

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v14.n33.03>

Desdobramentos teórico-metodológicos do hibridismo romanesco contemporâneo: um estudo do Romance Gráfico a partir do conceito de Dobra de Deleuze¹

The theoretical-methodological developments of contemporary novelistic hybridism: a graphic novel study based on Deleuze's Fold Concept

Déborah Alves Miranda**
Josilene Pinheiro Mariz***

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir os desdobramentos teórico-metodológicos do hibridismo romanesco contemporâneo, partindo do romance gráfico enquanto gênero literário, e o conceito de dobra apresentado por Deleuze. Apresentamos o que faz do romance gráfico uma dobra do romance e conseqüentemente uma obra literária; o romance gráfico como obra híbrida e, também, a proximidade do romance gráfico com a literatura dita menor, apresentada por Deleuze e Gattari (2003). Utilizamos como arcabouço teórico os estudos anteriormente realizados por Deleuze (1988), Sousanis (2017), Garramuño (2014), Lukács (2009), Reuter (1995), dentre outros, e o romance gráfico *Aya de Yopougon*, de Marguerite About e Clément Oubrerie, a fim de exemplificar as reflexões apresentadas.

Palavras-chave: Literatura menor. Romance gráfico. Dobra. Hibridismo.

Abstract: This paper aims to discuss the theoretical-methodological developments of contemporary novelistic hybridism based on the graphic novel as a literary genre, and the concept of fold presented by Deleuze. We intend to present what makes the graphic novel a novel's fold and therefore a literary work; the graphic novel as hybrid work and, as well, the proximity between the graphic novel and the literature considered minor, according to Deleuze and Gattari (2003). As theoretical support for our reflections we intend to use the previous studies of Deleuze (1988), Sousanis (2017), Garramuño (2014), Lukács (2009) and Reuter (1995), among others and the graphic novel *Aya of Yop City*, by Marguerite About and Clément Oubrerie in order to exemplify our reflections.

Keywords: Minor Literature. Graphic Novel. Fold. Hybridism.

¹ Este artigo é parte de uma pesquisa maior que resultou em uma dissertação de mestrado.

** Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

*** Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Introdução

Na sociedade atual, vivemos um momento de transformação oriundo de um longo processo de desenvolvimento histórico e tecnológico que tem nos levado a repensar conceitos e padrões vigentes por séculos. Os impactos dessa transformação têm sido a leve fronteira entre um isto e um aquilo, quebrando padrões dicotômicos e se apoiando na fluidez como um alicerce. Tal fluidez se estende das identidades à sociedade, à cultura e às artes, e a literatura, como um viés artístico, não esteve isenta de ter suas estruturas questionadas e alocadas em outras formas de conceituar o que é literário. Deixando, de certa forma, de lado a necessidade de classificação e categorização para criar a necessidade de discuti-las de modo a focar no conteúdo mais que na forma, naquilo que evoca mais do que aquilo que se parece.

Diante disso, temos visto a entrada de novos gêneros literários e de outras formas de fazer literatura no mercado editorial e no mercado de publicações independentes, que tem crescido exponencialmente nos últimos anos com o advento da internet. Entre o velho e o novo, a literatura tem acontecido também de forma híbrida tanto quando pensamos em espaço-tempo, pois não é o velho e o novo dicotomicamente, mas ambos acontecendo e eclodindo ao mesmo tempo, quanto a diversidade de formas literárias imbricadas em outras formas de arte, como o desenho, a fotografia e a pintura. Ao pensarmos nas categorias de gênero na literatura e lançarmos um olhar atento para a história do romance, é possível perceber a evolução das narrativas e dos suportes em que essas narrativas são dispostas. Barthes (2005), em um de seus estudos, questiona “o romance ainda é possível?”, e o mercado editorial e independente tem respondido ao longo dos anos com as diversas obras que compõem a aba romance. Schüler (2000), em meados do século XX, questiona a morte ou a

vida do romance, inquirindo se o romance estaria morrendo, e o autor segue respondendo retoricamente que “morto não está o romance, mas a forma burguesa de narrar [...] o romance está morrendo e deve continuar a morrer [...] alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo [...]” (SCHÜLER, 2000, p. 9). A morte do romance tem lhe ofertado a pulsão de vida ao longo dos anos, compondo outras formas de realização.

Diante desses estartes de discussão, objetivamos com as reflexões deste artigo discutir os desdobramentos teórico-metodológicos do hibridismo contemporâneo partindo do romance gráfico, na condição de gênero literário, e o conceito de dobra apresentado por Deleuze (1988). Apresentaremos o que faz do romance gráfico uma dobra do romance e conseqüentemente uma obra literária; o romance gráfico como obra híbrida e, também, a proximidade do romance gráfico com a literatura dita menor, apresentada por Deleuze e Gattari. Utilizaremos o romance gráfico *Aya de Yopougon*, de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie, a fim de exemplificar nossas reflexões.

Embasaremos as nossas reflexões nos estudos anteriormente realizados por Reuter (1995) e Lukács (2009) sobre o romance; Dürrenmatt (2013) e Sousanis (2017) que discutem o romance gráfico na condição de literatura e consideram o romance gráfico como um emaranhado dinâmico e não linear. Além disso, nos baseamos nos estudos de Deleuze (1988) e de Deleuze e Guattari (2003) a fim de discutir o conceito de dobra aplicado ao gênero em questão, considerando-o uma dobra do romance e da literatura, e nos estudos de Garramuño (2014) que discute o hibridismo nas artes.

O romance gráfico e a teoria do romance

Segundo Aragão (2001, p. 76), “o romance é um gênero que [...] não se submete a cânones, liberta-se de tudo o que é convencional,

necrosado, amorfo, de tudo o que freia sua própria evolução”, e isso acontece porque ele “é um gênero proteiforme, suscetível de tomar aspectos muito variados. Isto significa, entre outras coisas, que é estruturado de modo complexo por tensões entre sua organização específica, suas intenções e as diversas sequências que integra”, como nos afirma Reuter (1995, p. 117).

Esquecemos que ler uma imagem não é uma tarefa fácil, ler a imagem tanto quanto ler o texto escrito é uma atividade de decodificação complexa e em ambas se exige um leitor capaz de identificar os significados. É por isso que, segundo Coudray (s/d, apud DÜRRENMATT, 2013, p. 9), as narrativas quadrinizadas podem ser lidas pelo viés literário, exatamente pelo seu caráter de complexidade. Além disso, segundo Rodrigues (2014, p. 241), “por sua estrutura híbrida, são capazes de articular seu conteúdo com noções que se estabelecem no campo do literário e das artes plásticas”, o que confere ao romance gráfico características de ambos os campos artísticos. Porém, a aproximação do romance gráfico com a literatura é deixada de lado, como nos chama atenção Oliveira (2014) ao destacar que o diálogo literatura-quadrinhos é bastante explorado, mas pouco se discute a existência de uma relação contrária quadrinhos-literatura.

O romance gráfico está entre o visual e o verbal, um lugar inespecífico na literatura, um lugar inespecífico nas artes visuais. Para Garramuño (2014), essa inespecificidade e não pertencimento destaca um

não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

Ainda no que diz respeito ao romance, Reuter (1995) afirma que esse gênero ocupou durante um certo tempo um espaço inespecífico

e atualmente o romance tem um *status* privilegiado entre os demais gêneros literários, mas isso nem sempre foi assim. O romance tinha um *status* marginalizado dentro da literatura, sendo, como aponta o autor, “um gênero menor, pouco legitimado” (REUTER, 1995, p. 10). Além disso, para Lukács (2009, p. 72-74).

