Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

Letras n. 74

Letras, v. 35, n. 74, e95687, 2026 - DOI:10.5902/2176148595687 - ISSN 2176-1485
Submissão: 10/03/2026 Aprovação: 18/03/2026 Publicação: 04/11/2026

Tradução

Perspectivas críticas para os estudos dos Quadrinhos

Quadrinhos, formatos, fora-de-campo: o ensinamento dos blow books

What blow books can teach us on publication formats and offscreen mechanisms in comics

Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des blow books

Jan Baetens[I]

Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira[II]*
Gabriel Lucas Martins Cavalcanti[III]

Resumo: O presente artigo examina o *blow book*, uma forma particular de publicação em pequeno formato. A análise se dá em uma dupla perspectiva: de um lado, chama atenção a um tipo de publicação menos estudada (esquecida em prol dos formatos álbum e revista); de outro lado, interroga quanto a um aspecto essencial, mas hoje negligenciado, da linguagem dos quadrinhos, a saber, o fora-de-campo. A leitura se apoia no exemplo de *Salaryman* (2019) de Dimitri Piot.

Palavras-chave: Blow book; Pequeno formato; Quadrinhos

Abstract: This article examines *blow book*, a singular small-sized publication format. The article combines two perspectives. Firstly, it draws attention to an understudied publication format (frequently overlooked in favor of the well-known album and magazine formats). Secondly, it questions a crucial albeit frequently dismissed aspect of the language of comics, namely the off-screen space. The study relies on the reading of a specific example: *Salaryman* (2019) by Dimitri Piot.

Keywords: Blow book; Small-sized; Comics

Resumé: Le présent article examine le *blow book*, forme particulière de petit format en bande dessinée. L'analyse se fait dans une double perspective : d'une part, attirer l'attention sur un type de publication moins étudié (oublié au profit des formats de l'album et du magazine); d'autre part, s'interroger sur un aspect essentiel, mais aujourd'hui négligé, du langage de la bande dessinée, à savoir le hors-champ. La lecture s'appuie sur l'exemple de *Salaryman* (2019) de Dimitri Piot.

Mots-clés: Blow book; Petits formats; Bande desinée

[I] Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, Bélgica
[II] Tradutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
[III] Tradutor – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil
* Autor correspondente – luisamonteiroct.rj@letras.ufrj.br

Artigo publicado por Letras sob uma licença CC BY-NC 4.0.

O "FORMATO", UM CLÁSSICO DAS ANÁLISES MATERIAIS DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Nas histórias em quadrinhos, a questão do *formato* é onipresente. Na era da "virada material" dos estudos de mídia, a atenção dada a esse aspecto chave das narrativas gráficas se faz ainda mais imediata (Baetens; Surdiacourt, 2013; Lesage; Suvilay, 2019). Vinda do mundo da caricatura, a nona arte passou progressivamente da *tira* à história de uma página, depois da página ao livro. A sequência de ouro "Rodolphe Töpffer – Winsor McCay – Chris Ware" ou, de maneira mais abstrata, a série "linha – superfície – profundidade", seria a síntese perfeita de tal evolução.

No entanto, a questão do formato não é exclusivamente o da obra, ou seja, de uma sequência de imagens organizadas em *tiras*, páginas e volumes. Ela é também aquela de seu *suporte:* de uma sequência de jornais, revistas, livros – vemos de imediato que a evolução, aqui, é mais difícil de estruturar cronologicamente -, sem esquecer as opções mais recentes de telas digitais, retorno aparente ao bidimensional (compensado, é verdade, por efeitos e mecanismos próprios a esse tipo de suporte, tais como acréscimo de som, animação ou ainda de novas formas de temporalidade ligadas ao desenrolar dos conteúdos) e de apresentações fora do livro (galeria, museu, espaço público). A diversidade de cada um desses formatos é quase inesgotável, tanto nas edições populares quanto nas experiências de grandes inventores como Chris Ware, para quem o engajamento no livro toma formas muito diversas, mesmo além do código (ou se quisermos o livro num sentido nada banal do termo).[1]

Enfim, e sem preconceitos em relação ao interesse ou a qualidade de todas essas metamorfoses, a reflexão sobre o formato deve igualmente levar em conta a dimensão *sintagmática* do leque das possibilidades, esse último representando o *paradigma* de escolhas a serem feitas. Concretamente, no nível dos formatos de séries de imagens, a questão do sintagma se articula em torno da dupla *linearidade* versus *tabularidade* (Fresnault-Deruelle, 1976)[2]. Quer o formato do livro se apresente em forma de *tira*, de página ou de livro, a organização dos quadros se inclina/pende ou para o modelo da concatenação, ou para aquele da composição implícita ou explícita de uma estrutura de conjunto, ou ainda para uma combinação ou uma alternância dos dois modelos do linear e do tabular. Por esse olhar, a noção de "pericampo" proposta por Benoît Peeters (Peeters, 2000, p.23) para designar as imagens que entram no campo de visão da leitura de quadros individuais sobre a página é fundamental. Ela indica claramente que, diferente do que se passa no cinema, a imagem de um quadrinho não está nunca isolada. Quer a vejamos ou não, a leitura de um quadro implica sempre a percepção das imagens nos arredores. Mesmo no caso de uma página que contenha apenas um quadro,

