela cidade, e o espaço urbano se torna palco para o estabelecimento desta ligação com o outro. As pequenas histórias encontradas na cidade grande a humanizam e potencializam as características individuais dos que ali habitam. A este respeito, Manguel afirma que

Sob certas condições, as histórias podem vir em nosso socorro. Elas podem curar, iluminar, indicar o caminho. Sobretudo, podem nos recordar nossa condição, romper a aparência superficial das coisas, dar a ver as correntezas e abismos subjacentes. As histórias podem alimentar nossa mente, levando-nos talvez não ao conhecimento de *quem* somos, mas ao menos à consciência de *que* existimos – uma consciência essencial, que se desenvolve pelo confronto com a voz alheia (MANGUEL, 2008, p. 19).

Desta forma, observar as histórias aparentemente alheias às nossas vivências não apenas nos torna expectadores de outros indivíduos urbanos, mas desperta a consciência crítica de nossa própria individualidade, ressaltando nossa própria pluralidade aos nos fazer refletir sobre os anseios, as sensações, as dúvidas e as percepções que nos atingem no dia a dia.

Neste sentido, a cidade é confluência de sentimentos, sejam eles convergentes ou não, e as histórias individuais vão sendo somadas e incorporadas ao espaço urbano, tornando-se patrimônio imaterial da metrópole. Compreender tais histórias pressupõe a existência de um forte laço de empatia entre a nossa personalidade e a do outro; ainda que os sentimentos sejam divergentes, conseguimos colocar-nos no lugar dos nossos semelhantes e compreendê-los, num processo semelhante ao reverso do mito de Babel destacado anteriormente.

Por outro lado, há uma faceta desta figura da cidade à qual Liniers se debruça frequentemente: a individualidade como metonímia da segregação e da supressão de nossas particularidades. Imersos no cotidiano urbano, os personagens de *Macanudo* tornam-se vítimas deste anonimato, cujas situações nos fazem pensar sobre a fragilidade produzida diante de um espaço por vezes homogeneizante, conforme visto nas seguintes sátiras (LINIERS, 2009a, p. 56; p. 163):

Imagens 163 e 164 - tiras de *Macanudo Universal*¹³⁸



Fonte: Liniers, 2009a.

¹³⁸ Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: “Certamente Salcedo quer sentar e descansar”.

Segundo quadro: “Obviamente, Rivera está preocupada com a sua situação financeira”.

Terceiro quadro: “É claro que Leonardi se sente só desde que se divorciou”.

Quarto quadro: “Com toda certeza, Castiñeira não poderá publicar o seu livro de poesias”.

Quinto quadro: “E não tenham a menor dúvida de que os meios de comunicação vão debater sobre a última lipoaspiração de uma destacada celebridade”. – Estou um arraso.

Segunda tira: “Vivo de acordo com as minhas regras”.

As duas tiras representam o lado oposto da individualidade celebrada por Liniers: a apatia daqueles que não se interessam por esses mais legítimos sentimentos e situações que permeiam o nosso cotidiano. Na primeira das sátiras, que segue o formato semelhante ao da série *Pessoas que andam por aí*, o humor reside justamente no ato de ignorar a aflição sofrida por cada um dos personagens urbanos em detrimento do destaque projetado sobre um fato banal de uma estrela da televisão.

Por mais que cada personagem retratado nos quatro quadros aparentemente possua potencial para apresentar uma história de vida relevante frente à situação da celebridade, a grande mídia costuma suprimir e apagar essas pequenas histórias que circundam o nosso entorno. Neste cenário, o urbano se torna indiferente à individualidade, visão de cidade que Lefebvre combate:

O urbano, indiferente a cada diferença que ele contém, é considerado frequentemente como indiferença que se confunde com a da Natureza, com uma crueldade que lhe seria própria. Contudo, o urbano não é indiferente a todas as diferenças, pois ele precisamente as reúne. Nesse sentido, a cidade constrói, destaca, liberta a essência das relações sociais: a existência recíproca e a manifestação das diferenças procedentes dos conflitos, ou levando aos conflitos (LEFEBVRE, 1999, p. 109).

Observamos que a existência da cidade grande por si só não é responsável pelo desprezo e pela supressão da individualidade de seus habitantes. A cidade é o emaranhado dessas existências e a sua natureza é fundamentalmente agregadora. As sátiras retratam, de maneira irônica, como desviamos o nosso olhar para o que há de mais irrelevante na cidade, ao passo que ignoramos outras histórias de vida mais representativas, ainda que o façamos involuntariamente, devido à sedutora linguagem dos meios de comunicação de massas, a exemplo da televisão.

Já na segunda tira da sequência, essa supressão da individualidade é exaltada pelo uso do código visual em detrimento do verbal: a proporção pela qual é retratado o personagem, que tenta subverter a indiferença intrínseca às relações na cidade urbana, estabelecida pelos indivíduos ao seu redor. O resgate da individualidade é um tema central de várias tiras, especialmente na série *Gente que anda por aí*, uma vez que destaca características particulares de personagens fictícios que podem compactuar com as qualidades de uma parcela significativa dos leitores de *Macanudo*, em certa escala representando-os.

Por mais que tente subverter essa lógica da indiferença existente no espaço urbano, o personagem é oprimido diante dos seus semelhantes, possuindo pouca ou quase nenhuma visibilidade social. O mesmo se torna anônimo frente aos demais cidadãos, ao ser ignorado, ao passo que os que o rodeiam também lhe são sujeitos anônimos. Há certa semelhança com o retrato da cidade alheia, na qual, por mais que estejam reunidos em torno de um lugar comum, seus habitantes não se fazem entender e os ares da cidade se tornam densos. Este movimento produz um efeito característico do espaço urbano, ao considerarmos que

Com isso, a cidade vai se diluindo em “tribos” onde vige uma espécie de lei interna, que faz com que seus membros desenvolvam uma certa subjetividade, que se impõe a partir de uma percepção de se estar além ou aquém do social, ou seja, infensos a toda responsabilidade cidadã (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 13).

Desta forma, se o espaço urbano possibilita o anonimato e a experimentação de uma liberdade individual, por outro lado tal individualidade pode transformar-se em excessiva segmentação, fragilizando o emaranhando das relações urbanas e suprimindo a diversidade de pensamento que circunda o ambiente urbano.

Se os retratos anteriores mostram-se explicitamente positivos ou negativos, este é um dos mais contraditórios: ao passo que exalta as características individuais dos cidadãos, simultaneamente pode isolá-las e fragilizá-las.

4.7 A cidade do consumo

Para a publicidade, todo cidadão é visto como um potencial consumidor, basta saber de quais produtos e então direcionar suas estratégias de marketing para aproximar o mercado do seu público. As propagandas expostas na televisão, internet e demais meios de comunicação estão cada vez mais direcionadas a nichos próprios, apelando aos desejos que compõem cada um desses consumidores. Se por um lado as propagandas de cerveja, por exemplo, costumam demonstrar os seus consumidores, geralmente homens, rodeados de mulheres apresentáveis, ou a publicidade do setor automobilístico, que prega a liberdade e o poder que podem ser conferidos àquele que adquire um automóvel, tal linguagem é moldada visando atender os anseios desses potenciais consumidores e compartilhar seus horizontes de expectativa, uma vez que este discurso apelativo só possui êxito no

conhecimento adequado do público alvo, das convenções sociais assimiladas ao produto em foco e da intenção que vai orientar a argumentação (TAPIA, 2016).

Este breve retrato se debruça em analisar como a linguagem e os artifícios publicitários estão intimamente ligados ao cenário urbano, criando a casta conhecida por *homo economicus*, na definição de Kuster:

Essa crescente redução da sociabilidade, que sucumbe aos apelos cada vez mais fortes do consumo e da emergência do *homo economicus* faz com que sejam anuladas, progressivamente, as singularidades entre uma parcela dos seus cidadãos, que passam a estar unidos nas categorias estabelecidas pela escala do consumo, cujo interesse é simplificar e agrupar as necessidades e desejos de todos segundo as suas ofertas (KUSTER, 2014, p. 50).

Se a cidade grande é, por vezes, segregadora, a linguagem publicitária muito contribui para tal. Visando atingir públicos cada vez mais específicos por meio da homogeneização de seus gostos, a publicidade se empenha em reelaborar sua linguagem de modo a torná-la cada vez mais eficaz, apagando opiniões, gostos e vozes particulares. No entanto, há sempre aqueles que não se deixam atingir pelos artifícios da publicidade, e algumas tiras de *Macanudo* passam a ser palco de reflexões sobre estas estratégias, como na seguinte tira (LINIERS, 2010a, p. 8):

Imagem 165 - tira de *Macanudo* 6¹³⁹



¹³⁹ Tradução:

Primeiro quadro: – Sabe o que eu NÃO faço quando compro um frasco de xampu?

Segundo quadro: – NÃO o coloco como enfeite no meio da minha casa.

Terceiro quadro: – E o motivo é porque se trata de algo feio e de plástico.

Quarto quadro: – Seguindo essa lógica... Por que as agências publicitárias acreditam que um frasco de xampu de três andares de altura no meio da cidade é algo que queremos ver? “Lavamos a cabeça, mas sujamos a cidade” deveria ser o slogan deles.

Fonte: Liniers, 2010a.

Se a cidade comporta tantos sentimentos e experiências como aquelas vistas nos retratos anteriores, certamente haveria nela espaço físico para comportar as demandas do capitalismo. O autor questiona a ausência de bom senso que se espera das estratégias de marketing utilizadas pelas agências de propaganda; como se viu no exemplo, é evidente a incapacidade de ler criticamente as imagens representadas na cidade, dado que se aceita passivamente, na maioria dos casos, o bombardeio de imagens advindas da publicidade, mas não da arte, como se viu no exemplo do grafite.

Por mais que o humor se trate de um desvio em relação a algo previamente existente, a sátira retrata uma situação cotidiana. Seu humor reside na desautomatização da percepção dos indivíduos que transitam pela cidade, dotados de consciência crítica para tecer suas considerações acerca da desastrosa campanha de marketing destacada. A cidade torna-se, neste sentido, não apenas palco da publicidade, mas também espaço de reflexão sobre os seus efeitos, que podem ser contrários àqueles inicialmente pretendidos, como vender um determinado produto por meio de uma linguagem atraente.

