

NOVELA GRÁFICA: A EMANCIPAÇÃO DO “GIBI”

Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira (UFPE)ⁱ

Resumo:

O rápido avanço da tecnologia de impressão e o surgimento da era digital, grandemente influenciada pela comunicação intermediária, tornam o estudo da arte narrativa dita sequencial um tema que merece ser levado a sério pelos críticos e escritores na atualidade. Neste trabalho, buscamos analisar as implicações políticas e as formulações estéticas de algumas produções que merecem destaque pela qualidade: A chegada, de Shaun Tan; Quem leva a melhor?, de Toni Morrison; Persépolis, de Marjane Satrapi e Adeus Tristeza, de Belle Yang; obras que têm em comum, além de se constituírem graphic novels de inspiração autobiográfica, em geral relacionadas a histórias de migrações e diáspora, o fato de serem escritas – salvo no caso de Morrison – por artistas que são, simultaneamente, os ilustradores de seus próprios textos.

Palavras-chave: *Autobiografia; Identidade; Estudos de Gênero; Novela Gráfica; Intersemiose.*

1 Introdução

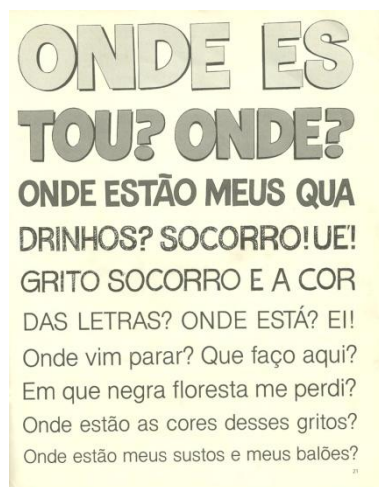
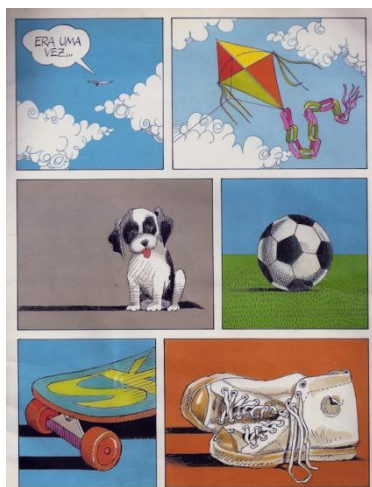
A arte dos quadrinhos vem adquirindo tal notoriedade nas últimas décadas que muitos reivindicam para ela o *status* de um gênero literário autônomo: o “romance gráfico”. Herdeira da ilustração dos textos – e do complexo que sempre cercou a disputa entre a palavra e a imagem pela superioridade expressiva, contrariando a antiga crença horaciana no *ut pictura poesis* (ou na fraternidade entre os meios, defendida por Simonides de Ceos na famosa assertiva: “A pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente”) –, esta arte vem saindo de seus redutos tradicionalmente ligados à cultura de massa: o ambiente dos jornais, onde circulavam as tirinhas de humor e sátira; e o das revistas de entretenimento, em geral destinadas ao público infante-juvenil, com seus grandes heróis e despreziosos personagens de costumes; para as prateleiras de livrarias especializadas, em publicações primorosas, bem produzidas, com conteúdos críticos e inegável qualidade estética.

Desde os projetos editoriais voltados para a adaptação de clássicos da literatura erudita – vistos com desconfiança pela justificativa pouco convincente comumente difundida, de propiciar a “facilitação” da leitura de obras consideradas “difíceis” de grandes autores canônicos (o que lhes conferia uma mera existência vicariante, e punha em dúvida a capacidade intelectual do leitor

contemporâneo) – até as produções autorais, intersemióticas ou construídas em parceria do escritor com o desenhista; o avanço da narrativa ilustrada, ou da narração por imagens (com ou sem texto) foi tão significativo que não pode mais ser ignorado.

