

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VALTER DO CARMO MOREIRA

O TERRITÓRIO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS:
INVESTIGAÇÕES DAS POÉTICAS DO CONTRADITÓRIO NO QUADRINHO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

CURITIBA

2022

VALTER DO CARMO MOREIRA

O TERRITÓRIO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS:
INVESTIGAÇÕES DAS POÉTICAS DO CONTRADITÓRIO NO QUADRINHO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia da Silva Cardoso.

CURITIBA

2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Moreira, Valter do Carmo

O território das histórias em quadrinhos : investigação das poéticas do contraditório no quadrinho brasileiro contemporâneo [recurso eletrônico]. / Renata Brockelt Giacometti. – Curitiba, 2021.

1 recurso online : PDF.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Patrícia da Silva Cardoso

ATA Nº1098

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia onze de fevereiro de dois mil e vinte e dois às 14:30 horas, na sala Videoconferência, Defesa remota através do canal Youtube do PPGLET, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **VALTER DO CARMO MOREIRA**, intitulada: **O TERRITÓRIO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: INVESTIGAÇÕES DAS POÉTICAS DO CONTRADITÓRIO NO QUADRINHO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARTA DANTAS DA SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA), LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), EMANUEL DOS SANTOS MONTEIRO (DEPARTAMENTO DE DESIGN - UFPR), MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 11 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica

16/02/2022 17:57:57.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

21/02/2022 17:42:00.0

MARTA DANTAS DA SILVA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)

Assinatura Eletrônica

17/02/2022 06:31:13.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

18/02/2022 07:39:24.0

EMANUEL DOS SANTOS MONTEIRO

Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE DESIGN - UFPR)

Assinatura Eletrônica

16/02/2022 18:03:05.0

MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **VALTER DO CARMO MOREIRA** intitulada: **O TERRITÓRIO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: INVESTIGAÇÕES DAS POÉTICAS DO CONTRADITÓRIO NO QUADRINHO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 11 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica

16/02/2022 17:57:57.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

21/02/2022 17:42:00.0

MARTA DANTAS DA SILVA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)

Assinatura Eletrônica

17/02/2022 06:31:13.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

18/02/2022 07:39:24.0

EMANUEL DOS SANTOS MONTEIRO

Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE DESIGN - UFPR)

Assinatura Eletrônica

16/02/2022 18:03:05.0

MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 151502

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 151502

Para Juliana, sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha família (paulistana e paranaense) por todo o apoio que me deram lá no início de minha jornada, ao longo de todo o meu percurso e também agora, por toda a torcida.

À minha orientadora, Patrícia da Silva Cardoso, por acreditar nessa pesquisa desde o início, pela parceria, franqueza e generosidade.

Às professoras Marta Dantas da Silva e Célia Maria Arns de Miranda, pelas inestimáveis contribuições prestadas na minha banca de qualificação, pelo aprendizado e confiança.

Aos professores Maria Clara da Silva Ramos Carneiro, Emanuel dos Santos Monteiro e Luís Gonçales Bueno de Camargo, por aceitarem participar da minha banca de defesa, pela gentileza e disposição.

A todos os professores do PPGL/UFPR, que contribuíram imensamente para minha formação e continuam a contribuir.

Aos amigos e colegas do curso que contribuíram direta e indiretamente para a realização desse trabalho.

Ao Lucas, o Guilherme e a Vizette, pela parceria de longo prazo para além do curso, pelas incríveis conversas e contribuições, pela partilha e pela amizade.

Ao Pedro Moura, pela sua generosidade e contribuição inestimável. Tudo que você me disse lá nos idos de 2014, hoje fazem total sentido.

À Universidade Federal do Paraná, minha casa, e todos os seus funcionários, pela estrutura e auxílio necessários.

A Ju, por acreditar em mim antes de qualquer um, por ser a principal incentivadora dessa longa jornada que chega ao final de mais um ciclo. Sem a sua fé, companhia e o seu amor, eu jamais conseguiria.

A matéria-prima dos quadrinhos, como a de qualquer produto do interior das artes plásticas, é o grafismo - o grafismo que nasce do sonho, que nasce do desejo, que nasce da paixão, que nasce de nossa mais profunda humanidade. Por isso, os quadrinhos, em sendo bons, podem seduzir, podem ser apaixonantes. E podem, amorosamente ou não, levar à reflexão. Com certeza, para qualquer museu imaginário criado pelo espírito humano, sempre haverá lugar para as histórias-em-quadrinhos.

Moacy Cirne

RESUMO

Tomando de empréstimo o termo contraditório, adotado aqui na mesma chave proposta por Moacir dos Anjos para tratar da arte contemporânea brasileira, termo que remete a um espaço no qual “coexistem homogeneização e diversidade, entropia e invenção, subordinação e resistência, falas hegemônicas e sotaques que a recriam de jeitos únicos”, estendemos tal espaço também ao campo dos quadrinhos. Nesse sentido, o presente trabalho pretende tatear e indagar a respeito das particularidades e singularidades do quadrinho brasileiro contemporâneo, que existe/resiste e se afirma no cenário global, a partir de uma poética própria, entendendo por poética aquilo que Paul Valéry define como “tudo que se relaciona com a criação ou com a composição de obras em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio”. Tal poética se substancia a partir de tudo aquilo que move o artista, no conjunto de interesses formais e conceituais que constituem o mote de sua produção. A partir dessas constatações, buscamos entender em que medida os quadrinhos também se constituem enquanto meio de investigação que, em dada medida, não só dão continuidade aos processos investigativos presentes desde o modernismo, como também se entremeiam às discussões contemporâneas. Ao mapearmos esse território, buscaremos, no limiar de suas fronteiras, que se avizinham a outras linguagens e discursos, cartografar sua topografia. Para tanto, elencamos um corpus enxuto, porém, representativo, de três nomes da cena atual do quadrinho nacional: Marcello Quintanilha; Marcelo D’Salete e João Pinheiro. A partir desse microcosmo, esperamos que nossa análise possa levar à compreensão das possibilidades do quadrinho contemporâneo brasileiro.

Palavras-chave: História em quadrinhos; fatura; sincretismo; poética; contraditório.

ABSTRACT

Borrowing the term "contradictory", adopted here in the same key proposed by Moacir dos Anjos to deal with Brazilian contemporary Art. "Contradictory" refers to a space in which "coexist homogenization and diversity, entropy and invention, subordination and resistance, hegemonic speeches and accents that recreate it in unique ways". We extend such space to the field of comic books. In this sense, the present work intends to probe and investigate the particularities and singularities of contemporary brazilian comic book, which exist (or resist) and assert themselves in the global scenario by its unique poetics. From Poetics, we agree with Paul Valéry's definition of "everything related to the creation or composition of works in which language is both substance and medium. The poetics correspond to everything that moves the artist, such as formal and conceptual interests that constitute the motto of his production. Based on these observations, we seek to understand to what extent comic books are also a means of investigation that, to a certain extent, continue the investigative processes presented since Modernism, as comic books interweave with contemporary discussions. We seek to map comic books' topography on the threshold of its borders, close to other languages and discourses, by mapping this territory. To this end, we have selected a small but representative corpus of three names from the current national comic book scene: Marcello Quintanilha, Marcelo D'Saete, and João Pinheiro. From this microcosm, we hope that our analysis can lead to an understanding of the possibilities of contemporary Brazilian comic books.

Key-words: Comic books; *fatura*; Syncretism; poetics; contradictory.

RÉSUMÉ

Prêtant le terme contradictoire, ici adopté par la même clé proposée par Moacir dos Anjos ayant le but d'aborder l'art contemporain brésilien, ce terme qui rapporte à un espace où "coexistent l'homogénéisation et la diversité, l'entropie et l'invention, la subordination et la résistance, des paroles hégémoniques et des accents qui la récréent de façons uniques", on étend cet espace aussi au champ des bandes dessinées. Dans ce sens, ce travail a pour but de tâtonner et d'enquêter sur les particularités et singularités de la bande dessinée brésilienne contemporaine, qui existe/résiste et s'affirme dans le scénario global d'après une poétique particulière, vu qu'on comprend tel que poétique ce que Paul Valéry définit comme "tout ce qui se rapporte à la création ou à la composition d'œuvres dont le langage est au même temps substance et voie". Une telle poétique s'assemble d'après tout ce qui pousse l'artiste, dans l'ensemble des intérêts formels et conceptuels qui composent le thème de sa production. D'après ces conclusions on cherche à comprendre dans quelle mesure les bandes dessinées se composent en tant que moyen de recherche qui, dans une certaine mesure, non seulement donnent de la continuité aux processus d'investigation figurant depuis le modernisme, mais en plus s'entremêlent dans des discussions contemporaines. Faisant la carte de ce terrain, on recherchera, dans la limite de ses frontières, qui s'approchent d'autres langages et discours, cartographier sa topographie. Dans ce but, on a énuméré un bref corpus, représentatif par contre, où il figure trois noms de la scène actuelle de la bande dessinée nationale : Marcello Quintanilha; Marcelo D'Saete et João Pinheiro. D'après ce microcosme on attend que notre analyse puisse amener la compréhension des possibilités de la bande dessinée contemporaine brésilienne.

Mots-clés : Bande dessinée ; facture ; syncrétisme ; poétique ; contradictoire.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>INCIDENTE EM TUNGUSKA</i> , PÁGINA 01 (2015), PEDRO FRANZ.....	26
FIGURA 2 – <i>INCIDENTE EM TUNGUSKA</i> , PÁGINAS 06 E 07 (2015), PEDRO FRANZ.	27
FIGURA 3 – <i>HINÁRIO NACIONAL</i> , PÁGINAS 31 (2016), MARCELLO QUINTANILHA.	33
FIGURA 4 – <i>HINÁRIO NACIONAL</i> , PÁGINAS 32 E 33 (2016), MARCELLO QUINTANILHA.	34
FIGURA 5 – <i>HINÁRIO NACIONAL</i> , PÁGINAS 44 E 45 (2016), MARCELLO QUINTANILHA.	35
FIGURA 6 – <i>BURROUGHS</i> , PÁGINAS 54 E 55 (2015), JOÃO PINHEIRO.	39
FIGURA 7 – <i>BURROUGHS</i> , PÁGINAS 56 E 57 (2015), JOÃO PINHEIRO.	40
FIGURA 8 – <i>BURROUGHS</i> , PÁGINAS 42 E 43 (2015), JOÃO PINHEIRO.	43
FIGURA 9 – <i>JUSTICE LEAGUE OF AMERICA # 86</i> (1994), DESENHO DE MARCELO “MARK” CAMPOS, ARTE FINAL DE TOM RANEY.	45
FIGURA 10 – <i>CUMBE</i> , PÁGINA 14 (2014), MARCELO D’SALETE.	56
FIGURA 11 – <i>AKIRA</i> , VOL 1, PÁGINA 108 (2000), KATSUHIRO OTOMO.	57
FIGURA 12 – <i>ENCRUZILHADA</i> , PÁGINA 11 (2011/2016), MARCELO D’SALETE.	58
FIGURA 13 – <i>BLACK & WHITE (TEKKONKINKREET)</i> , PÁGINA 208 (1998), TAIYO MATSUMOTO.	59
FIGURA 14 – <i>THE MAN WITHOUT TALENT</i> , PÁGINA 7 (1986/2020), YOSHIHARU TSUGE & <i>FAROL DA</i> <i>QUEBRADA</i> PÁGINA 3 (2020), JOÃO PINHEIRO.	72
FIGURA 15 – <i>SCREW STYLE (NEJI-SHIKI)</i> , PÁGINA 03 (1968/2003), YOSHIHARU TSUGE & <i>FAROL DA QUEBRADA</i> PÁGINA 1 (2020), JOÃO PINHEIRO.	72
FIGURA 16 – <i>ANGOLA JANGA</i> , PÁGINA 14 (2017), MARCELO D’SALETE & <i>A GUERRA DO FARRAPOS</i> , PÁGINA 84 (1985), FLÁVIO COLIN.	73
FIGURA 17 – <i>MORT CINDER</i> , PÁGINA 64 (1962/2018), ALBERTO BRECCIA & <i>CUMBE</i> , PÁGINA 06 (2014), MARCELO D’SALETE.	73
FIGURA 18 – <i>MORT CINDER</i> , DETALHE DA PÁGINA 45 (1962/2018), ALBERTO BRECCIA & <i>ANGOLA JANGA</i> , DETALHE DA PÁGINA 13 (2017), MARCELO D’SALETE.	74
FIGURA 19 – <i>CARAÍBA</i> , PÁGINA 10 (2007), FLÁVIO COLIN & <i>CUMBE</i> , PÁGINA 176 (2014), MARCELO D’SALETE.	74
FIGURA 20 – (FOTO) CAÇA AO ESTUDANTE. SEXTA-FEIRA SANGRENTA, ACERVO IMS (1968), EVANDRO TEIXEIRA & <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINA 13 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	75
FIGURA 21 – CAPAS DOS PRIMEIROS TRABALHOS DE MARCELLO QUINTANILHA.	78
FIGURA 22 – CAPAS DOS PRINCIPAIS TRABALHOS DE MARCELLO QUINTANILHA.	79
FIGURA 23 – CAPAS DOS TRABALHOS MAIS RECENTES DE MARCELLO QUINTANILHA.	80
FIGURA 24 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINA 32 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	83
FIGURA 25 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINA 51 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	87
FIGURA 26 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINA 131 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	89
FIGURAS 27 E 28 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINAS 13 E 24 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	91
FIGURAS 29 E 30 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINAS 32 E 34 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	93
FIGURAS 31 E 32 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINAS 76 E 153 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	94
FIGURA 33 E 34 – <i>TUNGSTÊNIO</i> , PÁGINAS 40 E 46 (2014), MARCELLO QUINTANILHA.	96
FIGURA 35 – <i>TALCO DE VIDRO</i> , DETALHE DA PÁGINA 25 (2015), MARCELLO QUINTANILHA.	98
FIGURA 36 – <i>TALCO DE VIDRO</i> , PÁGINA 29 (2015), MARCELLO QUINTANILHA.	99
FIGURA 37 – <i>TALCO DE VIDRO</i> , PÁGINAS 51 E 52 (2015), MARCELLO QUINTANILHA.	103
FIGURA 38 – <i>TALCO DE VIDRO</i> , PÁGINA 65 (2015), MARCELLO QUINTANILHA.	105
FIGURA 39 – <i>TALCO DE VIDRO</i> , PÁGINA 72 (2015), MARCELLO QUINTANILHA.	106
FIGURA 40 – <i>TALCO DE VIDRO</i> , PÁGINA 105 (2015), MARCELLO QUINTANILHA.	107
FIGURA 41 – CAPA DE <i>NOITE LUZ</i> (2008) DE MARCELO D’SALETE.	110

FIGURA 42 – CAPAS DE <i>ANGOLA JANGA</i> (2017), <i>ENCRUZILHADA</i> (2011/2016) E <i>RISCO</i> (2014) DE MARCELO D’SALETE	110
FIGURA 43 – CAPA DE <i>CUMBE</i> (2014) DE MARCELO D’SALETE.	111
FIGURA 44 – <i>ENCRUZILHADA</i> , PÁGINAS 16 E 18 (2011/2016), MARCELO D’SALETE.	115
FIGURA 45 – <i>ANGOLA JANGA</i> , PÁGINAS 13 E 14 (2017), MARCELO D’SALETE.	117
FIGURA 46 – <i>CUMBE</i> , PÁGINAS 44 E 84 (2014), MARCELO D’SALETE.	120
FIGURA 47 – <i>CUMBE</i> , PÁGINAS 130 E 162 (2014), MARCELO D’SALETE.	120
FIGURA 48 – <i>ANGOLA JANGA</i> , PÁGINAS 391 E 395 (2017), MARCELO D’SALETE.	123
FIGURA 49 – CAPAS DE <i>MOLOTOV</i> (2016), <i>DIÁRIO VAGULINO</i> (2017) E <i>O ESPELHO</i> (2012) DE JOÃO PINHEIRO	128
FIGURA 50 – CAPAS DO FANZINE <i>CAVALO DE TETA</i> (2017-2019) DE JOÃO PINHEIRO	129
FIGURA 51 – CAPAS DOS PRINCIPAIS TRABALHOS: <i>KEROUAC</i> , (2011), <i>CAROLINA</i> (2016) E <i>BURROUGHS</i> (2015) DE JOÃO PINHEIRO	129
FIGURA 52 – <i>KEROUAC</i> , PÁGINA 101 (2011), JOÃO PINHEIRO.....	134
FIGURA 53 – <i>KEROUAC</i> , PÁGINA 37 (2011), JOÃO PINHEIRO.....	135
FIGURA 54 – <i>BURROUGHS</i> , PÁGINA DE ABERTURA (2015), JOÃO PINHEIRO.	137
FIGURA 55 – <i>BURROUGHS</i> , PÁGINA 66 (2015), JOÃO PINHEIRO.	138
FIGURA 56 – <i>BURROUGHS</i> , PÁGINA 20 (2015), JOÃO PINHEIRO.	139
FIGURA 57 – <i>BURROUGHS</i> , SELEÇÃO DE DIVERSOS MOMENTOS EM QUE O CÍRCULO APARECE (2015), JOÃO PINHEIRO.	141
FIGURA 58 – <i>BURROUGHS</i> , DETALHE DA PÁGINA 104 (2015), JOÃO PINHEIRO. FRAME DO FILME <i>MISTÉRIOS E PAIXÕES</i> (1991), DAVID CRONENBERG.	142
FIGURA 59 – <i>BURROUGHS</i> , DETALHE DA PÁGINA 84 (2015), JOÃO PINHEIRO. FRAME DO FILME <i>O BANDIDO DA LUZ VERMELHA</i> (1968), ROGÉRIO SGANZERLA.....	143
FIGURA 60 – FOTO DO JORNAL ÚLTIMA HORA (VIA PORTAL TEMPLO CULTURAL DE DELFOS) E ILUSTRAÇÃO DE JOÃO PINHEIRO PARA O LIVRO “CINDERELA NEGRA, A SAGA DE CAROLINA MARIA DE JESUS”, DE JOSÉ CARLOS MEIHY E ROBERT LEVINE, 1994.	144
FIGURA 61 – ESBOÇO ORIGINAL DE JOÃO PINHEIRO DO LIVRO <i>CAROLINA</i> E FOTO DO JORNAL ÚLTIMA HORA ..	144
FIGURA 62 – PÁGINA S/P <i>CAROLINA</i> (2016), JOÃO PINHEIRO.	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 TERRITÓRIO, FRONTEIRAS E LIMIARES	21
1.1 Cartografias de um território	21
1.2 Espaço de negociação	29
1.3 Universos possíveis	36
2 O CONTRADITÓRIO NO QUADRINHO BRASILEIRO	44
2.1 O Local e o Global	44
2.2 Por uma Poética do Contraditório	61
2.3 Rupturas e Paradigmas	66
3 O QUADRINHO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: UM RECORTE	76
3.1 Marcello Quintanilha: o <i>Éthos</i> Nacional	76
3.2 Marcelo D'Saete: Escovar a História a Contrapelo	108
3.3 João Pinheiro: Desleitura e Reinvenção	127
4 A LEITURA DOS QUADRINHOS	147
4.1 Relação de Afeto	147
4.2 O Leitor Emancipado	150
4.3 Produção/Construção de Sentido	154
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	162

INTRODUÇÃO

Desde a graduação tenho trabalhado com a ideia de autonomia dos quadrinhos, pensando-os enquanto uma linguagem singular, mas que também é esse espaço/meio de negociação formal e subjetiva, que se avizinha de outras linguagens.

Meu interesse pelas HQ vem desde a infância. Foram as histórias em quadrinhos que abriram para mim as portas da leitura, assim como meu interesse pelas Arte Visuais e pela Literatura. Também foram os quadrinhos que me levaram à universidade, na busca por pares que compartilhassem da mesma paixão. Iniciei meu percurso acadêmico em 2011, quando entrei no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina. Qual não foi a minha (ingênua) surpresa ao descobrir que os quadrinhos nem sequer eram mencionados nas disciplinas teóricas, tampouco nas disciplinas poéticas ou sequer estavam no radar de meus professores e colegas de turma. A constatação de que aquilo que me levou até a universidade não seria nem sequer mencionado ao longo dos 4 anos de graduação, fez-me escolher bem cedo o meu *corpus* de trabalho.

