

Viagem a Shenzhen: construção discursiva na obra de Guy Delisle

Travel to Shenzhen: a discuss construction on Guy Delisle work

EDSON FERNANDO DALMONTE

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas UFBA/BA/BR.
<edsondalmonte@gmail.com>

TIAGO CANÁRIO DE ARAUJO

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA/BA/BR.
<canariodearaujo@gmail.com>

RESUMO

O presente artigo analisa, a partir de percepções desenvolvidas pela Análise do Discurso, o álbum *Shenzhen*, do canadense Guy Delisle. O livro é estruturado como um relato de viagens do quadrinista e animador à China, com impressões e opiniões sobre a cidade e sua cultura. Para análise da enunciação discursiva, são tomados os conceitos de produção do efeito de real (Barthes), estudo da cenografia (Maingueneau) e análise do contrato de leitura (Verón). Este trabalho estuda a formação de estereótipos, como o do exotismo e o da indústria de produção massiva de pouca qualidade, além da construção das instâncias discursivas apresentadas.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso; Histórias em quadrinhos; Guy Delisle.

ABSTRACT

This article analysis, from the perceptions developed by the Discourse Analysis, the comic book *Shenzhen*, written by Guy Delisle. The book is structured as a travel report of the comic writer and animator to China, with impressions and opinions about the city and its culture. To analyse the discourse enunciation, there are taken the concepts of effect of reality production (Barthes), scenography study (Maingueneau) and analysis of the reading contract (Verón). This work studies the stereotypes' shaping, as the exoticism and the low quality massive production industry, and the construction of the discursive instances shown.

KEYWORDS: Discourse analysis; Comic strips; Guy Delisle.

A estruturação narrativa está presente em toda a história do homem. Do romance psicológico à narrativa do cotidiano, a produção de narrativas toma posição central em questionamentos sobre a cultura; o que também depreende a importância de sua análise (Barthes, 1977). Considerada como ato de comunicação, uma narrativa é constituída como troca entre instâncias; um jogo de intencionalidades a partir da relação entre enunciador, destinatário e produto. Nesse processo, do lado produtor, está a instância de enunciação, que marca o lugar das condições de produção; no outro extremo, a recepção, lugar dos processos de interpretação. O texto, como produto final, é o lugar da construção do discurso, como proponente de realidades sociais e culturais, capaz de permitir a circulação dos sentidos.

Sobre a construção discursiva e sua enunciação

Mesmo com a ausência física do destinatário, uma enunciação é marcada por uma interatividade constitutiva, na qual está sempre suposta a presença de outra instância – à qual o enunciador se dirige e com relação à qual ele constitui seu discurso, o coenunciador (Maingueneau, 2005). Como ressalta o autor:

“

falar é uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo. [...] toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, interrogar etc.) que visa modificar uma situação. Em um nível superior, esses atos elementares se integram em discursos [...] que visam produzir uma modificação nos destinatários.

(Maingueneau, 2005, p. 53)

Atividade cooperativa, assim, a enunciação de um discurso (independente do dispositivo comunicacional e do gênero envolvidos) demanda do autor que preveja, constantemente, o tipo de competência de que dispõe seu destinatário para decifrá-lo. Não obstante, antes de ser um público empírico o conjunto de indivíduos é apenas uma imagem. A discussão lembra os paradigmas de leitores modelo e empírico, apresentados por Umberto Eco (1994). Por um lado, “leitor-empírico” representa o sujeito em sua individualidade, ao ter contato com a enunciação discursiva (ou com a obra). O conceito trata a variedade de leitores, com leituras de variadas formas, interpretando e utilizando o texto “como receptáculo de suas próprias paixões” (1994, p. 15), que podem ser exteriores ou provocadas pelo texto.

De maneira contrária, o leitor-modelo (Eco, 1994, p. 21) pode ser visto como uma série de instruções textuais capazes de orientar o leitor pretendido. Ele é criado pela enunciação discursiva, é o tipo ideal de leitor, como o suscitado a partir do “era uma vez” – e de uma série de outras marcas –, que seleciona um leitor-modelo que aceita extrapolar o real, o sensato. Como parte do processo, evidentemente, o autor/enunciador dispõe de sinais de gênero específicos, utilizados a fim de orientar seu leitor-modelo.

Inserida na comunicação massiva, cada produção tem por objetivo estabelecer marcas discursivas específicas – reconstruídas constantemente – para consolidação em meio à audiência e expansão de seu consumo; bem como estreitar laços. Em meio a essa prática cotidiana, diária, o posicionamento discursivo se torna essencial no estabelecimento das marcas distintivas de cada produto. Relações entre instâncias de produção e reconhecimento, este conjunto de estratégias passa a ser definido *pela proposta e manutenção de um contrato*.

É a partir do funcionamento de um contrato de leitura (Verón, 1985), que o suporte constrói sua ligação com o leitor. Pensar o contrato de leitura é analisar a construção dos sujeitos discursivos; considerar os constrangimentos e obrigações por parte da

produção e permitir ao destinatário, ou coenunciador, reconhecer as intenções do enunciador por meio de estratégias utilizadas – como a partir da linguagem empregada (que o aproxima ou afasta), por exemplo.

É no contrato de leitura que repousa a relação entre um suporte e sua leitura; entre o discurso do suporte e seus leitores. No caso da comunicação massiva, é o meio que propõe o contrato. Sobre a construção do contrato de leitura, cabe atentar aos dois níveis de funcionamento dos discursos: o do que se diz (conteúdo) e o das modalidades do dizer (modo). Para o funcionamento da enunciação, um discurso constrói imagens de quem fala (o enunciador), daquele a quem se fala (o destinatário) e o nexos entre ambas as instâncias.