Para Lefebvre, a rua não é simplesmente um lugar de passagem e circulação (1999, p. 27). Em *Macanudo* ela se torna palco para distintas reflexões sobre o seu papel e a quem deveria estar a serviço. Na sátira apresentada, o humor reside ainda na ressignificação do produto em questão como forma de evidenciar o exagero intrínseco à linguagem publicitária: da mesma forma que pode ser desagradável expor um frasco de xampu na nossa sala, que tipo de estudo prévio chega à conclusão de que seria sensata a sua exibição em proporções gigantescas na esquina de uma cidade grande?

O autor ironiza o lado negativo desta linguagem supostamente sedutora, evidenciado pela forma como a cidade é retratada no último quadro da tira: quase não se veem os seus transeuntes e as construções urbanas, dado que a propaganda predomina no espaço urbano. Com relação ao consumo na América Latina, Canclini afirma que “quanto mais custosos sejam esses bens, mais forte será o investimento afetivo e ritualização que fixa os significados a eles associados”

(1999, p. 83). Desta forma, a inquietação do personagem reside no apelo sensacionalista adotado pela campanha publicitária para promover um simples produto de higiene pessoal, em detrimento da paisagem visual da cidade.

Em outros momentos, o humor reside na materialização desses agentes publicitários, mostrando como os mesmos atuam na cidade e os consequentes desafios inerentes à profissão, como observado na seguinte tira (LINIERS, 2009a, p. 250):

Imagem 166 - tira de *Macanudo Universal*¹⁴⁰



Fonte: Liniers, 2009a.

Percebemos na trama a desautomatização evidente de um sujeito frente aos padrões previamente estabelecidos pela publicidade e os seus objetivos. A linguagem publicitária pretende, de maneira sedutora, não apenas nos convidar a adquirir um produto, mas passar a sentir a necessidade de consumi-lo, agregando-o ao rol das necessidades de nosso dia a dia. Por outro lado, o sujeito realizado é uma ameaça em potencial para o marketing, já que, na falta do que desejar, anula os artifícios do discurso publicitário, cuja linguagem poderá não ser convincente o suficiente para fazê-lo adquirir determinado produto. Afinal, o impulso consumista é originário exatamente de um vazio interno, conforme menciona Canclini:

Nós intercambiamos objetos para satisfazer necessidades que fixamos culturalmente, para integrarmo-nos com outros e para nos distinguirmos de longe, para realizar desejos e para pensar nossa situação no mundo, para

¹⁴⁰ Tradução:

– Ali vai outro que vai nos dar trabalho em convencê-lo a usar roupa da moda, pensar igual a todos e consumir compulsivamente qualquer produto que ofereça soluções falsas a problemas inexistentes...
– Rápido! Passe-me pro departamento de marketing...

controlar o fluxo errático dos desejos e dar-lhe constância ou segurança em instituições e rituais (CANCLINI, 1999, p. 91).

Por meio do código visual e verbal, o autor satiriza a linguagem publicitária ao exibir os bastidores daqueles que trabalham na área: ao invés de enquetes na internet ou entrevistadores na rua, seus agentes são retratados como figuras obscuras e mal intencionadas, dadas as suas vestimentas e os seus objetivos evidenciados de maneira escancarada na sátira, como oferecer “soluções falsas a problemas inexistentes”. Parece-nos de fato que os agentes estão em constante vigília para assegurar que os cidadãos estejam num permanente estado de insatisfação. Do outro lado, aquele indivíduo que, apesar de todos os esforços da mídia para seduzi-lo e vender-lhe um produto, mostra-se alheio à linguagem publicitária, passa a ser uma ameaça para o mercado, já que, nas palavras de Beatriz Sarlo, o vazio das identidades é suplantado pelo mercado (SARLO, 2004, p. 24).

Se os cidadãos urbanos são categorizados numa escala de consumo, de acordo com aquilo que adquirem ou desejam possuir, Liniers nos convida a refletir sobre a real necessidade de pertencer a estas tribos consumidoras e agir criticamente diante de tais estratégias, evitando que nossos anseios, sentimentos e, fundamentalmente, nossa individualidade, tornem-se uma mercadoria a ser negociada.

4.8 A cidade fantástica

Característica intrínseca a diversas situações vivenciadas em *Macanudo*, o apelo ao fantástico é uma recorrência nas tiras humorísticas de Liniers, conforme destacado em situações anteriores ao realizar diferentes tipos de subversão da linguagem dos quadrinhos. No entanto, muito além da composição das sátiras, cabe destacar aqui o fantástico como um retrato específico da cidade, trazendo à discussão os acontecimentos mais absurdos e improváveis que possam suceder no espaço urbano, ainda que destituídos de qualquer verossimilhança.

Sendo este o retrato mais subjetivo de todos, pretendemos nos debruçar sobre uma suposta “imaginação coletiva” existente na série, defendida por Ludmer

(2013), cujas situações, por mais irracionais que possam aparentar, ganham respaldo quando ambientadas neste universo *nonsense* edificado pelo autor.

Este retrato é fundamentalmente especulativo, posto que não necessariamente nos convida a refletir sobre aspectos do nosso cotidiano ou das sensações que vivenciamos imersos no espaço urbano, mas se utiliza da metrópole como palco para as mais atípicas situações e formas de contato. Sobre esta faceta, Ludmer afirma que

A especulação também é um gênero literário. A ficção especulativa (um gênero moderno global, nesse momento latino-americano, que hoje parece ser mais *fantasy* do que ficção científica) inventa um universo diferente do conhecido, fundando-o a partir do zero. Também propõe outro modo de conhecimento. Não pretende ser verdadeira ou falsa; gira em torno do como se, imaginemos e do suponhamos: na concepção de uma pura possibilidade (LUDMER, 2013, p. 8).

Se a cidade grande reúne e aglutina os mais distintos sentimentos, em *Macanudo* seu potencial é ampliado ao ponto de dotá-la da capacidade de reunir também situações antes não imaginadas, que não necessariamente constituem o repertório de experiências prévias do seu público: no espaço urbano seus personagens podem repentinamente levitar, os animais podem ser dotados de personalidade e juízo de valor, as fronteiras geográficas mais inimagináveis podem ser transpostas ou, ainda, extraterrestres podem vir a conviver pacificamente com os humanos. Tudo isso amparado pelo espectro do *nonsense* costumeiramente apreendido no universo deste autor. Muitas vezes, a distância da realidade é tal que se gera comicidade a partir da construção de outro plano verossímil:

El humor tiene esas zonas de opacidad y de transparencia (al mismo tiempo y superpuestas) que testifican lo obvio: lo que está en las viñetas sólo es un acto de ficción. Por supuesto que esa *puesta en escena* no es inocua: un dibujo puede tanto vehicular temas formales e ideológicos como ponerlos en discusión. Pero la genialidad reside muchas veces en poner una distancia necesaria y salir(se) de la realidad para construir otro verosímil. Eso exige estar fuera de contexto o ser “un desubicado”, en el sentido positivo del término (VAZQUEZ, 2012, p. 125)¹⁴¹.

¹⁴¹ “O humor possui essas zonas de opacidade e de transparência (simultaneamente e superpostas) que testemunham o óbvio: o que está nas tiras é só um ato fictício. Claro que essa *evidenciação* não é inócua: um desenho pode tanto vehicular temas formais e ideológicos como colocá-los em debate. Mas a genialidade reside muitas vezes ao colocar uma distância necessária para sair da realidade e construir outro verossímil. É preciso estar fora de contexto ou ser um “sem-noção”, no sentido positivo do termo”.

Neste sentido, Liniers se desprende de qualquer amarra a uma suposta realidade concreta e previsível e nos convida a ampliar as formas de ver e imaginar o espaço urbano, expandindo o leque de vivências ali existentes e fazendo-nos observar outras possibilidades que poderiam coexistir com as nossas vidas na cidade grande, como visto nas seguintes situações (LINIERS, 2009a, p. 11; 2016b):

Imagens 167 e 168 - tiras de *Macanudo Universal* e do jornal *La Nación*¹⁴²



Fonte: Liniers, 2009a; 2016b.

Destacado no terceiro capítulo, o recurso à intertextualidade é retomado em ambas as situações, especialmente na primeira: as já conhecidas fábulas infantis são incorporadas às tiras de Liniers, porém, ressignificadas; o humor consiste no

¹⁴² Tradução da primeira tira:

Primeiro quadro: – Cara, o que o Juan Carlos anda fazendo da vida? – Ah, não tá sabendo?

Segundo quadro: – Ele tá participando de um *reality show*. – Olha só!

Terceiro quadro: – Ele passa o dia todo trancado num lugar, e as pessoas ficam olhando o que ele faz. – Nossa, então ele deve estar adorando!

Segunda tira: – Acabei de falar com os advogados... E... Não tenho boas notícias.

fato de que seus personagens, neste caso os pássaros, encontram-se deslocados de suas atividades cotidianas e vivenciam experiências humanas.

Há, neste sentido, uma dupla intertextualidade, dado que se realiza ainda a menção a um determinado gênero de programas televisivos, como o *reality show*, para satirizar a situação do pássaro que se encontra na gaiola, no primeiro caso. Ou ainda no segundo, quando o pássaro que está solto busca meios legais, como o acesso à justiça, para conseguir a liberdade do amigo.

Percebe-se nas tiras, ainda, o recurso à ironia devido à função disjuntiva entre a palavra e a imagem, conforme destacado no primeiro capítulo: na primeira tira, à medida que um dos pássaros cogita que seu colega deve estar “adorando” estar preso num lugar, vemos em seguida que a realidade não corresponde ao que foi descrito nas palavras, e o código visual desconstrói tudo aquilo anteriormente exposto pelo código verbal, a exemplo da notória resignação à qual se submete o pássaro engaiolado.

A construção de sentido nessas situações reside no fato que há uma dupla intertextualidade impregnada nas sátiras, seja pela incorporação dos recursos comumente empregados nas fábulas infantis ou pela linguagem midiática e das tarefas do cotidiano ressignificadas. Assim sendo, o humor *nonsense* de Liniers ironicamente ganha sentido por evocar um repertório anteriormente conhecido pelo seu público. Não se trata de uma distorção da realidade ou completa abdicação do sentido, mas da junção de elementos outrora desconstruídos para formar um universo possível. A este respeito, Jaguaribe afirma que

Ao contrário dos repertórios surrealistas da desfamiliarização ou das invenções da imaginação fantástica, as estéticas do realismo podem oferecer retratos críticos da “experiência do mundo” não porque engendram uma representação insólita de uma “realidade estranhada”, mas porque fazem a “realidade” tornar-se “real”. Ou seja, fabricam uma representação de realidade repleta de “efeito do real”. Neste sentido, a “mentira” estética do realismo reside na sua capacidade de organizar narrativas e imagens de modo a oferecerem uma “intensidade” do real maior do que o fluxo disperso da cotidianidade (JAGUARIBE, 2007, p. 101-102).