Hoje não é possível negar uma existência diferenciada para o romance gráfico, que amadureceu e recompôs seu discurso perante a sociedade e a crítica. A antiga ideia – vigente mesmo entre grandes quadrinistas pioneiros, como Ziraldo, de que a leitura dos “gibis” deveria conduzir a uma “evolução” voltada para o letramento verbal em detrimento do visual, hoje é questionada, em defesa da necessidade de uma “alfabetização” gráfica autossuficiente e independente do texto.

Quem, nos anos 90, lia *O menino quadradinho*, aprendia a valorizar e a respeitar as tirinhas dos periódicos e a diversão proporcionada pelos personagens cada vez mais queridos do público como “coisas da infância”, destinadas a propiciar, em etapas precoces da formação do sujeito, a familiarização com o livro e com as letras. O próprio título carrega um ruído semântico negativo, pois alude ao insulto “quadrado”, usado na gíria para identificar pessoas antiquadas, limitadas ou estúpidas. E também evoca o termo “enquadramento”, que sugere uma prisão entre molduras, uma obediência aos limites impostos ao desenho, exposto em sequências articuladas dentro de *frames* com este formato. Na metade do livro, Ziraldo faz explodir a moldura quadrangular, e liberta seu personagem, o menino, para o labirinto das palavras, que vão se multiplicando e reduzindo de tamanho na página, cada vez mais destituída de formas e cores, e convertida no *layout* dos livros impressos em preto no branco. Livros sérios, livros “adultos”: o destino que caberia a todo o apreciador de quadrinhos almejar, como uma evolução natural no seu processo de crescimento e de amadurecimento intelectual.



No livro *O menino quadradinho*, Ziraldo mostra a passagem da leitura de imagens para a leitura de palavras como uma “evolução” necessária, associada ao amadurecimento da criança e ao seu crescimento intelectual. O romance gráfico contemporâneo contesta essa perspectiva, admitindo que cada meio demanda uma formação e uma habilitação específicas, e que todos os meios são capazes de comunicar em níveis diversos: desde os mais superficiais e imediatistas até os mais sofisticados e elaborados esteticamente.

O que a informação implícita nesta bem intencionada obra revela é um certo preconceito partilhado pelos próprios quadrinistas sobre a condição marginal do gênero ao qual se dedicavam. Assim, uma forma de se distinguir dos meros escritores “de massa” seria – para um autor comprometido como Ziraldo – incorporar aos seus quadrinhos essa mensagem edificante e pedagógica, que alertava e até contribuía para o reforço da ideologia da palavra dominante. Aos quadrinhos estaria reservado um lugar mais humilde, dentro de uma concepção de literatura imagética de entretenimento, superficial e descartável; ancorada, no máximo, ao dignificante papel de auxiliadora do aprendizado da leitura.

Terá sido contra esta visão preconceituosa que os quadrinistas mais jovens começaram a se insurgir. Sobretudo aqueles oriundos de experiências e formação prioritariamente plásticas e visuais, com passagens pela pintura, desenho e cinema. O impulso de narrar – e a competência para tanto – levou esses artistas a produzir releituras mais independentes e autônomas do gênero dos quadrinhos, desvinculadas da tira jornalística, do gibi e mesmo do livro ilustrado, preso à preeminência do texto. As obras que mais se destacam atualmente no universo dos romances gráficos são autorais: criadas por um mesmo artista responsável pelo enredo e pelo grafismo, e também pelo texto, quando ele é incluído. Já não são ancoradas ao impulso adaptativo: ao *boom* promovido pelas editoras, em conluio, pelo menos no Brasil, com a política dos vestibulares e com a produção da famigerada literatura “paradidática” para jovens.