Falar sobre enunciação discursiva, como se observa, é considerar as estruturas de produção do discurso. A análise sob tais parâmetros demanda atenção sobre as condições de produção. O dispositivo comunicacional, por sua vez, também não é simples “meio” de transmissão de discursos. Obras são suportes de um ato discursivo socialmente reconhecido. A cada gênero se relaciona uma série de condições de enunciação, que produzem distintas expectativas no público e possíveis antecipações de tais expectativas pelo autor. Toda obra se torna legítima por meio de uma situação enunciativa, ao mesmo tempo em que a habilita:

“

Afinal, qualquer obra, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação que a torna pertinente. O romance ‘realista’ não é apenas ‘realista’ por seu conteúdo, mas também pela maneira como institui a situação de enunciação narrativa que o torna ‘realista’. Enunciação por essência ameaçada, a obra literária liga de fato o que diz à colocação de condições de legitimação de seu próprio dizer. A situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo [...] deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir.

(Maingueneau, 2001, p. 122)

A situação de enunciação de uma obra, aquela que define tempo (cronografia) e espaço (topografia) nos quais se desenvolve o ato, bem como as condições de enunciador e coenunciador, Maingueneau trata por cenografia. Entre os indícios que possibilitam caracterizar uma cenografia, estão indicações paratextuais (título, menção de um gênero, prefácio do autor, etc.) ou explícitas nos textos (muitas vezes por cenários enunciativos preexistentes).

Com frequência a cenografia se baseia em cenários de enunciação validados, instalados no universo de saberes e de valores do público – o que não significa valorizado. “Um cenário validado que é mobilizado a serviço da cenografia de uma obra é também o produto da obra que pretende enunciar a partir dele” (Maingueneau, 2001, p. 126). Cenas validadas são cenas instaladas na memória coletiva; um estereótipo autonomizado, descontextualizado.

A situação de enunciação e os cenários validados não precisam formar um conjunto homogêneo, estar em perfeita conformidade; é a relação de todos os elementos que compõe a cenografia global. A cenografia tem uma função integradora – o que não significa uma configuração estável – ela diz respeito ao universo no qual é preciso que se situe para interpretar determinado discurso.

Quanto à construção da enunciação discursiva, também cabe atentar à função de determinados elementos que – por mais supérfluos que possam parecer – buscam simular o real, ou o efeito de real. Como aponta Barthes (1984), tal utilização objetiva conferir realismo. O discurso articula a temporalidade de modo a simular a presença do leitor como parte da cena, em uma realidade que constrói um presente amplo, que coincide com o do leitor.

Dentre o processo de construção do efeito de real, certos elementos anunciam sua história, seja pelo registro de seu testemunho ou por sua função referencial no processo de significação – o “ter-estado” ou a ideia de ter-estado. Mecanismo chamado

de “ilusão referencial” por Barthes (1984, p. 136), tais elementos significam o real e simulam a impressão de estar diante do fato, do acontecimento.

No jogo de representação, ou daquilo que de maneira geral se narra, o estímulo pela iconização aproxima o efeito de concretude, como um conjunto maior daquilo que é retratado.¹ O uso de ícones detalha o processo, como em uma representação mais direta – se comparada à maior arbitrariedade dos símbolos verbais, por exemplo. A utilização de ícones para a enunciação discursiva – como se defende – termina por ampliar o processo de semiose e construção narrativa sobre a realidade. Pode-se depreender daqui, em meio a tal discussão, parte da relevância de uma construção discursiva em quadrinhos.

Entendidos como sequências de figuras justapostas distintas que incluem uma narrativa, seja por si mesmas ou combinadas com textos (Hayman-Pratt *apud* Miskén, 2007) quadrinhos conjugam elementos verbais e imagéticos; ou símbolos e ícones. A relação dos elementos que compõem uma narrativa em quadrinhos, sejam textos ou imagens, varia constantemente, entre complementação ou dominância, às vezes de um quadro ao outro.

A necessidade do pictórico (e possibilidade do texto) garante a diferenciação de outros dispositivos comunicacionais, como livros de literatura, com texto e, ocasionalmente, imagens – embora estas não sejam necessárias. Textos podem estar ou não presentes, mas imagens, recursos gráficos de desenhos, são imprescindíveis. Deste modo, assumidas como icônicas, apesar da variação de detalhamento nos traços – do mais realista ao menos –, invariavelmente as imagens se relacionam com os objetos representados, com sua forma física motivada por ele. A tentativa de reconstrução do real, de ficção sobre o real, por consequência, amplia-se. À parte os elementos simbólicos utilizados na construção da ilusão referencial, o uso de ícones suscita outras conexões, ampliando a construção do efeito de real.

A leitura de uma história em quadrinhos é guiada pela distribuição dos elementos visuais na página, cuja disposição funciona como instruções iniciais para a compreensão da história, por meio de instantes pregnantes. Tais imagens, destacadas, anunciam pontos-chaves da sequência, bem como antecipam o que está por vir no momento em que o leitor chega à nova página e, antes de iniciar a leitura, tem sua atenção capturada por essas imagens. O uso das páginas e a organização discursiva se baseiam na indexação de vetores de leitura das imagens – pela integração de variáveis visuais, como forma, cor, linhas e tamanho dos quadros –; organizando espaços para construir o percurso de leitura, aponta Pierre Fresnault-Deruelle (1976).