Foi em 2013 que surgiu a possibilidade de participar do Projeto de Iniciação Científica (PROIC) com a orientação da Professora Dr^a Marta Dantas. Essa incursão inicial no campo da pesquisa apresenta minha primeira investida científica tomando como objeto a HQ do Batman intitulada *Asilo Arkham: Uma séria casa num sério mundo* (2012). Os resultados dessa experiência inicial vieram a se desdobrar em um resumo expandido apresentado na XXIII edição do Encontro Anual de Iniciação Científica, o EAIC, em outubro de 2014. Nesse mesmo mês, surgiu também a oportunidade de representar a minha universidade no *III Congresso Viñetas Serias*, na *Facultad de Ciencias Sociales* (UBA) em Buenos Aires. Por fim, resultou em um artigo publicado no v. 4, n. 2 da Revista 9^a Arte¹.

Paralelamente a essa minha experiência como aluno de Iniciação Científica, eu finalizava o meu Trabalho de Conclusão de Curso em poéticas visuais², orientado pelo professor Dr. Luiz Carlos Sollberger Jeolás e defendido em 2014, no Centro de

¹ Principal periódico acadêmico do campo da pesquisa em quadrinhos no Brasil, editado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

² Uma das linhas de pesquisa de TCC do Departamento de Artes visuais da UEL, voltada para a produção artística.

Educação Comunicação e Artes, Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina, sob o título: *Histórias em quadrinhos como possibilidade de investigação poética* (2014), que já apresentava o embrião das inquietações que moveriam minha pesquisa deste momento em diante.

Incentivado pela professora Marta Dantas, decidi dar prosseguimento ao meu incipiente percurso acadêmico, mas agora na área de Letras. Esta segunda etapa começa com o curso de Especialização em Literatura Brasileira, pela mesma instituição (UEL). Pela segunda vez, me deparo com o mesmo problema: estranhamento e uma certa resistência por parte dos professores e do departamento de Letras em acolherem os quadrinhos como objeto de pesquisa. À revelia, sigo investigando os quadrinhos, tomando agora como objeto a obra de um autor nacional, a HQ *Mundo Pet* de Lourenço Mutarelli (2004). Em 2016 finalizo a monografia intitulada: *O processo de degradação em Lourenço Mutarelli – Uma análise da HQ “Mundo Pet”* (2016). Sob a orientação do Professor Dr. Adilson dos Santos, que também se desdobrou em um artigo homônimo para a revista 9ª Arte, v. 5, n.2.

Minha transição do *Lato Sensu* para o *Stricto Sensu* é marcada pelo retorno ao objeto do meu projeto de IC, repaginado como projeto de pesquisa para a seleção de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras (Literatura Comparada) da UEL. Sob a orientação da professora Drª Cláudia Rio Doce, eu retomo a HQ *Asilo Arkham*, para uma investida de maior fôlego. O tempo de maturação e a minha experiência na pós-graduação – bem como as disciplinas cursadas – foram fundamentais para erigir uma análise mais profunda do objeto. A dissertação intitulada: *Batman e o surrealismo: uma investigação das estratégias poéticas surrealistas dentro do Asilo Arkham*, defendida em 2018, foi contemplada com 31º Troféu HQMix de Melhor Dissertação de Mestrado daquele ano. Em 2019, foi publicada como livro pela editora *Marca de Fantasia*, associada ao NAMID – Núcleo de Artes e Mídias Digitais do Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, fundada por Henrique Magalhães. Fecha-se um ciclo.

Agora, no Doutorado, debruço-me uma vez mais sobre a produção nacional. Na busca por uma contribuição original que pudesse enriquecer o campo da pesquisa sobre quadrinhos, adotarei uma perspectiva *binocular*, possível graças a minha

formação mista, entre as Artes Visuais e as Letras. Ao analisarmos a produção acadêmica recente, podemos constatar que grande parte das pesquisas sob essa perspectiva se engajam em buscar a validação de um estatuto artístico para as histórias em quadrinhos e seus autores, ou se debruçam em estudos comparativos entre obras, artistas e movimentos, ou mesmo discutem uma possível hierarquia das artes que consiga acolher os quadrinhos (caminhos que acabam por ser quase inevitáveis, em certa medida, dado ao estranhamento e o desconhecimento que o objeto ainda encontra em alguns programas de graduação pós-graduação). Em poucos momentos é possível encontrar pesquisas que desenvolvam uma abordagem sobre a poética da criação quadrinhística. Côncio dessa lacuna, meu esforço se dará em tentar fugir dos lugares comuns de ambos os campos, privilegiando uma perspectiva artística que possa ampliar os horizontes para uma investigação poética dos quadrinhos.

O que move esta pesquisa é tentar arranhar aquilo que se poderia chamar de “poética dos quadrinhos”. Nesse sentido, o presente trabalho pretende tatear e indagar a respeito das particularidades e singularidades do quadrinho brasileiro contemporâneo, que existe/resiste e se afirma no cenário global, a partir de uma poética própria, que se constitui como meio e linguagem, simultaneamente, tendo sua “estrutura”, por assim dizer, explicitada na “fatura” que é, a grosso modo, essa maneira particular do trabalho de um artista, que se compõe a partir desse conjunto de interesses formais e teóricos que estabelecem o mote da sua produção, o aglomerado de tudo aquilo que move o artista. Diferente de “estilo”, que se refere a uma noção de aplicação de determinada técnica preestabelecida, a poética, no âmbito do discurso sobre a produção artística, consegue dar conta de um conjunto maior de relações formais e temáticas. A linguagem dos quadrinhos é ao mesmo tempo substância e meio:

[...] entendendo-se essa palavra (poética) segundo sua etimologia, isto é, como nome de tudo o que se relaciona com a criação ou com a composição de obras em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio – e não com o sentido restrito de recolha de regras ou preceitos estéticos relacionados à poesia. (VALERY, 2018, p. 13)

O meio (*medium*) dos quadrinhos fascina por sua potência específica e irreduzível, sua capacidade de hospedar e de dar lugar às imagens, e até mesmo de

recebê-las de forma virtual como no caso do uso do recurso da sarjeta que evoca a imagem existente entre as imagens (VARGAS, 2015). A linguagem e o meio dos quadrinhos, assim como qualquer outra, sublinha a existência do sensível que se manifesta em sua recepção:

A existência do sensível só é possível graças a essa potência suplementar de certos entes, potência que não se apoia sobre a natureza das coisas, nem sobre sua matéria, nem sobre sua forma. A potência de um meio é a recepção, e por consequência, toda a teoria da mediação é uma teoria da recepção. (COCCIA, 2015, p. 86)

Para um leitor “nativo” de quadrinhos, que cresceu e foi educado lendo-os, não existe nada mais natural que sua singular dinâmica, que prescinde de qualquer explicação prévia para o seu entendimento (MAGALHÃES, 2004). Thierry Groensteen, em seu livro: *Histórias em quadrinhos: Essa desconhecida arte popular* (2004), chama nossa atenção para um problema, como ele coloca, de uma certa ignorância e estranhamento por boa parte dos “leitores” que, porventura, nunca leram quadrinhos. Atribuindo a esse sujeito *sui generis* a curiosa alcunha de “anicônico³”.

Podemos pensar em um certo exagero por parte de Groensteen, tendo em vista a forma como nossa relação com o mundo está, inevitavelmente e cada vez mais, mediada por imagens no decorrer dessas duas décadas (o texto original data de 1998). Tampouco, Groensteen desenvolve sua definição de ícone, palavra derivada do grego *eikon* (imagem), que, no campo pictórico, é utilizado para identificar um tipo de representação sacrossanta, ou mesmo qualquer imagem (independente da linguagem visual utilizada) de cunho religioso, que aqui (em nossa pesquisa) se reveste de uma certa ironia e contradição, pois tentamos defender nesta tese a ideia de um quadrinho profano, no sentido transgressor da palavra, aquele que rompe com as sagradas convenções da linguagem. No entanto, sua reflexão ainda guarda um certo relevo, no que tange ao território de criação, produção e leitura dos quadrinhos, que engendra um processo muito mais complexo do que afirma a lógica do senso comum (GROENSTEEN, 2014). As questões que ele levanta nesse livro: como ler as imagens? Como compreender suas ligações? Como atestar as qualidades próprias de um desenho? – inspiraram em certa medida o problema central desta tese: **se**

³ Do francês *d'niconète*, uma analogia à analfabeto (*d'analphabeté*), ou seja, aquele que não entende os ícones, pessoas com uma formação estritamente textual (MAGALHÃES, 2004).

existe uma poética dos quadrinhos, seria possível desenhar uma poética do quadrinho brasileiro contemporâneo?

Groensteen, ao defender a necessidade (na França) do desenvolvimento de uma possível pedagogia das histórias em quadrinhos, salientando que é preciso estudar os quadrinhos na universidade, mas não de forma instrumental, ou seja, utilizando os quadrinhos como “ferramenta didática”, abordando-os como pretexto, como auxiliar ou como utensílio (2014), mas por eles mesmos e em todas as suas dimensões, vai ao encontro dos interesses desta tese, que procura contribuir com uma certa lacuna na produção acadêmica brasileira que é pensar o quadrinho a partir de sua fatura⁴, e sua poética específica. Nesse sentido, é que se faz extremamente necessária uma teoria que embase a prática, o fazer poético aliado à análise crítica, num processo de descoberta e reeducação do olhar e dos valores também do desenho, elemento fundamental quase sempre deixado de lado em detrimento do texto e da, muitas vezes limitada, ideia de “história”.

Uma outra questão que perpassa esta pesquisa é a necessidade de considerar a história intrínseca dos quadrinhos com as disciplinas artísticas, na medida em que essa localização nos ajudará a compreender os processos de ruptura que reverberaram em todos os campos artísticos, como por exemplo, as vanguardas modernistas que perpassaram tanto a literatura e as artes visuais como também os quadrinhos. Ainda que os quadrinhos não sejam considerados na historiografia da literatura e das artes, devemos abordá-los enquanto linguagem artística que, como todas as outras existe ao longo da história há pelo menos 500 anos (CAMPOS, 2017), desenvolvendo-se de maneira singular.

A presente pesquisa não tem a intenção de se deter na história das histórias em quadrinhos, afinal, esse terreno histórico calcado na busca por suas possíveis origens já foi exemplarmente mapeado por Rogério de Campos em seu compêndio *Imageria: O nascimento das histórias em quadrinhos* (2017) e também em *HQ: Uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações* (2020), tampouco

⁴ No campo das Artes Visuais, “fatura” é um termo usado para referir-se ao modo particular de trabalhar de um artista, percebido após minuciosa análise de sua obra. In: MARCONDES, Luiz Fernando. Dicionário de termos artísticos. Botafogo: Pinakothek Edições, 1998.

discutir sua(s) invenção(ões) ou definição(ões), amplamente explorada(s) por VARGAS (2015); GROENSTEEN (2015), MAZUR e DANNER (2014), entre outros.

Elencamos, a priori, um *corpus* enxuto, mas de qualidade indelével, composto de três obras de cada um dos três nomes que consideramos singulares dentro da cena do quadrinho contemporâneo brasileiro da última década:

Marcello Quintanilha – *Tungstênio* (2014); *Talco de Vidro* (2015) e *Hinário Nacional* (2016).

Marcelo D'Saete – *Encruzilhada* (2011/2016) *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017).

João Pinheiro – *Kerouac* (2011); *Burroughs* (2015) e *Carolina* (2016) em parceria com Sirlene Barbosa.

Nosso intuito é tentar estabelecer, a partir dessa amostragem, desse microcosmo da produção brasileira, uma análise que possa nos levar à compreensão das *possibilidades poéticas do quadrinho contemporâneo brasileiro*. Trata-se de uma seleção representativa de um movimento de internacionalização e decolonização⁵ do quadrinho brasileiro que vem ganhando força nesta última década. Uma das características que atravessam a produção aqui elencada, não por coincidência, é o fato de que essas obras exprimem certa resistência contra as *estratégias* hegemônicas de produção e circulação de quadrinhos, usando com astúcia o reconhecimento crítico, nacional e internacional, como *tática* para se infiltrar no terreno próprio do mercado dominante, como veremos de forma mais detalhada no capítulo três. Outra questão que é importante destacar a respeito do *corpus* elencado, é o fato de que as obras desses autores representam a superação do binômio proposto por Bourdieu (2015): mercadoria x significação, pois a produção aqui analisada é capaz

⁵ O **colonialismo** é historicamente descrito como o período derivado do processo de expansão territorial marcado pelas navegações e descobertas de novos continentes, empreendidas a partir do século XV, fundamental para o projeto cultural de expansão capitalista orientado por diversas perspectivas dominantes e arcabouço da modernidade. Já a **colonialidade**, segundo Bellestrin (2013), se trata da continuidade da propagação do pensamento colonial que, mesmo após a emancipação das colônias, continua presente nas mais diversas formas, sobretudo nos discursos reproduzidos cotidianamente em nossa sociedade. Nesse sentido, a **decolonialidade** surge como uma proposta latino-americana de enfrentamento da colonialidade, um caminho de resistência e desconstrução dos padrões, conceitos e perspectivas impostas aos povos subalternizados pela epistemologia hegemônica. Os estudos decoloniais também se apresentam como uma alternativa a teoria **pós-colonial** anglofônica (EUA e Inglaterra) que, em síntese, não levam em consideração as contribuições de intelectuais da América Latina, ou mesmo a especificidade latino-americana.

de alçar, simultaneamente, um valor cultural e mercantil, subvertendo a cisão entre mercadoria e significação costumeiramente associada aos quadrinhos que, em sua grande parte, são abordados (equivocadamente) como uma mercadoria sem significação.

Ao pensarmos a obra desses autores, somos capazes de visualizar três grandes eixos que, de forma exemplar, fundamentam a produção do quadrinho brasileiro contemporâneo. O corpo de trabalho de cada um dos autores é responsável por dar relevo a cada um desses eixos, que será devidamente explorado no capítulo quatro. A obra de Marcello Quintanilha sintetiza de forma única as vicissitudes e idiossincrasias que compõem, de maneira singular, aquilo que chamaremos de *éthos* nacional, além de oferecer uma rica iconografia inconfundivelmente brasileira. Já os trabalhos de Marcelo D'Saete são representativos de uma grande força que se contrapõe ao historicismo conformista que ignora de forma sistêmica o racismo estrutural que fundamenta a sociedade brasileira. À maneira de Walter Benjamin (2005), D'Saete procura *escovar a história a contrapelo*, revisitando a história do ponto de vista dos vencidos, como também investiga seus desdobramentos no contexto contemporâneo. Por fim, a obra de João Pinheiro, herdeiro de Mário de Andrade e de João Antônio, antropofagiza e reinventa suas personagens biografadas a partir de um *locus* periférico e marginal.

Sabemos, de antemão, que tal empreitada é parcial por princípio, pois toda análise é limitada a uma interpretação particular (SONTAG, 2020), logo, é impossível não trazer aqui uma questão de afeto. O leitor/observador de quadrinhos é essa figura movida por afetos, e que também afeta os modos possíveis de leitura, é o *embreante* que, no nível discursivo, procura mediar a proximidade e a identificação do sujeito, tempo e/ou espaço com a obra, papel similar ao do próprio artista, como propõe Anne Cauquelin ao citar Jakobson:

O termo 'embreante' designa, em linguística, unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos do código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralinguístico: o de fazer ato da palavra. (JAKOBSON apud CAUQUELIN, 2005, p. 87-88)

Cauquelin propõe que o referido termo dá conta de recobrir a posição do artista em face de sua produção, do próprio sistema de arte e do mundo, e que compete ao artista e, acreditamos também ao leitor, a posição simultânea de enunciador (termo que evoca a posição de autor, tanto do artista, como também do leitor/observador, no processo de subjetivação e construção de sentido) e de enunciado (que por sua vez, evoca a posição da mensagem do objeto artístico) afetando e produzindo esse duplo enunciador-enunciado. Nesse sentido, o leitor/observador também é partícipe ativo dentro desse processo. O quadrinho, como objeto artístico por si só não existe. Sua produção de sentido depende de um leitor/observador ativo (BOURRIAUD, 2009), seu horizonte se encontra na esfera das relações humanas, no intercâmbio social, na interação com o leitor/observador dentro de uma experiência estética proposta. O destrinchamento da experiência estética proposta por esse seleto grupo de obras será o alicerce desta tese.

Esta pesquisa requer habitar um território que, a princípio, ela não habita. Na paisagem das letras e das artes, vários territórios já tiveram suas terras demarcadas e fronteiras estabelecidas dentro e fora da academia. O próprio objeto em questão, os quadrinhos, que se encontra entre essas paragens, necessita ter seu território circunscrito para poder pensar a si próprio.

O intento de cartografar este “território do quadrinho brasileiro contemporâneo” busca, a partir do agenciamento de diferentes regiões já estabelecidas (Literatura e Artes Visuais), suas especificidades, para compor um olhar, um mapa que sirva de guia para outros olhares. Desenhar esse mapa, é se apropriar de um território não necessariamente nosso, e a feitura desse agenciamento requer um tanto de invenção.

E por fim, buscamos entender em que medida os quadrinhos também se constituem enquanto meio de investigação poética que, em dada medida, não só dá continuidade aos processos investigativos presentes desde o modernismo, como também se entremeia às discussões contemporâneas. Ao mapear esse território, buscaremos, no *limiar* de suas fronteiras, que se avizinham a outras linguagens e discursos, cartografar sua topografia.

1 TERRITÓRIO, FRONTEIRAS E LIMIARES

“O limiar é um retrato do desejo, completo em todos os detalhes, erguido, a partir de seus caprichos, com sangue, carne, osso e pele. E como toda verdadeira cidadela desde o início dos tempos, o limiar é habitado”.

(Neil Gaiman, Sandman # 10, 1989)

“Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares”.

(Walter Benjamin, das Passagens)

1.1 CARTOGRAFIAS DE UM TERRITÓRIO

A ideia de fronteira tem por princípio de operação conter, manter ou restringir algo, impedindo seu transbordamento, demarcando seus limites. A partir das concepções de fronteira e limiar de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin entende que o estabelecimento de fronteiras é como o ato de “desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Já a ideia de limiar opera em uma outra chave, por mais que separe dois territórios distintos, este possibilita o trânsito de um dado lugar a outro, diferente ou mesmo oposto. É nesse sentido que optamos pelo conceito de limiar, lugar de fluxos e atravessamentos, para circunscrever o território das histórias em quadrinhos que atravessa e, por vezes, transborda as margens entre a Literatura e as Artes Visuais.

Em nossa tentativa de mapear o presente território das histórias em quadrinhos, ecoam neste texto as palavras do crítico de arte e historiador americano nascido na Rússia, Leo Steinberg, em resposta ao influente crítico de arte americano, Clement Greenberg. Nesse embate, o primeiro se rebelava contra os pilares do pensamento Greenberguiano, que por sua vez, propõe que a crítica deve ser como uma rede de princípios sólidos e imutáveis:

O crítico interessado numa nova manifestação, mantém afastado seus critérios e seu gosto. Uma vez que foram formulados com base na arte anterior, ele não presume que sejam adequados para a arte de hoje. Enquanto busca compreender os objetivos subjacentes à nova arte produzida, nada é excluído ou julgado irrelevante a priori. (STEINBERG, 2008, p. 90)

O problema posto por Steinberg, mesmo no longínquo contexto da arte contemporânea do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, encontra ainda certo relevo em nosso contexto atual. O formalismo, favorável à autonomia da arte, defendida por Greenberg de certa forma também projeta sua sombra nos quadrinhos. Estes, ainda estranhos às artes plásticas ou a literatura, por muito tempo reivindicaram sua legitimação por meio de critérios que, mesmo no “mundo das artes”, já veem sendo questionados desde o modernismo, como a reiterada ênfase ou mesmo sua sujeição à excelência formal da mimese, regime representativo de origem aristotélica (RANCIÈRE, 2005), que ganha espaço na crítica especializada, sobretudo de autores como Will Eisner e Scott McCloud.