Com a ineficácia da metodologia de incentivo à leitura ao longo da formação dos estudantes, levada a cabo pelas escolas brasileiras; associada à precariedade das bibliotecas públicas e ao alto preço dos livros, os cursos de preparação para ingresso nas universidades passaram a adotar os “resumos” das obras literárias elencadas para as provas, bem como a sua cada vez mais frequente “substituição” pelas adaptações dos livros para o cinema, o que gerou distorções irreparáveis resultantes da confusão criada pelo entendimento errôneo da adaptação como “tradução” intermeios. Quando a percepção do texto literário como uma criação complexa e completa em seu suporte específico foi substituída pela necessidade da mera apreensão do enredo, os quadrinhos se afiguraram como opções interessantes e até superiores, no que concerne à “fidelidade” ao original exigida por este uso didático, aos resumos e às versões fílmicas das obras – embora tão equivocada quanto eles. Contudo, esta demanda parece ter funcionado, durante algum tempo, como um verdadeiro laboratório para o aperfeiçoamento do romance gráfico no Brasil, e a preparação para voos mais independentes e libertários, como o dos novíssimos autores Fábio Moon e Gabriel Bá, por exemplo, os gêmeos paulistanos que angariaram o prestigioso prêmio Will Eisner, com a novela *Daytripper* (2011), publicada nos Estados Unidos.

Nos países mais desenvolvidos, no entanto, a migração para o romance gráfico autoral parece ser mais antiga e mais consolidada. Não raro, criadores oriundos de experiências com o desenho animado e os jogos eletrônicos, experientes no uso das mais diversas tecnologias da imagem e dos efeitos especiais, migram para a literatura com notável competência, elaborando obras de grande eficiência narrativa, prioritária quando não exclusivamente imagéticas, e dotadas de impressionante poeticidade visual.

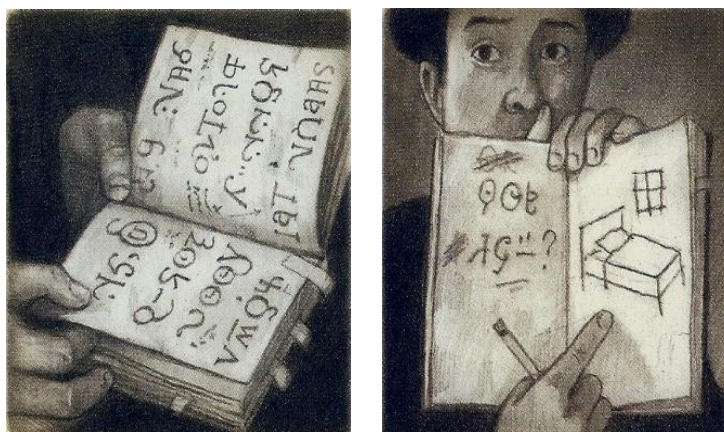
A obra de Shaun Tan, um reconhecido ilustrador australiano nascido em 1974, autor da novela gráfica *The arrival* (*A chegada*), é um exemplo desta tendência. Tan estudou Artes, Literatura e História na Universidade de Melbourne, antes de se tornar ilustrador de livros infantis e trabalhar na concepção de filmes de animação para empresas como a Pixar Animation Studios (pertencente a Walt Disney Company), responsável por grandes sucessos como *Toy Story* e *Wall-e*.

Sua opinião sobre o *paragone* (ou disputa) entre as artes é claramente oposta à de escritores mais antigos, como Ziraldo, que deixam entrever uma aceitação da tradicional percepção da superioridade da palavra sobre a imagem, longamente teorizada no clássico tratado de Lessing: *Laocoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*. Ao ser solicitado a definir a ilustração, ele diz:

Não gosto muito da palavra *ilustração*, pois sugere algo derivado, a elaboração visual de uma ideia regida pelo texto. No discurso das artes plásticas encontramos muitas vezes o termo usado em sentido pejorativo, quase em oposição ao desenho ou à pintura séria. Isto é, algo de certa forma servil ou incapaz de produzir um sentido autossuficiente; algo apenas descritivo. No entanto, percebo que as relações mais interessantes entre palavras e imagens não são absolutamente descritivas, mas resultam do imprevisível choque entre dois meios independentes de expressão. Em meu trabalho recente, o texto e as ilustrações funcionam como narrativas autônomas capazes de produzir no leitor efeitos similares, e de gerar novos significados a partir do contexto distinto em que estão inseridas. De fato, as ilustrações são para mim os principais “textos” em meus livros, e embora a escrita seja muitas vezes o ponto de partida, ela não age como um andaime para a imagem. Tenho pensado muito sobre a narrativa visual sem texto. Intriga-me a capacidade do leitor de sobrepor os seus próprios pensamentos e sentimentos à experiência visual, sem a distração possível das palavras.ⁱⁱ