[...]o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, graças à equiparação entre problemática e ser problemático [...] essa ‘semi-arte’, pois, prescreve uma legalidade artística ainda mais rigorosa e infalível do que as ‘formas fechadas’, e tais leis são tanto mais imperativas quanto, em sua essência, menos definíveis e formuláveis- são leis do tato. (LUKÁCS, 2009, p. 72-74).

A partir dessa discussão, iniciada pelo crítico no início do século XX (1916), percebemos que o romance foi um gênero marginal e que passou por um longo processo de consolidação entre os demais gêneros literários. Tal constatação nos chama a atenção para o fato de que hoje o romance gráfico, ampliação desse gênero um dia marginal, seja considerado como um gênero periférico e não legitimado, seguindo os passos, por assim dizer, do gênero que faz parte da sua composição.

Além disso, ao longo da história, principalmente ao longo do século XIX e XX, o romance aparece como gênero da liberdade, tendo em vista que vai “escapando à submissão às antigas regras e permitindo a *inovação* formal ou temática” (REUTER, 1995, p.11, grifo do autor) e se consagra no século XIX como um gênero maior, sendo no século XX um dos gêneros mais lidos e reconhecidos.

Dentro desse contexto, o romance gráfico seria, por assim dizer, uma evolução do gênero romance, uma atualização dele e uma das formas que o romance pode assumir. Além disso, o romance gráfico faz uso tanto da estrutura romanesca quanto da estrutura quadrinística, por isso, seu rótulo de “gênero híbrido”, visto que agrega duas artes

paralelamente. André Breton, escritor francês, poeta e teórico surrealista, segundo Reuter (1995), é um dos primeiros que percebe a interação da literatura com as outras artes, pois eliminava o excesso de descrições acrescentando desenhos e/ou fotografias aos seus textos.

De acordo com Casa Nova *et al.* (2010), “visualizar as coisas faz melhor compreendê-las, ou melhor, faz compreender o que se lê”. Essa afirmação é o que divide opiniões quando se trata de literatura, pois há quem diga que as imagens retiram da literatura a sua faceta de complexidade, Gustave Flaubert, escritor francês, é um dos que fizeram essa afirmação. Quanto a isso, Sousanis (2017) nos lembra que ambas as linguagens, verbal e não- verbal, estão:

Figura 1- Narrativas quadrinísticas como ecossistema-sequencial simultâneo



64

Fonte: Sousanis (2017, p. 64)

Nessa perspectiva, o romance gráfico é considerado também como um romance visual, que nasce da confluência entre duas artes, duas mídias, segundo Baetens (2009). Esse autor belga ainda nos chama atenção para o fato de que um romance gráfico é considerado literatura não pelo seu texto, mas pela qualidade narrativa das imagens, o que para o autor se mostra como um paradoxo, e dizer que um romance é visual é afirmar que fica a cargo da imagem o desenrolar da narrativa.

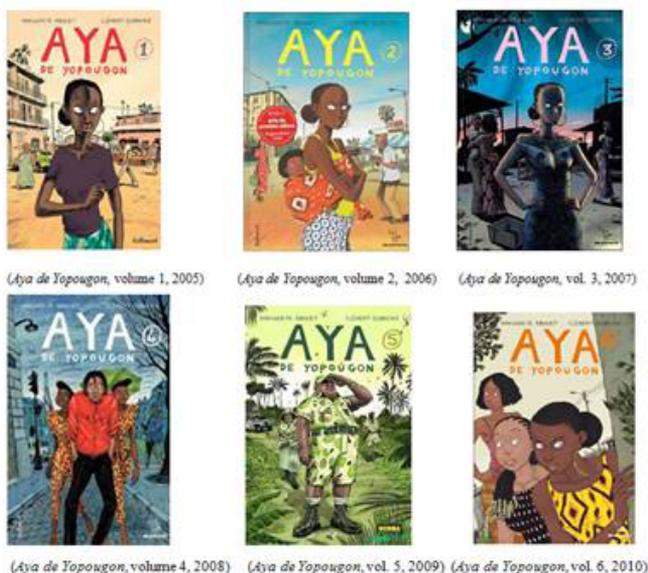
Por esse viés, o literário é descentralizado do texto, como acontece no romance, e centralizado na imagem, que é a responsável pelos elementos narrativos como espaço-tempo e em parte pela caracterização dos personagens. Um romance gráfico sem imagens, não se tornaria um romance somente, pois faltaria a ele o elemento central que é dado pelas imagens, a faceta de narrativa. É nas imagens que o caráter mimético e o verossímil apontados por Aristóteles em sua *Poética* se concretizam, e é, portanto, nesse espaço que o literário se exprime dentro do romance gráfico com o auxílio do texto escrito. Logo, um caminho que considere apenas o sentido literatura-quadrinhos, através das adaptações, como a única forma de aproximação do romance gráfico com os quadrinhos, exclui as narrativas quadrinísticas de nascerem literatura, de serem considerados como tal sem a necessidade da intercambiação única entre literatura e quadrinhos.

Eisner (2010), um dos principais estudiosos do assunto, é um dos primeiros que percebe essa relação inversa dos quadrinhos para a literatura. O autor percebe essa relação em suas próprias produções e, então, cria o termo *graphic novel* para os quadrinhos produzidos por ele. O termo foi traduzido para outras línguas: em português, romance gráfico, em espanhol, *novela gráfica*, e em francês o termo foi traduzido como *album*. A esse respeito, Ramos e Figueira (2014, p. 200) dizem que “o termo álbum associado aos romances gráficos é o caso de *Aya de Yopougon*. Parece que álbum é para os quadrinhos longos

produzidos na Europa e Romance gráfico para os produzidos nos EUA. Tudo influência do mercado editorial e da imprensa” (RAMOS; FIGUEIRA, 2014, p. 202), destacando, assim, como o mercado editorial interfere na consolidação de um gênero.

Os pesquisadores ainda frisam que os rótulos *graphic novel*, *novela gráfica*, *album*, *romance gráfico* são utilizados para designar o mesmo objeto (RAMOS; FIGUEIRA, 2014), que, por vezes, pode possuir mais de um volume, como é o caso de *Aya de Yopougon*. Tal possibilidade é chamada por Durrenmatt (2013) de *chaptirage*, que seria a divisão da narrativa em capítulos, e o estudioso destaca que esse é um “detalhe essencialmente romanesco”. Reuter (1995), ao discorrer sobre o romance, destaca a possibilidade “polissequencial” do romance e afirma que essa é uma característica de todo romance, como nos sugere *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Figura 2- Sequência do romance gráfico