Evidentemente, exceto por efeito de entorpecentes, não veremos em nosso entorno animais engaiolados recorrendo a advogados ou participando de programas de televisão. No entanto, esta figura do urbano não se faz necessariamente menos

real do que as anteriores, quando se retratavam as experiências vivenciadas na cidade e certas situações com as quais nos identificamos. Criar a realidade é um exercício imaginativo que nos convida a pensar o nosso entorno, as múltiplas possibilidades que ali residem e por vezes não observamos atentamente.

Este retrato retoma significativamente o estilo narrativo de Liniers ao explorar a linguagem do absurdo, ampliando nosso repertório de acontecimentos que se podem dar na cidade. O espaço urbano não apenas permite o encontro de seus cidadãos, mas também realiza a construção de realidades distintas.

No encontro desses universos, o absurdo é plenamente aceitável e as fronteiras geográficas deixam de ser questionadas, ampliando o leque de possibilidades narrativas que a cidade oferece, a exemplo das seguintes situações (LINIERS, 2009a, p. 45; p. 139):

Imagens 169 e 170 - tiras de *Macanudo Universal*¹⁴³



¹⁴³ Seria um empreendimento impossível traduzir a primeira tira sem eliminar o sentido das palavras empregadas originalmente em espanhol e a carga cultural presente na situação. Assim sendo, a análise tentará suprimir a carência desta tradução.



Fonte: Liniers, 2009a.

Na primeira das sátiras, observamos uma situação intimamente ligada ao cotidiano das grandes cidades argentinas: os vulgarmente chamados *arbolitos*, indivíduos que transitam pelas principais ruas dos centros urbanos realizando câmbio de moeda. Como se trata de uma atividade ilegal, as pessoas que o fazem geralmente se posicionam em lugares estratégicos e anunciam discretamente o serviço oferecido, a exemplo de como é retratado o personagem da sátira, sendo comumente ignorado.

O autor ressignifica a situação e emprega o seu humor *nonsense* para produzir uma situação fantástica, utilizando-se também do duplo sentido trazido pelo código verbal por meio do verbo *cambiar*. A palavra pode se referir tanto à troca de moeda estrangeira quanto ao gesto de mudar algo, num sentido geral, e o autor incorpora as duas possibilidades na mesma situação. Ao dizer *cambio*, o personagem pode estar fazendo duas afirmações: “troco dinheiro” ou “mudo”, permitindo a polissemia da situação humorística.

O repertório de experiências do/a leitor/a, especialmente o público argentino, direcionará a sua compreensão para o primeiro sentido, dado os elementos constituintes da trama, como o cenário e as expressões dos personagens, enquanto o autor recorre ao segundo sentido para produzir o efeito humorístico, quando a interlocutora elimina a ambiguidade da situação perguntando “me muda?”.

O emprego do pronome redireciona a narrativa e produz a situação fantástica, ao mostrar-nos que o protagonista não pretendia realizar nenhuma conversão de moeda, mas uma mudança de sexo e aparência. Desta forma, o autor se utiliza de

um repertório de experiências familiar ao leitor para produzir uma situação fantástica, cuja realização se dá com maior facilidade, graças à abertura apresentada pela ambiguidade do código verbal.

Na segunda sátira, nos deparamos com uma versão fantástica das esquinas de Liniers outrora analisadas: encontros anteriormente ocorridos de maneira bastante corriqueira, dada a grande concentração de pessoas no espaço urbano que eventualmente se esbarram nas esquinas, desta vez os mesmos encontros ocorrem em um lugar extremamente improvável, em meio a uma paisagem fria e desértica. Porém, o autor reduz essas fronteiras e por meio do absurdo incorpora as características do espaço urbano ao deserto, especialmente a sua capacidade agregadora.

Neste caso, o humor reside não apenas no encontro que evidentemente vemos como absurdo, mas na ingenuidade e na naturalidade com a qual um dos personagens lida com a situação, simulando um corriqueiro encontro em meio à cidade grande.

O espaço urbano figura aqui não apenas como a possibilidade das trocas, dos encontros, das surpresas, da execução das liberdades individuais ou da empatia, mas também como a junção de todos esses elementos, aliados ao conhecimento prévio das vivências do leitor, para produzir realidades alternativas que encontram respaldo nesta cidade, que sempre nos pode reservar alguma surpresa, conforme afirma Lefebvre:

No espaço urbano sempre ocorre algo. O vazio, a ausência de ação, só podem ser aparentes; a neutralidade não passa de um caso limite; o vazio (uma praça) atrai; ele tem esse sentido e esse fim. Virtualmente, qualquer coisa pode ocorrer não importa onde. Aqui ou ali, uma multidão pode se reunir, objetos amontoarem-se, uma festa ocorrer, um acontecimento, aterrorizante ou agradável, sobrevir. Daí o caráter fascinante do espaço urbano: a centralidade sempre possível (LEFEBVRE, 1999, p. 119).

Em ambas as situações observa-se o potencial narrativo que a cidade exerce: alguns despertam habilidades inimagináveis quando pensávamos tratar-se de figuras comuns incorporadas ao espaço urbano, como no primeiro caso, outras vezes vemos que não apenas o espaço urbano é centralizador, mas outras fronteiras têm sido cada vez mais aproximadas e apagadas.

É certo que, por mais absurdas que essas situações aparentem ser, elas ganham sentido apenas na compreensão de um marco inicial, o repertório das experiências urbanas requisitado ao leitor. Tanto as características da cidade quanto o seu potencial narrativo são frequentemente evocados na série para dar sentido a esta faceta fantástica, causando cada vez menos espanto aos olhos do/a leitor/a.

Outro elemento-chave para a existência deste componente fantástico, como se observa nas tiras anteriores, é a plena aceitação da verossimilhança das situações: somente ao nos destituirmos de uma certa desconfiança quanto às reais possibilidades destes eventos ocorrerem é que eles se consolidam de fato. Ao questioná-lo, evocando sua inverossimilhança, certas possibilidades são destroçadas pela inserção da realidade (LINIERS, 2016b):

Imagem 171 - tira extraída do jornal *La Nación*¹⁴⁴



Fonte: Liniers, 2016b.

Diferente do tom empregado nas sátiras anteriores, aqui a tomada de consciência da impossibilidade das ações enfraquece o componente fantástico encontrado comumente nas tiras: nas três primeiras passagens, o personagem consegue permanecer sentado no ar, no entanto, ele vai ao chão após o encontro com a criança, que o faz refletir sobre a inverossimilhança da situação, que se desconstrói, especialmente pela inserção da palavra “medo” frente ao aspecto fantástico.

¹⁴⁴ Tradução: – Onde você está sentado? – No ar. – E não tem medo de cair? [...]

Há outras formas de intertextualidade presentes na obra de Liniers, quando, em um movimento contrário, os elementos presentes na natureza são incorporados e/ou superpostos à linguagem da cidade, como na seguinte tira (LINIERS, 2013, p. 145):

Imagem 172 - tira de *Macanudo 10*¹⁴⁵



Fonte: Liniers, 2013.

Nesta sequência há uma situação inversa a uma anterior: ao invés da transposição das esquinas para o espaço desértico da Antártida, o autor incorpora os hábitos da espécie dos pinguins à cidade grande. Há certa intertextualidade na sátira ao incorporar na narrativa a linguagem costumeiramente conhecida dos documentários sobre a vida animal. Ao descrever “a longa e gélida marcha do pinguim”, o autor requisita novamente ao leitor esta sua experiência prévia, o conhecimento deste tipo de narração, para posteriormente produzir o efeito humorístico advindo do código visual, a ambientação na cidade grande, especificamente um supermercado, ressignificando o que foi anteriormente dito por meio das palavras e eliminando a seriedade desta linguagem documental.

As duas linguagens, visual e verbal, são confrontadas para produzir o efeito humorístico: o código verbal convida e engana o leitor, enquanto o visual é responsável por erguer uma realidade alternativa e possível, na qual a narração anteriormente realizada continua fazendo sentido, mas não necessariamente corresponde ao espaço urbano no qual vivemos, e sim a uma realidade possível apenas no universo da ficção. A respeito desta produção de sentido, afirma-se que

¹⁴⁵ Tradução: “A longa e gélida marcha do pinguim por centenas de quilômetros para conseguir alimento para a sobrevivência de sua espécie”.

A imaginação pública produz realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção. Seu regime é a realidadeficção, sua lógica, o movimento, a conectividade e a superposição, superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido (LUDMER, 2013, p. 9).

Desta forma, as tiras apresentadas neste retrato organizam um palimpsesto de realidades: não cabe ao autor nem ao leitor fazer julgamento do índice de realidade contido nas tiras, assim como o humor não reside na identificação desta realidade inventada com a sua. A cidade fantástica surge não necessariamente em oposição à nossa realidade, mas requisita-a, amplia-a e a reconfigura, evidenciando o potencial existente no espaço urbano para produzir as mais distintas realidades advindas da imaginação.

Ao falarmos em palimpsesto de realidades, nos referimos não em níveis maiores ou menores de verossimilhança, mas num universo à parte, que se encontra intimamente ligado à realidade do autor e leitor/a e ao mesmo tempo beira uma completa utopia, um não-lugar, ancorado nas possibilidades narrativas da ficção. Para Lefebvre

A u-topia não é legível nem visível, e, entretanto, ela aí se encontra magnificamente. É o lugar do olhar que domina a grande cidade, lugar mal determinado, mas bem concebido e bem imaginado (pleno de imagens), lugar da consciência, ou seja, de uma consciência da totalidade. Geralmente, esse lugar imaginado e real situa-se nas fronteiras da verticalidade, dimensão do desejo, do poder, do pensamento. Às vezes ele se encontra em profundidade, quando o romancista ou o poeta imaginam a cidade subterrânea, ou o reverso da cidade consagrado às conspirações, aos crimes. A u-topia reúne a ordem próxima e a ordem distante (LEFEBVRE, 1999, p. 118-119).