A chegada é um texto comovente sobre a imigração, uma verdadeira alegoria da diásporaⁱⁱⁱ em imagens contundentes que prescindem da palavra. A ausência da palavra desterritorializa a obra, universalizando o problema do estranhamento entre povos e culturas, sem identificar nenhum caso específico; embora o autor, de origem asiática, confesse haver alguma motivação pessoal na escolha do tema.^{iv} Contribui muito para o efeito desejado o silêncio propiciado pela narrativa estritamente gráfica, que é partilhado pelo estrangeiro em terra estranha, às voltas com um dicionário de uma língua que parece indecifrável.

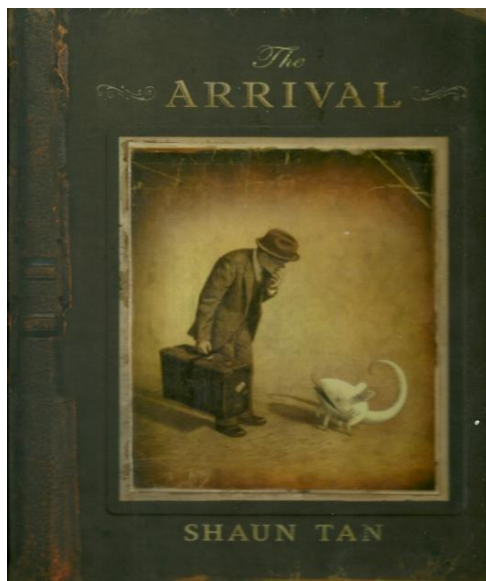
Diversas vezes o autor utiliza, no corpo da história, o desenho como recurso para superar a impossibilidade de comunicação pela palavra. Embora ninguém entenda o que o personagem fala, todos compreendem o desenho de uma cama, e assim ele consegue uma pousada para ficar. Também é pelo desenho que ele consegue comunicar que está faminto, e assim por diante, mostrando que “uma imagem vale mais que mil palavras”: sua materialidade expressiva é capaz de transpor as fronteiras erguidas pela linguagem verbal e, com isso, aproximar os homens.



Shaun Tan mostra que, quando a linguagem escrita parece um problema insolúvel, um simples desenho resolve o problema da comunicação. Em tempos globalizados, a difusão de signos icônicos é tão ampla e vertiginosa que parece dispensar um “letramento” formal ou uma “alfabetização” da imagem. Crianças e adultos de todas as culturas, raças e credos familiarizam-se, de maneira autodidata, através da prática cotidiana como usuários dos meios de comunicação, com ícones e símbolos que facilitam as trocas de informação em caráter planetário.

A história da partida de um chefe de família em situação de pobreza para tentar a sorte em lugares distantes é uma entre muitas, verdadeiro *topos*^v literário, similar em contextos e épocas os mais diversos da história da humanidade. No livro de Tan, ela se entrecruza com três outras histórias de pessoas que auxiliam o protagonista no desconcertante país que os acolhe a todos, narradas em imagens plenas de significados: a história de uma menina que escapa de uma situação de abuso e exploração do trabalho infantil; a história da fuga de um casal durante uma perseguição em alguma guerra; e a história de um militar ferido e mutilado, sobrevivente de algum campo de batalha.