[1] Inútil relembrar evidentemente a longa aventura do *Acme Novelty Library*, depois o feito de *Building Stories (Ware, 2014),* agora chaves fundamentais para o quadrinho moderno.
[2] Nota dos tradutores (doravante NT): A tradução para o português brasileiro do texto de Fresnault-Deruelle mencionado por Jan Baetens também faz parte deste dossiê.

há sempre um ao-lado visual que aponta para essa dimensão sintagmática: seja as margens, seja a página em questão, seja ainda o espaço em torno do álbum.

A questão do sintagma toca igualmente no entrelaçamento, ativamente pensado e construído ou não, da obra e seu paratexto. Em alguns quadrinhos, esse "dentro" e esse "fora" da obra se encontram totalmente cindidos (é suficiente pensar, aqui, em um folhetim sem nenhuma relação com o jornal em que ele é publicado). Em outros lugares, ontem como hoje em dia, autores exploram a fundo a proximidade com os elementos paratextuais que acompanham, ou mesmo constroem, a obra em questão (o gesto deles reforça sem dúvida o dos editores que procuram reduzir a diferença entre texto e paratexto para facilitar a imersão dos leitores no universo ficcional). Assim foi com *Little Nemo in Slumberland*, cujos episódios entram em diálogo com as datas do calendário, mas também, de modo menos anedótico, com as atualidades políticas e sociais do momento (Apostolidès, 2012). Um exemplo talvez menos visível, mas de um alcance igualmente radical, é o projeto de Eddie Campbell – e com ele de toda a equipe de pesquisadores da Ohio State University, reunida em torno da Billy Ireland Cartoon Library em Columbus, Ohio[3] – de se reinterrogar sobre o nascimento de certo quadrinho americano, relacionando-o ao contexto material das reportagens esportivas e à sua ancoragem no mosaico das páginas de jornal em torno de 1900 (Campbell, 2018).

DE BOLSO, PEQUENO FORMATO, *BLOW BOOK*

Um dos grandes obstáculos editoriais (e comerciais) das histórias em quadrinhos é a sua difícil coexistência com o dito formato de bolso. Existe de fato uma tradição bem rica de quadrinhos publicados diretamente em formato pequeno (Capart, 2015), via de regra, a retomada de uma publicação anterior em edição de bolso coloca-se como um verdadeiro quebra-cabeça – e, portanto, uma dificuldade terrível para a circulação das obras, sobretudo em uma época que quer explodir o preço de certo tipo de quadrinho (os romances gráficos, para não os nomear, sob um preço de venda por vezes dissuasivo). Um quadrinho padrão do tipo europeu – o caso dos *comic books* é completamente diferente – só se permite "miniaturizar" sob a pena de graves perdas de legibilidade, não apenas no nível do texto[4], mas também no nível das imagens, cujos detalhes correm o risco de serem apagados após a redução. Ainda convenceram muito pouco as tentativas de remediar esse problema com a ajuda de uma reformulação por vezes integral da página, relativamente pouco numerosas.

[3] Para mais detalhes, ver: https://cartoons.osu.edu

[4] Nesse sentido, e para utilizar o exemplo de Hergé conhecido por todos, importa ressaltar as complicações suplementares ocasionadas pela transição de uma escrita em maiúsculas para uma escrita "corrente" em minúsculas (a princípio, as maiúsculas continuam mais fáceis de ler após à redução). Durante a pré-publicação do *Temple du soleil* na revista *Tintin*, o protocolo do letreiramento mudou no meio do processo, sem dúvida porque a recorrência exclusiva às letras maiúsculas foi julgada antiquada e desajeitada (erroneamente, a meu ver, mas este é um outro problema). O novo sistema, com a sua alternância do romano (para os diálogos) para o itálico (para os narrativos), foi imposto em seguida como nova fórmula. O salto de um sistema para o outro pode ser relido na reedição da edição original em formato italiano (Hergé, 1993).