Além das variáveis visuais, também cabe atentar às vinhetas (os quadros), momentos-chave de uma sequência, visto que a integração e articulação entre tais unidades permitem a construção da enunciação. Imagens segmentadas, pois se unem no espaço de uma página para produzir o discurso. É pela percepção de cada vinheta, de cada trecho único da sequência fragmentada, que o leitor apreende a história como um todo. São momentos de uma história fracionada em tempo e espaço, embora percebida como uma realidade contínua.

Ainda que a análise proposta neste artigo não busque detalhar a utilização dos mecanismos próprios à estrutura narrativa dos quadrinhos – mas focar-se em outros, que perpassam a construção discursiva de um modo geral –, é possível destacar tais parâmetros, sob os quais a mídia é aqui interpretada.

Delisle

A figura do autor, como defende Foucault (2010, p. 26), pode ser percebida como um “princípio de agrupamento do discurso, como unidades e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. O autor é aquele que unifica a construção ficcional e a insere na realidade. Referir-se à autoria de um texto pressupõe não a correlação

deste com um indivíduo, mas a percepção de traços textuais capazes de relacioná-lo a outros textos, de reuni-los sob um mesmo nome – o do autor.

Os discursos providos de autoria se caracterizam por remeterem a uma multiplicidade de “eus”, já que o autor funciona em um entrelugar que não coincide nem com o escritor propriamente dito nem com a entidade fictícia que se define como narrador. É na escrita que emerge o autor. Seu nome estabelece uma circunstância que caracteriza o seu pensamento, a sua obra; classifica, reagrupa e delimita um conjunto de produções com pontos em comum – tudo unificado sob o nome do criador.

Emerge, então, a ideia de “função autor”, aquilo que determina se um texto é (ou não) autoral. Os discursos literários não podem ser recebidos sem a sua função autor – sempre se perguntará quem escreveu, quando e como, sendo que a resposta a estas perguntas é o que permitirá o reconhecimento de uma obra como autoral. A ideia de função autor determina o modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos dentro de uma sociedade, para estabelecer sua fiabilidade, como informação científica ou texto literário, por exemplo. Tomados tais pressupostos, cabe uma introdução sobre a produção de Guy Delisle.

Nascido em meados dos anos 1960, o canadense estudou animação e trabalhou em estúdios na Alemanha, França, China e Coréia do Norte, além do Canadá. A partir de suas experiências como supervisor de estúdios de animação na Ásia, lançou os quadrinhos *Shenzhen* (2000), sobre seu período na China, *Pyongyang* (2003), com impressões da sociedade norte-coreana, e *Crônicas Birmanesas* (2007), no qual aborda suas percepções sobre Myanmar. À parte uma série de outras obras ficcionais, essas três compartilham o fato de se construírem a partir de notações de viagens, da imersão de Delisle em sociedades distintas daquela à qual pertence.

Como diários de viagem, as três retratam as percepções do canadense, não raras vezes beirando o exotismo e a denúncia de regimes ditatoriais – sempre a partir de

seus parâmetros. Com o subtítulo de “Uma viagem à China”, *Shenzhen*, em específico, relata as vivências de três meses na cidade que dá nome ao livro, localizada ao sul do país, próxima de Hong Kong. Sua ida se dá a trabalho, para ocupar um cargo em uma empresa europeia de animação que terceiriza serviços em estúdios asiáticos.

Viagem à China

Consideradas as discussões anteriores, são aqui apresentadas algumas análises do álbum, divididas em três grandes pontos: produção do efeito de real, estudo da cenografia e análise do contrato de leitura.

Como foi tratado anteriormente, algumas das escolhas realizadas na construção discursiva têm por objetivo simular o real; de certo modo, recriá-lo. Em *Shenzhen*, Delisle utiliza com frequência o recurso. O álbum é construído a partir de pequenas sequências – de uma ou duas páginas, às vezes menos –, sendo comum a retratação de fatos muitas vezes supérfluos. Em resumo, uma série de pequenas ações (boa parte desinteressante), como a “realidade” que se busca alcançar.

Embora sua estadia tenha por fim a supervisão da equipe de funcionários e possíveis tensões decorrentes – o que poderia se tornar o fio condutor do discurso – Delisle opta por narrar a cidade a partir de diferentes pontos de vista. Após uma primeira página em que aponta a localização geográfica de Shenzhen, inicia a narrativa com uma sequência de panorâmicas de construções da cidade e detalhes das ruas, do trânsito. O coenunciador, pouco a pouco, situa-se em uma cidade grande, movimentada.

Seu traço também merece destaque. Logo na primeira sequência do álbum, uma série de legendas diz: “Shenzhen, dezembro de 1997 [...] Estou de volta à China. [...] Reencontro o que já havia esquecido: os odores, o barulho, a multidão, a sujeira, o acinzentado por toda parte”. A construção gráfica o ajuda a recriar o ambiente para seu coenunciador, seu destinatário.



Figura 1 – Pelo traçado e enquadramento de seu redor, Delisle busca reconstruir uma Shenzhen caótica e pouco asséptica.

Impreciso, falhado, sem cores e aparentemente sem grandes acabamentos ou retoques, seu traçado reconstrói as percepções da sujeira, da palidez, da velocidade e, muitas vezes, do caos de Shenzhen. Ao desenhar cada canto da cidade, seu ponto de vista transparece em sua retratação gráfica. O destinatário não só percebe lugares, como seus problemas – e as impressões de Delisle.