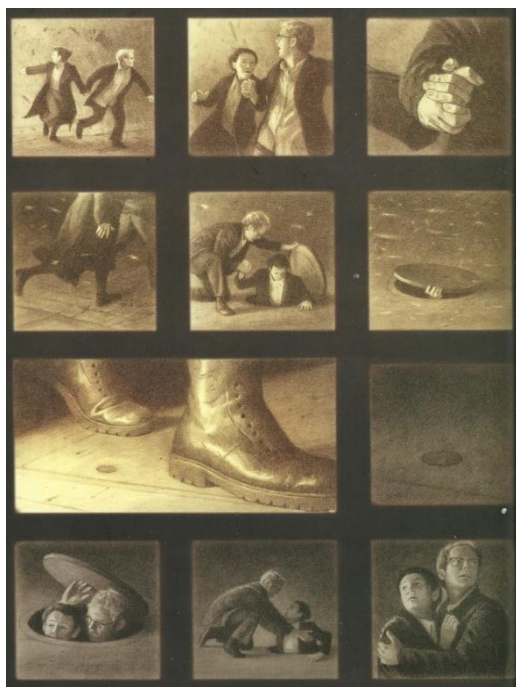
Este entrecruzamento de narrativas silenciosas – sombrias, ameaçadoras, concebidas em esfumaçados tons de marrom e sépia, com imagens aterrorizantes de inspiração surrealista e fantástica – não é, contudo, destituído de esperança. As tragédias se encontram e são partilhadas no local da simbólica “chegada”, onde é possível para estes sobreviventes o acolhimento e a renovação da vida. A presença de jovens e animais, origamis e sorrisos, e de finais felizes, é significativa do otimismo da mensagem que contraria a severidade da representação gráfica. A natureza peculiar do traço de Tan, que parece sempre renascer das cinzas, é responsável pela impossível classificação de seus livros por faixa etária. Eles não só facultam às crianças o acesso a temas penosos e “adultos”, mas também propiciam aos adultos uma experiência nova, mediada pelo entusiasmo infantil da descoberta.



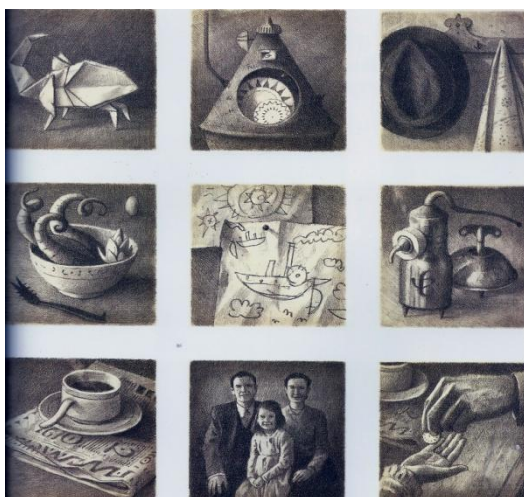
Capa do livro *The arrival*, de Shaun Tan, focalizando o estranhamento do viajante diante do aspecto dos habitantes do novo país onde passa a residir.



Na primeira sequência vemos um trecho da narrativa principal, onde uma pequena família é separada porque o pai vai em busca de melhores condições de sobrevivência. A sombra de um dragão ameaça a cidade de onde eles precisam escapar. A segunda imagem é um excerto da história intercalada da primeira moça que auxilia o homem no novo país. Ela também se diz uma refugiada de uma situação precária, onde padecia de falta de liberdade e era sujeita a trabalhos forçados.



A terceira narrativa conta a fuga de um casal com quem o protagonista faz amizade no novo país, mostrando os perigos aos quais estiveram sujeitos no passado. E a quarta narrativa é um excerto sobre a história de um outro amigo que aparece na vida do protagonista, um velho combatente que retornou ao país mutilado, e vive uma vida de exílio em sua própria pátria.



Estas duas sequências de cenas, postas no início e no fim do livro, falam do pequeno repertório de objetos domésticos que conferem a sensação de lar, segurança e bem-estar às famílias; e que não diferem, essencialmente, de uma cultura para a outra, mesmo quando os costumes, as tecnologias e os seres são aparentemente muito incompatíveis. O origami representando o bichinho de estimação permanece, embora os animais sejam outros; a necessidade de marcação do tempo permanece, embora os relógios sejam diferentes; a necessidade de se alimentar continua, embora a comida e os utensílios variem de aspecto. As pessoas, os lugares, as culturas são diversas, mas a humanidade é uma só, o que permite aos imigrantes, exilados e foragidos a esperança de um recomeço.