As razões disso são de fácil compreensão e têm a ver com a impossibilidade de reconstituir a dinâmica do primeiro agenciamento sequencial ou da página, seguido de manter a ascensão do pericampo e dos efeitos de tabularidade, de reconstrução invariavelmente delicada, desde o primeiro momento em que se modifica a composição original. As histórias em quadrinhos não são *a priori* receptivas a esse tipo de remanejamento, como testemunha por exemplo a habilidade com que um criador como Hergé se mostra capaz de reorganizar, em páginas verticais de quatro por três imagens, a página dupla horizontal de três quadros grandes por seis ou sete das *Aventures de Tintin*, pré-publicadas antes da guerra na revista de mesmo nome (Baetens, 2006). Isso não impede, contudo, que a retomada em versão de bolso, por sua vez, acabe sendo frequentemente um verdadeiro desastre.

A grande exceção a essa regra são as séries concebidas diretamente para o mercado de bolso, mais precisamente aquilo que chamamos de "pequenos formatos". Tecnicamente falando, esses pequenos formatos lembram os livros de bolso, mesmo se, como anuncia o emprego plural de "pequenos formatos", a gama desses produtos seja mais ampla do que apenas o tipo 10 por 18[5]. Mas, concebida entre o modelo clássico de quadrinho publicado no jornal ou em revistas, de um lado, e o novo modelo do álbum que começa a se impor no final dos anos 50 (Boillat; Revaz, 2016; Lesage, 2019) de outro, a situação cultural dessas publicações não é a do livro de bolso. No interior da produção global das histórias em quadrinhos, ela própria por muito tempo descartada de qualquer legitimidade cultural, os pequenos formatos representavam um tipo, se possível, menos legítimo ainda, e não é por acaso que esse tipo de publicação permanece hoje como o grande esquecimento da história dos quadrinhos, cujo estudo privilegia massivamente dois tipos de suporte: de um lado o jornal e a revista, de outro o álbum e o livro.

Formato muito utilizado na edição popular dos anos 1950 e 1960, o pequeno formato é um *livro*, e nesse sentido ele participa da transição gradual dos produtos da imprensa (em que os quadrinhos aparecem em folhetim) a produtos de livraria (que se trata de retomadas de episódios pré-publicados ou de criações originais) e, hoje em dia, ao mundo da arte. Mas esse livro, pela pobreza de sua estética e o lado estereotipado de suas ficções de gênero (faroeste, policial, ficção-científica, guerra, horror, pornografia), continua fundamentalmente como um produto de imprensa, vendido em bancas, não em livrarias, e buscando um público que não é nem aquele tradicional das crianças, nem aquele dos novos leitores "sofisticados" que começa a se interessar por quadrinhos nos anos 1960. Nesse sentido, o pequeno formato dos quadrinhos sempre sofreu – e sofre sempre – de duas deficiências.[6]

Primeiro, o pouco prestígio das obras que ele permitia fazer circular a baixo custo. O mundo dos pequenos formatos continua a ser visto como uma versão "lumpen" das histórias

[5] Ver também *L'encyclopédie des petits formats* no site da revista *Fantasmak*: https://www.fantasmak.com

[6] Sob o risco de uma generalização precipitada, poderíamos considerar esses pequenos formatos de histórias em quadrinhos como um dos equivalentes "masculinos" do que era na época, digamos, por volta de 1960, o formato tipicamente "feminino" da fotonovela, com a diferença que o leitorado da fotonovela, a ver, o universo da fotonovela em geral, não era tão exclusivamente feminino como sempre se disse (para mais detalhes, ver Baetens 2019).

em quadrinhos ou, dito com mais prudência, como um tipo de sub-história em quadrinhos de tal modo que ele não poderia ter espaço em nenhum lugar de comercialização culturalmente aceitável ou aceita: a grande imprensa, a livraria.

Em seguida, sua ausência do mercado no momento da decolagem dos estudos científicos sobre as histórias em quadrinhos nos anos 1970, a princípio voltados para o álbum e a revista, depois, tanto para o "grande formato", característico da edição literária (após o surgimento do romance gráfico), quanto, mais recentemente, para o jornal (no sentido *quotidiano*) e a imprensa popular. Os pequenos formatos, assim como o livro de bolso, sofreram com essas evoluções, que não só os desconsideraram como, em certos momentos, os deixaram quase invisíveis.