Quanto atal intencionalidade, ela pode ser percebida como em instantes nos quais ele reconta antigas memórias (p. 120-121, por exemplo), quando o traço adquire um aspecto bem mais limpo, claro e organizado. Retomando a discussão a respeito da iconicidade, a representação se torna mais expressiva, dado que, dessa maneira, os signos passam a compartilhar mais características de seus objetos – e não apenas seus formatos. O estímulo se torna mais detalhado e a representação mais direta.

Ainda sobre a construção da cidade, mesmo que sem um aparente objetivo impacto sobre seu dia a dia, Delisle apresenta com frequência objetos, hábitos e estabelecimentos, como lojas, casa de boliche, academia, restaurantes, parques – e detalhes ainda menores, como hábitos dos ciclistas, disposição de móveis no estúdio, uso de cafeteiras ou mesmo dificuldades no uso do fio-dental. Instantes narrados sem implicações em ações futuras (e nem sequer retomados), eles têm por função – como

propõe Barthes (1984) – simular o real, ou a impressão de estar diante do fato, em seu extenso conjunto de pormenores.

A partir de uma série de detalhes que (re)constroem o universo no qual se desenvolve o discurso, este, por consequência, torna-se mais efetivo – visto que contextualizado. Ademais, o grande volume de quadros aparentemente aleatórios para a narrativa de seu trabalho ga-

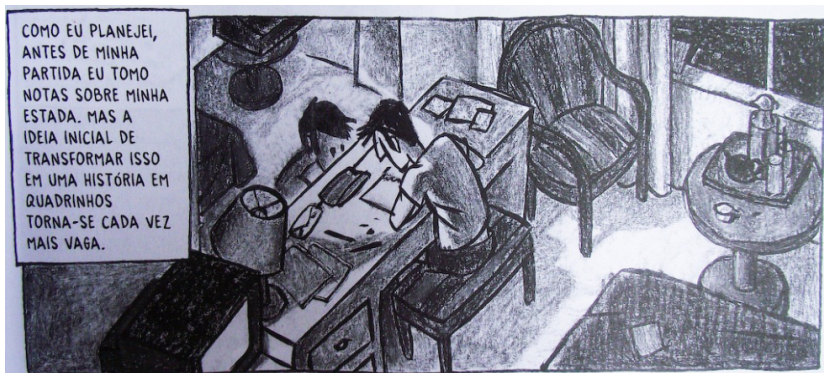


Figura 2 – Como que em uma construção metalinguística, o autor narra a transformação de suas memórias em quadrinhos, atestando a realidade dos fatos.

nha importância a partir de leitura do eixo central da obra como a própria cidade. Sua intenção, mais do que enunciar sobre seu período de trabalho, é enunciar sobre seu período em Shenzhen. Com paciência, esse monte de pequenas peças ajuda o destinatário a montar o quebra-cabeças que é a região.

Outros dos momentos interessantes são aqueles em que o autor expõe a ideia de quadrinizar a aventura. Tais instantes – contrapostos à concretude do álbum que se tem em mãos – atestam a “veracidade” do vivido; ou sua realidade. Se os momentos em que ele pensa no álbum futuro são reais (tomada sua realização), não há motivos para acreditar que os outros não sejam. Na primeira vez (p. 35) o personagem/autor aparece debruçado sobre uma escrivadinha, rascunhando sobre um papel. Se por um lado a incerteza se dissipa pelo próprio fato do álbum se concretizar, por outro ajuda mesmo a esclarecer a veracidade do discurso; visto que não se fia apenas na memória, mas em notações.

Ainda a respeito da ilusão referencial, cabe tratar a relação entre as vinhetas. Assumido que é a integração entre os quadros que compõe o discurso narrativo em quadrinhos, a construção da ideia de movimento e velocidade é dada a partir da sequência. Como ressalta McCloud (2005), diferentes tipos de transição entre vinhetas implicam distintos ritmos narrativos, estabelecidos a partir da distância espacial ou temporal entre os momentos retratados.

Ainda que não tão frequentes no álbum, algumas das sequências utilizam uma maior fragmentação da ação, com um número maior de quadros e um intervalo menor (espaço-temporal) entre cada um deles. Dessa forma permitem retratar a frustração ou o tédio, por exemplo, do personagem; suas impressões conseguem ser mais bem narradas. Em um dos usos (p. 38) ele, curioso, ressalta a insistência de uma funcionária do hotel em acionar o elevador, como se a teimosia o fizesse acelerar. Assim, a sequência, de uma página (dividida em nove quadros), utiliza seis desses apenas para retratar a

obstinação, apertando o botão do elevador repetidas vezes. Delisle não só reconstrói a ação, como sua observação quase incrédula, o tempo e a espera, que se distendem.