A ruptura desses pressupostos e o alargamento do entendimento de suas possibilidades poéticas levam os quadrinhos a um território distinto dos assentamentos estabelecidos por grandes mercados de quadrinho (estadunidense e europeu) baseados no pressuposto de uma excelência técnica e visual, como aquelas que nortearam a produção visual ocidental associadas às premissas dos modelos de representação históricos da pintura fundada a partir de uma estrutura formal geométrica-matemática, sobretudo aquela que se deu durante o *Cinquecento* Renascentista em que o plano, a profundidade e a perspectiva regulam a construção de um espaço pictórico (CARTAXO, 2018).

Somente aquilo que Rancière define como regime estético possibilita, de fato, a libertação dos quadrinhos do jugo da tradição, como aponta Linck:

O regime estético de alguma forma dá abrigo à “libertária poeticidade” que Moacy Cirne requisita às histórias em quadrinhos, e às artes como um todo, afirmando uma arte livre de uma poética reguladora. Não por acaso é por esse meio que o modernismo se desenvolverá. (VARGAS, 2015, p.135)

O rompimento com essa poética conservadora traz à tona a necessidade de sua reinvenção, mas não apenas se baseando na negação da tradição, como fizeram as vanguardas artísticas no modernismo, mas buscando uma espécie de conciliação entre técnica e poética, a adoção de uma “hipótese pictural” (DIDI-HUBERMAN *apud* CARTAXO, 2018) e narrativa evidenciada em sua fatura.

Outras questões comumente relacionadas à literatura também se imbricam àquelas puramente visuais, dado o sincretismo que caracteriza os quadrinhos, pois a narrativa ficcional não é uma exclusividade da literatura, e nos quadrinhos, ela é desenvolvida de maneira distinta. O tempo e o espaço ficcional também se dão como um dado pictórico a ser considerado no ato da leitura, seu *layout*⁶ e decupagem⁷ fazem parte de sua gramática específica, organizando para o leitor um sentido de leitura possível, salvo quando confronta deliberadamente essa estrutura visando sua desconstrução (GROENSTEEN, 2015).

As questões de representação e as tensões entre o fictício e o ficcional também são problematizadas: os quadrinhos *per se*, não são de fato uma arte mimética, “o meio dos quadrinhos é uma arte de sugestão, não de mimese”⁸ (LEFÈVRE *apud* FRESNAUT-DERUELLE, 2011, p. 26). Segundo Candido, o fictício ou o mimético referem-se a momentos transfigurados da realidade empírica exterior à obra que se tornam representativos para algo além da realidade empírica, mas imanente à obra. Já o ficcional, ligado ao imaginário, corresponde a momentos de ordem estética, ou seja, da “lógica literária” (CANDIDO, 2000).

Os quadrinhos se utilizam de certas convenções para criar verossimilhança, como, por exemplo, os estereótipos sociais, espaciais e os diversos tipos que habitam o imaginário, ao passo que por estar intrinsecamente ligados aos elementos plásticos do desenho, sua fatura (caligráfica, estilizada, abstrata, experimental, etc.), por se dar em um plano pictórico bidimensional em que a “realidade” é dada de antemão pela *grafiação*⁹ do artista (MARION *apud* CARNEIRO, 2016, p. 58), mina qualquer convenção de realidade, sem que isso de fato resulte no rompimento do *pacto ficcional* pois, por esse mesmo motivo, os quadrinhos exigem do leitor um maior comprometimento com a sua ficcionalidade. Em sua tessitura são registradas tanto a norma (convenção de ficcionalidade) quanto a transgressão (irrupção estética da fatura) tornando verossímil, dentro de um programa estético proposto, aquilo que é

⁶ Nos quadrinhos o *layout*, *grosso modo*, é a maneira como o artista distribui e organiza todos os elementos que compõem a página, como os quadros, balões, recordatórios, onomatopeias etc.

⁷ Assim como no cinema, nos quadrinhos a decupagem diz respeito a divisão da história ou do roteiro em cenas, sequências e planos representados por cada quadro.

⁸ “*The comics medium is an art of suggestion, not of mimesis*” (tradução nossa).

⁹ *Grafiação* é a “presença” do artista, sua marca caligráfica ou maneira particular de representar as coisas graficamente dentro de um padrão de traços que traz consigo uma certa coerência entre si que faz com que possamos identificar e atribuir a autoria. Seria o equivalente pictórico de sua voz ou assinatura, é a identidade gráfica do artista. Diferente de estilo, que se refere a uma noção de aplicação de determinada técnica preestabelecida.

plástico e não necessariamente mimético. Por conta de sua particular fatura, os quadrinhos *sugerem* uma realidade, possível somente dentro de sua diegese, ao invés de apenas mimetizar a realidade empírica em sua narrativa, como acontece muitas vezes na literatura e no cinema.

É entre a Literatura e as Artes Visuais que os quadrinhos constituem seus *limiars* (assim como por vezes também o faz com o cinema, com a fotografia, com o teatro, com a poesia, com a música, etc), mas sem perder sua linguagem autônoma (BARBIERI, 2017), “Antes de ser uma arte, (os quadrinhos) são perfeitamente linguagem” (GROENSTEEN, 2015, p. 29), constituindo assim um território próprio e fecundo, mas que necessita de uma cooperação ativa do leitor. Suas imagens silenciosas e imóveis oferecem ao leitor uma narrativa aparentemente repleta de lacunas de sentido que exigem dele um papel ativo em sua reconstrução (GROENSTEEN, 2015) seja ela conduzida por um complexo jogo de sequencialidade ou mesmo por um único quadro isolado que, por sua vez, remetem apenas a fragmentos de um mundo suposto no qual a história se desenrola. Esse processo

torna-se mecânico e em grande parte, inconsciente, mascarado pelo investimento (absorção) no mundo virtual postulado pela narrativa. A diegese, esta imagem virtual fantástica que inclui todos os quadros, transcende-os e é este espaço que o leitor pode habitar. (GROENSTEEN, 2015, p. 19)

O que torna de fato os quadrinhos um território singular é a sua capacidade imanente não de “imitar” ou “citar” essas outras linguagens que se avizinham, mas de se adequar e sorver seus mecanismos particulares, construindo outras possibilidades expressivas a partir dessa contaminação.

Sem privar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões e contaminações com o mundo, o objetivo da presente cartografia é desenhar essa rede de forças à qual os quadrinhos se encontram conectados, protagonizadas pelas potências narrativa (que pode ser verbal ou não) e pictórica. De acordo com Postema (2018), na literatura o texto verbal é a principal força de representação do mundo, já nos quadrinhos, a força que prevalece é a pictórica. No entanto, tal compreensão não é um ponto pacífico entre os pesquisadores, como Groensteen (2015), que ressalta a importância da combinação desses dois registros “linguístico e icônico” nos quadrinhos, ou mesmo McCloud (2005) que em sua tentativa de definir um

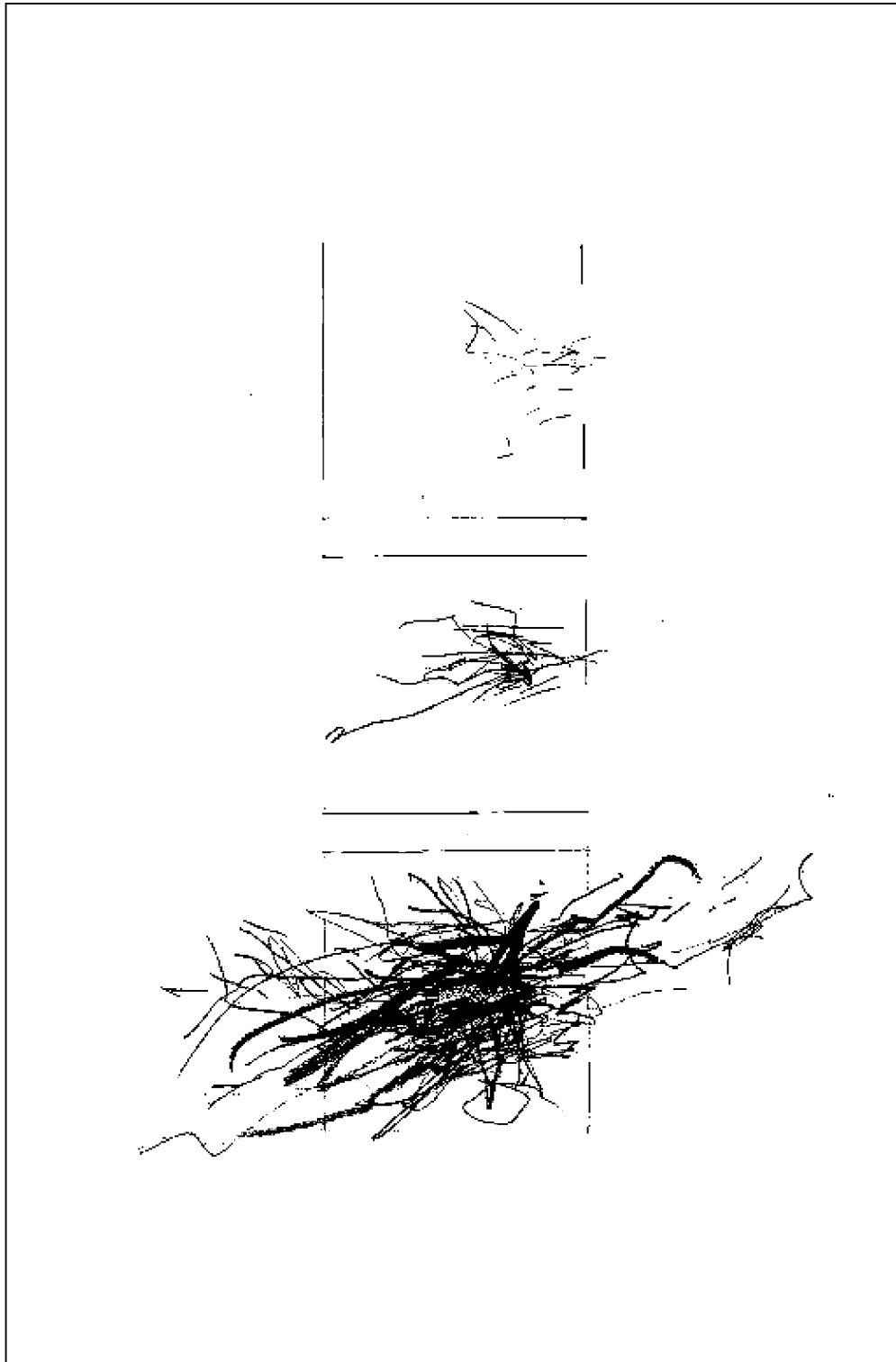
“vocabulário dos quadrinhos”, propõe uma linha contínua que vai da imagem mais complexa e realista até chegar na abstração completa, que seria o texto. Outros autores por sua vez, como Canclini (2013), defendem que os quadrinhos possuem uma natureza “híbrida” entre imagem e palavra, significado e significante, enquanto Cagnin (2015) entende que o texto e as imagens funcionam de forma independente, com o propósito de comunicar uma mensagem, ao passo que Cirne (1977) propõe que a natureza gráfico-visual das narrativas em quadrinhos, impulsionadas por cortes sucessivos, são responsáveis por agenciar imagens de modo a comunicar e instigar o pensamento.

A meu ver, nenhuma dessas tentativas de explicitar a natureza da linguagem singular dos quadrinhos se sustenta por meio dessa suposta “fusão” do verbal com o visual com o intuito de criar significado, uma vez que os quadrinhos podem prescindir do conteúdo verbal na construção de significado (Fig. 01), ou mesmo o contrário, prescindindo da própria representação figurativa (Fig. 02). Ademais, a partilha simultânea de um mesmo suporte por imagens e palavras não é uma prerrogativa apenas dos quadrinhos, os livros de artistas e livros ilustrados, por exemplo, também se filiam a essa seara. No entanto, o problema dessas proposições de “hibridismo” é o conflito hierárquico que elas geram, estabelecendo em meio a essa interdependência uma alternância da predominância de um elemento em detrimento do outro, por vezes, pesando mais o registro verbal, dado o logocentrismo que caracteriza nossa cultura.

Logo, a dinâmica que se estabelece é a do “auxiliar”, em que um registro auxilia o outro quando este “não dá conta” de construir o sentido por si só, ou, por exemplo, o texto “ancora” a significação da imagem, auxiliando-o na construção de sentido:

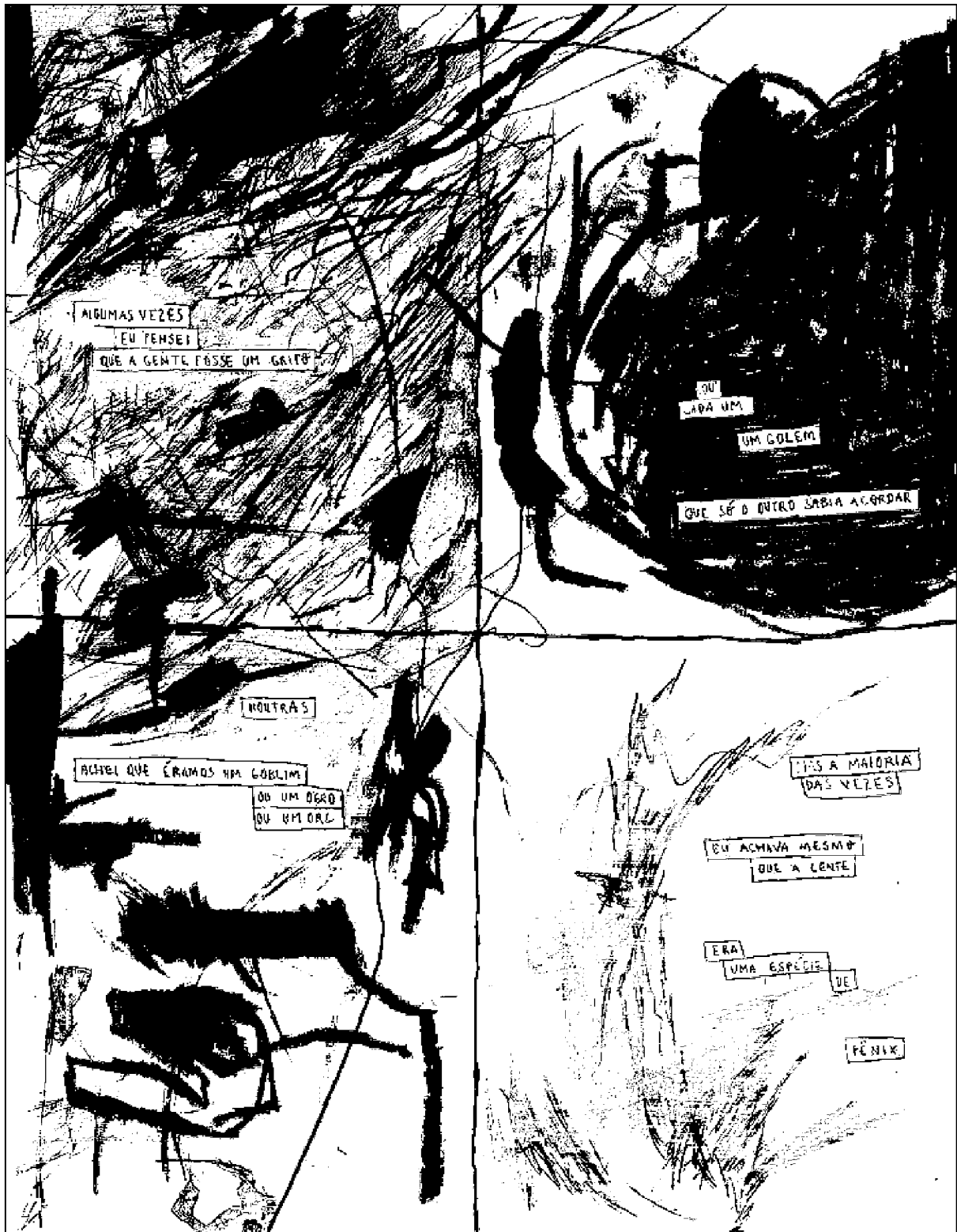
A dimensão verbal nos quadrinhos é similar à trilha sonora ou ao diálogo em filmes. O som, nos filmes, acrescenta especificidade e auxilia, talvez, no abastecimento de detalhes dentro da narrativa, mas não é sempre essencial para contar a história e, certamente, não é essencial para o próprio suporte do filme. (POSTEMA, 2018, p. 116)

Figura 1 – *Incidente em Tunguska*, página 01 (2015), Pedro Franz.



Fonte: FRANZ, 2015, p. 1.

Figura 2 – *Incidente em Tunguska*, páginas 06 e 07 (2015), Pedro Franz.



Fonte: FRANZ, 2015, p. 6 e 7.

Por isso mesmo, a tentativa de buscar relações homológicas entre o verbal e o visual em outras linguagens acaba por limitar e enfraquecer muitas vezes o efeito alcançado pelos quadrinhos, limita nossa experiência com o *medium* manifesto nessa linguagem.

Defendo a ideia de que letra e imagem são como dois territórios que, “sincreticamente”, contribuem na expansão da experiência de construção de sentido da linguagem dos quadrinhos. É claro, sem ignorar que, nos quadrinhos, ambos fazem parte da mesma matéria, participando da página em equivalência, como nos casos da onomatopeia, na própria grafia dos autores que escrevem os textos a mão, criando uma unidade gráfica perceptível, ou mesmo nos textos inseridos digitalmente que, na página impressa, se misturam à imagem desenhada. No entanto, é na percepção do leitor que a distinção/hierarquização opera, dada a nossa inclinação à leitura textual em primazia. Mesmo que os quadrinhos irrompam essa pretensa hierarquia, na percepção do leitor logocêntrico, ela continua a existir quando não há em sua formação, uma educação do olhar.

E aqui me aproprio da conveniente imagem simbólica que favorece esta tese na raiz da origem etimológica da palavra “sincretismo”: o termo vem do grego *sygkretismós* que quer dizer “união de cretenses contra um adversário comum, ‘coligação de dois adversários contra um terceiro’, ‘conjuntamente, ao mesmo tempo’, ‘união de dois antigos inimigos contra uma terceira pessoa’” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa). A imagem e o texto como duas ilhas cretenses que, por mais que divirjam em muitos aspectos, são capazes de subsumir suas diferenças e se juntarem para alcançar um objetivo comum, sem com isso perderem suas características típicas, doutrinas, rituais, processos e superstições. Assim, imagem e texto trabalham juntos, e possibilitam não necessariamente o preenchimento de uma lacuna, como defende Postema, mas sim o alargamento da experiência de leitura dos quadrinhos. A partir dessa relação sincrética, novas formas de complexidade e de nuances são criadas, em que texto e imagem: “unidos criam a significação que separadamente, não seria possível” (POSTEMA, 2018, p. 142).

No entanto, a relação sincrética que mais interessa a esta pesquisa se dá entre a Literatura e as Artes Visuais, no que tange a suas maiores potências, respectivamente: a narrativa e a pictórica. Entendendo por narrativa essa

reciprocidade entre narratividade e temporalidade que juntas produzem a narrativa. Já o pictórico designa algo que é visualmente expresso como uma imagem, motivo ou símbolo em duas dimensões e está intimamente ligado à fatura, terminologia emprestada das artes visuais, aqui entendida como esse modo particular do trabalho do artista, resultado direto de sua intervenção no plano pictórico. Ambas as potências compõem o que entendemos por quadrinhos: uma mídia e ao mesmo tempo meio que se dá na forma bidimensional, impressa (ou digital) e múltipla. Essas duas potências, a narrativa e a pictórica, são conjugadas para constituir uma espécie de *hipótese pictural narrativa dos quadrinhos*, resultante da conciliação dos elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura.

1.2 ESPAÇO DE NEGOCIAÇÃO

“A Arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas”.