É nesse contexto que convém saudar, assim como examinar de perto, uma iniciativa como a dos *blow books*, pequeno formato "reanimado" por Philippe Capart e sua "revista-loja"[7], *La Crypte Tonique*, conhecida por seu compromisso com todas as mídias de quadrinhos, sem se restringir a suas formas canônicas ou comerciais, e, mais ainda, por seus esforços de repensar o conjunto da cadeia do livro no domínio das publicações alternativas[8]. Nesse caso, Capart, cujas iniciativas editoriais vão sempre no sentido de uma mistura criativa do antigo e do novo, inspira-se no trabalho do desenhista holandês Alfred Mazure (1914-1974), inventor, em 1941, com o objetivo de compensar a raridade da matéria prima da história em quadrinho (o papel), de um novo formato de pequenos livros apresentando um quadro por página. O *blow book* contemporâneo retoma a ideia de Mazure, mas para responder a um outro programa e um novo contexto histórico, no qual as histórias em quadrinhos tornaram-se de algum modo vítima de seu próprio sucesso, para grande decepção de seu público inicial. Como enuncia o manifesto dos *blow books* inserido em alguns volumes da coleção, que conta atualmente com quatro títulos[9]:

> Abandonando a imprensa em favor do livro depois generalizando o uso dos grandes formatos cartonados, a história em quadrinhos francófona – qualquer que seja a qualidade do seu conteúdo – deixa de ser popular*: ela não é mais acessível financeiramente à maioria.
>
> Do lado deles, os romances gráficos, em formatos variados, endereçam-se – sempre por uma questão de preço – a alguns privilegiados. Não estamos mais em uma lógica do transporte público. Os BLOW BOOKS são uma pequena proposição para sairmos dessa situação.
>
> (*nota infra citação) Ao contrário, a popularidade dos quadrinhos japoneses na Europa é em parte ligada aos seus formatos de bolso.

[7] NT: No texto original em francês, trata-se do trocadilho com "magazine-magasin", termos sonoramente muito próximos, que não pode ser mantido em português.
[8] Para mais detalhes sobre as atividades dessa estrutura polivalente, ver: http://www.lacryptetonique.com/ .
[9] Trata-se de duas reedições e duas novidades: Alfred Mazure, *Jiu-Jitsu* (1941), Carl Meffert, *Nuit sur l'Allemagne* (feita em 1937-38 e publicada pela primeira vez em 1976), Manuel, *Au travail* (2019) e Dimitri Piot, *Salaryman* (2019).

O princípio do *blow book* é simples ao mesmo tempo que é bem complexo, por se basear na sinergia construída em torno de um grande número de parâmetros e, mais amplamente, no desejo de implementar novas formas de distribuição-venda liberadas de sistemas de comercialização "pesados" e mais lucrativos para os autores:

- Um *formato*, no caso de um "formato muito pequeno", 7,5 x 11,5 cm[10], seja de um tamanho comparável a um pacote de cigarros ou a um jogo de cartas (lembremos que os primeiros Penguin se alinhavam perfeitamente a um pacote de cigarros, mas por seus preços, não por seus formatos).
- Uma *técnica narrativa*, que propõe uma adequação completa do suporte e do desenho: um quadro por página; os volumes (não numerados) contêm mais de duzentas páginas.
- Um *investimento integral no suporte-livro*: o autor é responsável pela totalidade do objeto, que comporta não somente à obra, mas também o paratexto. Assim, entre outras coisas, a atenção particular dada aos *blow books* à folha de rosto e o cuidado excepcional reservado à transformação de zonas puramente "técnicas" (como a página do título ou da folha de rosto) em uma verdadeira *sequência visual*, um pouco na tradição dos grandes tipógrafos Massin e Faucheux na época de seus trabalhos para os clubes de leitura imediatamente no pós-guerra (Faucheux 1978; Massin 1989).
- Uma verdadeira *qualidade de impressão*: os *blow books* não são produtos descartáveis, realizados a baixo custo, em papel ruim: são objetos de muito cuidado editorial e são realizados por um especialista em impressão (Cultura à Wetteren, Belgique).
- Uma nova *política comercial*: os livros são vendidos a cinco euros e os encontramos nas distribuidoras automáticas colocadas na via pública. O caráter alternativo da circulação nota-se também na ausência do número ISBN e do código de barras. Os livros são, entretanto, objeto do depósito legal obrigatório.
- Uma preocupação em repensar *o efeito de coleção*, possível por uma consciência histórica apurada: apesar da extrema diversidade das linguagens visuais e narrativas que eles utilizam, os *blow books* de fato fazem uma série. Fiel à sua abordagem que consiste em aproximar o antigo e o novo, Philippe Capart se esforça para construir as passagens entre os diferentes volumes de modo a criar um efeito de coleção na medida em que ultrapassa as diferenças entre, por exemplo, um livro prolongando as histórias sem fala de Frans Masereel (Beronå, 2009) e as experiências dos *quadrinhos abstratos* (Molotiu, 2009).

[10] Ou seja, menor que o modelo original de Mazure, que mede 8 x 11,5 cm.