A experiência bem sucedida de Shaun Tan com a narrativa gráfica silenciosa radicaliza a diatribe entre a palavra e a imagem ao remover o texto do contexto da história, deixando a comunicação visual fluir em plena liberdade. Esta estratégia é incomum e revolucionária no ambiente da ilustração, historicamente considerada devedora do discurso. Em seu livro *Iconology: image, text, ideology*, W. J. T. Mitchell (transfere a dicotomia tempo/espaço utilizada por Lessing em seu tratado para diferenciar a poesia da pintura para uma questão política, vinculada ao problema dos gêneros. Segundo ele, a poesia foi considerada superior à pintura sobretudo por ser uma arte masculina, caracterizada pela eloquência, pelo domínio do discurso, do tempo, das viagens, das lutas, das conquistas. Já a pintura permaneceu subalterna, “ilustrativa” ou dependente do verbo por ser considerada uma arte feminina, inócua, ornamental: “as pinturas, como as mulheres, são idealmente silenciosas, belas criaturas destinadas à gratificação do olhar” (MITCHELL, 1987, p. 110, trad. nossa).

Não por acaso o ingresso das mulheres no campo das letras é tardio em todo o mundo, e mesmo hoje a participação feminina na produção literária é restrita se comparada à dos homens, embora as mulheres já constituam um público leitor (de poesia e ficção) bem mais expressivo que o masculino. Chama a atenção, portanto, a participação feminina na produção do romance gráfico autoral, um gênero que desafia as instituições ao questionar os cânones literários clássicos, nos quais figuram poucas mulheres; e ao fazer da imagem seu texto primordial, destinando à palavra, em muitos casos, uma participação equivalente e dialógica, quando não meramente “ilustrativa” do desenho. A imagem silenciosa, nestas obras, deixa de ser decorativa e prazerosa ao olhar para se investir de significados. Ela corrobora, como um elemento estético “feminino” emancipado, a luta da mulher em busca de direitos e de reconhecimento na sociedade.

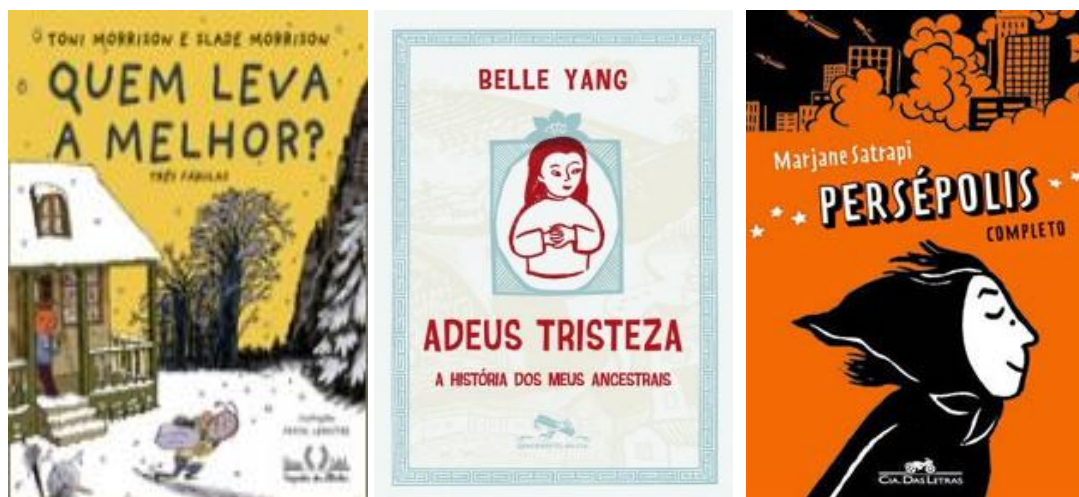
Talvez por isso, algumas das obras mais destacadas no gênero foram produzidas por artistas que se colocam como porta-vozes de mulheres em situações de risco. Seus trabalhos apresentam um cunho francamente político, sem comprometer com isso a qualidade estética das obras. Citamos aqui alguns romances gráficos e autobiográficos de três mulheres: *Persépolis*, da iraniana Marjane Satrapi; *Adeus, Tristeza*, da chinesa Belle Yang; e *Quem leva a melhor* – novas fábulas de Esopo, da afro-americana Toni Morrison. Além do conteúdo feminista, todas partilham o impulso de busca da identidade em cenários adversos e em culturas repressoras, que submetem as personagens (em geral inspiradas em suas próprias biografias) a constrangimentos determinados por preconceitos não apenas de gênero, mas também raciais, étnicos e religiosos.