Marcel Duchamp

Nicolas Bourriaud postula que a arte, além de seu caráter comercial, ou mesmo seu valor semântico, representa um interstício social, é neste espaço que as relações humanas são inseridas no sistema global de maneira mais ou menos harmoniosa, o que proporciona outras possibilidades de troca, além das já vigentes nesse sistema (BOURRIAUD, 2009). O que aqui pretendemos é lidar justamente com esse interstício que tangencia os quadrinhos, entendendo-os por Arte, em sua forma mais amorfa, como potência criadora e afirmativa de um espaço simbólico, que toma como horizonte a esfera das interações humanas para além de seu caráter comercial, pois em essência, a prática artística reside na invenção de relações entre sujeitos. O sentido da obra nasce não só do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos. Nas artes visuais, é o que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente da arte” – um processo temporal que se dá aqui e agora.

Ao final de contas, o artista não está só ao concluir o ato da criação, pois o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as qualidades profundas da obra e, assim,

incorporar sua própria contribuição ao processo criativo.¹⁰ (DUCHAMP, 1994)

Nos quadrinhos, essa interação se dá com o leitor, que encontra em cada leitura uma experiência estética distinta. Cada obra seria uma proposta de habitar universos possíveis, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, bem como as investigações poéticas engendradas por esses mesmos artistas, em que a linguagem é, ao mesmo tempo, substância e *meio* de criação, entendendo esse “meio” como potência específica irreduzível que opera nos quadrinhos de uma maneira ligeiramente singular.

Nos quadrinhos, o lugar de negociação se dá em dois espaços distintos que se atravessam: o espaço do intercâmbio social, das relações humanas, entre sujeitos, entre o autor e o leitor/observador, e o espaço sincrético (entre o texto e a imagem, e/ou o narrativo e o pictórico) da própria obra. Mesmo que de modo geral, nos quadrinhos, o texto e a imagem trabalhem juntos para complementar um ao outro, essa “lacuna” entre o verbal e o visual como sistema de significação (POSTEMA, 2018) se configuram como um espaço de assimetria essencial entre o leitor/observador e a obra (ISER, 2013). Esse espaço intermediário é o lugar de onde floresce o sensível e se faz o fenômeno. É nesse “terceiro espaço” que “A experiência e a percepção tornam-se possíveis, não pelo contato imediato com o mundo, mas graças à relação de continuidade com o lugar intermediário, esse *medium*” (COCCIA, 2015, p. 80). E entre o espaço dos objetos (mundo físico) e o espaço dos sujeitos (mundo do conhecimento) há um meio-termo, um território intermediário, um espaço de negociação, o lugar do sensível. Esse território metafísico, a fenomenologia chama de *meio* ou *espaço médio*. Esse *medium* como vai ser chamado por Coccia, existe não dentro da matéria, mas sobre ela, se projeta como potência, se define por sua capacidade de hospedar, de dar lugar às imagens, de recebê-las, ainda que de forma imaterial.

Toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional (BOURRIAUD, 2009), como o lugar de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários, seu universo de objetos, sobretudo na arte contemporânea, causa um

¹⁰ “*Somme toute, l’artiste n’est pas seul à accomplir l’acte de création car le spectateur établit le contact de l’œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif*” (tradução nossa).

efeito de perplexidade, abala a ordem estabelecida por meio de diversos recursos, como a ironia, metonímia, alusão, ambiguidade, metáfora etc.

Nos quadrinhos, podemos tomar como exemplo a história intitulada *Hinário nacional* (2016) que dá título à coletânea homônima, contendo seis histórias escritas e desenhadas por Marcello Quintanilha. Antes de mergulharmos na história que dá título ao livro, vamos nos deter um pouco no livro em si.

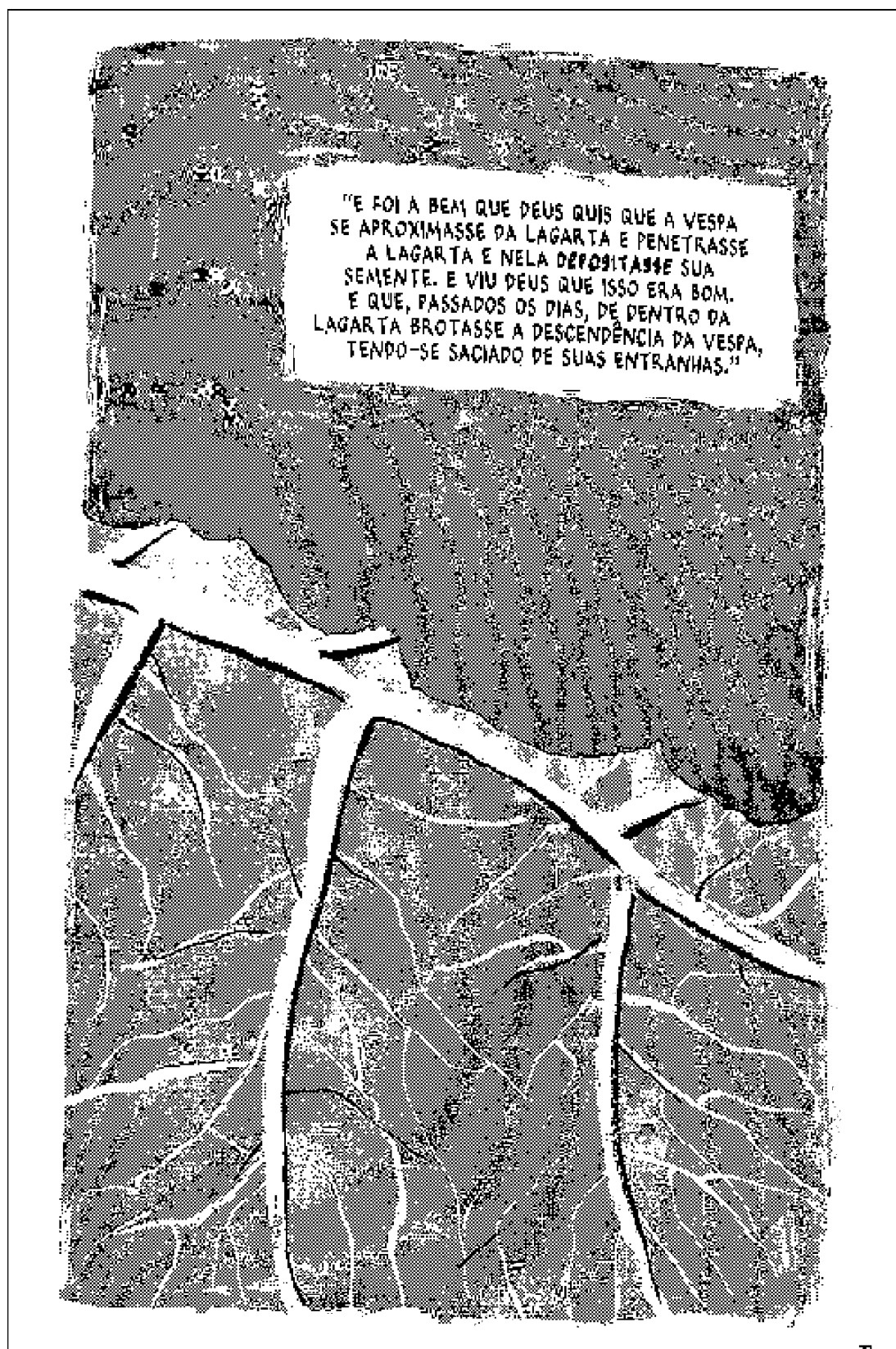
Hinário é a denominação de um livro que contém uma coleção de canções (hinos) que tem por finalidade original serem cantadas em atos comuns em celebrações religiosas. Além de hinos religiosos, existem também os hinos pátrios, desportivos e outros. Hino, vem do latim *hymnus*, do grego, *hymnos*, “canção em honra a deuses e heróis”. Nesta obra Quintanilha evoca, com muita ironia, o hino pátrio, sugerido pelo título, subvertendo qualquer distinção célebre ou ufanista que o título possa sugerir. Em seus “hinos”, Quintanilha não busca exaltar os feitos de seus heróis. Suas histórias, quase como elegias, desvelam a natureza deletéria dos atos de violência cometidos por seus personagens, desenhando uma certa natureza nacional que, como propõe Sérgio Buarque de Holanda (2015), sempre foi marcada pela precedência dos afetos. Esse “homem cordial” que aqui, longe do entendimento comum de alguém que demonstra uma afabilidade calorosa, é aquele que é regido pelos afetos e pelo imediatismo emocional, pois “do latim ‘*cor*, *cordis*’ deriva-se ‘cordial’, palavra que pertence ao plano semântico vinculado a ‘coração’[...]” (SCHWARCZ; STARLIN, 2015, p. 17). Quintanilha completa o desenho dessa *persona* popular nacional dando relevo à dimensão também religiosa, reverberada pelo título e endossada por outras histórias que trazem marcadamente essas questões, como, por exemplo, a história que abre o livro: “*Ave Maria, cheia de graça, o senhor é convosco*”. Essa precedência dos afetos juntamente a uma moral religiosa popular, compõem esse sujeito complexo movido por paixões e ao mesmo tempo moído por uma culpa incontornável que dá forma ao *éthos* nacional, concisão que será melhor explorada no capítulo quatro.

Voltando à história que dá título ao livro, *Hinário nacional*, objeto exemplar para percebermos os espaços em que se dá essa negociação simbólica onde floresce o sensível: a HQ se inicia com um quadro de página inteira (Fig. 03), mostrando uma folha que ocupa metade do plano. Nota-se que metade dessa folha foi devorada. O

recordatório na parte superior do plano traz um texto alegórico e de tom bíblico, que evoca o mito da criação presente no livro do gênesis:

E foi a bem que Deus quis que a vespa se aproximasse da lagarta e penetrasse a lagarta e nela depositasse sua semente. E viu deus que isso era bom. E que, passados os dias, de dentro da lagarta brotasse a descendência da vespa, tendo-se saciado de suas entranhas. (QUINTANILHA, 2016, p. 31)

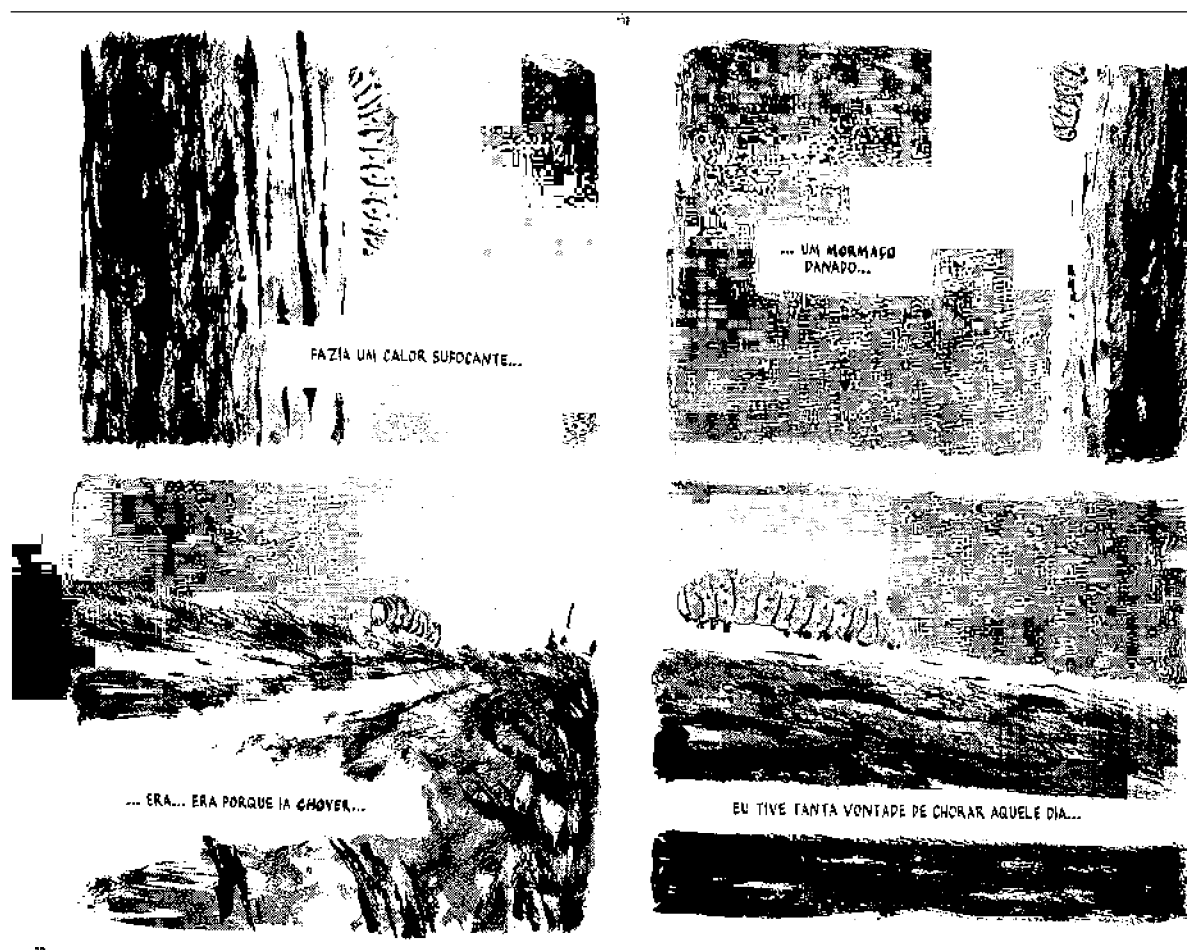
Figura 3 – *Hinário Nacional*, páginas 31 (2016), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 31.

Esse texto é a única manifestação do *Narrador extradiegético* que fica oculto em toda a história, dando lugar a um segundo narrador, este *autodiegético*, que desenvolve sua narração na 1ª pessoa do discurso. No entanto, a força alegórica deste texto inicial assombra a história inteira, pois se traduz em metáfora para o *estupro de vulnerável*, tema/crime que se revela aos poucos no decorrer do discurso da personagem/narradora. Nas páginas que se seguem, temos uma dissociação do espaço evocado pela narração (espaço da escola, onde ocorre a violência com a narradora/protagonista) e o espaço sugerido pelo desenho (superfície de uma árvore onde se encontram a vespa e a lagarta, personagens análogas as mencionadas pelo narrador extradiegético) (Fig. 04).

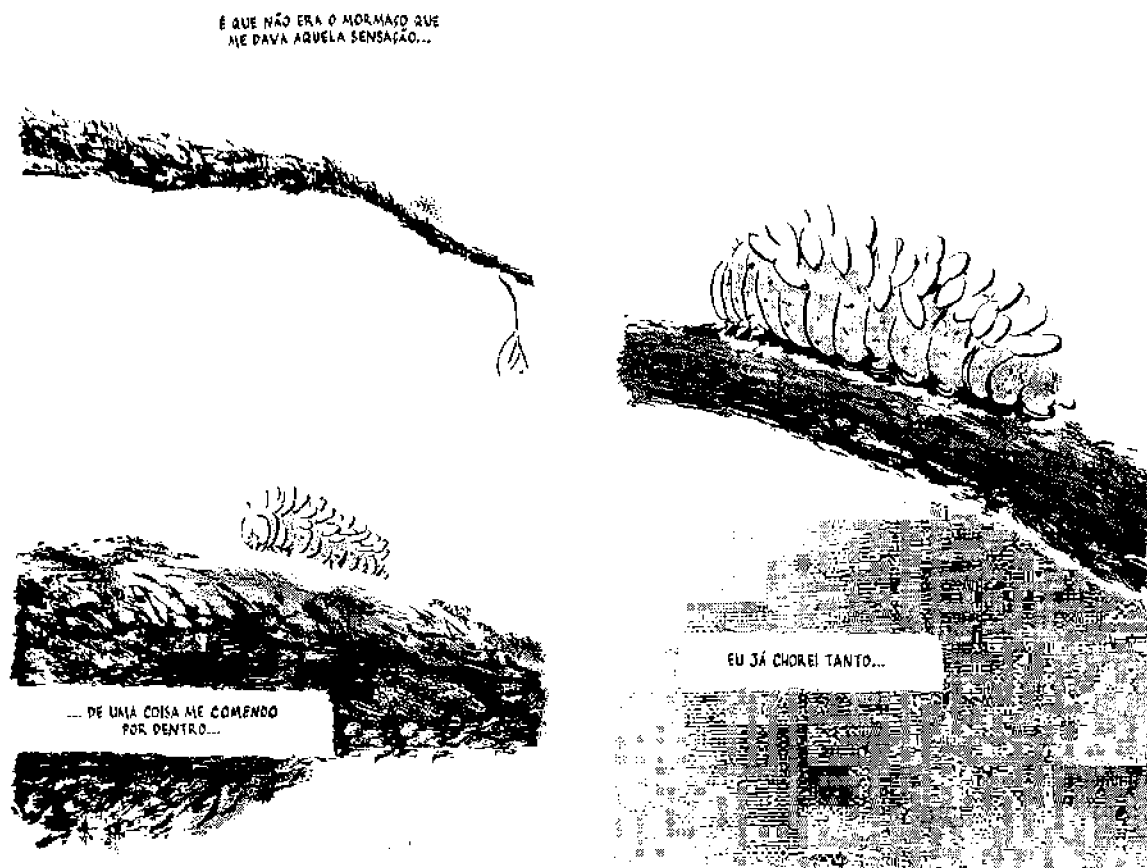
Figura 4 – *Hinário Nacional*, páginas 32 e 33 (2016), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 32 e 33.

Embora se trate de espaços e provavelmente tempos distintos, as duas instâncias diegéticas nos são apresentadas de forma simultânea e justaposta no mesmo plano da página. O espaço que nos é apresentado pelo desenho não assume uma função denotativa e factual como ditam as convenções, ele ultrapassa sua condição meramente informativa e abre espaço para imbricações simbólicas e homológicas entre a ação violenta em que é acometida a lagarta e conotativamente, a menina (personagem/narradora), salientada diversa vezes pela narrativa ao justapor o testemunho da personagem à ação ilustrada pelo repulsivo sistema de reprodução endoparasitóide da vespa, metaforizando a transformação homológica que sucede a personagem/narradora que, após a violência sofrida, sente que seu corpo foi vertido em uma “carcaça vazia” que nos é apresentada homologicamente pela potente metáfora da lagarta destroçada pelas larvas que foram inoculadas pela vespa, que devoram seus tecidos de dentro para fora (Fig. 05).

Figura 5 – *Hinário Nacional*, páginas 44 e 45 (2016), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 44 e 45.

A terrível violência perpetrada pelo algoz e potencializada pela sugestão homológica do sistema de reprodução parasitóide da vespa, ao mesmo tempo que acena para a cadeia natural de um ecossistema, dá relevo a uma certa sina que assombra a nossa sociedade: a violência sexual, aqui qualificada, em razão da vítima aparentemente ser menor. Neste sentido, o alegórico parágrafo inicial de símile bíblico ganha uma certa morbidez, intensificada pela sugestão de “naturalidade” do verbete inicial, causando um choque no leitor assim que a metáfora é desnudada.

A terrível metonímia que se realiza a partir da proposta estética do autor em negociação com o repertório e a capacidade de interpretação do leitor/observador, é projetada como potência hospedada no *medium*. Sua potência atravessa não só o espaço de intercâmbio social das relações entre sujeitos como também se materializa no sistema “biforme” de significação dos quadrinhos, que se dá nas combinações sincréticas do visível e do verbalizável. Dessa forma, a obra de Quintanilha oferece ao leitor uma dupla lacuna (subjativa e formal) que, à maneira de Duchamp, se abre ao diálogo e a discussão ao reclamar a participação ativa do leitor/observador que, ao estabelecer o contato da obra com o mundo exterior, na tentativa de decifrar e interpretar suas qualidades, incorpora sua própria contribuição ao processo criativo. O sentido da obra nasce nesse espaço de negociação entre os indivíduos (autor e leitor/observador) intermediada pelo objeto.

1.3 UNIVERSOS POSSÍVEIS

“Imagens são mediações entre homem e mundo”.

Willém Flusser

O que entendemos por “histórias em quadrinhos” se configura em uma unidade estrutural sincrética peculiar que sugere um mundo, um universo possível (diegético), resultante de um programa artístico específico que concilia elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura. Essa “forma dos quadrinhos” promove o encontro e a interação de entidades heterogêneas, como o visível e o enunciável, num plano coerente passível de produzir relações com o mundo (empírico).