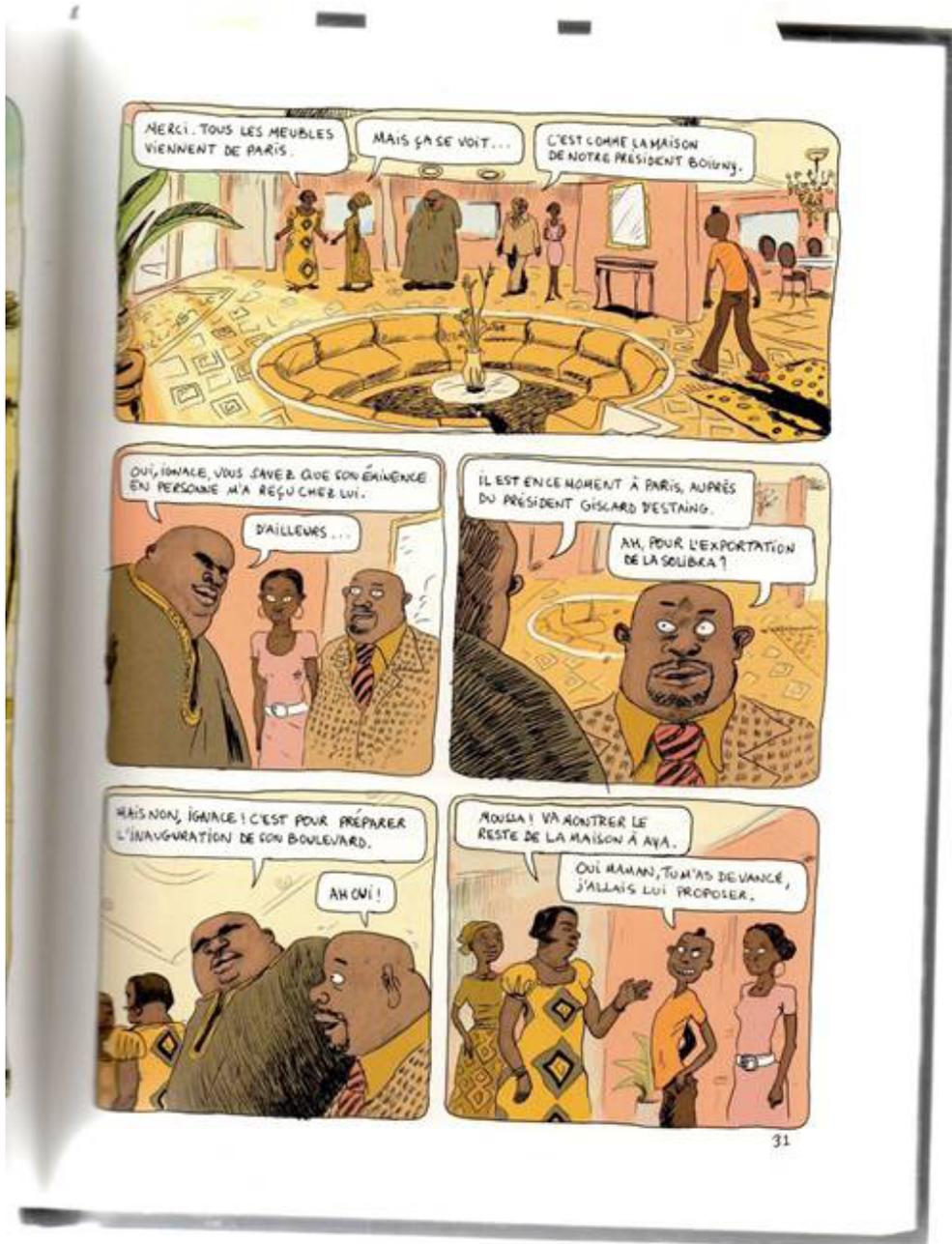


Fonte: Sequência de imagens organizada segundo a publicação do álbum em estudo neste texto.

Seguindo a lógica de *chapitrage*, a obra não é composta de capítulos isolados com temáticas diferentes, mas, sim, trata-se de uma “narrativa fragmentada”, tal qual provavelmente designariam os filósofos Deleuze e Guattari (2003), o que não quer dizer que falta completude em tais narrativas. Outrossim, que são desmembradas em partes que formam um todo posteriormente e, mesmo na sua fragmentariedade, não podem ser consideradas incompletas, haja vista que as narrativas possuem sempre a ordem esperada de uma narrativa: começo, meio e fim.

Narrativamente, o romance gráfico também pode ter seu enredo pautado em atos factuais ou ficcionais, possibilidade de toda narrativa romanesca (BRICCO, 2009). Dentro dessa perspectiva, um romance gráfico que possui fatos sócio-históricos pode ser considerado também como uma narrativa factual, como é o caso de *Maus*, de Art Spiegelman e de *Aya de Yopougon* também, visto que possui um recorte com traços autobiográficos e que remonta aos acontecimentos da década de 1970, década em que se passa a história narrada. Tal traço pode ser observado, por exemplo, no excerto disposto na figura 3, em que as personagens comentam sobre o então presidente da Costa do Marfim, Félix Houphouët-Boigny, o primeiro presidente do país.

Figura 3- Traços de narrativa ancorada sócio-historicamente.



Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p.31)

Diante de tais ponderações, percebemos que o romance gráfico pode ser lido pelo viés literário, posto que assume características próprias de narrativas literárias. Adentrando no campo do ‘hibridismo e inespecificidade em romances contemporâneos’, a seguir, discutiremos o romance gráfico e a dobra deleuziana, destacando as características híbridas do romance gráfico e como ele se configura enquanto uma dobra do romance e, conseqüentemente, da literatura.

Romance gráfico e a dobra deleuziana

Híbrido é uma característica de algo que provém de naturezas distintas, segundo acepções de alguns dicionários, aqui, entendemos o romance gráfico por obra híbrida dada a sua composição, que provém justamente de naturezas distintas: o visual e o verbal. Ao considerarmos o romance gráfico como obra literária híbrida, partimos, então, do conceito de literatura como experiência estética, como arte, conforme indicado por Culler (1999), que considera a literatura como um objeto estético.

O romance gráfico, além de ter a sua terminologia constantemente questionada, esteve ao longo do tempo em meio a persistentes debates sobre a sua composição. Isso ocorre uma vez que esse gênero herdou a estrutura quadrinística (dos quadrinhos), mas também herdou a estrutura do romance literário, ou seja, a presença de personagens e enredo ancorados em tempo e espaço, situados em um dado contexto sócio-histórico, bem como a presença de uma extensão maior de páginas assim como ocorre nos romances.

Tal dualidade trouxe para o entorno do romance gráfico o questionamento sobre o seu *status* na condição de literatura e também o seu *status* como arte gráfica. Distantes de perpetuar esse duelo, como já citamos anteriormente, aqui leremos o romance gráfico como literatura, discutindo os aspectos que nos permitem lê-lo e analisá-lo

como uma obra literária, percebendo-o como uma dobra da literatura a partir dos postulados de Leibniz apresentados por Deleuze em *Le pli-Leibniz et le baroque [A dobra-Leibniz e o barroco]*.

Destarte, o conceito de dobra vem dos estudos de Leibniz (1646-1716), filósofo e matemático alemão, para quem, o nosso mundo é um mundo de possibilidades infinitas. Como matemático, Leibniz se baseia nessa matéria e na ideia de infinidade, que é pautada na série infinita de números chamada de números irracionais. Dentro desse mundo, todos os seres possuem escolhas possíveis, pois o mundo em que vivemos poderia ter infinitas outras formas, todavia, foi construído tal qual o conhecemos, já que se trata de uma escolha possível dentre todas as possibilidades infinitas de mundos que ele poderia ser. Ainda, do ponto de vista metafísico, para o filósofo, as almas, tanto orgânicas quanto inorgânicas, possuem dobras na alma, e o conjunto dessas infinitas dobras Leibniz chama de mônadas (DELEUZE, 1988).

É a partir de tal conceito que Deleuze (1988) discorre sobre a dobra na arte barroca e na arte contemporânea, quando considera que a arte contemporânea perpetua o hibridismo entre as artes, o que já era típico no barroco. Sendo assim, o conceito de dobra apresentado por Deleuze, com base nos estudos de Leibniz, não se aplica somente ao barroco, mas às artes de uma forma geral, podendo assim aplicar-se às manifestações literárias, dentre elas o romance gráfico. Sobre isso, o autor destaca que:

Um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separem em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. Do mesmo modo, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissolveria em pontos independentes, como a areia fluída dissolve-se em grãos, mas é com um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinados pela circunvizinhança

consistente ou conspirativa. [...] Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna (DELEUZE, 1991, p.17).⁴

Assim, verificamos que as dobras estão interligadas, não são dobras separadas continuamente, mas continuamente imbricadas. Nessa perspectiva, embora se faça dobras, o corpo, que nesse caso consideramos como sendo a literatura, não se dissolve, poderíamos dizer que ao constituir-se uma dobra não perde a essência, pois a dobra não se separa do corpo que a constitui. Assim como um origami, como nos apresenta Deleuze (1988), constituído de possíveis infinitas dobras, o corpo, – a literatura –, admite dobras também ao infinito sem que a sua essência, – a literariedade –, seja perdida.