O interesse dos *blow books* vai, no entanto, bem mais longe do que apenas um "golpe" editorial. Essas publicações e, de modo mais geral, a abordagem de estruturas como La Crypte Tonique tentam, às vezes, devolver aos pequenos formatos o lugar que deveria ser o deles e de renovar nossa maneira de pensar as histórias em quadrinhos, fora de seus suportes convencionais (jornal, revista, livro) ou modernos (telas, tablets, também lugares de "instalação": museu, galeria, espaço público). Em tal perspectiva, a distinção entre histórias em quadrinhos (*comics)* e romance gráfico (*graphic novel*) se torna inútil, o essencial do debate estando no que foi deixado de lado, ou até excluído do campo de estudos das histórias em quadrinhos: os pequenos formatos. Em segundo lugar, ou sobretudo no prolongamento desse esforço de ampliar o campo da mídia, ele torna igualmente possível retornar sobre certos aspectos chave da própria mídia, como, por exemplo, a questão controversa da sarjeta (nomeada também branco intericônico ou ainda espaço entrequadros), que fará parte da última seção deste artigo.

CERTO RETORNO DO FORA-DE-CAMPO

Tradicionalmente, a sarjeta nos quadrinhos é, sobretudo depois do livro questionável, mas muito influente de Scott McCloud, *L'art invisible* (McCloud, 2004), analisada do ponto de vista *narrativo*, mais particularmente em seu lado *cognitivo* e *interacional.* O "branco"[11] entre os quadros é lido como um convite feito ao leitor para preencher mentalmente o vazio entre duas imagens encadeadas, não no sentido material do termo (não se trata de "visualizar" o que não aparece nesse espaço vazio[12]), mas de "imaginar" o que acontece entre dois momentos ou instantes captados ou representados pelos quadros. Quanto à atividade mental efetuada pelo leitor, ela é interpretada por alguns, especialmente sob a influência das proposições de McCloud sobre a importância da "transição" entre-quadros, como um dos elementos que faz do quadrinho uma mídia realmente interativa, supostamente mais ativa que um livro sem imagens em que a margem de manobra do leitor será mais reduzida[13].

Qualquer que seja a posição que se adote sobre o assunto – a maior parte dos pesquisadores veem na sarjeta um traço fundador das histórias em quadrinhos e são inclinados a seguirem as interpretações que dão destaque ao papel narrativo do branco e sua contribuição na dimensão interativa da mídia[14] -, é importante constatar que a perspectiva narratológica só evoca raramente, ao menos de maneira explícita, um elemento que está no

[11] Pequena precisão técnica: o "branco" em questão pode apresentar todas as espessuras e cores possíveis; ele pode também se reduzir a uma simples linha como por exemplo em *Les Frustrés* de Brétecher, ou ser apenas um corte virtual como em Will Eisner, que abandona por vezes a borda em torno dos quadros sem por isso abrir mão de seu alinhamento sequencial na página.
[12] Sublinhemos, no entanto, o emprego do adjetivo "invisível" no título de McCloud.
[13] De maneira mais geral, essa abordagem se alinha com a crítica da linguagem escrita e sobretudo da impressa como "estática" e "rígida" que sabemos ser um clichê a partir do trabalho de McLuhan (2017).
[14] Mas existem também vozes mais céticas, ver Baetens (2020).

coração das análises de cinema: o fora-de-campo. Ainda que importe relativizar a afirmação, pois o estudo do enquadramento, do ponto de vista ou do tamanho do quadro mobilizam também a noção de fora-de-campo, que não precisa ser sempre literalmente nomeada para estar presente, essa omissão não deve surpreender. Tanto a imagem desenhada quanto a imagem cinematográfica são, em efeito, "enquadradas", o que implica por definição que elas possuem também um fora-de-quadro ou fora-de-campo[15]. No entanto, o estatuto dessa zona em torno da imagem produzida não é de maneira nenhuma o mesmo.

No cinema, mais precisamente nas formas analógicas do cinema, o fora-de-campo *realmente* existe: é a parte do mundo de onde a câmera captura um fragmento. Nos quadrinhos, por outro lado, o fora-de-campo só existe *virtualmente*, ao menos no nível do quadro individual, pois o que existe em torno dessa imagem não foi necessariamente desenhado, mesmo se for o caso que o quadro finalmente selecionado e publicado represente apenas uma parte do desenho original.