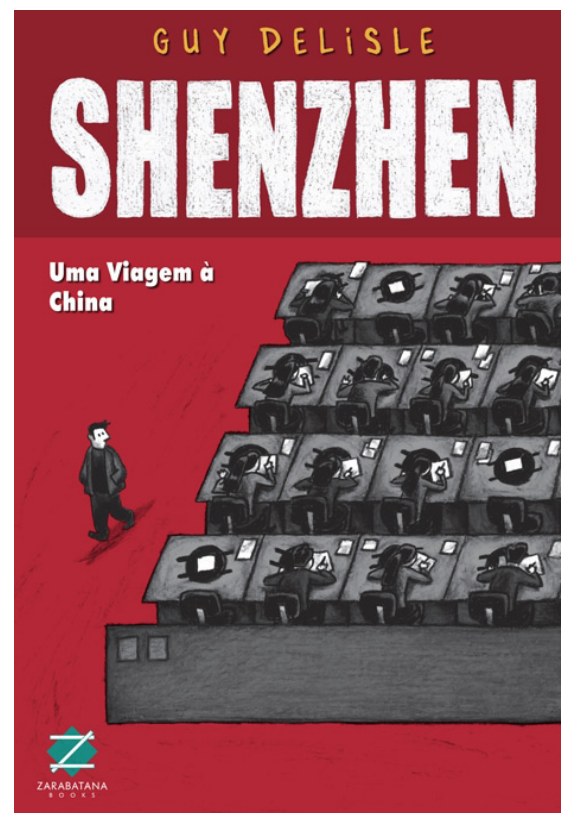
Em outro dos instantes (p. 77) o protagonista divide o elevador com um desconhecido. É também ao longo de nove vinhetas (em uma página) que ele apresenta sua insatisfação. Sem diálogo na sequência, os quadros são tomados pelos “bips!” da chamada de dois celulares portados pelo homem e o incômodo com o tom de sua voz⁷, representado pela ocupação do fundo do quadro, tomando todo o redor do protagonista. Mais do que apenas retratar o instante (o que poderia ser feito em um número bem menor de quadros), pretende-se testemunhar as sensações do personagem, simulando a presença do leitor como parte da sequência. Ela é longa para nós tanto quanto foi para Delisle, que a vive/viveu.

Figura 3 – Com uma divisão do tempo e do espaço narrado em fragmentos menores, Delisle distende a ação, aumentando sua duração e sua leitura.

A respeito da cenografia global da obra, o autor aciona a construção de um relato de viagem (no estilo de um diário). São postos em ação, desse modo, alguns pressupostos, como o de que todo o narrado é real (visto que é um desabafo pessoal e, portanto, sem necessidade de modificações), de que se baseia em considerações sinceras e, por fim, de que sintetiza tudo o que interessa ser contado (pois é registrado o que importa). Como relato de viagem, por consequência será uma estada em um lugar real e com acontecimentos igualmente concretos.

A cenografia se constrói desde a capa do livro, com o título *Shenzhen* e o subtítulo “Uma Viagem à China”. Se o leitor de início percebe o nome da cidade, a seguir tem noção de que o livro trata de uma estadia na região – afirmada pela cor vermelha, em referência à China (tanto sua bandeira como seu regime político). E mais do que pelas marcas textuais, nota-se um personagem que caminha em paralelo a um grupo de profissionais compenetrados em suas mesas de trabalho. Em destaque, esse personagem é um andarilho, um observador – assim como o destinatário ao ler a obra.

Figura 4 – A composição da capa ajuda a localizar geopoliticamente a aventura, bem como seu caráter de observação.



Apesar da ausência de datações, os desabafos e impressões sobre algumas das situações, bem como a rememoração das inúmeras cenas mínimas do cotidiano, ajudam a dar forma a este diário de viagem. Aqui, podem-se considerar as notações que faz de trechos de poemas, romances e quadrinhos que lê durante a estada (ou dos quais se lembra). Absolutamente pessoais, são mais como trechos que destaca para si mesmo, como se quisesse ressaltá-los e colocá-los como parte das memórias do dia.

Em outro instante, por exemplo, afirma ter encontrado um livro de ilustrações infantis. Sem desenvolvimento da ação (posterior ou anterior), não se sabe como o livro foi adquirido ou como foi utilizado. O leitor sabe apenas que “Um dia, encontrei um belo livro repleto de desenhos de crianças” (p. 35). A informação, desse modo, parece interessar mais ao escritor do que poderia aos leitores. É como a notação de um fato para registro – tal qual em uma agenda.

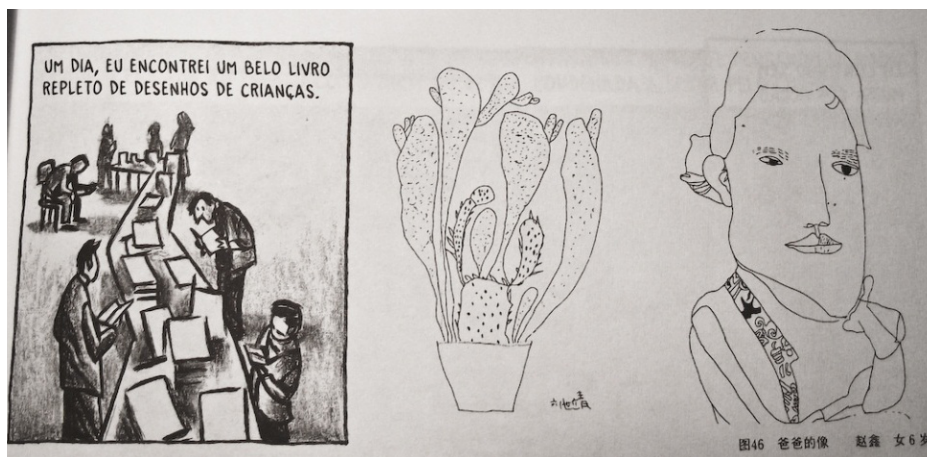


Figura 5 – Tal qual um diário pessoal, o autor insere trechos de obras que o interessam na narrativa; pequenos gestos sem interferência em outras atividades da viagem.

Além disso, ainda como parte da cenografia, pode-se considerar as sequências (anteriormente tratadas) em que expõe a ideia de quadrinizar a viagem. Elas trabalham como registros daquilo que foi observado, como se ele se ocupasse com seu diário – que o destinatário agora tem a chance de ler. Suas dúvidas ou reflexões a respeito da ideia de fazer um quadrinho são como parte da notação cotidiana do período (que incluiu questionamentos sobre a consolidação e a validade de sua narração).