Diante disso, o romance gráfico pode ser considerado como uma dobra do romance, que, por conseguinte, é uma dobra da literatura, que é uma dobra da arte, dobras sob dobras, como afirma Deleuze (1988):

Dobras sobre dobras, é esse o estatuto dos dois modos de percepção ou dos dois processos, o microscópico e o macroscópico. Eis por que a desdobra nunca é o contrário da dobra, mas é o movimento que vai de umas dobras às outras. Algumas vezes, desdobrar significa que desenvolvo, que desfaço as dobras infinitamente pequenas que não param de agitar o fundo, mas para traçar uma grande dobra sobre a qual aparecem formas, sendo esta a operação da vigília: projeto o mundo 'sobre a superfície de uma dobradura'(DELEUZE, 1991, p. 140).⁵

⁴ Todas as traduções referentes à obra são de autoria de Luís B.L. Orlandi. Original : un corps flexible ou élastique a encore des parties cohérentes qui forment un pli, si bien qu'elles ne se séparent pas en parties des parties, mais plutôt se divisent à l'infini en plis de plus en plus petits qui gardent toujours une certaine cohésion. Aussi le labyrinthe du continu n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini ou se décompose en mouvements courbes, chacun déterminé par l'entourage consistant ou conspirant [...] Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne. (DELEUZE, 1988, p. 9).

⁵ [...] pli sur plis, tel est le statut des deux modes de perception, ou des deux processus, microscopique et macroscopique. C'est pourquoi le dépli n'est jamais le contraire du pli, mais le mouvement qui va des un aux autres. Déplier signifie tantôt que je développe, que je défais les plis infiniment petits qui ne cessent d'agiter le fond, mais pour tracer un grand pli sur le coté duquel apparaissent des formes, et c'est l'opération de la veille : je projette le monde « sur la surface d'une pliure »... (DELEUZE, 1988, p. 124).

Para o filósofo francês, a dobra implica em processos microscópicos e desdobra em processos macroscópicos, tendo em vista que, ao passo que a desdobra acontece, as infinitas dobras ganham um desdobramento, o que resulta em um efeito macroscópico. Sendo assim, o processo de desdobramento é um processo de extensão, de aumento. Para o autor, tal ideia no contexto das artes, especificamente no caso da arte barroca, significa que “se o barroco instaurou uma arte total ou uma unidade total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda.” (DELEUZE, 1991, p. 186-187)⁶, o que retoma a ideia da desdobra explicada pelo autor, que não se trata do contrário da dobra, mas da sua extensão, o resultado das dobraduras é a desdobra que resulta também em um transbordamento daquilo que a antecede, como podemos observar na figura abaixo.

Diante de tais apontamentos, compreendemos que a perspectiva da dobra, desdobra e redobra apontados por Leibniz e retomados por Deleuze em relação à arte barroca, e aplicada à arte contemporânea, nos faz perceber o romance gráfico como arte gráfica e ao mesmo tempo literária, pois se instala entre duas artes sem que uma seja mais importante que a outra; mas, que confluem, resultando em uma nova arte híbrida por natureza. A esse respeito, Nunes (2007) afirma que

[...] tal dobra, em funcionamento, tem a função de alterar a essência dos objetos que, ao passarem pelo processo da dobra, convertem-se em outros objetos, aparecendo, portanto, o “novo”. Assim, esses objetos perdem sua forma estática (molde espacial) e ganham novas variações contínuas (modulação temporal). Na modulação, o processo de desmoldagem é infinito: variação perpétua; em outras palavras, a dobra, como a cultura híbrida, faz com que a essência do objeto seja dinâmica (NUNES, 2007, p. 30-31).

⁶ si le baroque a instaure un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde.” (DELEUZE, 1988, p. 166, 168)

Sendo assim, no caso da literatura, teremos uma nova produção literária, um novo fazer literário, o que Ghirardi (2014) nomeia de “reconfigurações”, que vão acontecendo ao passo que os avanços na sociedade vão ocorrendo, os leitores são outros a cada dia e com tal mudança a literatura também muda, se “reconfigura” (GHIRARDI, 2014), se dobra, redobra e desdobra. A respeito das atualizações na arte, Nunes (2007) acrescenta ainda que o

[...] objeto eterno que não para de se atualizar. Um elemento ou dobra de um passado remoto é atualizado no momento em que se integra à outra dobra, fazendo surgir o acontecimento “novo”, e este (que também é uma dobra), por sua vez, poderá ser atualizado em outro momento futuro. Há um ciclo de atualização constante, por isso o elemento eterno não pára de se deslocar, “ganhando e perdendo partes levadas pelo movimento; as coisas não param de se alterar; mesmo as preensões não param de entrar e sair de compostos variáveis. Os acontecimentos são fluxos” (DELEUZE, 1991, p. 137). Portanto, o objeto eterno constituiu-se em constantes (re) atualizações (NUNES, 2007, p. 37 e 38).

Dentro dessa perspectiva, o objeto eterno, a arte, não seria estático por ser eterno, mas dinâmico, exatamente pelo seu caráter de eternidade, pois aquilo que é eterno não tem fim. No contexto da literatura, podemos considerar que os vários gêneros romanesco que foram se dobrando e desdobrando ao longo da história, romance de formação, romance autobiográfico, romance naturalista, romance epistolar etc., e dentre esses, para nós, está o romance gráfico, como disposto abaixo na figura 4, pois mostram o caráter dobrável, híbrido e de reatualização da literatura e da arte na modernidade, e mesmo antes dela.

Garramuño (2014) descreve as obras estéticas híbridas como

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinação inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo- e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em

face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem um local nem noutro, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais... (GARRAMUÑO, 2014, p.11-12).

Diante do exposto, a desdobra seria o resultado da matéria dobrada que não pode mais voltar ao que era antes, pois os vincos feitos pela dobra a transformam em uma nova matéria a partir da qual foi constituída, e toda dobra vem de outra dobra, “toda dobra, vem de uma dobra, plica ex plica” (DELEUZE, 1991, p. 24)⁷. Nessa perspectiva da desdobra, percebemos que a discussão do velho *versus* o novo não se sustenta, pois o novo será sempre ancorado no velho em uma relação de unidade e transbordamento, não de separação e distanciamento.

Além do já exposto, tal perspectiva pode ser observada em outros aspectos referentes à obra, levando-se em conta que o romance *Aya de Yopougon*, de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie, em relação à *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, se assemelha pelos aspectos organizacionais e editoriais da obra que também é publicada em sequência, com diversos volumes.