Em outros termos, a cidade fantástica de Liniers não é uma distorção completa da realidade, mas a evidência das suas possibilidades narrativas, requisitando o potencial imaginativo do leitor para convidá-lo a pensar esses mundos possíveis que se aproximam do nosso cotidiano. Estas especulações, outrora absurdas, nos permitem pensar não apenas sobre o potencial agregador do espaço urbano, mas também sobre os limites da narrativa gráfica como ferramenta de reflexão. Sobre esta forma de especulação, Ludmer afirma que

A especulação na América Latina, na posição estratégica que lhe corresponde, parte do que tem a ver com todos nós, de algo comum que nos iguala como seres humanos. Parte de princípios gerais, de articuladores, de noções que percorrem todas as divisões; da criatividade da linguagem, da imaginação, do tempo e do espaço (LUDMER, 2013, p. 8).

Neste sentido, a narrativa especulativa nos faz olhar não para o que nos é alheio, mas para nós mesmos, nosso entorno, nossa realidade e capacidade imaginativa. Essa criatividade ao especular sobre universos imaginários perpassa todo o repertório de experiências que nos identifica e nos aproxima como cidadãos urbanos, compartilhando e legitimando a possibilidade de existência destes universos.

Outro exemplo enfático deste recurso narrativo é o tratamento de situações extremamente cotidianas, moldadas pelo elemento fantástico, ou ainda por situações absurdas que são tratadas com normalidade, como nas seguintes sequências (LINIERS, 2012, p. 76; 2014, p. 62):

Imagens 173 e 174 - tiras de *Macanudo 9* e *Macanudo 11*¹⁴⁶



¹⁴⁶ Tradução da primeira tira:

“Hoje: Rubén, o taxista com consciência social”.

Primeiro quadro: –... E é óbvio, sabe?

Segundo quadro: – O teto cai bem na cabeça das crianças enquanto elas estudam, é uma vergonha. Eu acho coerente que fechem a rua... Se não for assim, nada muda.

Terceiro quadro: – Enquanto a gente espera, vou colocar um pouco de Belle & Sebastian. – Ou Drexler. Gosta de Drexler?

Quarto quadro: “E nesse exato momento”. – Ui, um unicórnio.

Segunda tira, na página seguinte:

“Morchoclo – o extraterrestre que não entende nada”

Primeiro quadro: – Eu queria ter um cachorro...

Segundo quadro: – Mas coitado do animal, não vou criá-lo em um apartamento.

Terceiro quadro: – Mas você não mora nesse apartamento? – Moro.



Fonte: Liniers, 2012; 2014.

Na primeira sequência, são evocadas várias situações do cotidiano urbano, como o ato de tomar um táxi, a existência dos engarrafamentos, os problemas sociais existentes na Argentina, a exemplo das greves e protestos que comumente ocorrem nos grandes centros urbanos, representados com uma forte tonalidade de elementos intrínsecos à realidade do/a leitor/a, como o táxi de cor amarela e negra, demarcando que a situação se passa em Buenos Aires.

Essa ambientação não se articula de maneira despropositada, pois prepara o leitor para a fugacidade do elemento fantástico, o surgimento de um unicórnio, ocorrido apenas no desfecho da sátira. A ironia proporcionada pelo autor consiste em seu juízo de valor direcionado à figura do taxista: para ele, num universo onde um taxista possui consciência social, a exemplo da sua compreensão da importância dos movimentos sociais, é possível a sua coexistência com figuras fantásticas, como o unicórnio, satirizando a categoria.

O autor enfatiza ainda os elementos “fantásticos” do taxista, preparando a ambientação da trama, ao exibir seu gosto musical refinado e a simpatia pelo cliente, como se estas características não pudessem ser encontradas nesta classe de trabalhadores. A identificação com o humor existente na trama dependerá do repertório das experiências e do contexto no qual o leitor se situa: certamente ele encontrará sentido na ironia que reveste a tira caso compartilhe da visão prévia do autor sobre os taxistas e compreenda as referências intermediárias, como a menção à banda escocesa Belle & Sebastian ou ao cantor uruguaio Jorge Drexler.

Desta forma, na elaboração da cidade fantástica, não há completa distorção da realidade nem a criação de um universo paralelo, mas um desnivelamento da realidade cotidiana, moldada por aspectos do fabuloso, sobrepondo essas duas possibilidades.

Na tira posterior, os elementos narrativos utilizados para compor a trama são construídos num movimento oposto ao da primeira sátira: o autor de imediato insere um ser alienígena na trama, sem maiores perturbações no que diz respeito à sua verossimilhança, dado que o seu interlocutor é um ser humano que dialoga amigavelmente com o mesmo. A situação elencada pelo personagem humano é também bastante corriqueira, o dilema de criar um animal doméstico num apartamento. No entanto, o humor trazido por Liniers consiste no fato de que seja necessário que um ser alienígena reflita sobre as problemáticas mais óbvias existentes na cidade: se um apartamento não é uma moradia digna para um animal, poderia ser para um humano?

A tira desencadeia uma reflexão que não necessariamente é apreendida pelos personagens da sátira, diferente de outras situações apresentadas anteriormente: por mais óbvia que seja a conclusão a qual chega o extraterrestre, seu interlocutor não apreende a sua observação e o mesmo demonstra não compreender a lógica humana/urbana, calando-se diante de sua inquietação. Há uma incorporação bastante espontânea do elemento absurdo à cotidianidade, a figura do ser extraterrestre, ao passo que a lógica da moradia urbana é tratada como algo não familiar, alheia a um modo de vida saudável, ainda que somente o ser alienígena vislumbre esta reflexão. No entanto, cada um dos indivíduos preserva as suas concepções de moradia no espaço urbano, sem haver necessariamente uma interlocução de ideias.

Neste sentido, a sátira se situa num universo intermediário entre a verossimilhança e a completa fantasia, colhendo situações pertencentes ao nosso cotidiano e fazendo-os dialogar com características particulares à esfera da ficcionalidade. De acordo com Manguel,

As histórias constituem a identidade de uma sociedade – mas nem toda história dará conta do recado. Elas devem responder a uma realidade compartilhada que a própria sociedade cria a partir de uma miríade de

acontecimentos, com raízes no tempo e no espaço, mas sempre em fluxo e transformação. Essas histórias não podem ser meras invenções ficcionais no sentido de falsificações ou contrafações; devem ser ficções inventadas, que partem da descoberta de verdades históricas e sociais que podem ganhar realidade por meios narrativos. Elas devem, num sentido profundamente literário, soar verdadeiras (MANGUEL, 2008, p. 105).

O universo de *Macanudo*, por maiores que sejam as situações absurdas representadas em algumas de suas sátiras, é calcado numa realidade previamente conhecida pelo público, conforme visto nos exemplos elencados. Tal repertório será requisitado para a compreensão das tiras, para a identificação do real e do absurdo, além ainda da capacidade de reunir estes elementos, criando a chamada realidadeficção, na concepção de Ludmer.

A cidade fantástica não destoa, distancia ou sublima a realidade que cerca o leitor, mas amplia a sua visibilidade e nos faz enxergar o potencial narrativo que a cidade assume para contar outras histórias com as quais não nos deparamos ao cruzar suas ruas e esquinas, mas tornam-se verdadeiras no campo da ficção.

4.9 A cidade do desejo

Se a cidade pode acolher os mais distintos sentimentos daqueles que por ela transitam, ela também pode contemplar alguns dos anseios existentes em seus cidadãos, atendendo a algumas de suas expectativas. Nesta faceta da cidade, pretende-se destacar como o espaço urbano se apresenta como palco ou como responsável pela manifestação dos desejos dos que nela habitam, em outras palavras, os impulsos provocados pelos nossos sentimentos, tais como a paixão, a criatividade e os demais afetos que nos atingem e nos motivam a existir em meio ao insólito da cidade grande. Para Lefebvre, a cidade e o desejo estão intimamente ligados quando se afirma que

O urbano poderia, portanto, ser definido como *lugar da expressão* dos conflitos, invertendo a separação dos lugares onde a expressão desaparece, onde reina o silêncio, onde se estabelecem os signos da separação. O urbano poderia também ser definido como *lugar do desejo*, onde o desejo emerge das necessidades, onde ele se concentra porque se reconhece, onde se reencontram talvez (possivelmente) Eros e Logos (LEFEBVRE, 1999, p. 158).

Assim como na cidade das trocas e dos encontros, se o urbano se apresenta como esta confluência de expressões, ele naturalmente poderá alentá-las, tornando-

se lugar da realização dos desejos ou palco de suas manifestações. Em *Macanudo*, o desejo é elemento fundamental para consolidar as relações interpessoais e as relações com o espaço urbano, de maneira harmoniosa. É por meio dele que buscamos nossos objetivos, nos levantamos diariamente, amamos, nos relacionamos e até mesmo trabalhamos: sem uma motivação maior seria ainda mais ardoroso suportar uma rotina automatizada. Liniers nos apresenta um exemplo desta percepção na seguinte sátira (LINIERS, 2009a, p. 58):

Imagem 175 - tira de *Macanudo Universal*¹⁴⁷



Fonte: Liniers, 2009a.

Conforme visto anteriormente, se as esquinas e as ruas retratadas em *Macanudo* possuem o poder de pensar, refletir e produzir encontros, naturalmente aos seus cidadãos é possível assumir tais características como forma de sublimar os sentimentos mais nobres envolvidos às obrigações do cotidiano, trazendo leveza à cidade.