Ora, se é inegável que a sarjeta possui um papel de primeiro plano na articulação *narrativa* de uma história em quadrinhos, tendo outras funções que seria uma pena não levar em consideração (Baetens, 1991; Groensteen, 1999, p. 131), é importante a vincular também com a problemática propriamente *visual* do fora-de-campo. A título de exemplo, vamos nos debruçar aqui sobre o segundo volume da coleção *Salaryman,* de Dimitri Piot (2019), que ilustra maravilhosamente as possibilidades do pequeno formato, tão vertiginosas que os mecanismos de saída são de uma grande simplicidade. Isso resulta em uma perfeita legibilidade de fenômenos bastante complexos. Às diversas propriedades de um *blow book*, convém também acrescentar as suas qualidades de instrumento didático.

Inspirada na história japonesa e no folclore dos samurais, *Salaryman* conta a história de um mercenário ou cavaleiro errante, que termina por libertar uma comunidade de aldeões/moradores do mestre de guerra que exercia sobre eles uma tirania sanguinária. A técnica de Dimitri Piot, grande conhecedor e profissional da gravura japonesa, utiliza sutilmente o pequeno formato do *blow book*, o qual ao mesmo tempo ele transforma completamente.

Para começar, Piot escolhe como unidade de base não a página, mas a página dupla. Sem quebrar a regra fundamental de uma imagem por página (a maior parte das páginas seguem o modelo convencional do *blow book*), ele também divide um único desenho em um conjunto que une a página da direita e a da esquerda[16]. Essa fusão de duas metades da página dupla apresenta inúmeras variações, cujos dois casos extremos são o desenho único impresso sem margens e o díptico formal com a imagem única, ainda que as duas partes da mesma imagem sejam separadas por uma sarjeta à esquerda e à direita da dobra central (ver Figura 1 e Figura 2).

[15] Por questões práticas, deixamos de lado aqui o debate sobre a diferença entre fora-de-quadro e fora-de-campo.
[16] NT: Os termos utilizados originalmente são "fausse" e "belle page", para se referir às páginas, respectivamente, à esquerda e à direita para o trabalho editorial.

Figura 1 – Página dupla em quadro único e sem margens de *Salaryman*



Fonte: PIOT Dimitri. Éditions Blow Book, 2019

Figura 2 – Página dupla em forma de "díptico" em *Salaryman*



Fonte: PIOT Dimitri. Éditions Blow Book, 2019

Há também casos em que *Salaryman* multiplica as relações, tanto de forma quanto de conteúdo, entre os dois quadros em questão de modo a constituir um conjunto não mais unificado, mas fortemente coeso. Por ser confrontado com páginas duplas que corta uma única imagem em dois, o leitor se interroga sobre a relação entre quadros independentes, mas reunidos, visivelmente com bastante intencionalidade, no espaço

da página dupla, seguindo o ditado: *quem se junta, se parece*[17]. Dimitri Piot reforça a divisão de uma (a imagem dividida) com a reunião da outra (o díptico reconstituído), passando de uma fórmula à seguinte, e isso nas mesmas sequências, de modo a induzir em seu leitor um reflexo que o leve a detectar a solidariedade entre as duas partes de qualquer página dupla.

Além disso, o autor brinca com a terceira dimensão do objeto-livro, especialmente pelo uso de cenas que lembram o princípio do *flipbook*: manutenção do fundo da imagem e minúsculas variações de uma figura que reaparece no mesmo lugar de uma página à outra, seguido de um rápido folhear do livro, permitindo simular o movimento dessa figura. Em *Salaryman*, algumas sequências funcionam em regime de *flipbook*, que vai do início ao fim ou vice-versa. Em qualquer um desses casos, podemos fazer surgir por um momento uma figura móvel, seja na página à esquerda, seja na página à direita.

Essas estratégias de layout e de design de livro mostram que o efeito narrativo da sarjeta não depende apenas da ação representada, que o leitor é convidado a completar preenchendo os vazios que separam os momentos sucessivos de uma ação em curso. A localização das imagens na página dupla e a montagem das folhas nesse livro criam uma outra forma de narração, estritamente *visual*, tão importante quanto a história no sentido convencional do termo. Também em *Salaryman*, a narração depende tanto do roteiro quanto do tratamento material do suporte. A noção de fora-de-campo revela aqui toda a sua força e sua pertinência, e isso principalmente quando Piot trabalha essa dimensão fundamental da imagem da história em quadrinhos de duas maneiras: interna, no nível da página, pelo cuidado dado ao enquadramento, que cria uma tensão sistemática entre o que se mostra no centro do quadro (que pode coincidir com as bordas da página); externa, no nível do encadeamento das páginas, pelo jogo não menos recorrente sobre as expectativas dos leitores, que se veem, constantemente, primeiro enganados e depois desiludidos (e o choque entre aquilo que projetamos lendo tal imagem e o que se vê revelado na imagem seguinte é tão grande que a todo momento Piot nos força a imaginar o invisível e a preencher as lacunas).