⁷ “tout pli vient d'un pli, plica ex plica.” (DELEUZE, 1988, p. 16)

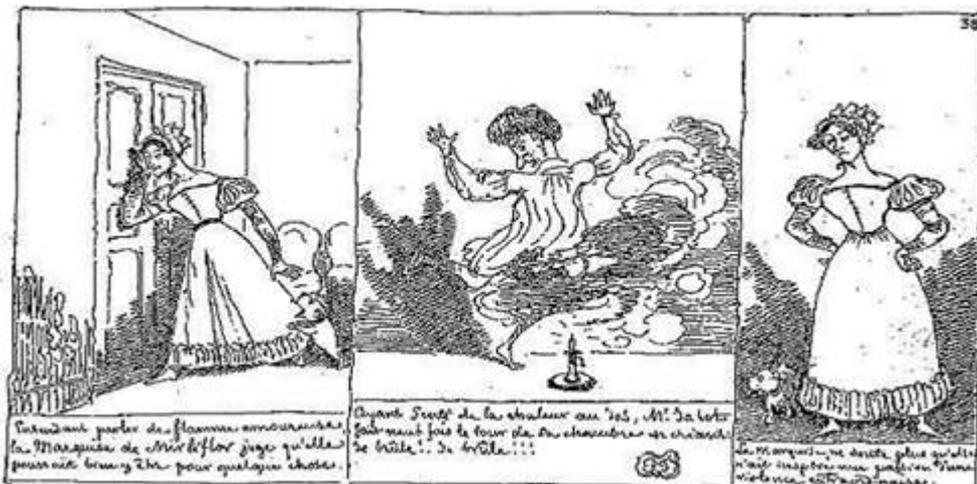
Figura 4: *À la recherche du temps perdu*



Fonte: The Manhattan Rare Book Company

Aya de Yopougon se atualiza quando traz a literatura em estampas, como afirmaria Töpffer. Além disso, a própria ideia de sequência remete à ideia de dobra e desdobra. Acrescente-se ainda o quanto é importante destacar que as narrativas quadrinísticas não são um advento da modernidade; o romance, (no formato romance gráfico) vem se desdobrando ao longo dos séculos e podemos, portanto, considerar que a obra *Aya de Yopougon* e as demais narrativas quadrinísticas, também seriam uma reatualização de obras como *Histoire de M. Jabot* (1833), de Rodolphe Töpffer, artista gráfico e escritor suíço, considerando-se que o autor, em 1831, já produzia narrativas quadrinizadas, tal qual a de Marguerite About e Clément Oubrierie, em 2005.

Figura 5- Desdobramento do romance gráfico, *Histoire de M. Jabot* (1833), de Töpffer



Fonte: BDthèque

A própria obra de Töpffer, *Histoire de M. Jabot* (1833), pode ser considerada uma atualização das narrativas romanescas daquela época que foi sendo reatualizada ao longo dos tempos até chegar à atualização que se materializa em *Aya de Yopougon* e em outros romances gráficos da modernidade, retomando a ideia de dobras sob dobras e desdobramento apresentada por Deleuze (1988).

Figura 6 – Desdobramento do romance gráfico, Aya de Yopougon (2005), de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie



Fonte: Abouet e Oubrerie (2005, p. 26)

Nas figuras 5 e 6 podemos perceber que há, entre as duas obras, a renovação dos detalhes dos quadrados, o efeito das cores e do traço do desenho e a diferença nos padrões dos balões, o que destaca com mais evidência o caráter de reatualização e renovação da narrativa quadrinizada.

A dobra, nesse sentido, é um processo microscópico, como apontado por Deleuze (1988), que se caracteriza como aquilo que diminui a matéria, se um papel ofício, por exemplo, for dobrado, suas partes diminuirão, mas a essência da qual é feita a dobra continua a ser o papel ofício. Dessa forma, quando nos referimos a uma dobra, estamos fazendo referência à diminuição, em algo menor que a matéria desdobrada. Nesse prisma, em comparação à obra sequenciada *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, *Aya de Yopougon* viria a ser uma literatura menor, esse termo “menor” é explicado por Deleuze e Guattari (2003), ao afirmarem que o termo é utilizado para designar qualquer literatura que esteja à margem daquelas consideradas maiores ou já estabelecidas.

Ademais, a classificação de uma literatura como menor não quer dizer que ela é menor em tamanho, em densidade de conteúdo ou que ela tem menos qualidade que as consideradas “grande literatura”, segundo Godinho (2003), a minoria é definida

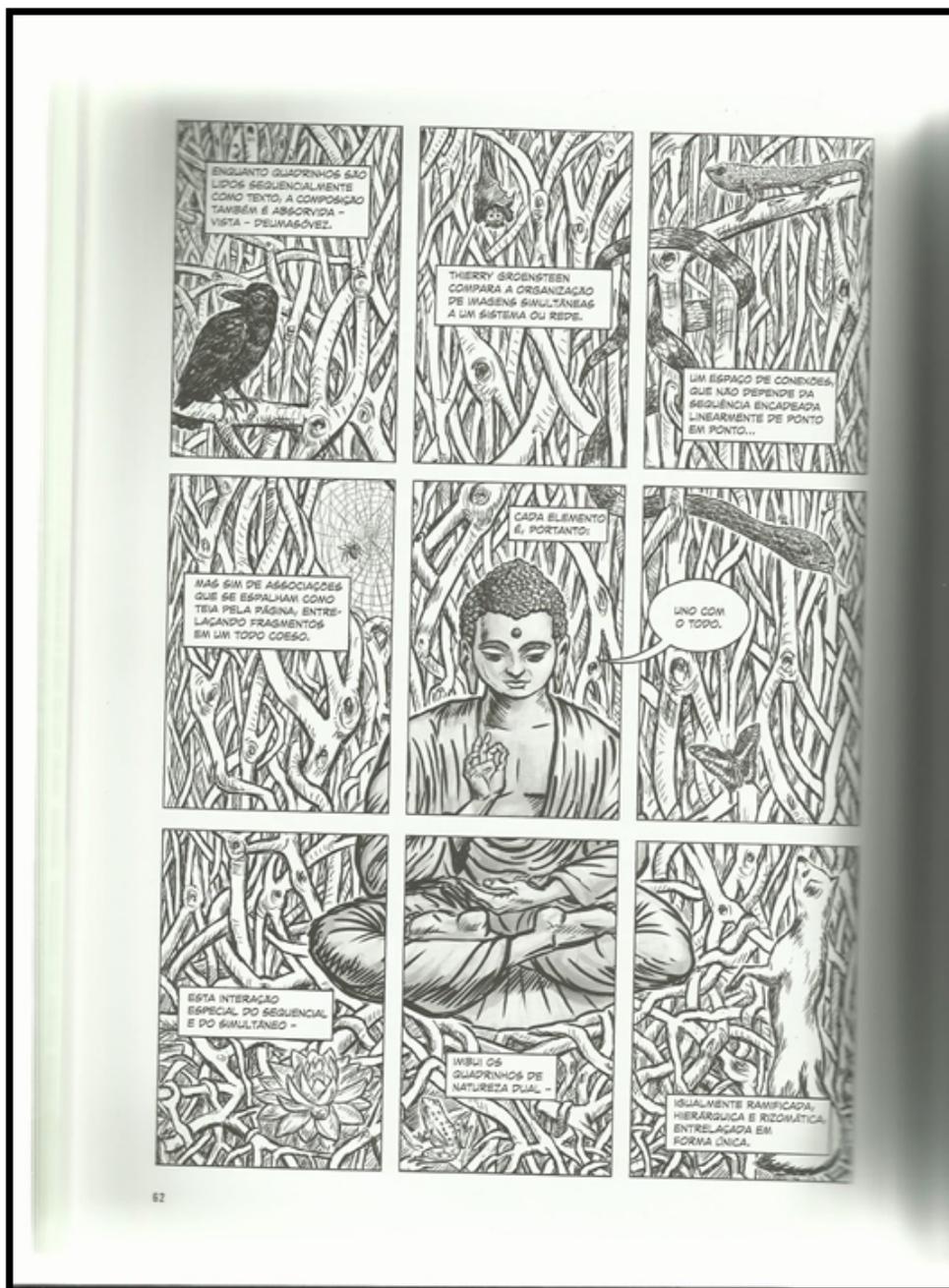
[...] pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da «representação», ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma (GODINHO, 2003, p. 15).