A mais conhecida das três escritoras é, sem dúvida, Toni Morrison, nascida em 1931, autora de romances fortes e pungentes, que relatam as experiências de mulheres negras nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX, que lhe renderam um Premio Nobel de Literatura. Em seu livro infantil *Quem leva a melhor?*, ela reconta três das tradicionais fábulas de Esopo – “A cigarra e a formiga”, “O leão e o rato” e “O vovô e a cobra”, valendo-se dos desenhos criados em parceria com seu filho, o ilustrador Slade Morrison, que elabora versões em quadrinhos desses contos. Toni Morrison, que não é desenhista nem contemporânea do gênero novela gráfica, cede ao criador mais jovem a liberdade para imaginar um diálogo visual com os novos desfechos morais que ela pensa para subverter as antigas mensagens subliminares impressas nessas histórias. No texto de Morrison, a vítima sai ganhando, o pequeno mostra a sua força e o bobo consegue ludibriar o seu algoz, o esperto.

A chinesa Belle Yang, nascida em Taiwan em 1960 e imigrante nos Estados Unidos desde 1967, é autora, entre outros títulos, do livro *Adeus tristeza – a história dos meus ancestrais*. Seguindo os passos das grandes narrativas gráficas e autobiográficas da atualidade, como *Maus*, do judeu sueco Art Spiegelman, Belle Yang escolheu os quadrinhos para narrar a tumultuada saga de sua família. A partir das disputas e dos embates entre o patriarca dos Yang e seus filhos, a autora pôde revisitar cem anos de história chinesa. O enfoque na intimidade da família ganha contornos épicos, conforme os Yang vivenciam a invasão da Manchúria pelos japoneses, a Segunda Guerra Mundial, a grande fome e a subida dos comunistas ao poder. No traço de Belle Yang, que deve tanto à mais tradicional caligrafia chinesa quanto aos quadrinhos contemporâneos, essa saga familiar ganha uma forte carga de poesia. O resultado é uma jornada que capta não apenas as grandes pinceladas da história, mas também os pequenos traços de uma dinastia chinesa.

Deste trio, a mais jovem, porém igualmente bem sucedida no campo do romance gráfico, é a iraniana Marjani Satrapi, nascida em 1969 e autora do famoso *Persépolis*, que ganhou uma versão em desenho animado indicada para o Óscar. Marjane Satrapi cresceu em Teerã numa família que se envolveu com o movimento comunista antes da Revolução Iraniana. Lá frequentou o Liceu Francês e presenciou, durante a infância, a crescente repressão das liberdades civis e as consequências da política iraniana na vida cotidiana dos habitantes do país, incluindo a queda do Xá, o regime inicial de Khomeini, e os primeiros anos da Guerra Irã-Iraque. Com 14 anos, Satrapi foi mandada para Viena, na Áustria, por seus pais, para fugir do regime iraniano. Apesar da liberdade e do maior acesso à educação que vivenciou no mundo ocidental, Satrapi não foi feliz. Acabou envolvendo-se com drogas e adoecendo gravemente, retornando ao Irã para casar-se, como a maioria de suas

conterrâneas. Seu casamento, porém, durou apenas três anos. A partir daí, passou a viver diversas experiências amorosas narradas como episódios necessários à aquisição de uma autonomia que se traduz na força, eloquência e profunda ironia de sua literatura imagética.