Além disso, o autor estabelece dois planos narrativos para os sentimentos expressados em meio ao cotidiano dos personagens: enquanto o desejo pelo outro, o amor e a empatia nos tornam leves, capazes de nos abstrair da realidade, as obrigações do dia a dia – neste caso, o trabalho – nos lançam de volta à realidade. Esse contraste, no entanto, não se apresenta como um conflito, posto que o desejo é o elemento catalisador das ações dos personagens: percebe-se, por suas expressões, que o sentimento pelo ser amado os faz administrar a relação entre os desejos e as obrigações do cotidiano, como visto em suas expressões faciais

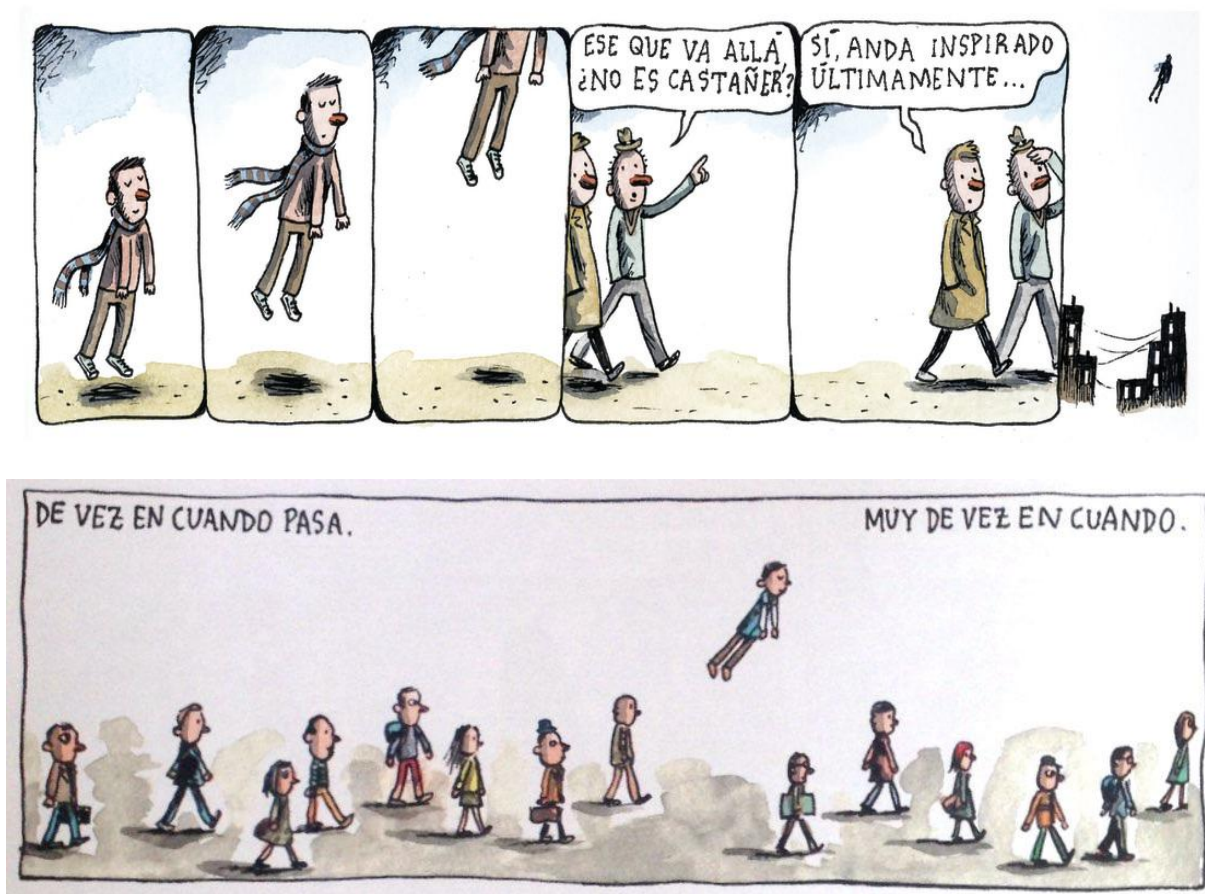
¹⁴⁷ Tradução:

– Vamos descer que eu tenho que trabalhar. – É, eu também. – A gente se vê depois? – Tá.

serenas, destacadas no último quadro. O desejo é então elemento catalisador da nossa motivação em viver em sociedade.

Eventualmente essa tomada de consciência das nossas atribuições é negligenciada, e os personagens de *Macanudo* levitam indefinidamente pelo espaço urbano, preenchidos por um desejo que os faz perambular não necessariamente pelas ruas, mas pelos ares da cidade (LINIERS, 2009a, p. 354; 2014, p. 36):

Imagens 176 e 177 - tiras de *Macanudo Universal* e *Macanudo 11*¹⁴⁸



Fonte: Liniers, 2009a; 2014.

Este retrato da cidade apresenta a oportunidade de nos reencantarmos pela cidade: por mais imersos que estejamos num cotidiano conturbado e automatizado, esperançosamente a cidade retratada em *Macanudo* se configura como palco das expressões dos desejos e, eventualmente, da sua realização. Diferente da tira

¹⁴⁸ Tradução da primeira tira:

– Aquele ali não é o Castañer? – Sim, anda inspirado ultimamente.

Segunda tira: “De vez em quando acontece”. “Muito de vez em quando”.

anterior, nestes dois casos os personagens levitam indefinidamente pelos ares do espaço urbano, alheios às suas obrigações do cotidiano, ao passo que a tomada de consciência se dá, no primeiro caso, pelos demais personagens da sátira, enquanto no segundo se dá pelo narrador.

Não há julgamento a respeito das sensações vivenciadas pelos personagens, muito pelo contrário, há uma certa valorização dessa capacidade de se abster da realidade imposta: na primeira das tiras, o personagem não é tratado como alguém distraído ou alienado, mas como uma figura inspirada. A criatividade é um recurso legitimado na série para que se escape da densa atmosfera recorrente na cidade, em detrimento de um discurso moralista que nos exige constantemente uma impressão de seriedade a ser externada aos demais.

No segundo caso, esta tomada de consciência se dá pela figura do narrador, uma vez que somente ele observa o personagem que se abstém da rotina imposta pela cidade, os demais continuam seguindo os seus caminhos de maneira automatizada, sem observar o fenômeno retratado. Não há, ainda, uma definição clara do que motiva esta levitação; o narrador fala apenas que “de vez em quando acontece”, sem necessariamente nomear esta sensação, particulares ao desejo do indivíduo retratado.

Ausentes de julgamento, estas ações estão intimamente ligadas ao retrato da cidade fantástica, que não apenas retrata situações anteriormente inverossímeis, mas as acolhe e as legitima, inaugurando novas formas de narrar a cidade, conforme menciona Jaguaribe:

As formas e usos do realismo diferem entre si, e a produção de imagens e narrativas realistas coexiste com fantasias de consumo, desejos publicitários, mundos oníricos subjetivos e domínios encantatórios coletivos de práticas mágicas. Afinal, a modernidade se apresenta nas suas duplas facetas de desencanto e reencantamento (JAGUARIBE, 2007, p. 99).

Neste sentido, os desejos são responsáveis pela produção de ferramentas narrativas diversas: nas histórias em quadrinhos, eles permitem que seus personagens adquiram leveza e flutuem, ainda que conscientes de suas obrigações do dia a dia, sem que haja uma relação conflituosa entre realidade e fantasia.

Por outro lado, tal expressão do desejo é encontrada em poucos: observamos nas duas tiras que a sua manifestação se apresenta praticamente como um momento de epifania, posto que os demais cidadãos que cercam estes indivíduos permanecem em solo firme, às vezes conscientes, outras vezes alheios a estas manifestações ocorridas em pleno espaço urbano. O ato de levitar pela cidade é ainda tão pouco comum quanto à abertura para a expressão das nossas vontades, por vezes reprimidas.

Por fim, o desejo pode se mostrar também como algo abstrato, impalpável: ele não é nomeado de forma alguma, mas de certa maneira se manifesta como fio condutor das tarefas do cotidiano, como na seguinte sequência (LINIERS, 2009a, p. 240):

Imagem 178 - tira de *Macanudo Universal*¹⁴⁹



Fonte: Liniers, 2009a.

De maneira diferente das tiras apresentadas anteriormente, o personagem não assume a leveza necessária para levitar e se alienar à cidade que o cerca, mas conduz normalmente as suas atividades cotidianas, como levantar cedo e ir ao trabalho. No entanto, ainda que não sejam explicitadas as sensações que movem o personagem, é no simples desejo de permanecer vivo que reside a motivação do protagonista, aguardando que um acontecimento significativo o acometa, conforme

¹⁴⁹ Tradução:

Primeiro quadro: “Mais um dia”.

Segundo quadro: “Começa mais um dia”.

Terceiro quadro: “Não sabe se acredita ou não em Deus”.

Quarto quadro: “Não tem paixão pelo seu trabalho”.

Quinto quadro: “Ainda não encontrou a mulher da sua vida”.

Sexto quadro: “Mas se sente bem em viver mais um dia”.

se observa na sua expressão de satisfação com a normalidade, retratada no último quadro.

Neste sentido, o desejo do protagonista não necessariamente se dirige a outra pessoa ou a um objeto, mas existe na plena consciência de que, muito além da rotina que lhe é imposta, a cidade pode reservar acontecimentos inesperados e, sobretudo, agradáveis. Talvez seja este o motor de muitos para que consigam com êxito sobreviver a uma rotina por vezes enfadonha e extenuante. Dirigido a um público massivamente de classe média, o retrato da cidade do desejo é uma forma de convidá-lo a encontrar o encantamento em meio à rotina, a felicidade em pequenos gestos do cotidiano. Este movimento não é inaugurado por Liniers, mas vários outros autores se utilizaram deste artifício anteriormente, posto que, ao analisar a história dos quadrinhos na Argentina, Laura Vazquez nota a presença desta tendência ainda na década de 60:

La felicidad como ideal propone un modelo que combina utopía y realidad. El consejo explícito es aprender a ser feliz con lo que se “tiene” y aprender a controlar el deseo. Las historietas insisten repetidamente en ello, y el sacrificio y la fe aparecen como fuertes tópicos (VAZQUEZ, 2010, p. 269)¹⁵⁰.

Liniers nos permite, eventualmente, livrar-nos do peso implicado nas obrigações do cotidiano e no acelerado ritmo da cidade, sem ignorar, no entanto, a vida à qual os sujeitos com os quais se comunica por meio de suas tiras estão submetidos, buscando formas de conciliar seus desejos em meio à rotina.

Somados aos retratos anteriores, observa-se que a cidade não apenas comporta os sentimentos que nela transitam, mas também se alimenta deles, a exemplo do desejo, para compor sua alma e se tornar sublime, conduzindo os seus cidadãos e permitindo-os vivenciar uma existência significativa em meio ao espaço urbano.

4.10 A crônica da cidade

Este retrato é aquele que mais se aproxima da literatura ao pensarmos no gênero crônica e compará-lo com os quadrinhos, seja pela forma em que se

¹⁵⁰ “A felicidade como ideal propõe um modelo que combina utopia e realidade. O conselho explícito é aprender a ser feliz com o que se “tem” e aprender a controlar o desejo. Os quadrinhos insistem repetidamente nisso, enquanto o sacrifício e a fé aparecem como fortes temas”.

apresenta ou em relação às suas condições de produção: a crônica da cidade se manifesta em *Macanudo* devido a dois elementos, o primeiro deles graças à referência a acontecimentos pontuais vivenciados pela sociedade local e global, e o segundo é a agilidade em retratar tais eventos graças à dinâmica praticamente diária de publicação, seja nos jornais ou na internet.