Reiteramos ainda que os autores identificam alguns traços da literatura dita “menor” e indicam o fato de ela possuir um caráter político, “[...] nelas tudo é político. [...] a literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política” (GUATTARI; DELEUZE, 2003, p. 39).

Então, nessa perspectiva, no romance gráfico (RG) há dobras e desdobras, tanto no que diz respeito aos seus aspectos internos quanto externos. Para Deleuze (1988), as dobras podem se caracterizar em dobras de fora: inflexão; e, dobras de dentro: inclusões. Por esse prisma, poderia se dizer que o RG possuiria uma dobra de fora, inflexão, que seria, sob a nossa ótica, o gênero romance. Também possui dobras de dentro, inclusões, que seriam, então, a estrutura quadrinística que o compõe; a própria lógica de disposição dos quadrinhos remete à dobra e desdobra, os quadrinhos se desdobram pelas páginas do romance.

Em consonância com tal pensamento, Sousanis (2017) faz referência aos quadrinhos na forma de uma rede, contendo ramificações que se entrelaçam quando afirma que:

Figura 7- Quadrinhos contendo ramificações



Fonte: Sousanis (2017, p. 62)

Tal ponderação retoma a perspectiva de Deleuze (1988) de que as dobras não estão separadas em sistemas distintos, mas fazem parte da mesma substância. Na figura 7, pode-se notar que os entrelaces das ramificações da imagem escorrem de um quadro a outro, se dobram, tendo como desdobramento um todo imagético, um todo narrativo, que em muitos casos possui o texto verbal como parte constituinte, instalando-se, portanto, entre duas artes.

Nesse sentido, comentando a produção artística moderna, Deleuze (1991, p.185) reconhece que “no informal moderno talvez esse gosto de instalar-se ‘entre’ duas artes entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura”⁸ está de fato em evidência. Se posicionar entre dobras, dobras infinitas, “*le pli all-over*”, como afirma o autor, é uma característica também do moderno, advinda da arte barroca à qual Leibniz se dedicou a compreender. Portanto, “descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar” (DELEUZE, 1991, p. 208).⁹

Seguiremos nossas reflexões com a discussão sobre o gênero romance, discutindo as características dos personagens na narrativa romanesca e os fatores de narratividade do romance gráfico.

⁸ “dans l’informel moderne ce goût de s’installer ‘entre’ deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture” (DELEUZE, 1988, p. 187).

⁹ nous restons leibniziens, bien que ce ne soit plus les accords qui expriment notre monde ou notre texte. Nous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu’il s’agit toujours de plier, déplier, replier (DELEUZE, 1988, p. 208).

Literatura menor: entre as margens

O caráter de verossimilhança externa é uma das principais características das obras literárias, de um modo geral, como citamos anteriormente. O poder de retratar as causas e as inquietações do nosso mundo faz da literatura um espaço de mudanças, de construir o novo. Isso se dá, segundo Aragão (2001), porque

toda obra artística é autônoma em sua validade estética, mas não é independente da cultura de sua época e das influências da cultura de épocas anteriores: assim como nós, seres humanos, que também temos as nossas marcas genéticas e as que vamos adquirindo na nossa trajetória existencial, que nos tornam diferente dos outros seres com que convivemos e, ao mesmo tempo, semelhantes a eles, em se tratando de elementos comuns à nossa condição humana (ARAGÃO, 2001, p. 54).

Ainda nessa mesma perspectiva, Barbéris (1997) destaca a percepção da autora e crítica francesa do século XIX, Madame de Staël, sobre a literatura e diz que para a romancista “a literatura muda com as sociedades e com os progressos de ‘liberdade’. Ela se amolda à evolução da ciência, do pensamento, das forças sociais. A literatura é sempre crítica e ao mesmo tempo convite a alguma coisa” (BARBÉRIS, 1997, p. 152). O que para Barthes (2005) é o sinal indicador de que uma obra é realmente uma obra quando afirma que para ele “o grande critério para reconhecer uma obra (isto é, simples e materialmente, para a *ler*): que ela dê um sentimento de necessidade, que ela nos libere do ceticismo: ‘Por quê? Por que não?’” (BARTHES, 2005, p. 26). A possibilidade de aproximar narrativas escritas e ancoradas em outra época sócio-historicamente distinta de nossa época faz da literatura uma arte atemporal e tal atemporalidade é, por certo, vista nas páginas coloridas do RG.

Com isso, discute-se o *status* das personagens nos romances considerando-se que a verossimilhança, o efeito de *mimesis*, apontado por Aristóteles, faz parecer que existe uma linha tênue entre o plano

real e o plano fictício. No tocante a essa perspectiva, Orecchioni (1982, apud JOUVE, 1992), afirma que o texto literário se refere a um mundo existente no texto, mas que vai além dele, um mundo existente em realidade. Em contrapartida, Greimas, Barthes e Hanon consideram a personagem como “um personagem de papel”: “o que aproxima as pesquisas de Greimas, Barthes ou Hanon é então uma concepção imanentista: o personagem não é para eles mais do que um “ser de papel” estritamente redutível aos signos textuais.”¹⁰ Nessa esteira, para outros autores tais como Nathalie Sarraute: “o personagem é... um tecido de palavras, um “vivente sem entranhas””¹¹ (JOUVE, 1992, p. 104). A esta afirmação acrescentamos as imagens também como constituintes desse “tecido” do qual são feitas as personagens.

Quanto à classificação dessas personagens, Foster em *Aspects of the novel*, segundo Brait (2006), é quem define que as personagens podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas seriam personagens que mantêm o mesmo caráter durante toda a narrativa; são planas e, portanto, sem grandes ações e surpresas. Já as personagens redondas são as que possuem a complexidade como seu principal traço narrativo, página após página trazem ao leitor qualidades e ações inesperadas e possuem uma característica de verossimilhança evidente com o humano.

Além disso, tal percepção remete à ideia de dobra e desdobra apresentada por Deleuze (1988) posto que as personagens complexas se configuram como um elemento que parte para o novo, para o inesperado. Outrossim, tal noção está também em consonância com as discussões de Sousanis (2017), em *Desaplanar*, sobre a necessidade

