

Princípios e recursos da continuidade narrativa na serialidade dos *comics* de super-heróis¹

Principles and resources of narrative continuity in super-hero comics seriality

João Senna Teixeira²
sennateixeira@gmail.com

Maria Carmem Jacob De Souza²
mcjacobsg@gmail.com

RESUMO

O presente artigo apresenta o conceito de continuidade narrativa como central para pensar um modo de serialidade que é principalmente explorado nos *comics* de super-heróis norte-americanos. A continuidade é aqui pensada como a necessidade lógica de conhecimento prévio da relação entre elementos narrativos presentes em duas ou mais histórias, a qual só se compreende *a posteriori* por acionamento desse conhecimento em processos contínuos de leitura e de apreciação de formatos seriados – especialmente aqueles estruturados em saga. Em seguida, explica-se porque tal concepção de continuidade é central para os estudos de *comics* de super-heróis, ensaiando-se os modos de sua aplicação nesse contexto.

Palavras-chave: *Comics*. Continuidade. Serialidade.

ABSTRACT

This paper aims to present the concept of narrative continuity as a central component for understanding a mode of seriality primarily explored in super-hero comics. To this end, we define continuity as a logical need between narrative elements present in two or more instances of the same storyworld, which can only be understood through a posterior triggering of such knowledge in continuous processes of reading and appreciating of the serial format – especially those structured in the mode of a saga. Later on, the paper explains why continuity is a central concept in super-hero comics and also its various analytical applications.

Keywords: Comics. Continuity. Seriality.

¹ Uma versão inicial deste texto foi apresentada no seminário temático *Quadrinhos e Narrativas Gráficas em Perspectiva Semiótica*, na programação oficial do 5o Congresso Internacional da Associação Brasileira de Semiótica, realizado no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, em abril de 2017.

² Facom / Universidade Federal da Bahia (UFBA). Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Ondina, Salvador (BA).

Apresentação

Prendemos introduzir uma reflexão sobre a importância do conceito de continuidade para a análise e a apreciação de determinados recursos encontrados em narrativas de *comics* de super-heróis, pois tal artifício narrativo é essencial para se conferir coerência textual nesses mundos ficcionais – em geral, habitados por uma quantidade considerável de personagens e mobiliados de objetos e espaços que, considerados em sua extensão, podem constituir desafios importantes para os processos de leitura e acompanhamento das histórias. A longa extensão temporal na qual evoluem muitas dessas histórias e universos narrativos implica – e até mesmo requisita – a articulação desses recursos de continuidade narrativa, pois é por meio deles que se permite não apenas a retrospectiva de determinadas lógicas imanentes do desenvolvimento dessas séries, mas também a súbita articulação de diferentes domínios ficcionais, pertencentes a instâncias próprias, mas sempre compostos de modo a gerar interseções desses mundos, em diferentes arcos narrativos das edições periódicas dessas séries.

Na lógica de produção das grandes casas editoriais no ramo dos *comics* de super-heróis (especificamente, das editoras Marvel e DC Comics³), uma forma de explicar o método de funcionamento interno de seus universos narrativos se organiza no que é normalmente chamado de multiverso (KUKKONEN, 2010). Para essa matriz explicativa, a sucessão de diversas edições e arcos narrativos também acarreta a construção e a articulação de múltiplos mundos, que, embora sejam distintos entre si, jamais se fecham completamente a articulações intertextuais.

Este fenômeno pode ser avaliado sob outras perspectivas, mais afinadas com as instâncias da apreciação e da leitura – em especial, no modo como os leitores organizam e debatem estes âmbitos culturais. Muito do discurso teórico em torno dos *comics* de super-heróis norte-americanos concentra-se no aspecto particular da interligação dos universos temáticos de suas histórias através das muitas décadas de sua duração, sendo entendido

como algo inerente a essas construções (DUNCAN, 2009) – o que, do ponto de vista de uma teoria da narrativa, sublinha o problema da continuidade de seu mundo ficcional. Esse aspecto da manutenção da constância tópica de tais mundos narrativos é justificado, em parte, pela história dos *comics* que tornaram possível essa rara construção de obras seriadas mantidas em aberto por tanto tempo e, principalmente, pelo esforço que seus fãs e criadores realizam na preservação dessas diversas modalidades de construção da coerência das histórias que, no transcurso dos segmentos narrativos, engendram vastos universos ficcionais.

Essa percepção da importância central atribuída aos recursos que conferem tal efeito de continuidade orienta fortemente os modos de pensar a construção dos universos seriados nesses segmentos – a tal ponto que, quando novas editoras tentam publicar nesse gênero (Wildstorm, Valiant e Dynamite, por exemplo)⁴, elas se utilizam das mesmas modalidades de criação de mundos e de serialização que os duradouros universos de casas mais tradicionais, como a Marvel e a DC Comics.

Por outro lado, o reconhecimento da importância da continuidade como fator levado em conta entre fãs (e também para a crítica especializada) não é algo que se reflita no estudo sistemático dessas formas culturais: constatamos assim uma considerável escassez de reflexão acadêmica sobre a relevância desse fenômeno, em seus vários aspectos – tanto o da lógica própria da circulação cultural dos *comics* quanto o da importância da avaliação dos aspectos de ordenamento textual de universos narrativos de longa duração. Naquilo que se encontra do estudo sistemático dos recursos da continuidade nos *comics* de super-heróis, esse conceito é usualmente tratado de modo tangencial, seja como dado puramente histórico (COOGAN, 2006; DUNCAN, 2009), seja enquanto uma relação cronológica ou hierárquica entre as narrativas e seus elementos (REYNOLDS, 1992), em que não há espaço para incongruências, mudanças e revisões, as quais são partes centrais da experiência de ler *comics*.

O presente artigo resume e aprimora alguns avanços realizados sobre o tema em obras anteriores (TEIXEIRA,

³ Estas são as duas editoras remanescentes do grande *boom* de super-heróis dos anos 1930 e 1940, mesmo que a Marvel tenha mudado de nome algumas vezes (inicialmente chamada de Timely e depois, de Atlas). A DC Comics adquiriu diversos empreendimentos concorrentes ao longo das décadas até se tornar hegemônica nos anos 1950 e 1960, quando a Marvel se tornou uma competidora à altura a partir da publicação de *Fantastic Four* #1 (1961).