Nesse sentido, cada obra em si carrega um universo inteiro, para cada artista, a dimensão simbólica da arte que produz consiste na sua capacidade de instaurar uma poética. O sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração do indivíduo leitor/observador na construção desse sentido. Uma boa história em quadrinhos se abre ao diálogo, à discussão, numa negociação constante entre autor-objeto-leitor/espectador e o mundo. “As obras de arte representam uma zona de confluência de possibilidades que são trazidas à realização pela operação de um artista” (REY, 2019, p. 3237).

Para traduzir essa relação, Sandra Rey (2019) resgata dois termos advindos dos primórdios da antiguidade grega, os conceitos de: *poiesis* (ato de criação) e *aisthesis* (fruição). Segundo Rey, o sentido que emerge de uma obra é dado pela equação que se produz pela conciliação entre *poiesis* e *aisthesis*, pela soma de uma possível intenção de realização do artista, com as possíveis interpretações que possam surgir da fruição do observador. O próprio ato de fruição é também um ato de criação ou recriação que resulta em novas recriações por outros sujeitos, esses “universos possíveis” compõem uma “constelação de possibilidades” prefigurando uma zona de potência que se instaura tanto no processo criativo de cada artista que agencia, a sua maneira, seu programa e sua fatura, quanto na receptividade dessa obra pelo seu público que também, a sua maneira, agencia seu repertório subjetivo que o capacita a estabelecer relações entre o objeto artístico e o mundo. O ato de leitura tem sempre uma dimensão simbólica e de invenção/reinvenção, não havendo garantias de que o programa estabelecido por seu autor vá germinar na percepção do leitor:

Uma obra e seu autor direcionam e programam uma leitura para os seus receptores. Porém, não há garantias de que o leitor seguirá essa programação. Além de que sempre existiram elementos em aberto em um texto que precisam do leitor para serem preenchidos. E também há elementos que chamam a memória e imaginação do leitor, independentemente de qualquer intenção autoral (ISER, 1996, 1999, s/p).

No entanto, o objeto artístico consiste em sua capacidade de instaurar uma poética que incita os elementos abertos do texto a abrir uma zona de confluência preche de possibilidades de construção de sentido.

Nas histórias em quadrinhos existem vários tipos de tensão que configuram, por sua vez, diversas formas de leitura que colidem umas com as outras, exigindo que o leitor/observador de quadrinhos convoque diferentes estratégias de leitura ou planos interpretativos (HATFIELD, 2009. p. 2), com grande destaque para a tensão entre o *linear* e o *tabular* (FRESNAULT-DERUELLE, 1976), entre a sequencialidade e a simultaneidade que se dá no plano pictórico. A respeito da leitura de imagem, Willém Flusser fala da deambulação do olhar:

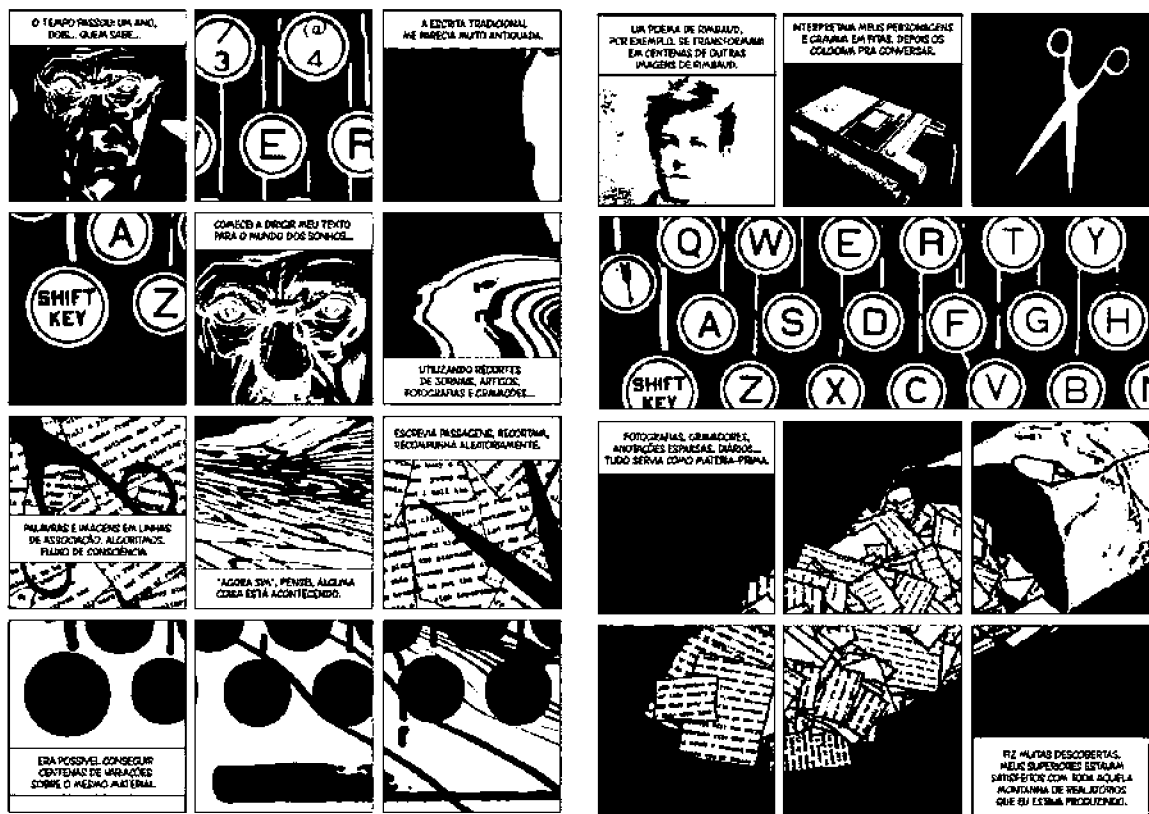
Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imaginística por ciclos. (FLUSSER, 1985, p. 07)

O leitor/observador de quadrinhos experimenta tanto um tempo linear/narrativo (com início, meio e fim) seja na sequencialidade dos quadros que solicita do leitor uma certa atitude ao construir possíveis percursos de leitura da página estabelecidos *a priori* pelas convenções de leitura ocidental (esquerda-direita-cima-baixo), pelo programa do quadrinista, ou mesmo na leitura do texto verbal que conduz o olhar, quanto um tempo tabular, simultâneo, ou mesmo cíclico que evoca um *devenir*. Essa leitura sincrônica de cada quadro, examinando cada cena, capta os elementos no mesmo instante em que se segue uma leitura diacrônica, que é, por natureza, analítica e busca seu significado por meio da observação de todos os seus elementos de forma sucessiva.

Um exemplo claro desse movimento de deambulação do olhar pode ser constatado em uma cena específica da HQ *Burroughs* (2015) de João Pinheiro. Nesta sequência de quatro páginas (Fig. 06 e 07) é apresentado ao leitor o processo de escrita do autor paradigmático da geração *Beat*, William Burroughs, personagem central dessa obra. A técnica utilizada por Burroughs, *cut-up*, parte de um método inventado na década de 1920 pelo poeta dadaísta francês Tristan Tzara que consiste basicamente no recorte de uma ou mais palavras de textos lineares acabados, de autoria própria ou de um outro, que são misturados aleatoriamente formando um novo texto. Burroughs expande esse método utilizando não só artigos de jornais e revistas, mas também fotografias e gravações.

A descrição desse processo transcorre às páginas 54 e 55 (Fig. 06) intercalando o enquadramento dramático do rosto de Burroughs, as teclas de sua máquina de escrever, papéis, tesoura, um gravador, e uma fotografia do poeta Rimbaud. A decupagem realizada por João Pinheiro é um símile da técnica *cut-up* de William Burroughs, que nos lança nesse fluxo de produção conduzido por sua voz narrativa presente nos recordatórios.

Figura 6 – *Burroughs*, páginas 54 e 55 (2015), João Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2015, p. 54 e 55.

Figura 7 – *Burroughs*, páginas 56 e 57 (2015), João Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2016, p. 56 e 57.

Na decupagem, cada um dos quadros representa vistas parciais de um fluxo de tempo, as sarjetas são os vazios articulados que se interpõem a essas parcelas de tempo especializada na superfície da página, e o leitor vai como que em pequenos saltos nessa sucessão temporal, avançando na leitura desses “momentos”. Na página 54 (Fig. 06), composta por doze quadros de tamanho idêntico, onde não há uma hierarquia *a priori*, sua estrutura nos força inevitavelmente a uma leitura tabular, global, de todos os quadros simultaneamente num primeiro momento. Logo, seguimos a programação convencional da leitura linear (esquerda-direita-cima-baixo). O curioso é que essa leitura tabular inicial assombra a leitura linear, fazendo com que a ordem convencional de leitura seja perturbada, não obstante, o leitor inverte o fluxo e retorna a quadros anteriores investigando outras possíveis relações a partir das imagens fragmentárias e enigmáticas dos quadros, rompendo com o encadeamento linear, tornando o próprio ato de leitura errático e de certa forma aleatório como a técnica *cut-up*.

Já na página 55 (Fig. 06), temos uma organização distinta, a seriação de quadros é irregular, o que sugere uma hierarquia. Chamo atenção para a metade de baixo da página, no conjunto de seis quadros, que em tese, sugere ao menos seis tempos distintos. Ainda que percebamos esses seis momentos distintos, gestalticamente¹¹ vemos apenas uma lixeira caída com seu conteúdo transbordando, fragmentada em seis quadros. No entanto, a leitura segue a convenção (esquerda-direita-cima-baixo). O mesmo acontece na página 56 (Fig. 07), onde temos novamente um *layout* de doze quadros, mas gestalticamente uma única imagem fragmentada em doze elipses distintas que *não* mostra o percurso do personagem, antes sugere um passeio pela paisagem abstrata que homologicamente remete a um espaço onírico fundamentado nos recordatórios.

Essa fragmentação dilata o tempo diegético e o tempo de leitura simultaneamente, desacelerando o leitor para o choque da página seguinte (Fig. 07), onde se repete o *layout* de doze quadros, mas desta vez, sem nenhum recordatório. Pinheiro brinca com essa constituição gestáltica da imagem ao fragmentar aquilo que parece ser o rosto de William Burroughs, no entanto, os fragmentos são embaralhados sendo quase impossível distingui-los entre si, ou mesmo remontar à imagem original em nossa cabeça. Nessa página, se consubstancia de forma total não só a estratégia *cut-up*, mas a grande aspiração do Burroughs personagem: “Quando você começa a pensar em imagens, sem palavras, você está bem no caminho” (PINHEIRO, 2015, p. 56). A estrutura singular dessa página exige que o leitor/observador convoque uma outra estratégia de leitura, e essa busca por um plano interpretativo da imagem se dá numa deambulação do olhar, ora linear, ora circular. A sequencialidade e a simultaneidade acontecem concomitantemente, num eterno retorno sempre frustrado na impossibilidade de se constituir a imagem por completo.

Essa deambulação do olhar que evoca o *devir* flusseriano não é uma exclusividade das páginas com gradil determinado que seccionam o tempo em parcelas de espaço temporalizado. Cada quadro pode requisitar essa deambulação, mesmo uma imagem de página inteira ou dupla (Fig. 08). Nesses casos, o que conduz o olhar não é tão somente os elementos narrativos ou discursivos, mas também a organização pictórica de um percurso plástico que se traduz em sua fatura resultado

¹¹ Referente a Gestalt, teoria/psicologia da forma. Doutrina que defende que, para se compreender as partes, é preciso compreender o todo.

direto da intervenção particular do artista no plano pictórico. Gradativamente saímos do plano da hermenêutica, com enfoque apenas no inteligível e adentramos o plano de uma erótica da arte (SONTAG, 2020), lugar do sensível, da circularidade e da suspensão de um tempo linear de leitura. Esse novo (velho) tempo, Flusser vai nomear *tempo da magia*:

Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. (FLUSSER, 1985, p. 07).

Flusser contrapõe os tempos *linear* e *circular*, sugerindo que o primeiro, associado à escrita e ligado às relações causais entre eventos, “elimina” o caráter mágico da imagem, está associada ao segundo termo. No *tempo da magia*, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro, seus significados e o contexto mágico das relações são reversíveis.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. (FLUSSER, 1985, p. 07).

Figura 8 – *Burroughs*, páginas 42 e 43 (2015), João Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2015, p. 42 e 43.

Opto pelo binômio leitor/observador aqui pois acredito que os atos de “ler” e de “ver” possuem certas distinções que merecem um aparte. Os quadrinhos, a princípio, podem ser entendidos como uma linguagem visual, no entanto, como já foi salientado anteriormente, se constituem como um território sincrético que conjumina o narrativo e o pictórico, o dizível e o visível, o literário e o plástico, ao que chamamos de *hipótese pictural narrativa dos quadrinhos*. É no ato da leitura (do texto verbal e do texto pictórico) que, na maioria das histórias em quadrinhos, se dá a fruição. No entanto, sua produção de sentido apenas se substancia na comunhão dos atos de “ler” e “ver” simultaneamente, conciliando os elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura. O leitor/observador é determinante para a ativação desse universo e para que a história em quadrinhos exista.

2 O CONTRADITÓRIO NO QUADRINHO BRASILEIRO

Brazil “Simply doesn’t exist”.

Hélio Oiticica

2.1 O LOCAL E O GLOBAL

A ideia de uma “arte global” vem substituindo a ideia de “arte mundial”, associada ainda ao patrimônio da arte em perspectiva colonial. Desde meados da década de 1980 há tentativas de se demarcar e compreender o que se convencionou chamar de *globalização* (ANJOS, 2005; BELTING, 2013; HOBBSAWM, 1995) assim como a tentativa de apreender suas diversas implicações em nosso mundo contemporâneo. Ao abordar esse movimento de *globalização*, para além de suas implicações econômicas, políticas e sociais, nos ateremos apenas a algumas de suas implicações simbólicas e culturais em nossa tentativa de cartografar esse possível território do quadrinho contemporâneo brasileiro que tende a se globalizar e escapar à lógica do centro, adentrando no fluxo de trocas simbólicas crescente, abarcando lugares cada vez mais distantes num processo que podemos chamar de *internacionalização*.

Devemos ressaltar que essa internacionalização do quadrinho brasileiro acontece em dois movimentos distintos: em primeiro lugar, no final dos anos 1980 e início dos anos de 1990, há uma crescente migração de desenhistas brasileiros para o mercado estrangeiro, publicando em editoras dos EUA, como a *Malibu Comics*, *Marvel Comics* e *DC Comics*. Cabe ressaltar que essa invasão dos desenhistas brasileiros no mercado norte-americano, encabeçada por Watson Portela e Marcelo Campos, seguidos por Octavio Cariello, Hector Gomes, Mike Deodato Jr., Roger Cruz, entre outros, não seria bem uma “internacionalização do quadrinho brasileiro”, mas uma exportação de “mão de obra” para trabalhar em uma escala industrial no grande mercado dos *comics* norte-americanos, persistindo ainda uma certa raiz colonial na subalternização da produção desses artistas que, por conta do enorme preconceito contra latinos na indústria norte-americana à época (CAMPOS, 1994), precisaram ter sua nacionalidade disfarçada pelo estúdio *Art & Comics*¹², por meio da “anglicização”

¹² Estúdio brasileiro fundado em 1991 por Hécio de Carvalho e Dorival Lopes, responsável por agenciar a maioria dos desenhistas brasileiros para o mercado norte-americano. O Estúdio existe até hoje,

Nesse início, os artistas brasileiros sujeitavam seu traço a um *standard* estereotípico de representação dos heróis dessas editoras (Fig. 09), seguindo uma “cartilha estética” bem definida e com pouco ou mesmo nenhum espaço para invenção. Dentro dessas “fábricas do quadrinho industrial” as grandes corporações editoriais são donas não apenas dos meios de produção, impressão e distribuição, mas dos próprios personagens (propriedades intelectuais). O que define o aqui chamado “quadrinho industrial” é exatamente essa relação entre empresa e quadrinista que estabelece um contrato de trabalho entre as partes para criar ou produzir algo que no final vai pertencer à empresa (CAMPOS, 2018).

A recessão do mercado editorial brasileiro nos anos 1990 e a resistência por parte das editoras nacionais em publicar o trabalho desses artistas que contam com cada vez menos espaço no mercado, criou uma situação contrastante com a quantidade acachapante de material norte-americano que tem presença garantida nos jornais, com suas tirinhas, e nas revistas de banca, sobretudo, com quadrinhos Disney e quadrinhos de super-heróis, somado ao alto valor da remuneração oferecida pelas editoras de fora, fez com que o mercado norte-americano fosse uma saída viável para que os desenhistas brasileiros pudessem sobreviver do seu trabalho: "Em geral os americanos me pagam 250 dólares por uma capa, 80 dólares por página de arte-final e 150 dólares quando faço o desenho e a arte-final. Aqui no Brasil eu só recebia 10 dólares por página, isso quando recebia" (DEODATO *apud*, CAMPOS, 1994). Cabe ressaltar também a total ausência de roteiristas brasileiros nesse momento inicial. O que apenas salienta essa já constatada relação desigual de subordinação imperialista e logocêntrica. Mesmo nos quadrinhos, existe uma valorização epistemológica do verbal em detrimento do visual, o *locus* de enunciação é sempre marcado pela localização geopolítica dentro de um sistema mundial moderno/colonial (MIGNOLO, 2003) que hierarquiza as relações sociais, de trabalho e de produção subjetiva. A prova dessa constatação pode ser observada na ocorrência de um fenômeno concomitante denominado “invasão britânica”, influxo de autores de quadrinhos britânicos, sobretudo roteiristas, que vão trabalhar nas grandes editoras de quadrinhos norte-americanas, responsáveis por levar um novo fôlego ao mercado. Ao contrário dos brasileiros, não encontram resistência ou preconceitos por parte do mercado, sendo celebrados e reconhecidos como autores desde o início de sua trajetória: sua

passagem pelas revistas de super-heróis é marcada por reformulações, reinvenções e desconstruções dos estereótipos do gênero.

Isso não quer dizer que os desenhistas brasileiros também não conquistaram o seu espaço. Após 30 anos de resistência/persistência no mercado norte-americano, temos hoje nomes como Ivan Reis, Luke Ross, Daniel HDR, Bilquis Evely, e tantos outros, consolidados no mercado dos *Super-Heróis* e disputados pelas grandes editoras para fecharem contratos de exclusividade. Passamos de uma resistência e um temor iniciais do mercado norte-americano para com os “latinos,” para a respeitabilidade profissional: ser um desenhista brasileiro se tornou sinônimo de qualidade. Apesar dessa autonomização da produção de quadrinhos gerada pela estabilidade que um mercado sólido como o norte-americano ofereceu aos artistas brasileiros, o que não mudou foi o sistema de exploração industrial.

Como destaca Bourdieu (2015), a autonomização da produção intelectual e artística é correlata à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas, parte do desenvolvimento de um sistema de produção de bens simbólicos que é

“[...] paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações –, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural”. (BOURDIEU, 2015, p. 102-103).

Grosso modo, é costumeiramente apontada nos quadrinhos essa cisão entre a “mercadoria e a significação”, para utilizar os termos de Bourdieu, o que não necessariamente corresponde à realidade da produção contemporânea de quadrinhos. Superada a conformação histórica dos quadrinhos, sempre entendidos como apenas mais um produto da indústria cultural (ADORNO, 2008), podemos afirmar que o campo de produção e circulação simbólico dos quadrinhos, aqui entendido como linguagem, é atravessado pelas duas instâncias, assim como acontece com a Literatura e com as Artes Visuais. Não raramente, artistas que frequentemente trabalham na indústria dos quadrinhos por vezes se aventuram também no campo autoral, e vice-versa, como o prolífico Danilo Beyruth que transita muito bem dentro desses dois territórios, produzindo quadrinhos como *Necronauta* e

Bando de Dois, HQs autorais e de produção independente, assim como colabora para o selo *Graphic MSP* com os álbuns do *Astronauta* dentro da indústria brasileira da Maurício de Souza Produções, e ainda colabora com as editoras americanas desenhando quadrinhos de super-heróis.