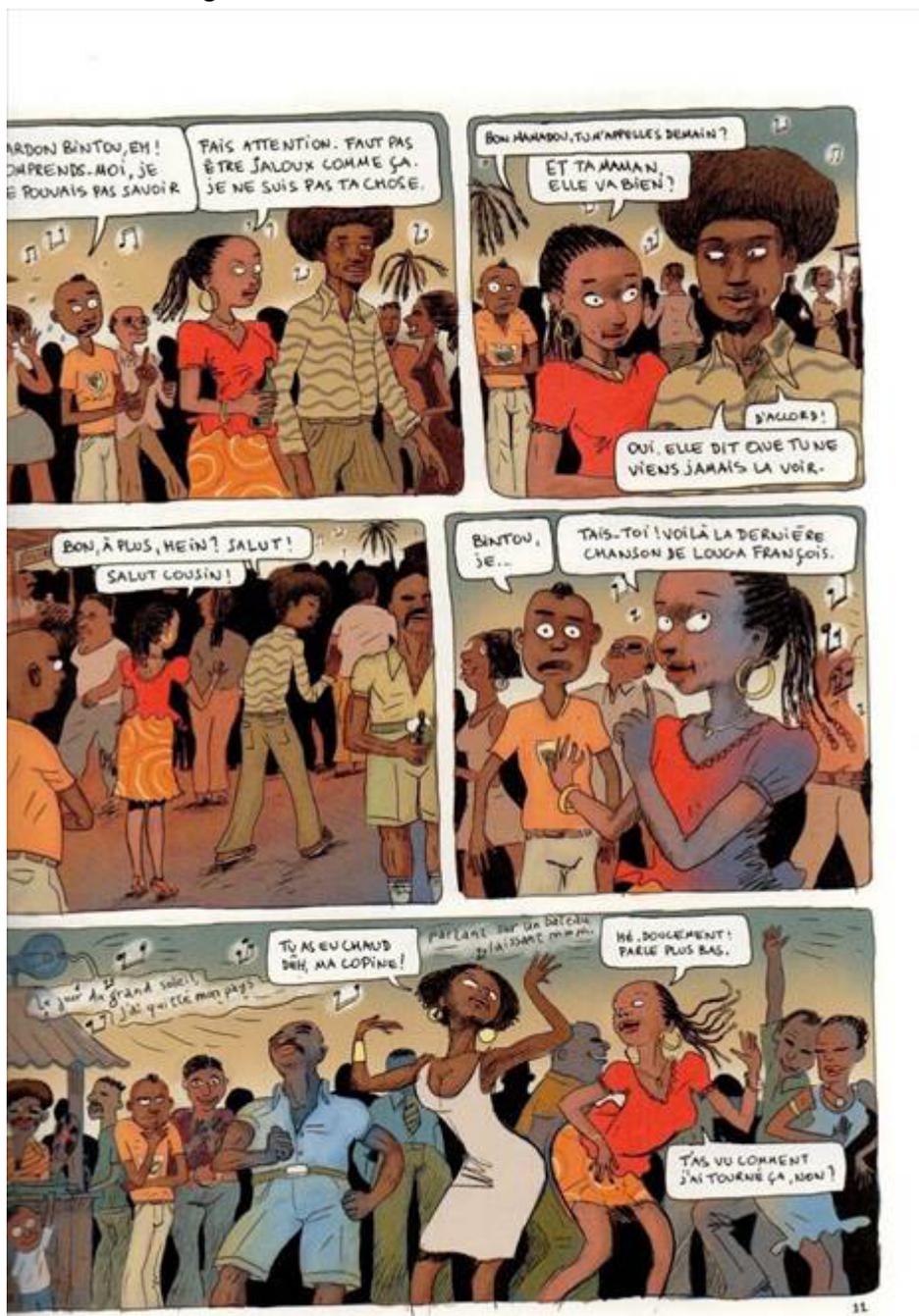
¹⁰ “ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hanon, c’est donc une conception immanentiste : le personnage n’est pour eux qu’un ‘ être de papier’ strictement réductible aux signes textuels” (JOUVE, 1992, p. 104, tradução nossa).

¹¹ “le personnage est... un tissu de mots, un ‘vivants sans entrailles’ (JOUVE, 1992, p. 104, tradução nossa).

de sair da “planolândia” e de quebrar os padrões da ordem do plano, ver e ser além do que está posto. É o caso das personagens em estudo: Aya, Adjoua e Bintou, que na narrativa de *Aya de Yopougon* trazem à baila aspectos complexos, atitudes inesperadas para a época em que a narrativa está sócio- historicamente ancorada (anos de 1970), primeira década pós-colonial da Costa do Marfim.

Na figura 7, abaixo, podemos observar que Bintou reivindica o direito à sua liberdade quando diz à Moussa “*je ne suis pas ta chose*” [‘eu não sou tua coisa’], atitude que surpreende o leitor, já que tal comportamento não é esperado, levando-se em consideração o contexto sócio-histórico que a obra retrata.

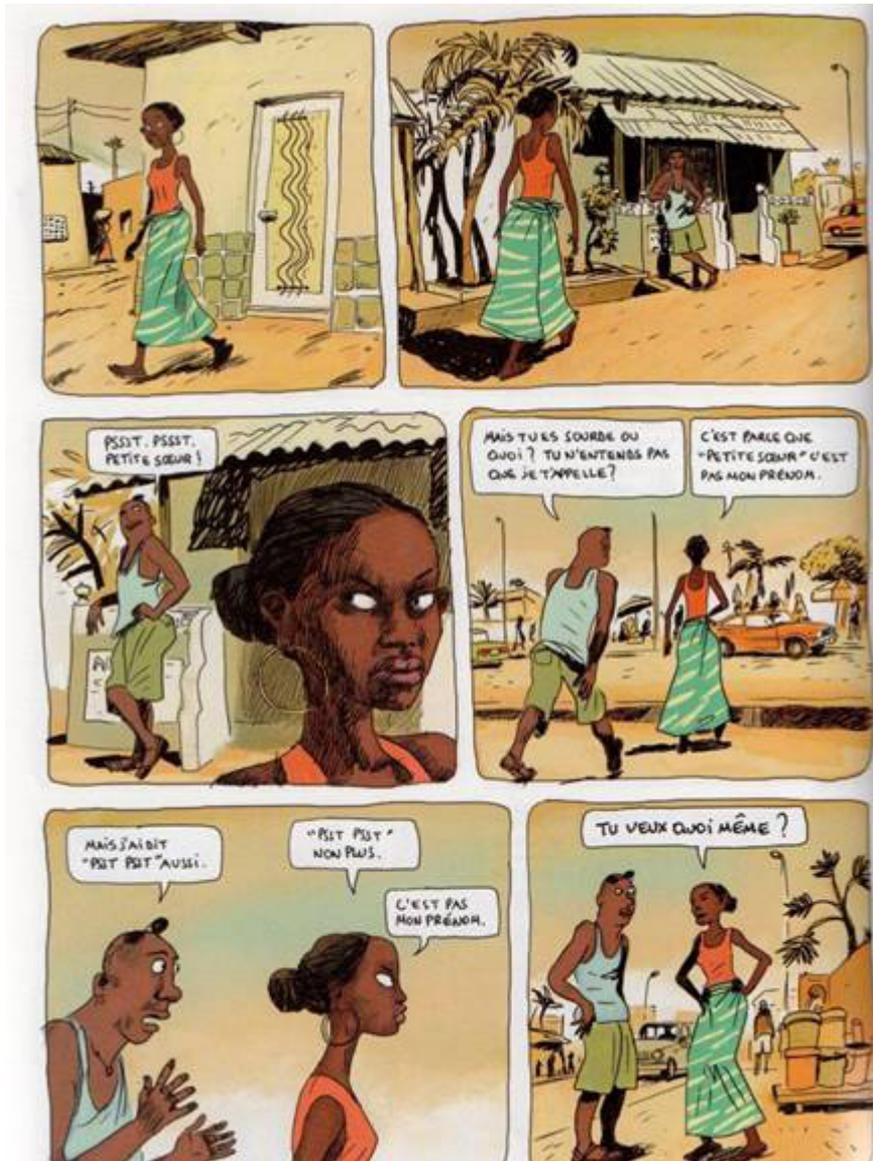
Figura 7- Bintou reivindica a sua liberdade



Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p. 11)

Outra característica das personagens romanescas apontada por Reuter (1995) é que ao longo do tempo elas queriam transformar o mundo, elas atuavam como agente de mudanças na narrativa romanesca, e a própria narrativa findava por adquirir uma faceta de luta e resistência contra a opressão. É o que conferimos também em *Aya de Yopougon*, como podemos observar na figura 7, quando a personagem assume, até de forma despretensiosa, o lugar de luta e resistência contra a opressão feminina na Costa do Marfim, surpreendendo o leitor a cada página com atitudes que, para a época em que estão inseridas, são surpreendentes e ousadas, como podemos notar no excerto abaixo em que a personagem Aya, assim como Bintou, reivindica o direito ao seu próprio corpo em uma situação de assédio na rua.