⁴ Diferente da Marvel e da DC, que construíram tais ligações a partir de uma certa sedimentação de histórias já publicadas, que foram ganhando corpo e expansão, essas novas editoras, já das décadas de 1990 e 2000, começaram com um grande número de personagens já conectados para criar a sensação de um mundo constituído e vivo, apesar do seu pouco tempo de existência. Uma perspectiva mais histórica dos *comics* pode ser vista em Coogan (2006) e Duncan (2009).

RA, 2012, 2014), de modo a promover determinados operadores da continuidade que possam demonstrar o quão essencial ela é, de fato, para a compreensão dos *comics* de super-heróis. Destacamos o conceito de cânone (definido como o conjunto válido de elementos constituintes do universo ficcional de narrativas), pois ele nos fornece a chave para dar conta das condições mínimas sobre as quais tais obras constroem um horizonte de sua própria compreensão, na relação potencial com uma audiência mais ou menos atenta à evolução narrativa. Nesse momento, sem abandonarmos por completo a remissão a esse conceito, pretendemos expandir a discussão sobre os princípios da continuidade, um dos recursos fundamentais da ordenação narrativa, com o intuito de mostrar sua validade para a análise de determinadas estratégias de manutenção de universos ficcionais seriados de longa duração – tanto naquilo que respeita seus princípios isotópicos de coerência interna (no plano de um mesmo mundo ficcional) quanto naquilo que permite sua ampliação exponencial por meio da combinação de diferentes universos narrativos geridos segundo as especificidades de cada casa editorial.

A estrutura de nossa exposição no presente texto segue a seguinte linha de argumentação: em primeiro lugar, abordamos o conceito de continuidade no contexto de seu emprego em determinadas teorias da narrativa, especialmente no âmbito dos estudos acadêmicos dos quadrinhos. Pretendemos avaliar a considerável limitação do uso desse conceito em tal contexto, pelo modo como parece ser reduzido aos efeitos de coerência textual, associado a estruturas elementares da representação de episódios narrativos mínimos (pequenas ações e suas eventuais disjunções e resoluções). Propomos, em contraste, que o conceito de continuidade pode ser expandido e complexificado, a partir da consideração dos recursos através dos quais a isotopia da história é conferida ao se articularem elementos dispostos em zonas mais distantes entre si (como aquelas que ligam um evento atual e sua origem na criação de um personagem, por exemplo).

Em seguida, avaliamos esse sentido mais expandido da continuidade, salientando os recursos adotados pelos *comics* de super-heróis para conferir essa articulação entre elementos remotos de um universo ficcional – dentre eles, o estabelecimento de um “cânone” e os modos de sua exposição episódica através de sumários e de modalidades mais naturalizadas de situações narrativas, como diálogos, recordações de personagens, ou que tais.

É importante frisar o alcance dessa operação analítica, ao buscar a superação dos limites em que a continuidade é operada enquanto mero princípio conector

de segmentos contíguos da estrutura narrativa, ou quando é confundida com a mera ordenação sequencial das estruturas episódicas (REYNOLDS, 1992; DUNCAN, 2009).

Neste âmbito ainda inicial – e mesmo embrionário – de nossa exploração, adiantamos que a argumentação aqui construída reflete muito mais a clarificação e a expansão conceitual dos recursos de continuidade narrativa em obras seriadas de longa duração (tendo os *comics* de super-heróis como caso exemplar) do que um esforço para conferir sua aplicação analítica no exame de episódios e arcos narrativos nas narrativas seriadas. Alguns exemplos são trazidos à exposição, mas a função deles é muito mais ilustrativa dos pontos que desejamos elucidar do que de avaliação da viabilidade analítica, propriamente falando, do conceito em contextos de sua aplicação na leitura e na apreciação dessas obras culturais, sendo estas análises algo que deixamos para trabalhos futuros.

Continuidade e coerência

Ao tratar o conceito de continuidade, os estudiosos ou críticos muitas vezes o abordam como um dado de pressuposto da serialidade dos *comics* que não demanda maior atenção, gerando definições por vezes simplistas – tal como “as inter-relações entre as histórias publicadas anteriormente” (DUNCAN, 2009, p. 78). Entre outras coisas, essa definição não especifica quais tipos de relação constituiriam as relações de continuidade: por exemplo, metáforas ou analogias são tipos de relações entre histórias e textos, mas claramente Duncan não se referiu a elas. Do mesmo modo, este autor não identifica entre quais dessas histórias tais relações possíveis podem se qualificar como sendo da ordem da continuidade – por exemplo, uma referência que Neil Gaiman faz, em *Sandman*, à peça shakespeariana *Sonhos de uma Noite de Verão* não significa que ambas estejam em relação de continuidade, ao menos no sentido em que a atribuímos como aspecto da coerência interna de seus universos ficcionais.

A definição conceitual de continuidade passa, entre outras coisas, pela revisão dos pressupostos sobre os modos de produção e de consumo dos universos narrativos – em nosso caso, especialmente os *comics* de super-heróis, na medida em que se sustentam sobre uma unidade textual constitutivamente de longa duração. Na definição de Duncan, por exemplo, a continuidade se refere às relações meramente periódicas do modelo de produção editorial de casas como Marvel e DC, de modo que a coerência que as atravessa tem a ver sobretudo com a ordem sucessiva da apresentação dos episódios, em séries

por demais próximas entre si: Duncan está explicando, na escala mais reduzida em que pensa a relação entre continuidade e unidade, que, se um leitor tem em mãos a edição de fevereiro de *Homem-Aranha*, deve presumir sua ligação com as edições de janeiro, dezembro e novembro desse personagem.

E, mesmo no sentido mais amplo do que aquele de mera sucessão em um mesmo arco narrativo, a continuidade pensada por Duncan refere-se então ao modo como os diferentes títulos de uma mesma editora podem se relacionar em uma espécie de rede intertextual, coabitando o mesmo espaço narrativo e até mesmo possuindo (com exceções) uma história compartilhada. No caso da Marvel, por exemplo, o conceito de continuidade seria operatório para compreendermos como os *X-Men* poderiam se encontrar com o *Homem-Aranha* – sendo que isso deveria ter implicações em relação às edições anteriores dos mesmos heróis, tomados em separado. De nossa parte, ainda que útil na compreensão do *modus operandi* das casas editoriais dos *comics* de super-heróis, tal abordagem do conceito de continuidade nos parece limitada, especialmente no tocante aos aspectos desse conceito que dizem respeito ao comportamento textual desses formatos seriados – aparte feito às variáveis empresariais que supostamente os guiam.