Além disso, tal qual indicado pela capa do livro, a “Viagem à China” segue seu desenvolvimento cronológico. O relato é iniciado com seu primeiro dia no país e concluído com o último. Além disso (apesar da inclusão de algumas, poucas, memórias de outros períodos da vida), os fatos narrados, mesmo que não explicitamente concatenados em tempo, parecem seguir tal ordem. Na colcha de retalhos dos pequenos incidentes e eventos cotidianos que dão forma à viagem, não há referência ao fato de alguma dessas sequências ser um *flashback* ou um *flashforward*. Ao ter o livro em mãos, o destinatário (aparentemente) tem contato com os relatos de viagem do começo ao fim. Chega-se a Shenzhen com Delisle e, junto a ele, deixa-se a cidade.

Como foi tratado anteriormente, é a partir da análise do contrato de leitura que se pode entrever as estratégias de diferenciação de um produto, bem como por quais mecanismos ele busca se relacionar com o leitor. De início, então, pode-se falar sobre a construção do sujeito enunciador – ou o protagonista da obra.

A partir do início da narrativa, já é possível notar que o lugar o agrada pouco – e que seu discurso invariavelmente será marcado por essa interpretação. Seu dever será passar três meses nessa cidade suja, cinza e barulhenta. Após todo seu percurso, inclusive, não há qualquer sinal de saudosismo ou apego. Ao fim do último dia de trabalho, concluídos com um “Muito bem! [...] Três meses de bons e dedicados serviços” (p. 150), a última –, o que ele deseja é fazer suas malas, descansar um pouco e sair para pegar seu voo. Sua posição na empresa é a de empregado sem grandes vínculos – não

por menos, ao descobrir a pontualidade de seu retorno, apesar do trabalho atrasado, afirma, já cansado da ineficiência da equipe: “esses dois últimos episódios podem ir para o inferno!” (p. 124).



Figura 6 – Sem vínculos emotivos com a empresa ou os colegas de trabalho, seu desejo é voltar para casa.

Desapego à parte, Delisle constrói o discurso sobre si como o de um bom e competente profissional. Se a equipe de funcionários terceirizados de Shenzhen não domina determinado movimento ou técnica, o mesmo não acontece com o protagonista, em prontidão não só para agir, mas para passar seus conhecimentos. Como ele diria (p. 60) “[...] para aquele que domina os fundamentos básicos do movimento, a capacidade de observar o ambiente é aumentada graças ao seu olho biônico”. Ao elogiar a profissão – em instantes como esse –, elogia a si mesmo.

A narrativa do cotidiano também serve como um modo para lembrar países nos quais já trabalhou, como Canadá, França e Alemanha ou que precisa terminar uma história para a Lapin. Suas memórias têm a função de remarcar para o leitor a importância do trabalho do quadrista em questão, de seu reconhecimento. Quanto à sua posição, de modo geral, é a do sábio, daquele que tem o conhecimento e passa aos outros. São os chineses que aprendem com ele. Mais do que ter de ensinar movimentações básicas para os animadores da empresa, ele ensina sobre a história de uma pintura de Rembrandt a um professor de belas-artes – ainda que seja seu quadro favorito, de seu pintor predileto, Delisle sabe mais (p. 95).

Em contato com os poucos chineses que se relaciona – ou com os quais aparece se relacionando –, sua posição permanece distante. Mais do que isso (p. 14), deitado na cama do hotel, ele encara que a “[...] estada será bem solitária. Para uma cidade moderna próxima a Hong Kong, quase não há chineses bilíngues... Não há universidades ou cafés onde eu possa encontrar jovens interessados no Ocidente”. Mesmo que a viagem dure apenas três meses, ele não aparenta se interessar por amizades (quando há, sem grande laços). Se houver algum relacionamento, é pelo interesse de “outro” em aprender sua cultura – ou catalão, inglês ou francês, idiomas que domina –; em nenhum momento há referências a um interesse dele em aprender o mandarim ou qualquer dialeto local.

A construção de Shenzhen, por sua vez, segue a imagem da cidade grande, em expansão, mas caótica, suja e cinzenta, com pouco apuro da decoração e alguns pequenos logros cotidianos, como duas das observações que faz a respeito do quarto do hotel no qual se hospeda. No primeiro momento, em um rompante de raiva, ele chuta o termostato, que desmonta e se revela um falso controle, apenas um disco fixado na parede (p. 51), mais à frente, decide ver um filme do circuito interno de TV e descobre que assiste a um filme pirateado de uma sala de cinema (p. 129).

Considerando que no início do álbum o protagonista afirma ter passado por diferentes hotéis do país e que são todos iguais – cinco são retratados, todos com o mesmo desenho (traçado, enquadramento e ambiente) –, não é difícil que a ideia de logros como esses seja generalizada (e outros, como funcionários preguiçosos ou objetos de design mal projetado); de certo modo, calcando-se no estereótipo do país como a indústria de produção massiva e sem qualidade.



Figura 7 – Em oposição aos defeitos dos empregados locais, o protagonista é construído como aquele que veio para ensinar.

A equipe de trabalho do estúdio, por sua vez, é retratada como incompetente e ineficiente. Seus erros e defeitos são remarcados com frequência, como o hábito de dormir em serviço, a bajulação e o desconhecimento de princípios básicos, como o direcionamento do olhar de um personagem na feitura da animação.