Se vários dos retratos anteriores estão pautados em mostrar um aspecto fundamentalmente abstrato da cidade, como as trocas realizadas, a reivindicação da empatia e a presença do fantástico e do desejo, este último retrato se pauta na ligação direta entre o quadrinho e o mundo real do leitor e autor, na composição da narrativa gráfica como registro de acontecimentos urbanos, evidenciando uma íntima ligação entre as histórias em quadrinhos e a crônica. Neste processo, destaca-se a memória da cidade como elo entre as duas formas narrativas. Trata-se de uma faceta fundamentalmente intertextual do espaço urbano, já que dialoga tanto com acontecimentos presentes na vida do leitor quanto com o gênero crônica, estreitando as relações entre quadrinhos e história, ao mostrar um posicionamento político e ideológico do autor frente a alguns acontecimentos (MASOTTA, 2010, p. 270).

Além da intertextualidade e intermedialidade, este retrato remete, em maior ou menor escala, a uma certa subversão da linguagem dos quadrinhos; outrora utilizados para representar situações improváveis em nosso cotidiano, como na composição dos acontecimentos anteriormente vistos nos quais permeiam o *nonsense*, nesta face da cidade as narrativas gráficas se apresentam como um documentário e registro das ações ocorridas no espaço urbano, ressignificando sua linguagem e ampliando sua capacidade narrativa. Esta aglutinação das características da crônica é um movimento natural, segundo Ludmer, visando inaugurar novas formas de narrar:

Suponhamos que o mundo mudou e que estamos em outra etapa da nação, outra configuração do capitalismo e outra era na história dos impérios. Para poder entender esse novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção), precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes. Outras palavras e conceitos, porque não é apenas o mundo que mudou, mas também os modelos, gêneros e espécies nos quais ele se dividia e se diferenciava (LUDMER, 2013, p. 7).

Ludmer nos convida a imaginar o mundo como tempo, e no espaço urbano as suas mudanças e movimentos dinâmicos requerem outras formas de registro e

narração anteriormente desconhecidos ou simplesmente inexplorados. Se há cada vez mais pluralidade nas relações humanas e nos sentimentos absorvidos pela cidade, as ferramentas de registro e captação vigentes desses elementos podem passar a ser insuficientes para apreendê-los.

Desta forma, os quadrinhos passam a aglutinar características de outros gêneros, como a crônica, para simular seus efeitos de sentido, ampliando seu potencial narrativo. Por meio da análise de alguns desses registros, percebe-se que ao remeter à realidade do público não há uma perda da capacidade imaginativa do autor ou dos elementos componentes do *nonsense*, conforme visto na tira a seguir (LINIERS, 2010b, p. 16):

Imagem 179 - tira de *Macanudo* 8¹⁵¹



Fonte: Liniers, 2010b.

Dotado de elementos fantásticos, como a presença de animais realizando ações humanas, além do fato de refletirem sobre o seu lugar na sociedade e pela execução de um plano de vingança, o autor convoca o repertório de experiências prévias do leitor para atribuir sentido à narrativa, cujo humor reside na referência ao vírus Influenza A H1N1, popularmente conhecido como gripe suína. Seu surto mais reportado na mídia ocorreu no México no ano de 2009, pouco antes da publicação da tira, espalhando-se para outros países como Estados Unidos, Canadá e a própria Argentina.

¹⁵¹ Tradução:

– O *bacon*, o presunto, os salames... – Finalmente temos uma arma pra nos defendermos.
– Atchim!

O autor articula uma de suas ferramentas narrativas mais recorrentes, a presença de animais que atuam como seres humanos, a dois elementos intrínsecos à realidade do leitor: o termo com o qual as pessoas passaram a se referir comumente ao vírus e o estado de pânico que as pessoas vivenciaram no momento da pandemia. O que anteriormente seria apenas uma tira cômica com sentido próprio passa a exercer uma estreita ligação com o cotidiano do leitor, sendo exigido deste um repertório específico de experiências para compreender a sátira.

O mesmo ocorre na seguinte tira, também realizada a partir da articulação de elementos externos à narrativa gráfica e intrínsecos à realidade dos leitores (LINIERS, 2016b):

Imagem 180 - tira extraída do jornal *La Nación*¹⁵²



Fonte: Liniers, 2016b.

A tira, publicada originalmente no dia seis de agosto de 2014, simboliza uma sutil homenagem à Estela de Carlotto, líder das *Avós da Praça de Maio*, grupo de mulheres ativistas que buscam encontrar seus filhos, netos e demais familiares sequestrados e desaparecidos no período da ditadura militar argentina, ocorrida entre os anos de 1966 e 1973. No dia anterior à sua publicação, o neto da líder do grupo, Ignacio Carlotto, conhecido como Guido, havia sido encontrado após 35 anos de intensas buscas e forte ativismo por parte da líder Carlotto¹⁵³, o que gerou

¹⁵² Tradução: “Não puderam roubar-lhe a chance de abraçar o seu neto”.

¹⁵³ Maiores informações sobre o caso podem ser encontradas na seguinte página do periódico *La Nación*: <<http://www.lanacion.com.ar/1715975-estela-de-carlotto-recupero-a-su-nieto-guido-tras-35-anos-de-busqueda>>. Acesso em: 28 de Ago. 2016.

comoção pública em todo o território nacional, dado o reconhecimento de seu trabalho.

Liniers presta sua homenagem à ativista por meio da narrativa gráfica, publicada um dia após a divulgação do ocorrido, destituindo-se do seu costumeiro humor para assumir o caráter de uma crônica urbana. Sem adentrar nas feridas ainda não cicatrizadas, provocadas pela sanguinária ditadura argentina, o autor, num gesto metonímico, acaba por ressaltar toda a importância da militância liderada por Carlotto, representando em sua narrativa gráfica um dos frutos colhidos pela batalha que vem se prolongando por décadas. Ao mencionar essa discricção com a qual a crônica se dirige a temas de grande seriedade, Cândido afirma que “ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza” (CÂNDIDO, 1980, p. 13).

Este recurso narrativo vem sendo explorado com maior ênfase nos anos mais recentes de sua produção, advindos da consolidação do trabalho realizado em *Macanudo* e pela possibilidade de imprimir à série um tipo de mensagem fortemente marcada pela autoria e indissolúvelmente ligado ao contexto informativo do jornal (LEVIN, 2015, p. 77).

No início de 2015, pelo menos dois casos significativos a nível nacional e mundial foram “capturados” pelo autor em forma de narrativa gráfica e publicados como uma suposta crônica em quadrinhos. O primeiro deles remete sutilmente às ações do governo argentino, então comandado pela presidenta Cristina Kirchner, diante de uma grave crise política com a qual seu governo se envolveu no início desse ano, cujos desdobramentos são retratados na seguinte sátira (LINIERS, 2016b)¹⁵⁴:

¹⁵⁴ Tradução da tira, na página seguinte:

– Se não forem dormir agora mesmo vou chamar o velho do saco.
[...]
– Se não dormirem agora, vou chamar a Secretaria de Inteligência.

Imagem 181 - tira extraída do jornal *La Nación*



Fonte: Liniers, 2016b.

O humor existente na sátira reside no fato de que os fantasmas que atormentam as crianças já não são figuras abjetas que constituem o imaginário infantil, mas os elementos intrínsecos ao seu cotidiano, como a menção a um órgão investigativo do governo. A referência à Secretaria de Inteligência remete ao assassinato do promotor argentino Alberto Nisman, encontrado morto em seu apartamento no dia dezenove de janeiro de 2015. Anteriormente, Nisman denunciara a então presidente por encobrir o Irã em atos terroristas ocorridos em 1994 em troca de favores políticos.

Realizadas as primeiras investigações oficiais, a Secretaria de Inteligência chegou a insatisfatórias conclusões de que o promotor havia cometido suicídio, mesmo que houvesse várias provas em contrário. O autor se apropria da repercussão do caso para incorporá-lo ao seu repertório humorístico, nivelando aqueles que compõem tal secretaria ao patamar de outras criaturas horrendas, como forma de manifestar, por meio da narrativa gráfica, a sua desconfiança com as declarações do governo, dado que houve a suspeita de assassinato motivado por queima de arquivo e o conseqüente acobertamento do crime por parte do órgão.

Outro caso de grande projeção internacional foi o atentado terrorista ocorrido em Paris no dia sete de janeiro do mesmo ano, 2015, na sede do jornal humorístico Charlie Hebdo, que anteriormente havia publicado uma caricatura do profeta Maomé. Na ocasião, pelo menos 23 pessoas foram atingidas, chegando ao saldo de

12 mortos¹⁵⁵. Milhares de pessoas ao redor do mundo manifestaram nas principais redes sociais seu apoio aos integrantes do periódico com a frase *Je suis Charlie* (Eu sou Charlie), que se tornou um slogan reivindicatório da liberdade de expressão. No entanto, o autor se utiliza desse contexto para elaborar seu quadrinho-crônica a respeito de outro fato ocorrido posteriormente, como se pode ler na tira a seguir (LINIERS, 2016b):

Imagem 182 - tira extraída do jornal *La Nación*¹⁵⁶



Fonte: Liniers, 2016b.

O autor se apropria do simbolismo da frase gerada a partir do incidente ocorrido na França para rememorar outro atentado de proporções ainda maiores, obliterado pelos grandes meios de comunicação: o ataque terrorista realizado pelo grupo *Al Shebab*, composto por islamitas somalianos, contra estudantes da Universidade de Garissa, no Quênia, que resultou em 148 mortos¹⁵⁷.

Três meses após o incidente ocorrido em Paris e sua grande comoção mundial, o incidente ocorrido no continente africano, que deixou um número quase treze vezes maior de mortos, recebeu projeção na mídia infinitamente menor que o atentado de janeiro.

¹⁵⁵ Mais informações sobre o caso podem ser encontradas na seguinte página do portal G1: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/01/tiroteio-deixa-vitimas-em-paris.html>>. Acesso em: 28 de Ago. 2016.

¹⁵⁶ Tradução: – Ei! Por que ninguém está comprando os meus cartazes?!

¹⁵⁷ Mais informações sobre o caso podem ser encontradas na seguinte página do portal IG: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/04/1611625-ataque-de-milicia-a-universidade-no-quenia-deixa-15-mortos.shtml>>. Acesso em: 28 de Ago. 2016.

Por meio dos quadrinhos, Liniers registra o incidente de forma irônica, questionando a ausência daquela comoção outrora direcionada aos franceses, revestido de um tom acusatório sobre como a mídia pode ser imparcial de acordo com os seus interesses. Além de convidar o leitor a refletir sobre ambos os acontecimentos e a respectiva atenção dada a cada um deles, a tira se apresenta como registro de um fato e resgate da memória da cidade, preservando, por meio de sua acuidade crítica, a homenagem prestada às vítimas do atentado anteriormente ofuscado pela mídia. Trata-se de um gesto político, como Caparrós defende ao mencionar que *“la crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política”* (2012, p. 610)¹⁵⁸.