Assim sendo, as tais “inter-relações entre as histórias”, uma vez assimiladas ao conceito de continuidade com o qual desejamos operar aqui, necessita de um maior grau de especificação, enquanto operador das análises que pretendemos fazer sobre os tipos de relações encontradas nos *comics* para gerar tal unidade de compreensão, no âmbito de seu consumo periódico. Tais relações não parecem ser de tipo estritamente intertextual, pois não estamos apenas esperando que os leitores da edição de fevereiro de *Homem-Aranha* saibam o que aconteceu no noticiário político, ou nas tirinhas de *Dick Tracy*. Do mesmo modo, elas também não parecem ser relações argumentativas entre as histórias, sobre aquilo que a edição presente eventualmente comenta sobre a anterior. Em suma, insistimos que aquilo que parece estar em jogo – algo que é bastante óbvio para aqueles que consomem o produto em seu regime periódico e seriado de circulação – é a relação de necessidade narrativa entre duas histórias, nos modos como cada segmento se conecta ao outro para compor uma unidade coerente, no plano da leitura.

Uma tal dimensão de uso conceitual da continuidade nos dirige para aspectos de sua organização interna que algumas escolas da semiótica textual vêm designando há tempos como sendo da ordem da isotopia (ECO, 2008)

constitutiva das formas narrativas: sob esse termo, se compreende globalmente a ideia de uma estrutura discursiva de redundâncias textuais das formas narrativas que permite à recepção avançar certas apostas sobre o universo mais extenso das histórias – por seu turno, definidas como seu *topic* (ECO, 2008; VOLLI, 2007). Ainda assim, não é incomum identificar este princípio da coerência dos universos textuais com a ideia de uma estrutura episódica das formas narrativas – em geral associada com uma sequência elementar de eventos atravessada por algum tipo de disjunção entre suas etapas. Tal perspectiva de abordagem fez a fortuna de uma tradição de reflexão sobre as formas narrativas, especialmente em chave semiótica (BARTHES, 2009; BRÉMOND, 1973; GREIMAS, 1976), e, uma vez convertida ao exame específico dos quadrinhos, concentrou-se igualmente no exame das estruturas elementares associadas a porções atômicas de sucessões de acontecimentos marcados preferencialmente por uma ordem disjuntiva de sua constituição (GROENSTEEN, 2009, 2013; MORIN, 1970).

No caso das teorias correntes da narrativa nos quadrinhos, pode-se atribuir sua concepção de continuidade a uma dupla fonte de equívocos: em primeiro lugar, o fato de conceber as relações de coerência ou de isotopia discursiva das histórias a partir de um modelo de unidade das obras que jamais chega a ultrapassar o limite do álbum – aspecto que é particularmente definidor da tradição franco-belga, em oposição ao modelo dos *comics* organizados em edições periódicas, compreendendo arcos narrativos e relações entre sucessivas passagens de autores por anos a fio (exemplificado pelas casas editoriais dos quadrinhos de super-heróis). Não obstante, mesmo que as obras da tradição franco-belga consagradas em formato de álbuns únicos tenham sido originariamente concebidas como séries de periodicidade semanal (como é o caso das aventuras de *Tintin*, de Hergé), uma tal ideia de unidade dos quadrinhos nos aliena do modo seriado de produção e de leitura do fenômeno.

Em segundo lugar, as teorias da narrativa aplicadas ao universo gráfico sofrem de uma deficiência que não lhe pode ser atribuída como um defeito de sua própria origem, pois a razão dessa deficiência é uma herança das matrizes literárias mesmas dessas disciplinas e de suas dificuldades em encarar determinados fenômenos discursivos como o da serialidade, no quadro consagrado pelas tradições culturais dos formatos literários. Mesmo quando consideram aspectos da continuidade que se expandem para além de estruturas episódicas elementares (que regulam a lógica das ações entre episódios contíguos), as teorias semió-

ticas do texto narrativo raramente conseguem explorar extensões maiores do que aquelas de uma obra unitária e finita, não avaliando os novos aspectos ou dinâmicas que podem emergir de uma observação sobre fenômenos de coerência textual localizados para além desse limite.

Continuidade seriada no modo da saga

De nossa parte, portanto, consideramos que a questão da continuidade deve ser assimilada a estruturas outras além daquelas do episódio narrativo elementar autossuficiente: considerando o problema da ordenação seriada de universos narrativos como os dos *comics* de super-heróis, tal dimensão de coerência isotópica se identifica bem mais com a articulação das múltiplas partes de uma história do que com qualquer episódio. Nos *comics*, uma narrativa inteira pode ser tratada como célula elementar. Por essa razão, é preciso considerar os estudos sobre os princípios da serialização narrativa, em especial os que se dedicam às formas que se organizam em modalidades serializadas ou novelizadas – como no modelo da saga (BARBIERI, 1990; CALABRESE, 1999; ECO, 1989) –, nas quais a articulação episódica acontece no plano de uma organização narrativa em forma de grandes arcos de acontecimentos que se conectam entre si, cobrindo longas porções de tempo, consideravelmente distantes entre si.

Nessa linha de estudos sobre serialidade, Barbieri desenvolve quatro modelos de serialidade com base em Eco e Calabrese: (1) Iterativo, em que as narrativas terminam ao final do episódio, e não há consequências para o próximo; (2) Espiral, em que os episódios ainda se fecham em si, mas há relações entre eles (eventos e consequências se mantêm); (3) Quase-Saga, em que as histórias se alongam por diversos episódios em arcos narrativos, mas sem muita relação entre esses arcos; e (4) Saga, em que os episódios sempre se conectam uns com os outros, dando a impressão de uma narrativa contínua. A forma novelizada de organização narrativa aqui se diferencia sobretudo do modelo iterativo (próprio das tirinhas diárias de humor, por exemplo), em que cada episódio se encerra em si mesmo, e o próximo não constitui necessariamente uma narrativa em continuidade (PICADO, 2014). Ou seja, as narrativas seriadas no modelo observado nos *comics* de super-heróis operam a partir do princípio de que é necessário o conhecimento da parte anterior para a compreensão da parte atual, implicando assim uma isotopia textual que é estruturada sobre princípios de continuidade narrativa mais extensos do que aqueles que constituem a unidade atômica de um

episódio elementar.