Para dar conta dessas sutis distinções, adotaremos os termos “quadrinhos de entretenimento” (para nos referirmos à produção industrial) e “quadrinhos de proposta” (para nos referirmos à produção mais autoral), uma corruptela dos termos que José Paulo Paes (1990) propõe para a literatura a partir dos conceitos de “cultura erudita” e “cultura de massa” de Umberto Eco (1969) e dos conceitos de *masscult* e o *midcult*, propostos por Dwight MacDonald (2011). Paes (1990) inova com suas definições ao não se deixar levar pelo juízo de gosto, percebendo que há qualidades inerentes a ambos os campos de produção. A diferença entre a *literatura de entretenimento* e a *literatura de proposta* é que a primeira exige que o escritor seja competente dentro do gênero em que se propõe escrever, e a segunda, exige que o escritor desenvolva, acima de tudo, um trabalho autoral. E é justamente esse “quadrinho de proposta” que define o segundo movimento do processo de internacionalização dos quadrinhos brasileiros.

Esse segundo movimento ocorre já no final dos anos 1990 e se estende até meados dos anos 2000, quando teremos alguns quadrinistas brasileiros não só desenhando para o mercado estrangeiro, mas também publicam seu próprio material autoral. Nessa esteira temos uma ampliação dos horizontes de atuação dos quadrinistas brasileiros que extrapolam o mercado norte-americano, ganhando também o mercado europeu, hora desenhando roteiros de autores estrangeiros, hora publicando material autoral ou mesmo escrevendo e desenhando diretamente para o mercado internacional. Para citar alguns nomes: Luiz Eduardo de Oliveira, André Diniz, Marcello Quintanilha, Ana Luiza Koehler, Marcelo Lelis, Fábio Moon, Gabriel Bá, Will Conrad, entre outros. O que vivemos agora é um desdobramento desse longo processo de internacionalização do quadrinho brasileiro que, no início dos anos de 2010, engendrou um curioso processo de *decolonização* dos quadrinhos que se fez acompanhar do reconhecimento internacional da produção autoral brasileira.

Em grande medida, esse processo de decolonização dos quadrinhos só foi possível graças ao *Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros*

no Exterior promovido pela *Fundação Biblioteca Nacional*, que visa promover o patrimônio literário nacional por meio da concessão de apoio financeiro a projetos internacionais voltados à tradução e publicação de obras de autores brasileiros anteriormente publicadas em português no Brasil. O programa, instituído em 1991 pela política de Internacionalização do Livro, passa a também incluir os quadrinhos entre as categorias de apoio a partir de 2010.

Já em 2013, com apoio da Biblioteca Nacional, o Itamaraty financia a ida de quatro quadrinistas brasileiros para o 40º *Festival Internacional La Bande Dessinée d'Agoulême*, na França. sendo eles: Rafael Coutinho e André Diniz que, graças ao apoio da *Fundação* e da *Embaixada Brasileira*, puderam ter seus álbuns publicados em francês, respectivamente: *Cachalote* (Cambourakis, 2012) e *Morro da Favela* (Des Ronds dans l'O, 2012) e os irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá que tiveram seu álbum *Daytripper* (publicado primeiro nos Estados Unidos, depois na França e outros países incluindo o Brasil) concorrendo na seleção oficial. Além de marcarem presença no evento, a ida dos autores previa também uma palestra sobre os quadrinhos no Brasil dirigida ao mercado europeu¹³.

Mesmo que este não seja um movimento de todo consciente por parte dos autores, o processo de decolonização que o quadrinho brasileiro contemporâneo opera, se coloca como uma alternativa à colonização epistêmica no que tange à irradiação artístico-cultural, lançando outras bases e categorias interpretativas da realidade a partir das experiências latino-americanas ou, mais especificamente, brasileira, provincializando qualquer tentativa de universalização.

Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro de um sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19).

¹³ Todas essas informações se encontram disponíveis no blog *Book Center Brazil*, mantido pela *Fundação Biblioteca Nacional*. In: (BOOK CENTER BRAZIL, 2013)

Nesse sentido, os autores que *compõem* o corpus desta pesquisa conseguem o feito de unir seu lugar social subalternizado (situado no lado oprimido das relações de poder) a seu lugar epistêmico (discursivo), subvertendo e minando o êxito do sistema mundo moderno/colonial que “reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19), não só evidenciando as assimetrias existentes no domínio da produção artística, especificamente, os quadrinhos, mas também problematizando seus eixos ao atravessar a fronteira do *local* para o *global*.

Retomando o fio, ainda em 2008, os brasileiros Fabio Moon, Gabriel Bá e Rafael Grampá dividiram o *Eisner Award*, a mais importante premiação da indústria dos quadrinhos norte-americanos, pela antologia intitulada “5” que contava ainda com a participação da norte-americana Becky Cloonan e do grego Vasilis Lolos. Mas o grande reconhecimento internacional da produção brasileira ocorre de fato em 2011, quando os mesmos Fabio Moon e Gabriel Bá ganharam o prêmio *Eisner* de melhor minissérie com *Daytripper*, escrita e desenhada pelos dois, feito que se repetiu em 2016, quando levaram o prêmio de melhor adaptação de outra mídia pela sua versão em quadrinhos da obra homônima de Milton Hatoum, *Dois Irmãos*. *Daytripper* foi produzido diretamente para o mercado norte-americano, já *Dois Irmãos* foi publicado primeiro no Brasil e depois saiu no exterior. Iniciou-se nesse momento um reconhecimento e interesse genuíno pela produção autoral de quadrinhos brasileiros que começou a ganhar o exterior. Em 2016, *Tungstênio*, de Marcello Quintanilha, ganha o prêmio *Fauve Polar SNCF* concedido à melhor HQ policial, durante o 43º Festival Internacional de *La Bande Dessinée d'Angoulême*, na França. Em 2018, Marcelo D'Saete ganha, com sua obra *Cumbe* (que já foi publicada em sete idiomas), o prêmio de melhor edição americana de material internacional no *Eisner Awards*. Já em 2019, João Pinheiro leva o prêmio especial do Juri ecumênico no festival de Angoulême com a HQ *Carolina*.

O que é curioso observar neste segundo movimento é o fato de que o quadrinho contemporâneo brasileiro não se torna relevante por ser, de alguma forma, “validado” pela indústria hegemônica, mas sim por utilizar com astúcia essa chancela para se infiltrar no terreno próprio do mercado dominante. Ou seja, é justamente essa validação adotada como *tática* que rompe com as *estratégias* hegemônicas de

produção e circulação de quadrinhos. Michel de Certeau (1998) define como *estratégias* os cálculos ou manipulações das relações de força que gerenciam o que ele define como um “próprio”, um lugar de poder capaz de gerir de forma dominante e preponderante as relações com a *exterioridade*, com o *outro*. O “próprio” é entendido aqui como o mercado hegemônico de quadrinhos, tanto o norte-americano quanto o europeu. Já as *táticas* são o que Certeau chama de ação calculada, determinada pela ausência de um *próprio*:

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’ [...], e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas nenhuma docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 1998, p. 100-101).

Esse notório senso de ocasião dos quadrinistas brasileiros e também da editora Veneta¹⁴ ao adotarem como *tática* o reconhecimento que vem junto com a premiação internacional, para além de sua chancela mercadológica é, antes de tudo, o sintoma de uma mudança de paradigma na produção contemporânea de quadrinhos brasileiros que, em contraste àquele início de reconhecimento autoral difícil enfrentado pelos pioneiros, torna favorável hoje a *desierarquização* do *locus* de enunciação, invertendo a histórica relação assimétrica de poder, conquistando um espaço simbólico real que enfrenta a arrogante prerrogativa reclamada pelo mercado de quadrinhos norte-americano e europeu que sempre estabeleceu, no ocidente, os modelos de representação hegemônicos para aqueles situados à sua margem.

Somado a esse reconhecimento internacional, temos também o já tradicional circuito de premiações internas (que também premia produções estrangeiras

¹⁴ Por coincidência ou não, oito das nove HQs que compõe o *corpus* de pesquisa desta tese, forma publicadas pela editora Veneta, encabeçada por Rogério de Campos e todas elas foram publicadas fora do Brasil em diversos idiomas e países.

publicadas em território brasileiro) como os clássicos prêmios *Angelo Agostini*, criado e organizado pela Associação dos Quadrinistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo (AQC - ESP) e *Troféu HQ Mix*, criado por João Gualberto Costa, o Gual, e José Alberto Lovetro, o Jal, concedidos pela primeira vez, respectivamente em 1985 e 1989, continuando até hoje, seguido por novos prêmios criados nos últimos anos, como o prêmio *Grampo*, realizado desde 2016 e idealizado inicialmente pelo jornalista Ramon Vitral e pelo editor Lielson Zeni, contando também com a participação da professora e pesquisadora Maria Clara Carneiro desde sua segunda edição. O prêmio *Dente de Ouro*, organizado pelo coletivo *Dente*, que premia publicações independentes e autorais desde 2015, composto inicialmente por oito artistas brasileiros: Ana Terra Fensterseifer, Daniel Lopes, Heron Prado, Livia Viganó, Lovelove6, Lucas Gehre, Diana Salu e Tais Koshino. Na última edição do prêmio realizada em 2020, apenas Lovelove6 e Lucas Gehre compunham o grupo. O prêmio *Le Blanc*, dedicado a produções nacionais nos campos de história em quadrinhos, animação, literatura fantástica e games, que teve sua primeira edição em 2018. E mais recentemente, o prêmio *Jabuti*, criado em 1959, que a partir do ano de 2017, passou a contemplar a categoria histórias em quadrinhos, graças à iniciativa do quadrinista e artista plástico Wagner William, do jornalista Ramon Vitral e do tradutor Érico Assis que, em 2017, encabeçaram uma campanha pública pressionando a Câmara Brasileira do Livro, propondo a inclusão da categoria “Quadrinhos” no prêmio Jabuti daquele ano, contando com nomes importantes da comunidade quadrinística¹⁵. Em seu primeiro ano, foram eleitos três vencedores: em 1º lugar, Gidalti Oliveira Moura Júnior com *Castanha do Pará*, em 2º lugar, Marcello Quintanilha com *Hinário Nacional*, e em 3º Lugar, André Dahmer com *Quadrinhos dos anos 10*. Nos anos seguintes, a categoria passou a eleger apenas um vencedor, respectivamente Marcelo D’Salete com *Angola Janga* (HQ que já saiu em seis idiomas) em 2018, Rafael Calça e Jefferson Costa com *a Graphic MSP – Jeremias: Pele* em 2019, e Wagner William com *Silvestre* em 2020.

A partir dessa breve contextualização, podemos perceber que o mercado de quadrinho brasileiro, aos poucos, vai deixando de ser apenas um receptor passivo do fluxo contínuo de material simbólico que vem de fora, e começa a contribuir de maneira ativa no cenário global que, de alguma forma, inverte o sentido hegemônico.

¹⁵ O abaixo assinado teve grande repercussão não só na mídia especializada, mas também em veículos de comunicação de grande circulação e contou com mais de 2.000 assinaturas. A carta aberta pode ser lida na íntegra pelo site *Vitralizado* (VITRAL, 2017).

A inversão do sentido hegemônico em que se difundem as produções simbólicas do mundo e o adensamento da rede de comunicações entre regiões periféricas dependem, portanto, de atitudes de resistência e de cooperação transnacional entre aquelas regiões. (ANJOS, 2005, p. 18).

É nesse sentido de difusão contra-hegemônico que as produções simbólicas das margens, contribuem para o adensamento das redes transversais de comunicação periféricas em contrapartida às relações radiais (a partir do centro) perpetrada pela indústria dominante, estabelecendo zonas de contato ativadas por esse movimento de globalização.

Por um lado, a globalização engendra um processo de homogeneização cultural por meio da qual a diversidade das tradições e manifestações artísticas e culturais ao redor do mundo seria recalcada e/ou suprimida sob o calcanhar hegemônico dos espaços de produção e difusão midiática que, no caso específico da recepção dos quadrinhos aqui no Brasil, é dominado maciçamente pela produção de quadrinhos norte-americanos, sobretudo os de super-heróis, seguido pelo crescente aumento da presença dos mangás nos últimos vinte anos. Por outro lado, o complexo mecanismo de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas promove novas formas de pertencimento ao *local*, como afirma Moacir dos Anjos:

[...] Ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao *local* e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo *global* de informações. (ANJOS, 2005, p. 11).

Somado a essas complexas relações, Moacir dos Anjos sugere que as reproduções/recriações de diferenças podem ser funcionais para a ampliação/diversificação constante nesse processo de trocas de bens simbólicos que a globalização demanda (ANJOS, 2005). Alimentar esse fluxo com uma produção local diversa e contra-hegemônica funciona também com uma forma de resistência.

A partir destas constatações, devemos agora entrar em um tema delicado que diz respeito à ideia de “identidade nacional”. Tomaremos de empréstimo da literatura pertinente ao tema aquilo que possa nos ajudar a compreender e a formular o que entendemos por “quadrinho brasileiro” ou “quadrinho nacional” e suas inevitáveis implicações na elaboração de uma “poética do contraditório”. Deixando aqui o leitor

de sobreaviso de que a presente pesquisa não pretende esgotar o assunto, mas contribuir de alguma forma para esse acalorado debate histórico que se encontra ainda em curso. Para tanto, vamos dar relevo a essas questões que de tão prementes, também atravessam o território dos quadrinhos.

As identidades, construções que se dão em processos dinâmicos e flexíveis, negociam sua plasticidade diante das diversas situações. Não são fenômenos essenciais e muito menos atemporais (SCHWARCZ; STARLIN, 2015). *Grosso modo*, o que estaria em jogo na constituição de uma identidade do quadrinho brasileiro é o confronto binário e fixo que expressa relações assimétricas de poder, traduzidas em pares antitéticos como *periferia* e *centro*; *global* e *local*, etc.

Antes de ser uma ontologia, portanto, a identidade cultural é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação. É justamente por provocar respostas e posicionamentos locais às suas tendências homogeneizantes – induzindo, assim, ao reconhecimento ampliado da natureza contingente e provisória das construções identitárias – que a globalização assume, paradoxalmente, um caráter desmistificador e crítico. (ANJOS, 2005, pg. 13).

O que acaba por distinguir uma produção artística *local* ou *global* não são necessariamente os “essencialismos” de um *éthos* nacional, mas as formas específicas nas quais os objetos artísticos se posicionam nesse amplo contexto de trocas simbólicas e interconexões que se estabelece com o outro. O *local* e o *global* são termos relacionais, não mais sujeitos a territórios físicos ou simbólicos definidos e isolados.

As relações entre essas instâncias não são estabelecidas, entretanto, de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à “negociação da diversidade”, da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições. (ANJOS, 2005, p. 13).

É nesse sentido que se desenha o caráter multicultural da produção artística contemporânea, que desenvolve mecanismos de absorção e de respostas locais à globalização. Um bom exemplo desse processo de *transculturação*¹⁶ no sentido pictórico e formal, que evoca a contaminação mútua e um certo sincretismo de

¹⁶ Diferente de aculturação, que implica a completa assimilação de uma cultura (dominante) por outra (dominada) por meio de uma bem definida relação de poder. Já o termo *transculturação*, evoca uma contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes apartadas (ANJOS, 2005, p. 16).

expressões antes apartadas seja pelos distanciamentos históricos ou geográficos, é a obra do brasileiro Marcelo D'Salete.

Seus últimos trabalhos, *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017), são atravessados por questões prementes da nossa história, como a escravidão no Brasil colonial e a diáspora negra, questões intimamente ligadas a outros temas também trabalhados pelo autor, sequelas dessa herança histórica, como o racismo estrutural, e a desigualdade racial brasileira, temas que habitam seus primeiros trabalhos, dois deles reunidos no livro *Encruzilhada* (2011/2016). Seus quadrinhos de caráter histórico contam com um amplo escopo de referências acadêmicas, documentais e historiográficas, seu repertório de referências visuais, toma como base a obra dos pintores viajantes que retrataram o Brasil colônia, como os holandeses Albert Eckhout e Frans Post, e o francês Jean-Baptiste Debret. Já a *forma* de seus quadrinhos e suas estratégias pictóricas e narrativas se assentam no dinamismo dos mangás, como *Akira* de Katsuhiro Otomo (Fig. 11), do qual D'Salete empresta a decupagem vigorosa, com poucos quadros por página bem como seu uso singular do desenvolvimento temporal da narrativa com ênfase atmosférica (Fig. 10). Em seus quadrinhos mais citadinos e temporalmente contemporâneos (Fig. 12), D'Salete se aproxima do lirismo urbano, dos planos de silêncio e da estilização gráfica de Taiyo Matsumoto, autor de *Black and White* (*Tekkonkinkreet*) (Fig. 13). Algumas de suas opções estéticas, como o traço sinuoso feito à caneta nanquim 0.2 e 0.3, e a estrutura das cenas de ação têm uma forte ressonância do referido mangaká¹⁷ japonês.

¹⁷ O termo *mangaká* é o equivalente em japonês ao que no Brasil é chamado de quadrinista ou autor de quadrinhos.

Figura 10 – *Cumbe*, página 14 (2014), Marcelo D'Saete.

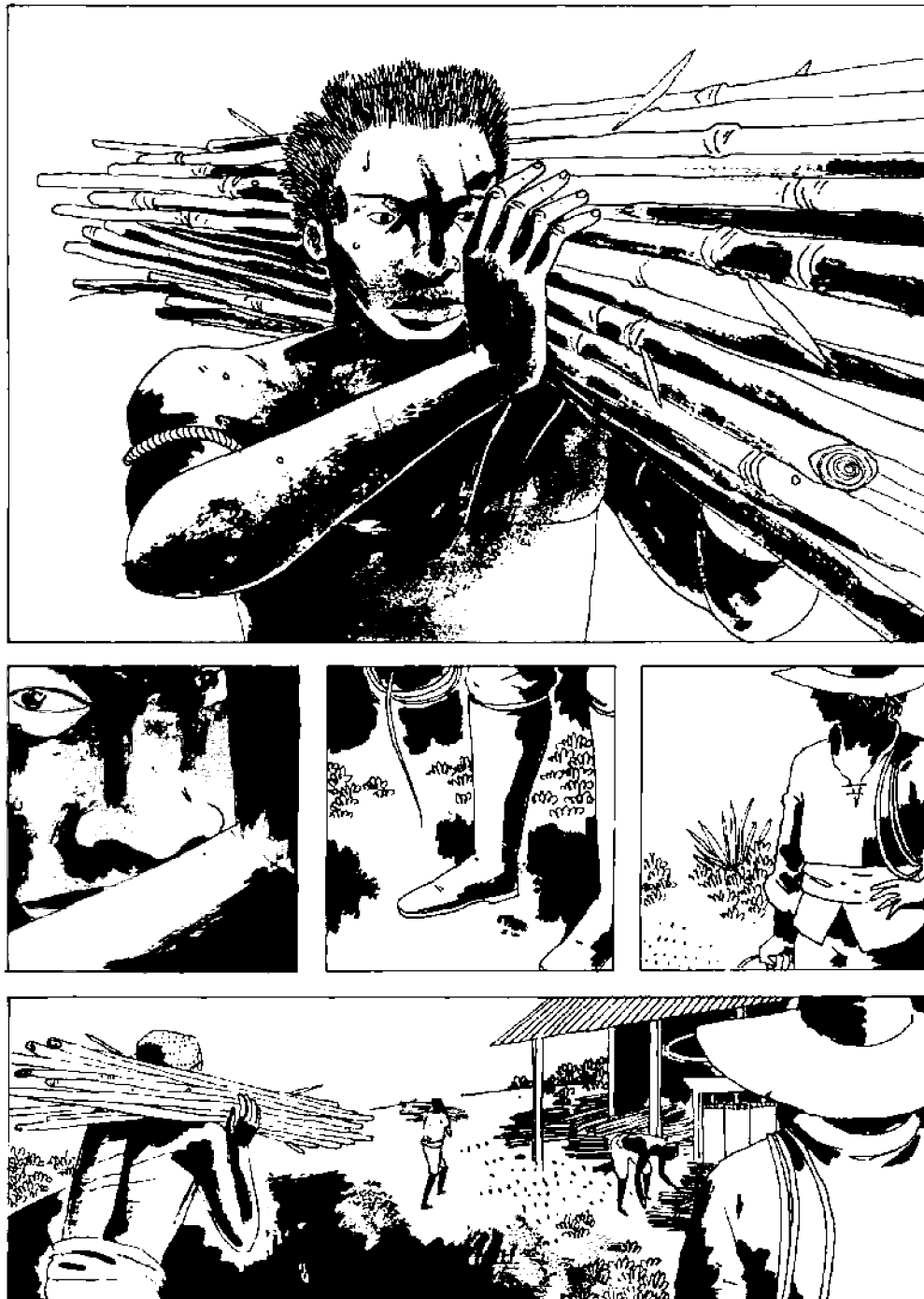


Figura 11 – *Akira*, vol 1, página 108 (2000), Katsuhiro Otomo.