Na construção discursiva sobre o estúdio e seus envolvidos, há uma descaracterização a ponto de nenhum outro personagem (com exceção do protagonista) esboçar traços de personalidade. De modo geral, não são sequer nomeados. Como o protagonista ressalta, “Minha tarefa aqui consiste mais em não deixar o barco afundar, dando uma ajeitada aqui e outra ali, do que dirigir uma equipe de animado-

res” (p. 61). Delisle, além disso, é posto como aquele que precisa ensinar mesmo os movimentos mais simples, como retratar alguém se levantando de uma cadeira (p. 72).

Outra forte construção discursiva é a de Shenzhen (e da própria China) como reduto do exotismo. Em terras como essas, encontram-se desde pedintes que fingem se martirizar (p. 19) a salas de dentistas caóticas, definidas como “uma das cenas mais estranhas que já vi” e comparadas a uma estação de trem (p. 25), ou mesmo aonde se deve “deixar de lado nossos reflexos culturais de cortesia” para andar de bicicleta (p. 74). As situações nunca se tornam mote para que ele questione sua própria cultura – mais do que “o diferente”, Shenzhen é “o estranho”.

De bastante relevância, está o paralelo que Delisle traça entre a China e o Inferno de Dante (p. 40). A estrutura Hong Kong – Shenzhen – Cantão/Pequim/Xangai – Campo é tratada como uma transposição da gradação de Dante, que vai do Purgatório ao Inferno – não à toa, a única região comparada ao Paraíso são os Estados Unidos. Essas concepções são retomadas algumas vezes ao longo da obra, sendo reafirmadas pelo autor.

A respeito da construção do sujeito a quem se fala, do coenunciador, Delisle constrói um percurso mais curto, mas igualmente passível de leitura. O destinatário é estruturado basicamente como um amigo –visto ser aquele que tem permissão para ler o diário do protagonista. No diálogo, da parte do enunciador, a obra é marcada pela informalidade, seja pelo traço pouco polido que caracteriza o grafismo (por vezes semelhantes a rascunhos), seja pelo linguajar utilizado.

Além disso, o destinatário é aquele a quem Delisle conta antigos casos de trabalhos, como quando mostra a primeira página de um quadrinho de inspiração chinesa, abandonado por falta de editor (p. 119); ou quando relembra de um período em um estúdio de Berlim, para falar sobre um colega de trabalho que apoiava uma caneca de cerveja sobre a barriga e de outro que, em protesto, queimou uma série de desenhos no estacionamento da empresa.

Em alguns momentos (mesmo que raros), inclusive, é possível notar uma interlocução direta. Quando o protagonista observa um vendedor ambulante de pipoca (p. 44), por exemplo, a sequência é iniciada com uma legenda que interpela do leitor. O destinatário não só é posto como próximo (e íntimo de Delisle), mas da própria realidade e povo que o cercam. Ele é convidado a dividir a estada com o quadrinista.

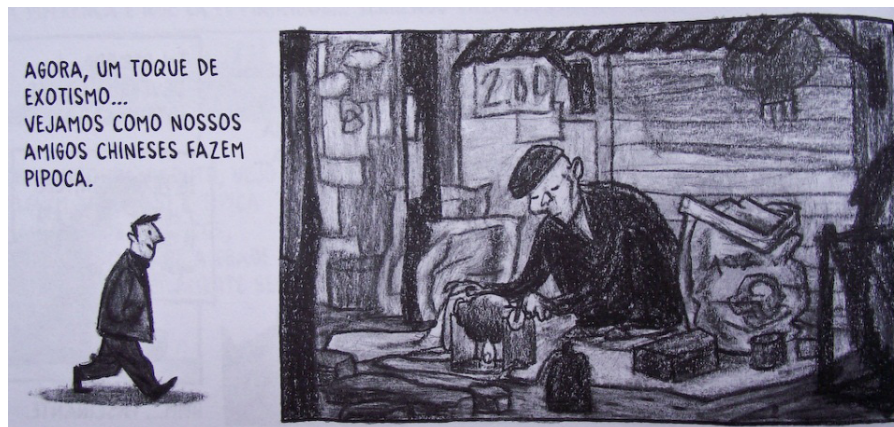


Figura 8 – Como um amigo do protagonista, o leitor é convidado a visitar, com ele, as ruas da cidade, muitas vezes com interlocução direta.

Outra qualidade que enunciador e coenunciador (ou o leitor-modelo) compartilham é a apreciação de histórias em quadrinhos. Embora a constatação pareça óbvia – posto que o leitor consome um produto do tipo –, é ampliada para a questão do repertório:

ele não só lê, mas compartilha com Delisle o conhecimento de certas produções. Há referências aos personagens Spirou (p. 28-29) Tintim (p. 103-105) e Lucky Luke (p. 104). Sem qualquer explicação de quem sejam, é assumido que o coenunciador os conhece e – por inferência – é fã de aventuras, como são os enredos dos quais participam os três personagens em questão (e, de certo modo, o próprio Delisle quadrinizado).



Figura 9 – Referência a Tintim e seu cão, Milu

Por fim, cabe lembrar o uso do humor na obra. Ainda que aqui não seja possível desenvolver uma investigação sobre a constituição do efeito de riso, cabe destacar como os simpáticos avatares de cada personagem e a construção de situações aparentemente leves e descompromissadas, muitas cômicas, tendem a seduzir o leitor. Na obra, a construção discursiva ainda utiliza esse mecanismo para reforçar seus laços com o leitor. O destinatário é aquele amigo a quem se conta casos engraçados, a quem se busca agradar com um grafismo leve que – longe de configurações realistas, repletas de detalhes e texturas – lembra por diversas vezes as histórias em quadrinhos que se lia na infância. A intenção é que o leitor não só se identifique, mas se divirta.