Mas como funciona então essa relação de continuidade entre os episódios de uma narrativa seriada estruturada ao modo de saga? Diferentes correntes teóricas afirmam que, ao lermos narrativas, criamos modelos mentais de compreensão desses textos que guiam nossa interpretação (DIJK, KINTSCH, 1983; ECO, 2008), e esses modelos mentais se ancoram na continuidade de certos elementos como personagens e objetos, marcas temporais e espaciais, relações causais e intencionalidade (MAGLIANO et al, 1999) para manter a sua coerência no processo constante de atualização durante a leitura. Em obras ficcionais, a manutenção da continuidade tem como objetivos facilitar a compreensão da narrativa por parte do leitor, suspender o descrédito e construir o pacto ficcional.

Numa obra seriada, a manutenção de certos elementos é um fator importante no seu reconhecimento enquanto unidade narrativa, pois as séries precisam manter personagens, cenários e/ou acontecimentos numa certa extensão de seus episódios, de modo que o leitor possa conferir seu sentido enquanto história. No modelo seriado que nos interessa aqui, aquele da saga, a continuidade das ações e os princípios de causalidade de eventos e situações são os elementos mais importantes: afinal de contas, se um personagem atira em alguém em uma edição de *Homem-Aranha*, é razoável que aguardemos a conclusão dessa ação – seja qual for o conteúdo do desfecho – na edição posterior.

Esta expectativa do leitor de narrativas seriadas estruturadas em modo de saga reflete uma organização isotópica do texto. Assim sendo, muitos dos aspectos de redundância de sua organização textual resultam da necessidade de oferecer ao leitor as melhores condições para um acompanhamento dos episódios, sem o risco de uma perda de informações importantes no processo corrente da leitura. Estratégias de redundância que podem ser identificadas são as recapitulações ou súmulas (GENETTE, 1995), assim como certos recursos de construção narrativa que visam recobrar a estrutura episódica de determinados segmentos da história (como quando, num diálogo, um agente recorda aquilo que se deu em outro episódio). Isso inclui a necessidade do leitor de identificar locais, acontecimentos e personagens dos episódios anteriores, sendo capaz de realizar as relações de continuidade de espaço, de tempo e de objetos.

Há outras formas de continuidade, como a temática, em que existe a possibilidade de uma maior mudança entre os episódios, sem que isso quebre o pacto ficcional que certos formatos seriados estipulam com sua audiência. Considerando produtos seriados em geral (em diferentes

gêneros e suportes, mas como exemplos), séries televisivas de terror como *Tales from The Crypt* (1989) ou *Goosebumps* (1995), ou comédias de esquetes tais como *A Bit of Fry and Laurie* (1989) e *Tá No Ar* (2014), assim como de ficção científica como *Mystery Science Theater 3000* (1988) e *The Twilight Zone* (1959), ou ainda revistas como *MAD* são reconhecidas em suas respectivas unidades isotópicas, apesar de suas histórias serem articuladas internamente mais no plano temático do que naquele da coerência que articula os episódios no plano propriamente narrativo.

Os leitores tendem a ser mais benevolentes com mudanças de tom, mesmo que bruscas (como em certos efeitos cômicos conseguidos exatamente por mudanças temáticas repentinas, ou por ignorar certas questões de continuidade, como o *nonsense*), do que com erros graves de causalidade ou continuidade das ações – ou ainda com violações graves de espaço, como quando um prédio que ficava em um local aparece subitamente em outro espaço completamente distinto. As recorrentes mortes do personagem Kenny nas primeiras temporadas de *South Park* (1997) e suas reaparições em episódios posteriores sem nenhuma explicação só funcionam porque o efeito desejado é cômico, tanto pela expectativa de que o personagem vai morrer em cada episódio, quanto por não se importar com seu aparecimento no episódio seguinte.

O leitor-modelo (BARBIERI, 1992; ECO, 2008) implicado nessas narrativas seriadas – dado o modo como são textualmente organizadas – possui um conhecimento atualizado da narrativa até aquele ponto (assim como é portador de saberes enciclopédicos sobre tais mundos narrativos), sendo capaz de reconhecer quando elementos de uma história retornam de episódios mais distantes do que aqueles imediatamente precedentes. Isso exige que os modelos mentais que estruturam os acontecimentos no mundo ficcional e suas possíveis relações com estados atuais do mundo sejam muito mais custosos de se manter para os leitores. O texto tende a não estipular tais competências requisitadas para sua leitura, apenas a auxiliar sua construção nos processos contínuos de acompanhamento – seja por apontar ao leitor determinadas zonas de indeterminação da resolução de episódios, seja por acionar recursos de redundância que reapresentam elementos da narrativa. Mesmo quando a saga possui um final temporário ao fim de um arco e se reinicia depois com um novo arco, que tem relação com as histórias passadas em maior ou menor grau, ele tende a servir de ponto de partida para novos leitores.

Desse modo, o texto seriado no modelo de uma saga está sempre apresentando demandas de compreensão das partes passadas, as quais ele impõe para a leitura continuada justamente por fazer referência a acontecimentos, locais, pessoas ou objetos que relacionam essas histórias às anteriores. São esses elementos que colocam o problema da continuidade como aspecto central na relação narrativa que se estabelece entre cada uma dessas histórias. Todavia, cabe salientar que essas conexões não interligam todas as partes de uma saga, mas apenas aquelas que são particularmente necessárias para se compreender o episódio no qual nos encontramos em determinado momento. Desse modo, limita-se o dispêndio cognitivo necessário para que o leitor empregue seu próprio mapa mental na busca dos elementos essenciais para a compreensão de uma edição ou de um episódio da série em particular.

Princípios e recursos da continuidade em séries

Este raciocínio demonstra a diferença da construção da continuidade narrativa nas séries estruturadas em saga e a maneira particular dessas obras de construir a cronologia dos eventos em contextos narrativos: não há aqui a necessidade de que o leitor disponha de todos os eventos que aquela narrativa apresentou em ordem, mas apenas que compreenda quais eventos são particularmente necessários nesse contexto. No tocante aos acontecimentos que compõem esses episódios, trata-se aqui de uma questão de causalidade mais lógica do que temporal, pois a relação requisitada é a da ordem sequencial em que os elementos da história estão dispostos nos episódios anteriores, ou seja, da compreensão de que certos eventos ocorreram antes do que outros – e, mais importante, são capazes de serem compreendidos.