Fonte: OTOMO, 2000, p. 108.

Figura 12 – *Encruzilhada*, página 11 (2011/2016), Marcelo D'Saete.

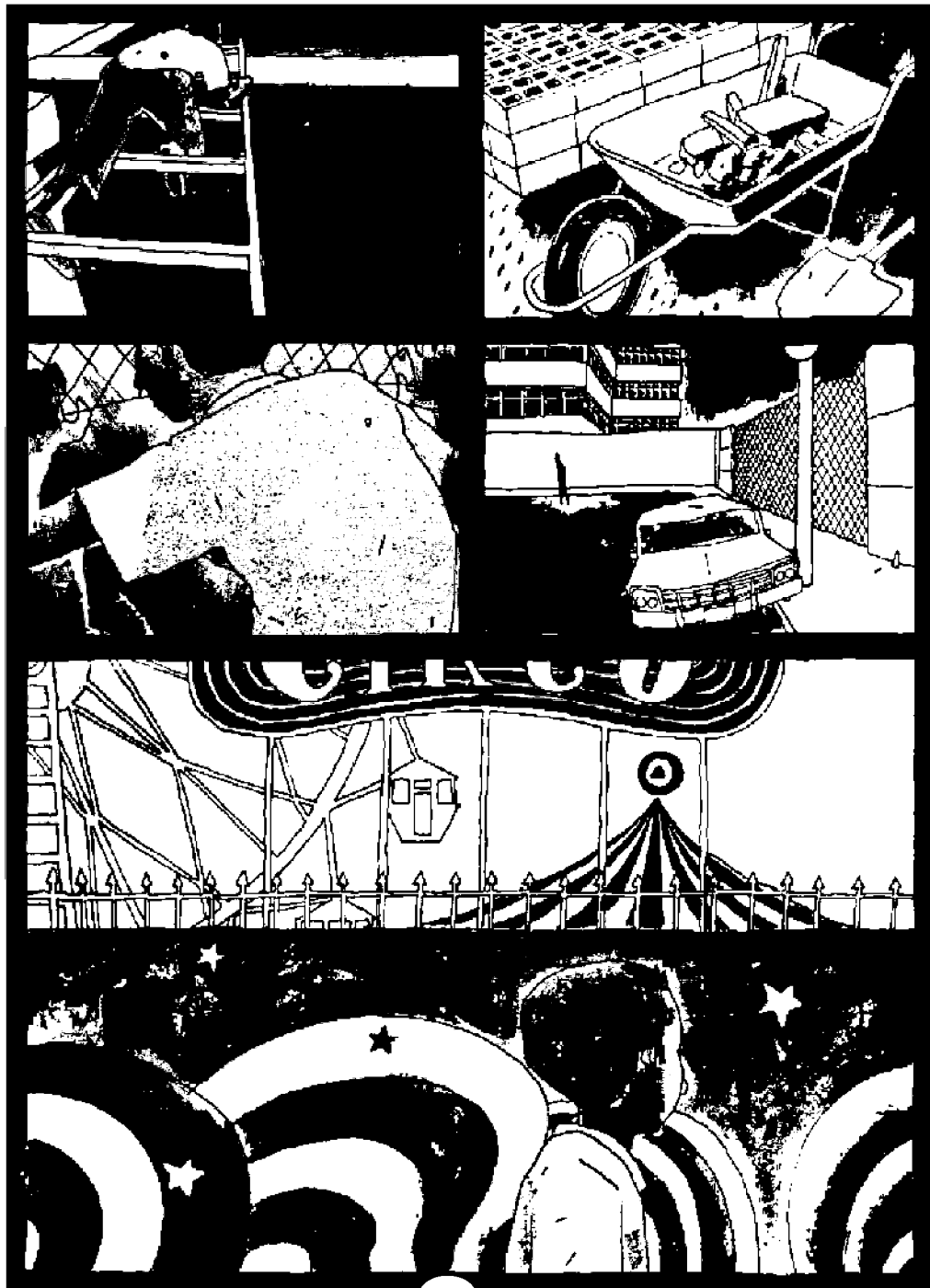
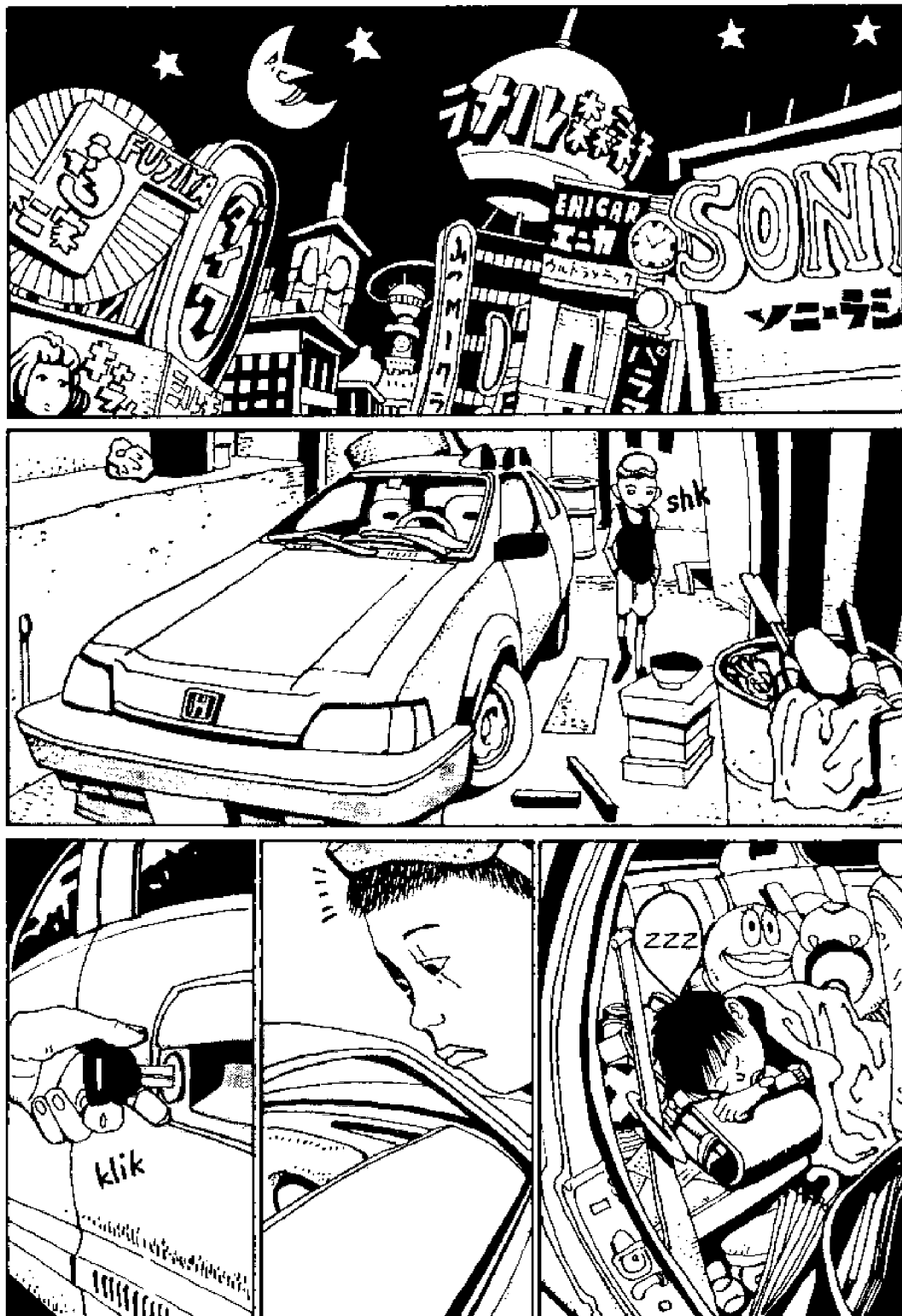


Figura 13 – *Black & White* (Tekkonkinkreet), página 208 (1998), Taiyo Matsumoto.



Se esticarmos um pouco mais o fio dessa breve filiação artística, poderemos perceber que o novelo se desenrola muito mais além, pois é notória a afinidade estética do mangaká japonês Taiyo Matsumoto com os álbuns de quadrinhos europeus, sobretudo com o trabalho do quadrinista francês Jean Giraud (Moebius). Esses encontros sincréticos entre Oriente e Ocidente, entre os quadrinhos japoneses e os quadrinhos ocidentais, se assemelham, em dada medida, às trocas estéticas que houve no final do século XIX, momento em que as gravuras japonesas desembarcavam na Europa, em contraponto ao interesse dos japoneses pela tradição ocidental da pintura a óleo.

O termo *sincretismo* aqui nos serve novamente, não só para compreendermos a intersecção entre o verbal e o visual, como foi exposto no capítulo anterior, mas também para dar conta dessas *afinidades eletivas*, no sentido goethiano, dessas “almas que se atraem” (GOETHE, 2008), possibilitando trocas e afetações entre pontos distantes do globo. A noção de afinidade eletiva “nos permite justificar processos de interação que não dependem nem da causalidade direta, nem da relação ‘expressiva’ entre forma e conteúdo [...]” (LÖWY, 1989, p. 18). Essas fronteiras se dissolvem e se tornam espaços onde as diferenças são reinventadas, tornando-se *loci* enunciativos de onde são formuladas as poéticas de artistas como Marcelo D’Saleta, a partir de perspectivas, cosmovisões ou experiências outras que não a hegemônica.

Esse fio invisível pode unir o trabalho de um autor experimental francês à obra de um *mangaká* de Tóquio e a de um quadrinista paulistano, que no caminho alinhava o trabalho artístico dos expedicionários artistas holandeses do século XVII resultando em um quadrinho que revisita a história de resistência de Palmares. O emprego antropológico do termo sincretismo, muito utilizado para caracterizar os processos de adaptação de crenças religiosas de origem africana ao contexto de colonização europeia nas Américas e no Caribe, funciona como uma *tática* de participação ativa por quem se encontra subordinado em uma estrutura de poder hierarquizada na afirmação de identidades (ANJOS, 2005).

No contexto dos quadrinhos, essas táticas (CERTEAU, 1998) funcionam não somente como uma forma de combater a influência da cultura que vem de fora, pois os quadrinistas brasileiros contemporâneos, à maneira dos artistas modernistas brasileiros da primeira metade do século XX, propõem uma assimilação e uma

reelaboração antropofágica dessas referências estéticas e simbólicas subvertendo o sentido original de dominação. Os artistas aqui analisados dão um passo além do modernismo histórico, sujeito a uma contaminação unidirecional da cultura local pela cultura hegemônica estrangeira, ao tornar-se partícipes ativos dessa permuta simbólica incessante. Hoje os quadrinhos brasileiros começam a gozar de um poder de *disrupção*, devolvendo ao circuito global o fruto dessa criação sincrética, o que acaba por lhe conferir uma certa originalidade e uma identidade *sui generis*.

Nesse cenário, parece pouco prudente tentar circunscrever de forma precisa uma identidade estanque para o quadrinho brasileiro contemporâneo, como acontece na literatura e nas artes visuais. No entanto, podemos afirmar com segurança que “[...] As distinções dicotômicas presentes em debates travados na primeira metade do século XX (regionalismo *versus* modernismo, tradição *versus* europeização) não mais fazem sentido” (ANJOS, 2005, p. 29). O que se faz determinante para a constituição de uma poética do quadrinho brasileiro é justamente o contraditório.

Por mais que a ideia de um “quadrinho brasileiro” ou “quadrinho nacional” se mostre incapaz de abarcar a diversa e complexa dinâmica da produção poética de artistas nascidos ou residentes no Brasil, sem cair em excessivas simplificações ou escamoteamentos, podemos afirmar que a possível distinção das obras de uns e de outros, não é a ideia de um pertencimento necessariamente físico, geográfico e continental, mas a consecução de territórios simbólicos ora convergentes, ora divergentes que constituem uma experiência partilhada dos Brasis que nesse território habitam, assim como habitam suas contradições na qual coexistem a diversidade e a homogeneização, subordinação e resistência, local e o global.

2.2 POR UMA POÉTICA DO CONTRADITÓRIO

“Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso”

Chimamanda Ngozi Adiche

A intensificação dos fluxos mundiais de informação, segundo Moacir dos Anjos, tem frustrado as expectativas de homogeneização de culturas. Ele afirma que “o contato e a colisão entre discursos e imagens diversas sobre o mundo têm gerado

respostas de afirmação ou reconstrução identitária e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença” (ANJOS, 2017, p. 22).

Esse movimento resultaria então na fratura de uma noção, implícita no ideário modernista, de uma hierarquização das culturas e de seus produtos simbólicos (aqui, no caso, os quadrinhos), familiarizando o mundo com um “Ambiente cultural complexo e diversificado, instrutor de uma nova e ampla cartografia da produção simbólica” (ANJOS, 2017, p. 22). Superado esse problema das hierarquias, permanece ainda um outro problema, de que o interesse pela diferença cultural se reduza meramente a uma atração pelo exótico:

esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida: o abandono da arrogante prerrogativa, até então detida pelas regiões “centrais”, de estabelecer modelos de representação simbólica para aqueles situados à sua “margem”. (ANJOS, 2017, p.22).

Os autores elencados no corpus desta pesquisa (e não só eles), ao nosso ver, estariam encabeçando um terceiro movimento nesse processo de internacionalização do quadrinho brasileiro, que seria o de minar e subverter a até então presente assimetria dos fluxos de informação mundializados, ao imporem, com a potência de seus trabalhos, uma relação de igualdade ao olhar do outro, invertendo o sentido hegemônico em que se difunde a produção de quadrinhos no mundo.

Nesse sentido, há uma fricção interessante de se observar: por um lado, temos uma produção nacional em ascensão, sobretudo autoral e independente, que se reinventa a partir dos anos de 2010 (VARGAS, 2019) facilitada pelos novos meios de autopublicação via *crowdfunding*¹⁸, como o Catarse, que surge em 2011 e que encontram meios de escoamento dessa nova produção nos grandes eventos (até antes da pandemia do novo corona vírus que atingiu o mundo em 2020) como o *Festival Internacional de Quadrinhos* (FIQ) de Belo Horizonte, a *Bienal Internacional de Quadrinhos de Curitiba* (antiga *Gbicon* de Curitiba), e a *Comic Con Experience*, que favorecem as publicações nacionais e independentes, seguido de outras iniciativas mais recentes e de menor porte, como a *Feira Des. Gráfica*, *Butantã Gibicon*, *Perifacon*, entre outras. Temos também, aliado ao fenômeno da internet como meio

¹⁸ *Crowdfunding* é um sistema de financiamento coletivo baseado na economia colaborativa. Consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo, engajando pessoas físicas interessadas nessas iniciativas a financiarem conjuntamente um determinado projeto.

de divulgação dos quadrinhos, o surgimento de editoras ou selos editoriais de pequeno e médio porte que, cada vez mais, ampliam seus catálogos seja investindo na produção contemporânea, ou em resgates históricos extremamente necessários para a memória quadrinhográfica brasileira, tornando acessível esse patrimônio histórico-artístico.

Por outro lado, ainda é acachapante a quantidade de material estrangeiro que ocupa as prateleiras e o imaginário dos leitores. Apesar da recente e salutar diversidade geográfica, de títulos e de gêneros crescente, a esmagadora maioria do material publicado no Brasil ainda é a produção hegemônica de quadrinhos norte-americanos de super-heróis, propriedades intelectuais das megacorporações da indústria cultural que compõem o *softpower*¹⁹ norte-americano alavancado pela disseminação multimidiática como o cinema, os vídeo-games e a *memorabilia*, que ganham espaço privilegiado na maior parte dos grandes eventos de quadrinhos que acontecem no país, acompanhado de perto pelos mangás, que também apresentam uma produção industrial maciça (mas não só) que vem tomando conta do mercado ocidental nas últimas duas décadas.

Dessa fricção, surge o caráter contraditório da produção do quadrinho brasileiro, um território “desterritorializado”, um espaço em que habitam e coexistem a “homogeneização e a diversidade, entropia e invenção, subordinação e resistência, fala hegemônica e sotaques que a recriam de jeitos únicos” (ANJOS, 2017, p. 12).

Ao se referir à arte brasileira, Moacir do Anjos identifica aquilo que a individualiza: seu conteúdo não vem de um repertório estanque, mas da maneira singular de como (a arte brasileira) é afetada por repertórios de outros lugares sem, no entanto, diluir-se neles. Acreditamos que a singularidade do quadrinho brasileiro contemporâneo também vem dessa constante permuta.

Para pensar a *poética do contraditório no quadrinho brasileiro contemporâneo*, a partir da noção de “contraditório” de Moacir dos Anjos, se faz necessário, de alguma forma, superar a ideia de “pertencimento” que exclui ou ignora o diferente, é preciso que:

se estabeleça uma noção que não somente o reconheça e o incorpore (o diferente), mas que dele dependa para criar, a partir desse contato

¹⁹ O conceito de *softpower* (poder suave) nasce no fim da Guerra Fria e marca o começo da hegemonia americana (BALLERINI, 2017) e consiste na capacidade do Estado de influenciar indiretamente o comportamento ou interesses de outros corpos políticos por meio de objetos culturais e ideológicos.

que confunde conflito e troca, modos de apresentação próprios de um mundo sem fronteiras certas. (ANJOS, 2017, p. 12).

Logo, esse movimento de “internacionalização” do quadrinho brasileiro é não só uma forma resiliente de resistência e de combate à colonização do imaginário cultural e simbólico nesse mundo sem fronteiras certas, como também busca afirmar a alteridade que persiste e se refaz no *outro*. Essa coexistência continuada entre esferas simbólicas diversas como a produção local (e sua complexa e variada fauna) e a produção global (também variada e não menos complexa) confere ao quadrinho contemporâneo brasileiro uma capacidade de adaptação criativa das culturas que se atravessam, das riquezas dos diferentes sotaques locais à diversidade de vozes que chegam com o global.

Essa composição *sincrética* que funde as tensões entre o *Local* e o *Global* sem, contudo, resolvê-las, é chamada por Massimo Canevacci de *Glocal*, termo utilizado pela primeira vez por Ronald Robinson em 1992, ao apresentar a globalização como um *mix* de global e local:

Tal palavra é fruto de recíprocas contaminações entre *global* e *local*, cunhada justamente para tentar abarcar a complexidade multidirecional dos processos atuais. Nela foi incorporado o sentido irrequieto do sincretismo. O *sincretismo* é *glocal*. É um território marcado pelos atravessamentos entre correntes opostas e frequentemente misturadas, com temperaturas, salinidades, cores e sabores diversos. Um território extraterritorial. (CANEVACCI, 2013, p.45-46).

Esse fenômeno observado por Canevacci vai ao encontro da ideia que tentamos desenvolver aqui: a de que o território do quadrinho contemporâneo brasileiro se vale do contraditório, dos atritos entre o local e o global decantado pelo inevitável sincretismo (*glocal*) que lavra o solo deste território, revolvendo a terra, expondo o subsolo ao sol, descompactando a terra com o intuito de viabilizar o desenvolvimento das raízes da poética que ali será semeada por cada artista à sua maneira.