Desta forma, o quadrinho se apresenta não apenas como apreensão da memória, mas também como reflexão sobre a experiência vivenciada: até que ponto realmente podemos sentir a dimensão do atentado ocorrido e para onde direcionamos o nosso luto? A este respeito, Manguel afirma que

A memória, no Ocidente, é o vínculo da nossa experiência, ao longo da linha do tempo, com os repositórios do passado. Em termos inuítes, a memória *equivale* em tudo à experiência presente: aquilo que é lembrado é a realidade em que vivemos, física e imaginativamente. Não há “graus” de conhecimento ou reconhecimento no ato de rememorar. Somos aquilo que a experiência prévia nos ensinou como indivíduos ou como comunidades – mas, para sermos mais exatos, teríamos de dispensar o termo “prévia”. A história que foi contada existe apenas como a história que está sendo contada agora (MANGUEL, 2008, p. 79).

Nestes termos, a crônica apresentada por meio da arte sequencial não apenas presta uma homenagem às dezenas de vítimas do atentado em questão, mas convida o público a rememorar os eventos ocorridos e repensar a sua noção de experiência diante do fato. Repensá-lo, por meio do quadrinho-crônica, permite ao leitor não apenas revisitar esses repositórios do passado, nas palavras de Manguel, mas evocar o aprendizado que a experiência diante do assunto nos traz. Ainda em suas palavras,

Por impalpáveis que sejam, nossas linguagens nos dão o poder de impor alguma ordem ao mundo; é por meio de histórias contadas e recontadas que constituímos nossas identidades. Por fim, é nas palavras da literatura

¹⁵⁸ “A crônica é uma forma de nos determos ante a informação e sua política do mundo: é uma maneira de dizer que o mundo também pode ser outro. A crônica é política”.

que traduzimos o melhor de nosso esforço para imaginar a vida em comum (MANGUEL, 2008, orelha).

Os estudos literários já não se debruçam, na atualidade, sobre a missão de definir o que é ou não literatura: as fronteiras entre a linguagem literária e outras formas de narrar tem sido cada vez mais aproximadas, visando inaugurar novas maneiras de contar histórias, por meio de uma simbiose dessas linguagens. As narrativas gráficas, em sua linguagem multifacetada e dinâmica, naturalmente incorporam ferramentas narrativas de outros suportes, conforme vimos perpassar em cada um dos capítulos apresentados. Não é de se estranhar, por conseguinte, a sua capacidade de abstrair-se da realidade e, conforme visto neste último retrato, em outros momentos apropriar-se da mesma e mimetizar o gênero crônica, ampliando o leque de possibilidades existentes para registrar nossa história e nossa identidade. No entanto, é de fundamental importância a proximidade com o leitor para realizar essa operação:

As cidades cada vez se mostram como as grandes protagonistas do quadrinho documental e os seus autores-personagens como personagens secundários, ajudam a conduzir essa narrativa nas páginas. O leitor, rompendo a quarta parede, vive o texto e vive as sensações e os estranhamentos do autor, antropólogo do quadrinho documental. O leitor garimpa o texto e traduz, também ao seu modo, a cidade – é quando chegamos o mais perto da sua transcrição (MUANIS, 2013, p. 56-57).

Assim sendo, a elaboração do quadrinho-crônica, que documenta o posicionamento de Liniers frente a acontecimentos relevantes do mundo, ainda que minimizados, somente pode se tornar possível quando o leitor compartilhar do horizonte de expectativas do autor, que se utilizará da massividade do gênero para se manifestar e atingir o público, chamando sua atenção para os eventos captados.

Convém destacar, ademais, que a rapidez com a qual o autor se reporta às situações aqui utilizadas como referência se deve à internet: se os meios de elaborar a crônica se metamorfosearam com o passar dos anos, é natural que as formas de produção e circulação dessas narrativas também tenham se modificado. O suporte da crônica, outrora físico, adquire agilidade por meio do mundo virtual, de maneira a acompanhar a velocidade com a qual se veiculam as notícias na internet, a partir das quais se elaboram as “tirinhas-crônica”, facilitando ao leitor a associação dos eventos articulados no plano da narrativa gráfica.

Além de Liniers, diversos quadrinistas de renome se utilizam das redes sociais para fazer circular suas tiras, que refletem sobre eventos pontuais, a exemplo de Laerte e André Dahmer, no Brasil. Porém, este fenômeno tem se fortalecido na Argentina no decorrer da história, devido a características específicas do mercado de quadrinhos nesse país, intimamente ligados a condições socioeconômicas:

La digitalización de las comunicaciones, Internet y el correo electrónico – luego las redes sociales – facilitaron el trabajo a distancia, trabajo en el cual también se involucrarán muchos dibujantes biológicamente más jóvenes pero generacionalmente ligados a la generación formada en la industria. [...] La desaparición de la tradicional industria editorial argentina de historietas es parte significativa de las condiciones de posibilidad y de producción de autoediciones independientes y distribución alternativa (VON SPRECHER; RODRÍGUEZ, 2015, p. 220)¹⁵⁹.

Neste sentido, há de se considerar que as fortes marcas de autoria presentes na crônica existente nos quadrinhos são oriundas de uma nova estratégia de desenvolvimento ao qual se submeteram os quadrinhos argentinos por um longo período, devido à necessidade de se tornarem mais independentes do mercado editorial, graças à sua controversa situação econômica no decorrer do tempo, permitindo-lhe assumir novas estratégias discursivas como forma de interpelar ao público. O contexto socioeconômico, aliado ao desenvolvimento da tecnologia e à velocidade com que circulam as notícias foi fundamental para o crescimento da crônica presente nos quadrinhos.

Aliada às características anteriormente apresentadas na constituição da obra de Liniers, como a subversão da linguagem dos quadrinhos, as ferramentas metanarrativas possíveis e a forte presença da intertextualidade e intermedialidade, traçamos esta cartografia do espaço urbano, lugar complexo, multifacetado e dotado de possibilidades, observado em meio às suas trocas, seus encontros e desencontros, sua empatia, sua desautomatização, pela incorporação do fantástico ao seu espaço, da manifestação dos desejos ou do registro dos acontecimentos da cidade.

¹⁵⁹ “A digitalização das comunicações, a internet e o e-mail – depois as redes sociais – facilitaram o trabalho à distância, trabalho ao qual se incorporarão muitos desenhistas biologicamente mais jovens, mas geracionalmente ligados a uma geração formada na indústria. [...] O desaparecimento da tradicional indústria editorial de quadrinhos na Argentina é parte significativa das condições possíveis de produção e edição independentes e de distribuição alternativa”.

Com todas as contradições, conflitos e complexidades que o empreendimento de viver em conjunto na cidade grande possa apresentar, o espaço urbano ainda se mostra como um lugar pleno de possibilidades, motor dos mais surpreendentes acontecimentos, retratados em cada uma das facetas deste provocativo autor, que apresenta sua obra dotada de multiplicidade, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de sintetizar as características mais improváveis que possam ser atribuídas ao espaço urbano.

Esta cartografia não pretende fragmentar a metrópole em partes desconexas, muito pelo contrário, visa aproximar e pensar todas as suas nuances, evidenciando a intrincada rede de relações existentes na constituição do espaço urbano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Transitar pela linguagem de Liniers, conforme visto já no primeiro capítulo, nos induz a percorrer um caminho escorregadio e incerto, no qual as fronteiras da linguagem dos quadrinhos são ampliadas, num exercício de resistência das qualidades intrínsecas às narrativas gráficas frente às mais variadas experimentações, em um constante exercício de tentativa e “erro”.

Neste exercício, o autor representa o passado, presente e futuro dos quadrinhos: se em alguns momentos suas tiras subvertem os mecanismos típicos da arte sequencial outrora estabelecidos, em dado momento Liniers comprova possuir um grande domínio da forma trabalhada, mostrando que até mesmo a subversão respeita os limites desta forma narrativa, inaugurando novas maneiras de contar suas histórias, sem abdicar do que esta linguagem vem oferecendo ao longo do tempo; a arte de narrar deste autor é um exercício colocado em constante prova, e a cada uma dessas fases parece-nos que se ampliam suas possibilidades narrativas (e imaginativas).

Por outra parte, mesmo que se trate de um autor cujas narrativas permeiam o *nonsense*, a pesquisa não prescinde do seu viés acadêmico e suas respectivas necessidades. Logo, se lidamos com um artista cujas técnicas inauguram novas formas de narrar, empreende-se a tarefa de inaugurar novas formas de investigar: ao invés de nos debruçarmos sobre um aspecto ou linha teórica específica, este estudo pretende resgatar o que há de mais curioso em Liniers e lançar a maior quantidade possível de olhares com os quais podemos desvelar seus recursos narrativos. Desta maneira, evidenciam-se múltiplas possibilidades de investigação permitidas pela obra, como forma de explicitar também que um autor multifacetado permite (ou, melhor dito, demanda) uma gama de teorias advindas das mais variadas áreas, tais como a literatura, a sociologia, a filosofia, o *design*, o urbanismo, a arquitetura e o jornalismo. Desta forma, cada faceta deste autor e cada aspecto da linguagem abordado requer um olhar específico, sem esgotar, naturalmente, eventuais novos olhares sobre a obra e novas possibilidades narrativas que venham a ser abordadas, evitando também olhá-lo com superficialidade.

Ainda no campo da linguagem, outro aspecto recorrente na obra de Liniers é a presença de uma forma de expressão fortemente metalinguística, que produz reflexões sobre as próprias maneiras de se constituir e de demarcar seu lugar no campo da ficção: não somente os teóricos das áreas anteriormente mencionadas se debruçam sobre o desvendamento da linguagem dos quadrinhos, mas o próprio autor se ocupa em expor, no próprio espaço das tiras, suas inquietações, concepções a respeito da arte sequencial e também os percalços existentes nos bastidores da vida do artista, mostrando vários dos caminhos traçados para se conceber a narrativa gráfica.