Essa forma de relação é o que permite que uma história se coloque em continuidade – no modo como, por exemplo, nas aventuras do *Homem-Aranha*, compreendemos a importância de episódios como os da morte do tio Ben (em *Amazing Fantasy* #15, 1962), do Capitão Stacy (em *Amazing Spider-Man* #90, 1970) e de Gwen Stacy (*Amazing Spider-Man* #121, 1973)⁵. O fato de que tais episódios são periodicamente restituídos em diferentes arcos da série é um indicativo dos princípios de continuidade que se estabelecem para sua coerência, ao longo

⁵ Todas estas mortes foram causadas, direta ou indiretamente, pela ação do *Homem-Aranha* ao confrontar um vilão, sendo que a culpa que ele carrega por elas se transforma num mecanismo dramático recorrente.

dos anos de sua publicação. Em certa medida, tais eventos são possivelmente tão relevantes quanto aqueles que antecedem aquela edição que estamos lendo atualmente, pois o que aconteceu em outras edições (seja antes, seja depois) não precisa ser necessariamente conhecido para que a história como um todo seja compreendida. Ou, se quisermos preservar a importância dessa continuidade estipulada entre situações mais contíguas, poderíamos designar esses princípios como sendo de uma continuidade restrita – ao passo que a continuidade que estipulamos para essas longas porções de elementos narrativos, em episódios marcados por uma grande distância temporal entre eles, seria de um tipo mais expandido.

Essa descrição do fenômeno da continuidade em modalidades narrativas seriadas em saga nos parece ser suficiente para apresentar os operadores de análise da continuidade narrativa que pretendemos firmar. Até aqui, argumentamos que a continuidade é uma relação essencial entre elementos que constituem as narrativas seriadas, pois ela é responsável por viabilizar a compreensão das partes da narrativa como um todo e pela manutenção da coerência, como dado de uma isotopia mais extensa desses formatos narrativos. Assim compreendida, a continuidade permite ao leitor tentar construir os modelos mentais da narrativa e do mundo ficcional de modo mais ágil, acionando apenas os elementos necessários, bem como as histórias em que estes elementos estão presentes. Essa relação se constitui de modo lógico, enfatizando a sequência de determinados eventos sem a exigência da reconstrução cronológica da história, a cada um de seus passos. Esse percurso nos permite afirmar que a continuidade é uma *relação de necessidade lógica entre elementos de uma narrativa seriada*.

Escolhemos tratar a relação lógica entre elementos distantes entre si, e não entre histórias cronologicamente contíguas, por dois motivos: primeiramente porque, na lógica desse segmento das formas seriadas, não é necessário que, na maior parte das vezes, o leitor possua um conhecimento integral das histórias anteriores, mas apenas de determinados elementos mencionados ou recuperados – que o texto pode atualizar através de técnicas narrativas tais como *súmulas* ou *rememorações* (construídas pela instância narrativa ou naturalizadas pela ação e pelas falas dos personagens). Tratar esses elementos também ajuda a articular a construção dessas relações de continuidade com a construção do mundo ficcional daquela obra (DOLEZEL, 1988; ECO, 2008; HERMAN, 2008; RYAN, 2013), já que estamos nos referindo aos modos como o leitor atualiza os modelos de compreensão daque-

la história - dentre os quais o próprio mundo ficcional, tornando-o funcional pelo modo como ele é mobiliado por objetos, personagens, locais, redundando finalmente nos eventos que se articulam como parte de uma história.

O segundo motivo é que o modo do texto construir seu leitor-modelo, apontando quais conhecimentos são necessários para sua compreensão, já supõe a indicação daqueles elementos que, num dado episódio, estarão em continuidade com as histórias anteriores. Isso é particularmente evidente quando avaliamos determinados recursos de redundância utilizados em narrativas seriadas – tais como as *súmulas*, quando um episódio tem início a partir de enunciados como “anteriormente em...”. Tais recursos em formatos seriados não implicam uma retomada integral desses episódios anteriores, apenas uma exposição deles de modo sintético, como indicadores de outros desenvolvimentos narrativos que implicam seu conhecimento - no plano da lógica das ações, dos personagens e de objetos e lugares.

Demonstra-se, assim, como o texto seriado em saga pressupõe diferentes leitores-modelo que precisam ser orientados, dentro de seu planejamento interno, para diferentes experiências de leitura que garantam a desejada coerência narrativa. Ao apresentar quais são os elementos necessários para sua compreensão, esse formato seriado estruturado em saga segmenta pelo menos dois tipos de leitores: aqueles que possuem as competências para compreendê-lo por completo e detêm conhecimento dos elementos colocados em continuidade e aqueles que não possuem tais competências e são apontados por estes elementos para os outros episódios que os contêm. Isso não significa que um leitor que não possua o conhecimento dos elementos em continuidade não compreenda em absoluto aquele episódio, apenas que ele não conseguirá ter um entendimento completo daquela narrativa, podendo compreender a função de determinados personagens ou locais naquele episódio, mas sem captar parte das informações sobre motivações, situações e personagens apresentadas em episódios pregressos.

Recursos de continuidade nos *comics* de super-heróis

Uma vez concluído esse percurso de apresentação e de definição do conceito de continuidade com o qual desejamos operar, fixando sua importância para o exame dos recursos narrativos em formatos seriados estruturados em saga, nos resta especificar melhor a construção da interligação das partes da história tendo em vista o que o

leitor efetivamente conhece sobre ela.

A continuidade é, em suma, um recurso essencial em narrativas seriadas nos modelos de quase-saga e saga, ou seja, trata-se de elemento central para pesquisas sobre serialidade nos *comics*, na medida em que, nos quadrinhos (especialmente no caso de histórias de super-heróis), os mundos ficcionais são desenvolvidos ao longo de sucessivos e prolongados arcos narrativos, empregando recursos que preservam níveis mínimos de coerência interna, em vista dos horizontes de compreensão de seu leitorado potencial.