Considerações finais

Este artigo pretendeu revelar as relações entre instâncias comunicativas e jogo de intencionalidades no álbum *Shenzhen*, de Guy Delisle; bem como a própria estrutura da obra, lugar de construção do discurso. A partir de alguns parâmetros estabelecidos pela Análise do Discurso a respeito de estruturas narrativas e de sua organização, marcada por intencionalidades, foi possível perceber como a obra se estrutura a partir de pequenos fatos do cotidiano; como a quadrinização (algumas vezes pelo uso do traço, outras pela articulação entre os quadros) busca recriar a Shenzhen de Delisle, do mesmo modo que insere nela o coenunciador; contextualizando o leitor por meio de detalhes.

Por outro lado, tendo o discurso se estruturado a partir de uma cenografia como a de relato de viagem, foi possível notar como a obra acaba por justificar a si mesma, por se validar e aproximar o protagonista dos leitores, explorando sua personalidade. Mais ao final, ademais, esclareceu-se como o autor estrutura a si como funcionário ímpar, destacado em meio a um grupo de animadores pouco eficientes, em uma cidade ao mesmo tempo exótica e pouco convidativa. Quanto à instância do leitor, aproximado constantemente do protagonista, tende a ser construído como um amigo seu, conivente com suas dores e solidário às dificuldades de estar na região ao longo desses três meses. ●

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BARTHES, Roland. Introdução a análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

- DELISLE, Guy. Shenzhen. *Uma viagem à China*. São Paulo: Zarabatana Books, 2009.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2010.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. *Communications – La bande dessinée et son discours – École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris, n. 24, p. 7-23, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.
- MESKIN, Aaron. Defining Comics? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 4, out. 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. Como as linguagens significam ascoisas. São Paulo: Pioneira, 2000.
- VERÓN, Eliseo. El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. In: *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP, 1985.

NOTAS

- ¹ Deste modo, trabalha-se com a semiótica de Peirce (*apud* Santaella, 2000), para a qual um signo – representação vicária que circula socialmente – pode se dar como ícone (ou ainda como símbolo ou índice), sendo esse uma construção artificial imitativa, utilizada para representar, reproduzir o real a partir de traços de similitude física com a ideia que busca expressar; um signo que compartilha alguma(s) característica(s) com seu objeto.
- ² A ideia de “instantes pregnantes” é desenvolvida por Jacques Aumont (2004). Se a imagem é produzida no espaço, a escolha de alguns dos inúmeros instantes da ação é essencial para representar de maneira decomposta o acontecimento. Os pregnantes são aqueles mais significativos, como uma essência da sequência.
- ³ Por questões de espaço, não será possível desenvolver uma análise de todos os álbuns, apenas de *Shenzhen*, o primeiro deles.
- ⁴ Durante os anos 1970, a pequena região pesqueira começou a receber maciços investimentos de capital estrangeiro. Pouco tempo depois, Shenzhen transformou-se na primeira região da China a ser declarada Zona Econômica Especial e uma megalópole de crescimento acelerado.

- ⁵ Pois, em se tratando de lembranças, como ele afirma (p. 9) “[...] o tempo se encarrega de apagar os maus momentos, a memória guarda para sempre os aspectos ingênuos e estupidamente otimistas”. De um lado, portanto, fatos recontados a partir de exemplos e em tom de memória, logo tão claros; de outro, uma tentativa de recriar ao máximo a realidade de Shenzhen, baseada em uma série de anotações. O primeiro se quer memória; o outro, realidade.
- ⁶ Curioso detalhe – igualmente útil à reconstrução do real – é o fato de a orelha final de livro, espaço onde habitualmente se traça um perfil do autor, acompanhado de sua foto, há um texto sobre Delisle com uma representação sua em quadrinhos, a mesma que circula pelas páginas do livro. Se aqui, nesta área consensualmente assumida como verídica e informativa, o avatar de Delisle “é” ele próprio, porque não o seria ao longo da narrativa?
- ⁷ Compartilhando a situação do protagonista, que não conhece o idioma local, as conversas aos celulares não são traduzidas. Assim, os ideogramas permanecem misteriosos, como são para o quadrinista.
- ⁸ À parte a edição brasileira, a original (em francês) é muito semelhante. Na tradução, foram inseridas apenas a frase “Uma Viagem à China” – para situar os leitores não familiarizados com o nome da cidade – e uma faixa de tom mais escuro do que o vermelho, para destacar os nomes do autor e do livro, enquanto no original é usada apenas vermelho mais claro para toda a capa.
- ⁹ Antologia francesa de quadrinhos, publicada pela editora L’Association.
- ¹⁰ A ponto de iniciar uma curiosa e “estranha conversa mental” (p. 85), dialogando consigo mesmo após tantos dias sem pronunciar palavra alguma, como afirma.
- ¹¹ A mais duradoura é com o jovem Cheun (p. 49; 54; 63-65; 124-127). Ele é o único chinês a receber nome, e igualmente permanece sem traços significativos de personalidade. Não chega a ser dito nem sua profissão, apenas que ele se sente feliz em poder treinar seu inglês; enquanto Delisle se diz feliz por ter um guia. Ao abandonar o país, ao fim do livro, não há qualquer referência a despedidas ou saudades.
- ¹² Em um momento do álbum (p. 114), ao chegar ao estúdio, ele encontra uma jovem e profere uma pequena frase no idioma local. Apesar disso, como diz em alguns momentos da obra, ele não tem qualquer domínio da língua, portanto o caso pontual pode ser interpretado mais como a enunciação de um cumprimento, aprendido de forma isolada.