A combinação sistemática das duas partes de cada página dupla sugere, na verdade, que os quadros individuais não terminam nunca em suas molduras. Há por toda parte uma outra metade, seguida de uma sequência que as completa. De dispositivos parecidos, resulta o fato de que a costura central das duas páginas, que dota página à esquerda de seu fora-de-campo à direita e enriquece a página à direita de um fora-de-campo equivalente à esquerda, faz-se profundamente *contagiosa*. À luz daquilo que acontece em todas as partes

[17] NT: No original, há uma brincadeira com a sonoridade do dito “qui s’assemble, se ressemble”, que não pode ser mantida na tradução em português.

da dobra da página e da sarjeta central, o leitor se esforça para conceber *visualmente* – ou seja, de uma maneira que ultrapassa o único mecanismo cognitivo em ação no tratamento mental dos brancos intericônicos – o espaço material à direita da página esquerda e à esquerda da página direita.

O efeito *flipbook* ainda acentua essa dinâmica. Não revelando pouco a pouco os fora-de-campo laterais (lembremos que o que muda de uma página à outra é a figura, não o fundo), justamente *frustrando* o leitor em sua busca pela parte retida, não mostrada. Assistindo o desdobrar das páginas duplas em que o fora-de-campo de cada quadro se encontra materializado pela imagem em questão, seguida das páginas duplas com um cenário fixo que vem e vão, depois a aparição e desaparição dos personagens, tornando-os móveis ou permanecendo curiosamente fixos, o leitor é levado a prolongar a sua reflexão sobre o fora-de-campo e a tentar ver, no sentido material do termo, o lugar no qual se encontram os personagens e o que eles fazem quando deixam de ser visíveis (imagem 3). Como o efeito *flipbook* de *Salaryman* não se limita a colocar os personagens em movimento na mesma posição da página, mas também a fazer com que eles entrem e saiam de "cena", ou seja, do espaço visual da página dupla, é evidente que a importância do fora-de-campo termina por se generalizar. Se o *flipbook* dinamiza a imagem fixa, ele serve antes de tudo para fixar o olhar no fora-de-campo.

Figura 3 – Cena da batalha e sequência de quatro páginas duplas de *Salaryman*





Fonte: PIOT Dimitri. Éditions Blow Book, 2019

É verdade que o fora-de-campo não é *literalmente* desenhado. Nesse sentido, não seria mentira dizer que no fundo ele não existe e que é uma interpretação puramente mental ou cognitiva dos brancos intericônicos. Mas tal é a potência das regras de composição das páginas duplas e das sequências de páginas que a materialidade desses espaços ausentes se impõe de forma duradoura na mente. Além disso, o leitor de *Salaryman* não possui nenhuma liberdade para preencher os vazios entre os quadros como lhe convir, a fim de se de munir de algumas muletas narrativas para melhor acompanhar uma história que avança aos trancos e barrancos (mas aqui os efeitos de estaticidade não são mais negociáveis, como vemos também na figura 3). Tudo é feito para levar o leitor a realmente produzir o fora-de-campo, na concepção material dos termos "produzir" e "fora-de-campo", e de maneira mais geral a se interrogar de novo sobre a sarjeta da história em quadrinhos. Desse ponto de vista, a noção de fora de campo deixa de ser um elemento puramente mental, para assumir um lugar no centro das imagens do *blow book* de Dimitri Piot.

AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de agradecer a Jan Baetens, não apenas pela concessão dos direitos autorais, mas por ter participado ativamente da escolha do artigo a ser traduzido para este dossiê. Tínhamos profundo interesse em fazer circular os textos de sua autoria para aqueles que querem começar a pesquisar quadrinhos e é gratificante ver o interesse de pesquisadores e artistas já estabelecidos em pensar junto a circulação de obras. Por isso, agradecemos a parceria genuína e interesse em contribuir com nosso trabalho.

REFERÊNCIAS

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. Dans le ventre de La Licorne, l'organisation du monde de Tintin. In: ALGOUD, Albert, APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, CERBELAUD, Dominique, PEETERS, Benoît, e STERCKX, Pierre. **L'Archipel Tintin**. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2012, p. 51-94.

BAETENS, Jan. Pour une poétique de la gouttière, **Word & Image**, 1991, vol.7, n°4, p.365-376.

BAETENS, Jan. Hergé, auteur à contraintes? Une relecture de *L'Affaire Tournesol*, **French Forum**, 2006, vol. 31-1, p. 99-112.

BAETENS, Jan. **The Film Photonovel**. **A Cultural History of Forgotten Adaptations**. Austin: University of Texas Press, 2019, 200 p. Coll. World Comics and Graphic Nonfiction.