Os traços que caracterizam a continuidade nos *comics* são, sem dúvida, um dos objetos de estudo mais ricos para analisar os atritos que ocorrem em função do acúmulo de elementos colocados em continuidade, pois os *comics* de super-heróis os trazem frequentemente para o centro da experiência de leitura. Neles, o entrelaçamento entre os diferentes segmentos das histórias é muito maior, com referências a uma grande quantidade de elementos construídos ao longo de décadas de histórias publicadas. As contradições que podem vir a surgir tendem a ser tratadas mais como novas possibilidades narrativas do que como erros ou disfunções que afetam a coerência interna (isotópica) desses mundos. Muitas histórias são criadas, inclusive, para dar conta de erros de continuidade ou para ressignificar certos eventos, gerando versões concorrentes sobre eles dentro de um mesmo mundo ficcional (TEIXEIRA, 2014).

A criação dessa teia de continuidade é alimentada e potencializada pela enorme quantidade de material disponível para ser referenciado, sendo que as duas grandes editoras nesse mercado cultural (Marvel e DC Comics) possuem títulos que vêm sendo publicados por mais de meio século, ofertando uma enorme gama de elementos que podem ser constantemente recuperados ou atualizados, para o bem da evolução e da manutenção da narrativa de seus mundos ficcionais. Nesse mesmo contexto, é muito comum que as histórias façam uso de referências a elementos presentes em episódios passados, ainda que para o fim de gerar novas tramas, introduzindo novos personagens, objetos, eventos e locais, dinamizando em escala exponencial a capacidade de conectar-se com novos públicos de leitores e apreciadores.

Todos esses fatores revelam o volume de material que o leitor precisa manejar na experiência das obras seriadas em *comics* de super-heróis. Para além do que tal extensão de mundos ficcionais permite (no limite dos mundos de cada super-herói), as editoras ainda potencializam relações entre diferentes publicações, costurando

um grande universo ficcional – a que certos especialistas têm designado como multiversos narrativos, operando não apenas no âmbito das produções editoriais, mas também naquele de suas adaptações cinematográficas (KUKKONEN, 2010).

Isso significa que as relações de continuidade podem perfeitamente se encontrar em outro título de um mesmo mundo ficcional ou até mesmo na adaptação de um mundo distinto daquele no qual nos encontramos momentaneamente imersos - de tal modo que poderia ser preciso compreender algum segmento das aventuras dos *X-Men* para reconhecer elementos da continuidade em um arco particular das histórias do *Homem-Aranha*. Essa forma de organizar mundos ficcionais, em que sua unidade passa a depender de sua composição com outros mundos, aumenta consideravelmente a requisição dos saberes enciclopédicos do leitor para hipotetizar a progressão narrativa e os estados de mundo de cada segmento ou episódio com o qual ele se encontra na sua experiência atual de apreciação.

Se este quadro parece por demais complexo e gera dificuldade de imaginar como os leitores conseguem dar conta dessa enorme quantidade de informações e de relações entre tantas histórias, personagens e eventos, é sempre importante lembrar que as pessoas conseguem, efetivamente, ler, acompanhar e compreender esses produtos – algo que, em boa medida, é sugerido pela constatação de que tais obras continuam a ser publicadas, e tais recursos de manutenção e expansão de mundos ficcionais continuam a ser empregados (e até mesmo expandidos para outras plataformas, como no cinema e nas séries televisivas).

O cuidado na análise dos recursos textuais usados para gerar a continuidade narrativa em modelos seriados de quase-saga e saga permite ao analista ampliar a observação do volume total de informação possível de ser relacionada para cada história, com o intuito de verificar com quais outras histórias ela efetivamente se relaciona, para, assim, poder identificar e compreender como foram construídas as condições mínimas de compreensão daquela edição ou episódio. Tal abordagem permite superar a ideia usual do leitor desses complexos universos dos *comics* como possuindo gigantescos conhecimentos sobre aquele mundo, para reconhecê-lo como alguém que trafega livremente em um tesouro de saberes requisitados por aquilo que ele se confronta na narrativa, independentemente de ele possuir conhecimentos excedentes aos exigidos.

Dinâmicas e competências pragmáticas na construção da coerência narrativa em *comics* de super-heróis

A tese que aqui defendemos implica uma outra maneira de pensar a função dos segmentos narrativos que são requeridos, especialmente, na sua retomada por um episódio particular de uma obra seriada em saga: nesse contexto, cada episódio requisita a um conjunto de outros episódios (não a todos) as condições pelas quais os processos de construção da coerência narrativa se efetivam pela leitura, ao invés de se supor que o seu sentido particular decorre do encaixe deste segmento na sucessão definida pelos episódios imediatamente adjacentes. Como já dissemos anteriormente, a noção de continuidade que nos importa aqui corresponde aos recursos narrativos usados para relacionar e articular elementos da história em longas porções do desenvolvimento narrativo de histórias seriadas contadas em saga.

Desta maneira, o conceito de continuidade nos permite estabelecer o efetivo entrelaçamento dessas histórias em bases menos dependentes de uma estrita sequencialidade que se organiza por uma maior ou menor contiguidade ou proximidade entre os episódios. O conceito nos permite observar as dinâmicas da serialidade em contextos mais extensos, a partir de relações de continuidade mais complexas, com recursos a segmentos mais distantes de outros episódios de um mesmo mundo – ou até mesmo pelo entrelaçamento de distintos mundos ficcionais.

Ao sermos introduzidos a um elemento determinado (a um personagem, por exemplo), o mundo da história nos solicita a lembrança de sua origem como parte da exposição narrativa, estabelecendo assim uma continuidade entre tal parte mais remota e aquela que é introduzida por sua aparição mais recente. É apenas depois dessa primeira conexão que se pode colocar em cadeia as outras relações importantes que esse elemento suscita (outras histórias em que aparece ou mudanças que ocorreram), ao mesmo tempo em que aquelas não resgatadas pela narrativa atual são ignoradas, até chegarmos a sua última aparição naquele mundo. Após colocar estes elementos em continuidade, estamos prontos para entender como ele é necessário na história que estamos lendo.

Como exemplo dessas cadeias de continuidade excludentes, podemos apontar o período em que Magneto foi diretor da *Xavier's School of Gifted Youngsters* (de *Uncanny X-Men* #200, 1985, a *New Mutants* #85, 1989),

sendo um aliado dos *X-Men*. Durante esse período, as histórias colocam em continuidade a aliança ocorrida em *Uncanny X-Men* #200. Após Magneto retornar à posição de vilão, no entanto, muitas histórias não possuem relações de continuidade com essa época porque ela não é necessária para a compreensão da história corrente, mesmo que coloque em continuidade eventos anteriores, como a formação da *Brotherhood of Evil Mutants* (*X-Men* #4, 1964).