Abrir-se, por parte do autor, para evidenciar os caminhos percorridos na concepção da arte de maneira geral equivale, na perspectiva desta pesquisa, não apenas a transparecer os percursos da análise realizada, mas mostrar-nos o lado mais humano da produção literária e artística, no qual surgem vacilações, anseios, tentativas, erros e frustrações. Afinal, a arte não é um produto sublime oriundo da mente de criaturas perfeitas, muito pelo contrário, se realiza nas imperfeições e devaneios do dia-a-dia, nas mais singelas expressões e nos ângulos que outros anteriormente não puderam observar e é, naturalmente, fruto de um esforço físico e mental. Esse olhar sobre o fazer artístico capturado por Liniers é aquele que se apresenta, muitas vezes, nas tiras de *Macanudo*, muitas vezes prévio a suas próprias tramas, sem deixar de ser a trama em si.

Outro aspecto observado recorrentemente é o fato de que as fronteiras da linguagem não apenas são ampliadas, mas por vezes apagadas e destituídas de categorizações. Em seu discurso intermediário, Liniers nos mostra não apenas o domínio das formas de narrar por meio do recurso gráfico, mas também o conhecimento necessário sobre outras formas de arte, colocando-as em diálogo com os quadrinhos, tais como a pintura, o cinema, a literatura clássica e contemporânea, a música, os jogos e as especificidades da internet. Desta forma, é possível perceber não apenas um amplo domínio da linguagem pictórica por parte do autor, mas também um conhecimento de mundo notoriamente vasto e a reelaboração deste mundo no plano da narrativa gráfica, mostrando outra faceta da subversão da linguagem e da metalinguagem, além de utilizar-se destes recursos para estabelecer um jogo narrativo com os leitores, requisitados para conferir sentido à trama. Assim,

o autor lança mão de seu espaço central na elaboração artística para ceder lugar ao público, passando este a ser figura tão importante quanto o artista (ou até mais) na concepção e validação do que é arte. Trata-se não somente de novas formas de elaboração artística, mas de novas formas de leitura e circulação do texto narrativo.

Por fim, na conjunção dos três recursos estilísticos abordados em seus respectivos capítulos, Liniers se utiliza dessas estratégias narrativas para pensar a cidade e o nosso lugar diante da convivência com o outro: a metrópole, outrora concebida como um espaço de conflitos e necessidades, apresenta-se em seu lado mais humanizado, ainda que permaneçam as suas falhas. No entanto, a crítica à cidade se realiza não de maneira asséptica ou descrente, distanciando-se da própria, mas inseridos em seu espaço e atuando ativamente como forma de dialogar com a mesma e propor mudanças significativas. As facetas do espaço urbano apresentadas não visam categorizá-lo ou rotulá-lo, pelo contrário, servem para representar a multiplicidade que tanto se destaca da cidade, entendendo a sua complexidade e resgatando o que há de mais humano nela, seja pelos seus aspectos mais sombrios ou por aqueles que representam a esperança de convivermos de maneira harmoniosa.

Neste sentido, a cidade torna-se aliada dos seus habitantes, mesmo quando apresenta seu lado obscuro, automatizado, alheio, indiferente, uma vez que tudo que é fundamentalmente humano é passível de falhas e demanda compreensão. Busca-se não apenas analisar as características isoladas que se encontram no espaço urbano, mas entendê-lo (ou ao menos aceitá-lo) em sua totalidade.

Desta forma, os quatro aspectos recorrentemente analisados nesta pesquisa – a subversão dos quadrinhos, a sua metalinguagem, sua intermedialidade e os retratos da cidade – visam, acima de tudo, expor a humanidade intimamente ligada ao fazer artístico de Liniers e a grande carga de elementos criativos presentes em *Macanudo*, utilizados para ler o espaço urbano e entender aquilo que nos rodeia.

Conforme o autor nos chama a atenção continuamente, sem estes recursos, que permanentemente tentamos conferir também à metodologia de pesquisa, como forma de representar o objeto analisado, corremos o risco de nos tornarmos meros sujeitos automatizados.

Passados quinze anos e alcançando a marca de aproximadamente quatro mil tiras publicadas, é ainda um empreendimento bastante arriscado debruçar-se sobre a obra de Liniers, visto que o seu caráter multifacetado escapa ao controle de qualquer tentativa de delimitação e classificação, podendo, futuramente, despertar novos questionamentos ou exigir que se revisitem análises mais antigas.

REFERÊNCIAS

ARGULLOL, Rafael. *A cidade-turbilhão*. Trad. Javier Rapp. **Revista do IPHAN**. Brasília, DF, v. 23, 1994.

BARBIERI, Daniele. *La experiencia de lectura a través de una historia de Alberto Breccia*. In: STEIMBERG, Oscar (Org). **La historieta**. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte; Rosario: UNR Editora, 2015.

BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. **Anotações sobre leitura e nonsense**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 2. ed. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília; MOREIRA, Renata (Org.). **A vida ao rés-do-chão**: artes de Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: 7Letras, 1980.

CAPARRÓS, Martín. *Por la crónica*. In: AGUDELO, Darío Jaramillo (Org.). **Antología de crónica latinoamericana actual**. México D.F.: Alfaguara, 2012.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 22. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CÓCERA, Delia; PARTESOTTI, Marina. *El universo creativo de Liniers. Análisis de su configuración en Macanudo*. **Revista Tebeosfera** n. 10, 2012. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/el_universo_creativo_de_liniers_analisis_de_su_configuracion_en_macanudo.html>. Acesso em: 07 de Jan. 2015.

DANTO, Arthur C. Obras de arte e meras coisas reais. In: _____. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Humberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: _____. **Apocalípticos e integrados**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIORIN, José Luiz (Org.). A linguagem humana: do mito à ciência. In: _____. **Linguística? Que é isso?** São Paulo: Editora Contexto, 2013.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade – literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 8. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. **O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LACAZE, Jean-Paul. As cidades e o urbanismo. In: _____. **A cidade e o urbanismo**. Trad. Magda Bigotte de Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

LARROSA, Jorge. **Experiencia y alteridad en educación**. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2009.

_____. **La experiencia de la lectura**. México: FCE, 2003.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEVIN, Florencia. **Humor gráfico: manual de uso para la historia**. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015.

LINIERS. **El Macanudo universal**. Buenos Aires: Editorial Común, 2009a.

_____. **Macanudo 1**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

_____. **Macanudo 2**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.

_____. **Macanudo 3**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

_____. **Macanudo 6**. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Común, 2010a.

_____. **Macanudo 7**. Buenos Aires: Editorial Común, 2009b.

_____. **Macanudo 8**. Buenos Aires: Editorial Común, 2010b.

_____. **Macanudo 9**. Buenos Aires: Editorial Común, 2012.

_____. **Macanudo 10**. Buenos Aires: Editorial Común, 2013.

_____. **Macanudo 11**. Buenos Aires: Editorial Común, 2014.

_____. **Macanudo 12**. Buenos Aires: Editorial Común, 2016a.

_____. <www.porliniers.com>. Acesso em: 18 de Jul. 2016.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras**: as histórias que contamos para saber quem somos. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MASOTTA, Oscar. **Consciencia y estructura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

_____. **La historieta en el mundo moderno**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.

MUANIS, Felipe. O quadrinho documental e a tradução da cidade. **Revista Nona Arte**. São Paulo: USP, vol. 2, n. 1, 2013.

QUEIROZ, Jozefh. **Humor em quadrinhos**: narrativas gráficas brasileiras e argentinas em foco. Maceió: Edufal, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REGGIANI, Federico. *La instancia de la enunciación en el desarrollo de géneros y estilos de historieta*. In: STEIMBERG, Oscar (Org.). **La historieta**. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte; Rosario: UNR Editora, 2015.

ROBLEDO, Beatriz. **La literatura como espacio de comunicación y convivencia**. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2011.

SARLO, Beatriz. *Abundancia y pobreza*. In: _____. **Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en Argentina**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SOLANET, Lucas L.; SUKIASSAN, Ignacio E. **Macanudo por Liniers: entre el absurdo y el naif**. 2016. 117 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires.

STEIMBERG, Oscar. **Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

TAPIA, Alejandro. **Para persuadir hay que saber argumentar**, 2016. Disponível em: <<https://foroalfa.org/articulos/para-persuadir-hay-que-saber-argumentar>>. Acesso em: 24 de Ago. 2016.

TURNES, Pablo. *La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real*. **Revista Diálogos de la Comunicación**. Buenos Aires, n. 78, 2009.

_____. *El mundo según el gap. La historieta como filosofía del arte*. In: VAZQUEZ, Laura (Org.). **Cultura, lenguaje y representación**. Barcelona, v. 10, 2012.

VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VAZQUEZ, Laura. **El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

_____. **Fuera de cuadro: ideas sobre la historieta**. Buenos Aires: Agua Negra, 2012.

_____. *Sobre una mujer calva, un pollo, una silla: las lenguas bífidas de Copi*. In: STEIMBERG, Oscar (Org.). **La historieta**. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte; Rosario: UNR Editora, 2015.

VON SPRECHER, Roberto; Rodríguez, José. *Digitalización. Los blogs de historietas. El caso de "Historietas reales"*. In: STEIMBERG, Oscar (Org.). **La historieta**. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte; Rosario: UNR Editora, 2015.

WAAL, Frans de. **A era da empatia: lições da natureza para uma sociedade mais gentil**. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

YUNES, Eliana. *Leitura como experiência*. In: YUNES, Eliana; OSWALD, Maria Luiza (Org.). **A experiência da leitura**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

ANEXOS

ANEXO A – Mural desenhado por Liniers para a exposição *Macanudismo*, em São Paulo (Jul. 2015).



Fonte: autor desta tese, 2015.

ANEXO B – Ilustração de Liniers para a exposição *Macanudismo*, em São Paulo (Jul. 2015).



Fonte: autor desta tese, 2015.

ANEXO C – Boneco gigante do personagem Olga nas Galerias Pacífico, em Buenos Aires (Jul. 2016).



Fonte: autor desta tese, 2016.

ANEXO D – Cartaz da exposição *Todo es Macanudo*, no Centro Cultural Jorge Luis Borges, em Buenos Aires (Jul. 2016).



Fonte: autor desta tese, 2016.

ANEXO E – Montagem com Fellini e Enriqueta na exposição *Todo es Macanudo*, no Centro Cultural Jorge Luis Borges, em Buenos Aires (Jul. 2016).



Fonte: autor desta tese, 2016.

ANEXO F – Original de *Macanudo* em exposição no Museu do Humor (MUHU), em Buenos Aires (Ago. 2016).



Liniers
Macanudo

Acuarela
Diario La Nación. Año 2011
Colección del artista

Fonte: autor desta tese, 2016.

ANEXO G – Publicidade com a personagem Enriqueta para o Dia das Mães na Argentina (Out. 2016).



Fonte: autor desta tese, 2016.