Figura 8- Aya sofre assédio na rua



Fonte: Abouet; Oubrerie (2005, p. 20)

No romance gráfico, como afirma Oliveira (2007, p. 18), podemos:

[...] num primeiro plano, vislumbrar personagens, cenários, modos e hábitos cotidianos, linguajar, a moda e seu vestuário; num segundo

plano, como pano de fundo da aparência gráfica, as condições de produção que propiciaram o aparecimento dessa ou daquela história, a constituição dos discursos engendrados os movimentos da história, as redes de sentido que envolvem cada personagem, assim como as representações neles ancorados (OLIVEIRA, 2007, p.18).

Assim, as obras romanescas, e mesmo obras de outros gêneros literários, não estão apartadas do contexto sócio-histórico no qual estão ancoradas narrativamente. Segundo Guattari e Deleuze (2003), as obras consideradas menores, como é o caso do RG adquirem uma faceta de subversão a partir do seu próprio enquadramento como sendo uma literatura menor, “qualidades menores de personagens menores, no projecto de uma literatura que se pretende deliberadamente menor, e que daí extrai a sua força de subversão” (GUATTARI; DELEUZE, 2003, p. 112, 113). Em sendo uma literatura com uma força de subversão, as personagens adquirem esse traço de forma quase natural. Ainda segundo Allouache (2018, p.402) “para criar as condições de sua existência literária, o escritor menor passa inevitavelmente pelo que é político.¹²

Guattari e Deleuze (2003, p. 38) ainda chamam a atenção para o aspecto de desterritorialização da obra considerada como literatura menor. Os autores apontam que tal processo se dá tendo em vista a imposição da língua dominante como língua “maior”, considerando a possibilidade de obter legitimidade no espaço literário dominante, segundo Allouache (2018). Ainda sob o ponto de vista de Guattari e Deleuze (2003), “uma literatura menor não pertence a uma língua maior, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” No caso da roteirista Marguerite Abouet, podemos perceber tal desterritorialização ao consideramos que ela é marfinense, mas

¹² “pour créer le condition de son existence littéraire, l'écrivain mineur passe inévitablement par ce qui est politique.” (ALLOUACHE, 2017, p. 402, tradução nossa).

escreve em francês e se consolida primeiramente na França, país onde reside atualmente, publicando na Gallimard.

Ainda, segundo Guattari e Deleuze (2003, p. 40), “é a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária”, exatamente pela faceta política que o enunciado ganha a partir do momento em que existem os aspectos da desterritorialização envolvidos no fazer literário, o que traz para as obras as dimensões de subversão apontadas anteriormente.

Considerações finais

Observamos que o romance gráfico se configura como um gênero que pode ser considerado como tendo a sua gênese no romance, revelando-se como um desdobramento deste, configurando-se, portanto, como uma dobra da literatura, de acordo com os postulados apresentados por Deleuze (1988). Tal perspectiva deleuziana nos permite visualizar o processo de dobra, redobra e desdobra como um processo possível dentro do fazer literário ao considerarmos a gama de gêneros e subgêneros que a cada dia se desdobram da literatura. Logo, como um objeto eterno, a literatura não cessa de desdobrar-se.

Ademais, elencamos os traços de dita “literatura menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2003) contidos nas obras produzidas nesse gênero, como a obra *Aya de Yopougon*, haja vista ser um gênero marginalizado, estando distante do cânone literário. Além disso, a obra apresenta um caráter político expressivo, configurando-se em uma narrativa desterritorializada dada às condições de sua autoria.

Reconhecemos ainda o hibridismo do romance gráfico que está posicionado entre a arte escrita e a arte visual, característica marcante na estética das artes na contemporaneidade, o que se destaca também no caso da literatura como um fator de reatualização

da obra literária ou do fazer literário. Além disso, o legado do romance atravessa o romance gráfico, ao levarmos em conta que o romance era considerado um gênero menor antes de conquistar o seu lugar no cânone literário. Acreditamos, portanto, que o romance gráfico tem ocupado pouco a pouco um lugar de destaque, estando cada vez mais próximo ao *status* do romance.

Referências

- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. *Aya de Yopougon*- Tome 1. Paris: Gallimard, 2005.
- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. *Aya de Yopougon* – Tome 2. Paris: Gallimard, 2006.
- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. *Aya de Yopougon* – Tome 3. Paris: Gallimard, 2007.
- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. *Aya de Yopougon* – Tome 4. Paris: Gallimard, 2008.
- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. *Aya de Yopougon*- Tome 5. Paris: Gallimard, 2009.
- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. *Aya de Yopougon*- Tome 6. Paris: Gallimard, 2010.
- ALLOUACHE, F. *Archéologie du texte littéraire dit «francophone» – 1921-1970*. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- ARAGÃO, M. L. Gêneros literários. In: SAMUEL, R. *Manual de teoria literária*. Petrópolis: vozes, 2001.
- BAETENS, J. *Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites*. Cahier de narratologie: analyse et théorie narratives, 2009.
- BARBÉRIS, P. A sociocrítica. In: BERGEZ, D.; BARBÉRIS, P. DE BIASI, P.M. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. *A preparação do romance: da vida à obra.* (subtítulo sem destaque) Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In: GREIMAS, A.J. BREMOND, C. et al. Análise estrutural da narrativa.* Tradução Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *In: Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. p. 1-27.

BOSI, A. Narrativa e resistência. *In: BOSI, A. Literatura e resistência.* São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118-135.

BRAIT, B. *A personagem.* São Paulo: Ática, 2006.

BRICCO, E. *Le roman graphique et l'Histoire : pour un récit engagé.* Cahiers de narratologie : analyse et théorie narratives, 2009.

CASA NOVA, V.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. V. *Interartes.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddei. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução.* São Paulo: Beca produções Culturais, 1999.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, G. *Le pli: Leibniz et le baroque.* Paris: Les éditions de minuit, 1988.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o Barroco.* Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DÜRRENMATT, J. *Bande dessinée et littérature.* Paris: Classiques Garnier, 2013.

EISNER, W. *Quadrinhos e Arte Sequencial: princípios e práticas do lendário*

cartunista. 2. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?* Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GHIRARDI, A. L. R. Multimodalidade e novas perspectivas da leitura: Ferrandez e a reconstrução HQ de l'Étranger. *Desenredo*, , Passo Fundo, v. 10, n. 2, p. 433-455, 2014.

GODINHO, R. Prefácio: A escrita (do) impossível. In: GUATTARI, Félix. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

JOUVE, V. Pour une analyse de l'effet-personnage. In: *Littérature*, n. 85, 1992. Forme, difforme, informe. p. 103-111.

JOUVE, V. Da arte e da literatura. In: JOUVE, V. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

NUNES, F. A. N. *A lavoura híbrida de Raduan Nassar*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Programa de Mestrado em Estudos da linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2007.

OLIVEIRA, C. Quadrinhos, literatura e o jogo intertextual. In: RAMOS, Paulo. ; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.

OLIVEIRA, S.R.N. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias*. Brasília: Editora UnB, 2007.

RAMOS, P. FIGUEIRA, D. Graphic Novel, Narrativa Gráfica, Novela Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias distintas para o mesmo rótulo. In: RAMOS, P.; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RODRIGUES, V.S. Os potenciais da narrativa gráfica na formação do leitor literário:

hibridização e autonomia. *In*: RAMOS, Paulo. VERGUEIRO, Waldomiro. FIGUEIRA,

Diego. *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.

SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000.

SOUSANIS, N. *Desaplanar*. São Paulo: Veneta, 2017.

SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Recebido em: 10/05/2022
Aprovado em: 05/07/2022