Ao partirmos do pressuposto que a quantidade de informação necessária para se compreender a história diminui, também é possível perceber melhor como o leitor é incitado a lidar com os elementos que ele não conhece ou dos quais possui conhecimento limitado: o texto deve não apenas apontar para os elementos necessários à compreensão, mas também construí-los – pois, se um personagem não é propriamente reconhecido pelo leitor, este ainda consegue apreender suas funções na estrutura actancial da narrativa (como antagonista, aliado ou coadjuvante) e fruir minimamente a história. Essas funções actanciais se associam às relações de continuidade para construir o episódio e indicar a direção da atenção da leitura para seu perfeito acompanhamento. De forma similar, se o leitor possui um conhecimento básico acerca daquele elemento, consegue reconhecê-lo e saber sua origem – ou seja, ele tem uma base sólida não só para compreender melhor a narrativa, mas também para saber onde estão as informações que ele eventualmente não possui.

Por exemplo, se o leitor consegue reconhecer um universo de agentes como os *X-Men* ao ler um determinado arco narrativo dos *Vingadores*, ele tem uma maior chance de compreender determinadas lógicas que articulam esses dois mundos ficcionais da Marvel. O leitor será capaz de entender, por exemplo, as estruturas actanciais nas quais os *X-Men* operam no contexto global da história contada em certos arcos, de modo a determinar se são aliados ou antagonistas das aventuras dos *Vingadores*. Para além de compreender as funções de continuidade e de coerência isotópica que articulam agentes de diferentes universos ficcionais, o leitor-modelo deve também saber onde procurar informações – nos arcos específicos dos *X-Men*, por exemplo – sobre os elementos que permitem articular outras histórias àquela na qual ele se encontra imerso, e que pertencem a outro mundo (aquele dos *Vingadores*).

É através da observação de como operam essas relações de continuidade narrativa entre as histórias contadas nas revistas, ou entre conjuntos de revistas diferentes, que podemos ter noção dos graus e das intensidades do

entrelaçamento dos mundos ficcionais, assim como das dificuldades de compreensão que acarretam para seus eventuais leitores – melhor seria dizer, dos graus de competência enciclopédica que requisitam deles.

Similarmente, esse conceito de continuidade simplifica a explicação de como os leitores conseguem lidar com elementos da narrativa que entram em conflito lógico, ou com narrativas posteriores que desmentem ou desdizem determinados eventos. A questão aqui é qual das versões de um mesmo evento é necessária para construir as relações de continuidade solicitadas, pois é apenas quando uma delas se define como provável que se torna possível obter coerência com os níveis posteriores da história, através da leitura contínua dos episódios. Se, por acaso, a exposição não confere a um evento preciso (como o da origem de um super-herói, por exemplo) o aspecto de matriz das relações de continuidade, transfere-se para a instância da leitura a iniciativa de determinar a lógica que fará evoluir os eventos – e, caso o leitor conheça duas ou mais versões de tais eventos (hipótese que se aproxima dos níveis enciclopédicos do leitor-modelo previsto por tais níveis de complexidade de coerência narrativa), ele pode decidir aquelas em que ele acredita e que estejam em coerência com os elementos restantes presentes na narrativa.

Ainda assim, a atribuição de coerência em processos de leitura continuada não é um fenômeno cujo sucesso possa ser estipulado de modo independente de certos princípios de imanência textual: no caso dos *comics* de super-heróis, a manutenção da continuidade é também uma questão relativa ao caráter canônico de certos episódios de narrativas seriadas em saga (TEIXEIRA, 2012, 2014). Ao estipular se um determinado episódio da série deve ser considerado canônico, leitores, autores e instâncias validativas (como editoras ou produtoras) perguntam-se sobre a validade dele para determinar relações de continuidade de longo prazo. Assim, uma história pode ser considerada canônica entre um determinado número de histórias e de arcos narrativos que ela afeta diretamente, mas não *precisa* ser canônica para todas as outras. Disto resulta uma ideia de continuidade limitada: as relações de causa e efeito não são mais perenes, mas sim relações limitadas pelo uso. Não se espera que uma mesma história se contradiga, mas ela pode contradizer uma anterior, prática comum nos *comics*.

Um exemplo bastante ilustrativo são as múltiplas versões das origens dos super-heróis, como o *Batman* (*Detective Comics* #39, 1939; *Batman* #47, 1948; *Detective Comics* #235, 1956; *Batman* #403-407, 1986; *Batman* v2

#21-33, 2013-2014). Embora todas essas versões compartilhem de muitos elementos comuns, vários detalhes são diferentes: se Bruce sabe quem é o bandido que assassina seus pais ou não, se seus pais foram mortos por causa de um assalto ou se houve uma encomenda, se a culpa dos pais irrem por aquele caminho é de Bruce ou não, entre outros. Quando uma história se coloca em continuidade com a origem do *Batman*, ela apresenta certos elementos que apontam para qual versão ela se conecta: ou para as diferenças entre elas, ou para o período em que as histórias foram publicadas. Uma edição do *Batman* do meio dos anos 1990 provavelmente se conecta a *Batman* #403-407, e não com a #47, por exemplo, sendo que o inverso deve ser verdade de uma história publicada nos anos 1960. Isso constitui dois cânones diferentes em momentos diferentes, sendo possível ainda uma relação de continuidade que crie um cânone com diversos desses pontos, como a passagem de Grant Morrison pelo *Batman* (TEIXEIRA, 2014).

Com essas posições, é possível estabelecer as nuances do conceito de continuidade nos *comics*: *uma relação de necessidade narrativa entre duas ou mais histórias, em que a mais antiga precisa ser conhecida para a fruição da mais recente*. Essa definição, por exemplo, explica o modo como o arco narrativo funciona nos *comics*, no qual um número determinado de edições forma uma história única e coerente. Algumas vezes, o arco narrativo continua uma história diretamente do arco ou da edição anterior, em outras, inicia uma história que não se liga a esses, e, em alguns casos, serve como uma história separada do resto do contínuo narrativo.

De um modo geral, presume-se que, quando um arco não explicita a continuação de eventos anteriores, a continuidade está implícita. Porém, essa presunção pode não ser verdade, caso o leitor não tenha lido o arco anterior. O que ocorre nessas situações é que, quando o leitor inicia um arco novo, ele precisa ser informado sobre o que é esperado que ele saiba para compreender essa narrativa: se é necessário um conhecimento do arco prévio, isto, de alguma forma, deve estar transparente *na narrativa*.