Novelas gráficas de cunho autobiográfico produzidas por escritoras contemporâneas

Estes romances nos levam a pensar que a escrita feminina se associa, na *graphic novel*, à imagem tão longamente identificada com a mulher, criando um reduto próprio de insubordinação. A beleza da mulher-musa, outrora passiva e inócua no papel de “modelo” dos artistas e escritores, adquire surpreendente virulência no papel ativo que se atreve a assumir como “Medusa”: escritora, desenhista e produtora ela mesma. Sua recusa em desnudar-se e posar silenciosamente, como corpo ornamental, para o homem; e sua proposta de inversão dos papéis, ameaça petrificar todas as verdades redigidas, ilustradas e esculpidas pela arte “masculina” ao longo dos séculos. A leitura dos romances gráficos étnicos, feministas e autobiográficos, é, por isso, uma experiência única e complexa. Acessível a um público mais amplo, é capaz de dar conta da força deste gênero como manifesto político, histórico e social, e de atestar a sua flagrante adequabilidade como suporte à explosão de talento, criatividade e inovação que vêm trazendo, para o campo das letras, estas fascinantes mulheres.

Referências Bibliográficas

- ECO, Umberto. *The role of the reader – explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson, 1979.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GUBERN, Roman. *Literatura da imagem*. São Paulo: Biblioteca Salvat, 1980.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio Janeiro: Rocco, 1994.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LICHTENSTEIN, Jackeline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MITCHELL, W. J. T. Space and time: Lessing's *Laokoon* and the politics of genre, in: *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- MOON, Fábio e BÁ, Gabriel. *Daytripper*. New York: DC Comics, 2011.
- MORRISON, Toni e MORRISON, Slade. *Quem leva a melhor? Novas fábulas de Esopo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
- PINTO, Ziraldo Alves. *O menino quadrado*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- TAN, Shaun. *The arrival*. Melbourne: Scholastic Publishers, 2006.
- YANG, Belle. *Adeus, Tristeza – a história dos meus ancestrais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ⁱ Ermelinda Maria Araújo FERREIRA (Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)/Pesquisadora CNPq). Email: ermelindaferreir@uol.com.br

ⁱⁱ Shaun Tan. Disponível em: <http://www.shauntan.net/faq1.html> (trad. nossa).

ⁱⁱⁱ Na perspectiva de Stuart Hall, dentro dos Estudos Culturais, o termo se presta a dar conta especialmente dos fenômenos relativos a migrações humanas dos ex-países coloniais para as antigas metrópoles. Para o teórico, o conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “outro” e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos, fronteiras veladas que separam finalmente, mas são também *places de passage* e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.

^{iv} Em seu site, ele comenta: “Meu pai veio da Malásia para a Austrália em 1960, para estudar arquitetura, e lá conheceu minha mãe, que trabalhava numa loja de canetas técnicas (daí a minha existência, algum tempo depois). As histórias do meu pai sobre este período são vagas, e geralmente se concentram em detalhes específicos – a comida intragável, o frio excessivo, o difícil isolamento, a ausência de trabalho. Ao pesquisar uma variedade de outras histórias de migrantes a partir do pós-guerra, para a Austrália e para os EUA, percebi detalhes reveladores, que me sugeriam algumas experiências humanas universais compartilhadas pelos migrantes. Sendo eu mesmo um meio-chinês nascido na Austrália numa época em que a presença chinesa era bastante incomum, o problema do “pertencimento” não me é estranho. E esta é uma condição que aflora especialmente quando as coisas vão mal em nossas vidas, quando algo desafia nossa realidade confortável ou desafia nossas expectativas – justamente o momento em que uma boa história começa, combustível para a ficção.” Disponível em: <http://www.shauntan.net/faq1.html>.

^v “*Topos* (τόπος, Greek ‘place’ from *tópos koinós*, common place; *pl. topoi*), in Latin *locus* (from *locus communis*), referred in the context of classical Greek rhetoric to a standardised method of constructing or treating an argument (see *topos* in classical rhetoric). The technical term *topos* is variously translated as *topic*, *line of argument* or *commonplace*. Ernst Robert Curtius expanded this concept in studying *topoi* as “commonplaces”: reworkings of traditional material, particularly the descriptions of standardised settings, but extended to almost any literary meme.”