BAETENS, Jan. **Adaptation et bande dessinée : éloge de la fidélité**. Bruxelas: Les Impressions nouvelles, 2020, 225p.

BAETENS, Jan et SURDIACOURT, Steven. European Graphic Narratives: Towards a cultural and mediological history. In: Stein, Daniel, et Thon, Jan, org. **Theory and History of the Graphic Novel**. Berlim: De Gruyter, 2013, p. 347-362.

BERONÅ, David. **Le Roman graphique : Des origines aux années 1950**. Paris: la Martinière, 2009 [2008]. 255 p.

BOILLAT, Alain et REVAZ, Françoise, org. **Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1953)**, Gollion: Infolio, 2016, 248 p.

CAMPBELL, Eddie. **The Goat Getters: Jack Johnson, the Fight of the Century, and How a Bunch of Raucous Cartoonists Reinvented Comics**. Columbus, OH/ San Diego: The Ohio State University Press/IDW, 2018, 3020 p.

CAPART, Philippe (org.). Les Patrons de la bande dessinée. **La Crypte Tonique**, 12, 2015.

FAUCHEUX, Pierre. **Écrire l'espace**. Paris: Laffont, 1978, 442 p.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. **Communications**, n°24, 1976, p. 7-23.

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris: PUF, 1999. 224 p. Coll. Formes sémiotiques.

HERGÉ. **Le Temple du soleil. Édition originale**. Tournai/Paris: Casterman, 1993. 96 p.

LESAGE, Sylvain. **L'effet livre : Métamorphoses de la bande dessinée**. Tours: Presses universitaire François Rabelais, 2019, 432 p. Coll. Iconotextes.

LESAGE, Sylvain et SUVILAY, Bounthavy. Introduction thématique: pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée, **Comicalités**, Bande dessinée et culture matérielle, 21 décembre 2019, [consultada em 16 de outubro 2020]. Disponível em: http://journals.openedition.org/comicalites/3692.

MANUEL, **Au travail**. Bruxelas: Blow Books, 2019.

MASSIN. **L'ABC du métier**. Paris: Imprimerie nationale, 1988. 225 p.

MAZURE, Alfred. **Jiu-Jitsu**. Bruxelas: Blow Books, 2019 [1941].

MCCLOUD, Scott. **L'art invisible**. Paris: Vertige Graphic, 2004 [1992]. 215 p.

MCLUHAN, Marshall. **La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique**. Paris: CNRS éditions, 1997 [1962]. 552 p.

MEFFERT, Carl. **Nuit sur l'Allemagne**. Bruxelas: Blow Books, 2019 [1976]

MOLOTIU, Andre (org.). **Abstract Comics**. Seattle: Fantagraphics, 2009. 208 p.

PEETERS, Benoît. **Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée**. Tournai: Casterman, 2000 [1991], 143 p.

PIOT, Dimitri. **Salaryman**. Bruxelas: Blow Books, 2019. Disponível em: https://www.dimitripiot.com/blowbook.

WARE, Chris. **Building Stories**. Paris: Delcourt, 2014.

Sobre os autores:

1 – Jan Baetens

Professor de Estudos Culturais na Unidade de Investigação de Estudos Literários e Estudos Culturais, onde ensina principalmente estudos sobre a palavra e a imagem numa perspetiva interdisciplinar (semiótica, história, análise cultural). Coordenou vários programas de investigação coletiva e é membro do conselho diretivo do programa de doutoramento em estudos comparativos da Universidade de Lisboa.
https://orcid.org/0000-0003-2145-8005

2 – Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira

Doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professora Substituta de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp - UFRJ). Possui Licenciatura em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019) e mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendido em 2022.
https://orcid.org/0000-0001-5855-4725 • luisamonteiroct.rj@letras.ufrj.br

3 –Gabriel Lucas Martins Cavalcanti

Formado em Letras - Francês pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria.
https://orcid.org/0009-0005-3665-406X • gabriellucasmcavalcanti@hotmail.com

Conflito de Interesse

Os autores declararam não haver conflito de interesses.

Verificação de Plágio

A revista mantém a prática de submeter todos os documentos aprovados para publicação à verificação de plágio, utilizando ferramentas específicas, como Turnitin.

Editores convidados

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro
Lielson Zeni
Valter do Carmo Moreira

Editor - chefe

Régis Augustus Bars Closel

Como citar este artigo

BAETENS, J. Quadrinhos, formatos, fora-de-campo: o ensinamento dos blow books. (Traduzido Por: TEIXEIRA, L. L. M. de C.; CAVALCANTI, G. L. M.) **Letras**, v. 35, n. 74, e95687, 2026. DOI: 10.5902/2316882X95687. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/95687. Acesso em: XX/XX/XXXX