Da mesma maneira, se há a intenção de se iniciar uma narrativa com elos mais fracos com a anterior, é preciso que haja instruções textuais para que a história possa ser compreendida desse modo. Assim, a própria narrativa instrui o leitor sobre o cânone vigente. Contudo, é importante ressaltar que o sentido da leitura é estabelecido sempre a partir do momento em que ela se efetiva, na dialética entre o encontro momentâneo com cada episódio e o conjunto dos saberes enciclopédicos (da ordem do mundo e da lógica dos textos) que o leitor aporta

às obras - e não de qualquer presunção de validade desse sentido global como situado a longo prazo (por exemplo, apenas quando a leitura se encerra).

Considerações finais

Acreditamos que esta perspectiva do modo como a continuidade se apresenta nas narrativas seriadas (notadamente aquelas estruturadas em saga), em particular do modo como suas partes se conectam, é de extremo valor para os estudos sobre *comics* de super-heróis, especialmente pela forma como revela que histórias específicas acionam apenas o conjunto necessário de informações para sua compreensão, considerando a complexidade e a extensão dos mundos ficcionais desse gênero (aí incluídos os aspectos do cânone não tratados diretamente neste trabalho). Lidar com esse elemento fundamental da narrativa seriada na análise abre a possibilidade de acessar o mundo ficcional por outro viés: ao olhar para seus elementos mínimos com o objetivo de verificar como eles são utilizados em diversas histórias, somos capazes de montar a tessitura que caracteriza a dinâmica da serialidade nos *comics* de super-heróis.

Outros usos para a proposta conceitual apresentada aqui incluem a possibilidade de acompanhar como um mesmo personagem (ou até mesmo um conjunto de personagens) é efetivamente colocado em continuidade por diversas histórias – e como cada uma delas acaba por modificar o modo como ele é narrativamente apresentado. Alguns desses exemplos abrangem: os casos onde determinados criadores se utilizam de referências a certas épocas em seus trabalhos, mesmo em editoras diferentes (como Alan Moore faz com o *Superman* em *Supreme* durante sua passagem pelo título, #41 a 56, 1996 a 1998); a maneira como editoras de *comics* de super-heróis que não possuem um conjunto grande de obras para colocar em continuidade constroem a ilusão de que as histórias a possuem (A Image nos anos 1990, especialmente o estúdio Wildstorm); e as múltiplas formas de colocar certos elementos em continuidade, por causa de repetidas versões dos mesmos eventos (já mencionamos as múltiplas versões das histórias de origem, mas as *retcons*⁶ de outros eventos importantes também operam do mesmo modo).

Esperamos, por fim, que esse exercício de aná-

lise dos modos de estabelecer a continuidade narrativa contribua para os estudos que se dedicam aos produtos midiáticos seriados constituídos de modo similar aos *comics*, como séries ficcionais e factuais para TV, cinema e jogos eletrônicos.-

Referências

- BARBIERI, Daniele. 1990. Tempo e serialità I confini della narratività nel comic book americano di supereroi. In: XVIII CONSEGNO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI STUDI SEMIOTICI, out. 1990, Montecatini.
- _____. 1992. Autore Modello e racconto seriale. In: MAGLI, Patrizia; MANETTI, Giovanni; VIOLI, Patrizia (Orgs.). *Semiótica: storia teoria e interpretazione. Saggi in onore di Umberto Eco*. Milano: Bompiani.
- BARTHES, Roland. 2009. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, p. 19–62.
- BRÉMOND, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- CALABRESE, Omar. 1999. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- COOGAN, Peter. 2006. *Superhero: the secret origin of a genre*. Austin: MonkeyBrain Books.
- DIJK, T. A. Van; KINTSCH, W. 1983. *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.
- DOLEŽEL, L. , 1988. Mimesis and possible worlds. *Poetics Today*, Durham, 9(3): p. 475–496.
- DUNCAN, Randy. 2009. *The Power of Comics*. New York: Continuum books.
- ECO, Umberto. 1989. A inovação no seriado. In: _____. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 120–139.
- _____. 2008. *Lector In Fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- GENETTE, Gérard. 1995. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega.
- GREIMAS, A. J. 1976. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix.
- GROENSTEEN, Thierry. 2009. *The System of Comics*. Jackson: University Press Of Mississippi.
- _____. 2013. *Comics and Narration*. Jackson: University Press of Mississippi.
- HERMAN, David. 2008. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking. In: KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (Orgs.). *What*

⁶ *Retcon*, contração de *retroactive continuity* (continuidade retroativa), é a mudança de algum elemento anteriormente apresentado, mas que indica que as coisas sempre foram daquela forma, construindo uma nova continuidade que é retroativamente tornada canônica (TEIXEIRA, 2014, p. 156).

- is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. New York: Walter de Gruyter, p. 303–332.
- KUKKONEN, Karin. 2010. Navigating Infinite Earths : Readers , Mental Models , and the Multiverse of Superhero Comics Navigating Infinite Earths. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, Lincoln, 2(1), p. 39–58.
- MAGLIANO, Joseph P.; ZWAAN, Rolf A.; GRAESEER, Art. 1999. The Role of Situational Continuity in Narrative Understanding. In: OOSTENDORP, Herre Van; GOLDMAN, Susan R. (Orgs.). *The Construction of Mental Representations During Reading*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, p. 196–219.
- MORIN, Violette. 1970. Le dessin humoristique. *Communications*, Paris, 15, p. 110–131.
- PICADO, B. 2014. Dimensões de uma mecânica narrativa do traço no humor gráfico: estruturas episódicas elementares das tirinhas diárias. In: *Galáxia*, 28: pp. 121-133.
- REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: A modern mythology*. Londres: Batsford, 1992.
- RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds | the living handbook of narratology*. Lincoln: 2013.
- TEIXEIRA, João Senna. 2012. O Cânone nos Comics. *Revista Universitária do Audiovisual*, Florianópolis, 13(1), p. 1–20.
- _____. *Batman e Robin Nunca Morrerão: A Construção Do Cânone e da Continuidade na Passagem de Grant Morrison pelo Batman*, 2014, 164 f. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.
- VOLLI, U. 2007. *Manual de Semiótica* (trad. Silvia Debetto C. Reis). Belo Horizonte: Loyola.