Assim, a *poética* se substancia, a partir de tudo aquilo que move o artista, seus interesses formais (estéticos) e conceituais (éticos) em diálogo com o mundo. É também a maneira particular de como cada artista faz uso dos meios, materiais e da linguagem em relação às questões-problema que ele investiga por meio de seu

trabalho. Logo, o programa artístico de cada autor é composto por princípios éticos e estéticos que mobilizam suas escolhas manifestas no gesto humano de criação.

É nesse contexto conflitivo que emerge a produção quadrinhográfica contemporânea brasileira que enuncia sua *poética do contraditório*, simultaneamente subordinada e resistente “à vontade de dominação de quem deseja anular ou apaziguar diferenças, impondo-se como força ativa de um embate em marcha pela afirmação de narrativas simbólicas distintas” (ANJOS, 2017, p. 155).

A assim chamada *poética do contraditório* pode ser definida como um conjunto de movimentos contra-hegemônicos que enfrenta a subordinação com resistência, reiterando a ideia de que o global e sua narrativa hegemônica não é triunfante e que, no processo de globalização, cria-se uma via de mão dupla possibilitando também ao local o exercício do poder simbólico, tomando para si a prerrogativa de “poder fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo” (BOURDIEU *apud* BALLERINI, 2017, p. 41).

Como nos aponta Moacy Cirne, é nos bons quadrinhos (assim como em qualquer outra linguagem artística) “que é possível sonhar, é possível imaginar a possibilidade do sonho, mesmo quando estamos diante de temáticas duramente realistas” (CIRNE, 2000, p. 18). Essa visão se consolida quando pensamos, por exemplo, no trabalho autoral de artistas como Marcelo D’Salete (*Angola Janga*) que ousa sonhar uma outra história de Palmares, formada pelo ponto de vista dos escravizados.

Ao partir do pressuposto de que toda documentação que se conhece sobre Palmares é aquela fornecida pelo dominador, pelo colonizador, ou seja, todos os códigos de informação disponíveis são oferecidos por seus destruidores (MOURA, 2019, p. 236), D’Salete “escova a história a contrapelo” não de forma “histórica”, à maneira do materialismo dialético de Benjamin, mas por meio da linguagem poética.

A *poética do contraditório* opera aqui como resistência, se recusa a aceitar uma única história, uma única narrativa consumada e fechada, propõe uma abertura que leva ao despertar e à consciência.

Nos bons quadrinhos (assim como na boa arte, na boa literatura, no bom cinema, claro) é possível imaginar o sonho. É possível, inclusive, pensar em Gaston Bachelard (por que não?): ‘... toda obra poética ... Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal’. De certo, não se trata, aqui, de apontar para o

formalismo; a exuberância formal em – Bachelard – passa pelo sonho, pelo devaneio, pelo imaginário desejante da poesia em estado de espetáculo onírico. [...] o verdadeiro (e bom) quadrinho seduz pelo conhecimento que leva ao despertar, que leva à alegria, ao prazer, à consciência. O despertar que leva à soma de possibilidades formais e conteúdísticas, mediadas pelo simbolismo da função poética entre o objeto visto, observado, e o objeto de fato desejado. (CIRNE, 2000, p. 19).

A poética de Marcelo D'Saete é exemplar daquilo que Cirne chamava de “poeticidade libertária”, postulando que o conhecimento que não questiona e não desafia as estruturas ao seu redor é inócuo. Da mesma forma, a *poética do contraditório*, em síntese, parte das nossas mais profundas contradições (como brasileiros) sociais, econômicas, culturais e históricas para pensar o mundo concreto a partir do objeto artístico, aqui no caso, os quadrinhos, por meio de uma linguagem poética e sem perder de vista a ambiguidade, marca maior do seu potencial criativo, encerrando ainda em seu bojo elementos enigmáticos a serem decifrados através da leitura (CIRNE, 2000).

Por isso, a *poética do contraditório* se revela na produção quadrinhográfica contemporânea como uma potência em devir, indissociável das condições de produção do quadrinista brasileiro, sobretudo, dos autores elencados nesta tese que partilham desse mesmo “espírito”, que podemos sintetizar como uma disputa de poder (simbólico, social, econômico, epistêmico, etc.) singularizado na fatura e na grafiação específica de cada um à sua maneira.

2.3 RUPTURAS E PARADIGMAS

“Ver precede as palavras.
A criança olha e reconhece antes de aprender a falar”.

Jon Berger

O conceito “paradigma”, na definição de Thomas Kuhn provém do questionamento da ideia de evolução progressiva do conhecimento capaz, por si só, de resolver sucessivamente quaisquer problemas detectados. Com o intuito de combater esse preceito, Kuhn parte da tese de que:

para substituir a solução de um problema científico por outra, seria necessário primeiro uma crise que implicasse a percepção da limitação da solução anterior. Essa crise seria seguida por uma revolução, porque as mudanças na solução do problema fariam que o mundo fosse visto de outro modo. O exemplo clássico de uma revolução científica dessa envergadura seria a passagem do modelo geocêntrico do universo para o modelo heliocêntrico. (KUHN *apud* FERREIRA, 2019, p. 222).

Kuhn explica que mesmo quando as revoluções são finalmente aceitas, acabam por se tornarem os “novos paradigmas”, que se baseia em uma ou mais realizações científicas passadas (2019, p. 222). Logo as novas soluções das ciências não deveriam ser nunca vistas como estáveis, pois uma outra mudança seria necessária assim que novas crises e revoluções chegassem. Kuhn ainda afirma que as revoluções nunca são aceitas de bom grado. Logo, quanto mais sofisticada for a sociedade científica, mais resistente ela será a um novo paradigma, “visto que este fará colapsar a visão de mundo conquistada a muito custo. Ou seja, paradoxalmente, as sociedades científicas seriam conservadoras e resistentes a novas soluções do mesmo problema” (2019, p. 224).

Se transpormos essa lógica, para outros campos do saber, como os estudos quadrinísticos logo esbarraremos em problemas como o da tradição e o questionável “mito de origem” estabelecendo um paradigma que, como aponta Kuhn, resistirá a proposição de qualquer outra solução. Como é o caso da eleição de *As aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à corte* (1869) do Ítalo-brasileiro Angelo Agostini, como a primeira história em quadrinhos do Brasil. Paradigma formalizado em 1984 pela associação dos Quadrinistas e Caricaturistas do estado de São Paulo (AQC-ESP) coroado com a criação do Prêmio Angelo Agostini em 1985 e a instituição de 30 de janeiro, data de lançamento de *As aventuras de Nhô Quim* (NALIATO, 2016), como o dia do quadrinho nacional.

Como já foi dito antes, não é o intuito desta pesquisa questionar ou revisar a historiografia dos quadrinhos brasileiros, mas romper com esse pensamento teleológico herdado dos estudos historiográficos. Mais interessante do que estabelecer a genealogia a partir de uma questionável origem dos quadrinhos brasileiros de Agostini até os artistas elencados nesta tese ou o estabelecimento de um possível cânone ou “tradição” no sentido de “legado” transmitido à geração seguinte, esta por sua vez, limitada a apenas a “seguir” os caminhos da geração

imediatamente anterior, o que nos interessa é superar esse horizonte. Em seu lugar, preferimos a ideia muito mais ampla de “tradição” proposta por T. S. Elliot:

(A tradição) que consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que toma um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELLIOT, 1989, p. 38-39).

Como propõe Elliot, a filiação artística não pode ser herdada, mas sim conquistada. Acrescentamos à sua definição, a capacidade dessa filiação conquistada “através de grande esforço” transcender não apenas as fronteiras do tempo da tradição europeia, mas também os próprios limites geográficos, culturais e linguísticos, apregoando a máxima do célebre escritor argentino, Jorge Luis Borges: “nosso patrimônio é o universo”. Em seu texto, publicado originalmente em 1952, *Kafka e seus precursores* (2007), Borges propõe um curioso dispositivo anacrônico para estabelecer a filiação literária de alguns autores, como o já mencionado Kafka, pautado na *invenção de percursos* pelos autores de determinadas épocas. Mesmo antes de Borges, o surrealista André Breton, em 1932, já propunha tal movimento de inversão quando sugeria que Lewis Carroll seria um surrealista no *nonsense* (BRETON, 2001), ou seja, um surrealista por antecipação.

Nenhum artista tem sua significação completa sozinho, o significado e apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com outros artistas, contemporâneos ou não, vivos ou mortos (ELLIOT, 1989). Para entendermos melhor como se dá essa relação, evoquemos mais uma vez a noção goethiana de *Afinidades eletivas*, que nos permite justificar esse jogo de interações, essas trocas

simbólicas ou mesmo negociações estéticas que não dependem de uma causalidade direta, tampouco de uma tradição “de berço”. O sentido figurado da noção de *afinidades eletivas* proposto por Goethe remonta às ciências naturais, foi difundida pelas investigações químicas do século VIII com a expressão latina *attractio electiva*, tomada de empréstimo por Goethe em sua novela *As Afinidades eletivas*, responsável não só por divulgar a terminologia na Alemanha, como também o seu modo de usá-la em sentido figurado, inspiração mais tarde utilizada em outros contextos, como o da sociologia, com Max Weber (PIERUCCI, 2004, p. 277-278) e também no contexto das Artes Visuais, como propõe o curador Gabriel Pérez-Barreiro em seu texto de abertura da 33ª Bienal de São Paulo: “Afinidades afetivas” (2018).

Um outro paradigma que vem se perpetuando nos estudos quadrinísticos é uma supervalorização do enredo em detrimento do desenho. Gilles Ciment em uma conversa com Thierry Groensteen que serve de introdução ao livro *100 Cases de Maîtres: un art graphique, la bande dessinée*²⁰ (2005), uma tentativa de romper com esse paradigma ao pensar os quadrinhos a partir de uma experiência íntima com a imagem, os organizadores desse livro fazem uma fervorosa defesa do desenho, ao separarem quadros isolados de seu contexto de página e, por consequência, do enredo, celebram os quadrinhos como uma arte gráfica convidando o leitor à sua contemplação.

Para Ciment e Groensteen, a explicação para essa proeminência do enredo é simples:

Quando relatamos um enredo, ou quando questionamos uma história em quadrinhos de um ponto de vista que pode ser ideológico, de gênero, sua relação com a história ou qualquer outra coisa, nada é mais fácil do que falar disso sem dizer qualquer coisa sobre a materialidade das imagens, como se pudesse ser um filme ou um romance.²¹ (2005, p. 11).

Segundo os autores, essa relativa “cegueira” encontra sua explicação no fato de que o desenho não é precisamente redutível a uma gramática de signos e, portanto, exigiria um tipo diferente de discurso (2005, p. 11). O que acaba por criar uma contradição interessante pois, no desenrolar da conversa, Groensteen afirma que a

²⁰ Algo como: “100 quadros dos mestres: Uma arte gráfica, as histórias em quadrinhos”. Tradução nossa.

²¹ “Quand on rend compte d'une intrigue, ou quand on interroge une bande dessinée d'un point de vue qui peut être celui de l'idéologie, du Genre, de son rapport à l'histoire ou de tout autre chose, rien n'est plus facile que d'en parler sans rien dire de la matérialité des images, comme s'il pouvait aussi bien s'agir d'un film ou d'un roman”. Tradução nossa.

sedução exercida pelo desenho é predominante na escolha do quadrinho que iremos ler, logo a dimensão gráfica, de início é muito presente. Já a história, só nos é oferecida em um segundo momento, o da leitura:

a história só nos é oferecida por meio de sua encarnação em um determinado estilo. Ilustrado por outro artista, teria uma cara completamente diferente. Porém, numa primeira leitura, muitas vezes é a descoberta da história que ocupa o essencial da nossa atenção, de modo que as imagens tendem a ser simplesmente percorridas, reduzidas à sua transitividade, ao que mostram.²² (2005, p. 12).

Não é porque a imagem está parada que o leitor “retém” a sua atenção nela, argumenta Groensteen, no entanto, o fato de uma história em quadrinhos ser mais prontamente relida do que os livros sem imagens, corrobora a ideia de que, quando o lemos pela segunda ou enésima vez, “nosso olhar não está mais interessado. Nos encontramos mais disponíveis para uma leitura evasiva. Pegamos detalhes que na primeira leitura passaram despercebidos e vamos penetrar ainda mais na intimidade do traço” (2005, p. 12). Ciment completa que é nesse momento, em uma releitura posterior, que o poder evocativo do desenho ganha força. Só quando nos atemos ao quadro isolado podemos contemplar o desenho em si, e não uma continuidade. Para Ciment, é o espaço entre os quadros (a sarjeta) o detentor de todas as elipses da narrativa sequencial.

Como já foi dito no capítulo 1, é do atrito e da colaboração entre essas duas potências, a narrativa e a pictórica, que se constitui o que viemos a chamar de *hipótese pictural narrativa dos quadrinhos*, que concilia os elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura. Nossa colocação endossa a afirmação de Groensteen de que:

A história em quadrinhos está no cruzamento de dois campos de expressão e não pode ser anexada por nenhum, sem perder o que, precisamente, a constitui. De minha parte, eu a defini como “uma espécie narrativa predominantemente visual”. No que diz respeito ao quadro mais precisamente, creio que podemos concordar com esta observação conciliatória de Peeters, segundo a qual o quadro está

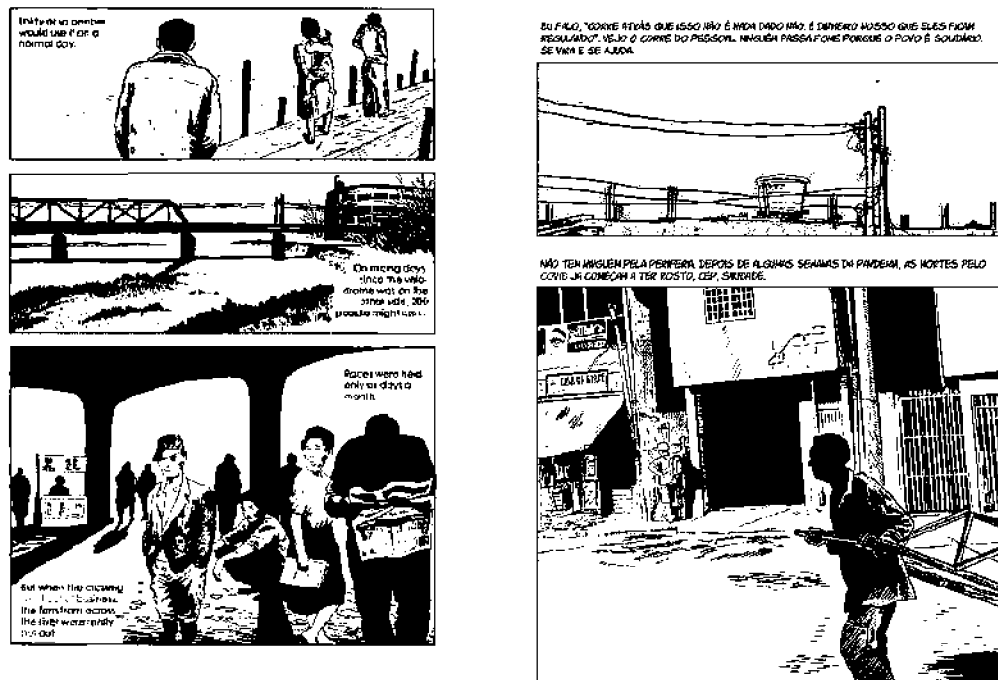
²² “L’histoire ne s’offre à nous qu’à travers son incarnation dans un style donné. Illustrée par un autre dessinateur, elle aurait un tout autre visage. Cependant, lors d’une première lecture, c’est souvent la découverte de l’histoire qui accapare l’essentiel de notre attention, de sorte que les images ont tendance à être simplement traversées, réduites à leur transitivité, à ce qu’elles montrent”. Tradução nossa.

“em desequilíbrio entre o seu desejo de autonomia e a sua inclusão na história”.²³ (2005, p. 15).

O que pretendemos com essa exposição é fazer um convite ao leitor para que se atente não só à potência narrativa dos quadrinhos, mas também a sua potência pictórica. John Berger afirma que, se fosse usada de modo diferente, a linguagem das imagens poderia, por meio de seu uso, conferir um novo tipo de poder, poderíamos definir nossas experiências com maior precisão em áreas onde as palavras são inadequadas (BERGER, 1990, p. 33). Ao subvertermos os paradigmas de origem, tradição e enredo, convidamos o leitor a contemplar as imagens a seguir, onde justapomos algumas páginas dos autores investigados nesta tese – Marcello Quintanilha, Marcelo D’Salete e João Pinheiro – às de outros artistas, nacionais e internacionais, propondo assim aproximações de caráter pictórico, desenhando uma linhagem possível a partir das *afinidades eletivas/afetivas* entre esses autores. O convite se estende não apenas à contemplação, mas também ao exercício de multiplicar essas relações a partir do seu próprio repertório imagético, pois, como aludimos na citação no início deste capítulo, o olhar vem antes das palavras.

²³ “*La bande dessinée est à l’intersection de deux champs d’expression et ne peut se laisser annexer par aucun, sans perdre ce qui, précisément, la constitue. Je l’ai d’ailleurs, pour ma part, définie comme ‘une espèce narrative à dominante visuelle’.* S’agissant plus précisément de la case, je crois que l’on peut se rallier à cette remarque somme toute conciliatrice de Peeters, selon laquelle la case est « en déséquilibre entre son désir d’autonomie et son inscription dans le récit””. Tradução nossa.

Figura 14 – *The Man Without Talent*, página 7 (1986/2020), Yoshiharu Tsuge & *Farol da quebrada* página 3 (2020), João Pinheiro.



Fonte: TSUGE, 1986/2020, p. 5; PINHEIRO, 2020, p. 3.

Figura 15 – *Screw Style* (Neji-Shiki), página 03 (1968/2003), Yoshiharu Tsuge & *Farol da quebrada* página 1 (2020), João Pinheiro.



Fonte: TSUGE, 1986/2020, p. 3; PINHEIRO, 2020, p. 3.

Figura 16 – *Angola Janga*, página 14 (2017), Marcelo D'Salete & *A Guerra do Farrapos*, página 84 (1985), Flávio Colin.



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 14; RUAS; COLIN, 1985, p. 84.

Figura 17 – *Mort Cinder*, página 64 (1962/2018), Alberto Breccia & *Cumbe*, página 06 (2014), Marcelo D'Salete.



Fonte: BRECCIA, 1962/2018, p. 64; D'SALETE, 2014, p. 6.

Figura 18 – *Mort Cinder*, detalhe da página 45 (1962/2018), Alberto Breccia & Angola Janga, detalhe da página 13 (2017), Marcelo D'Salete.



Fonte: BRECCIA, 1962, p. 45; D'SALETE, 2017, p. 13.

Figura 19 – *Caraíba*, página 10 (2007), Flávio Colin & Cumbe, página 176 (2014), Marcelo D'Salete.



10

Fonte: COLIN, 2007, p. 10; D'SALETE, 2014, p. 176.

Figura 20 – (foto) Caça ao estudante. Sexta-feira Sangrenta, Acervo IMS (1968), Evandro Teixeira & *Tungstênio*, página 13 (2014), Marcello Quintanilha



Fonte: TEIXEIRA, 1986; QUINTANILHA, 2014, p. 13.

As imagens que acabam de ser vistas prefiguram apenas algumas possibilidades de constituir um “discurso pictórico”, um pensamento plástico a partir de seus elementos constitutivos, esses, diferentes das palavras e frases, se enunciam plasticamente: “dentro da obra existe um pensamento: a obra pensa” (COLI, 2018, p. 41). Dar a ver esses elementos e acessar esse pensamento só é possível por meio da comparação, sem nos esquecermos que comparar não é apenas o ato de identificar semelhanças, mas também o de perceber diferenças. O que singulariza de um ou outro desses artistas é a grafiação, que nos permite identificar sua “assinatura” a partir de traços mínimos identificáveis em sua enunciação (MARION apud CARNEIRO, 2016).

Ao se estabelecer uma relação de afinidade eletiva/afetiva entre o trabalho de artistas distantes no tempo e no espaço, como Yoshiharu Tsuge e João Pinheiro (Fig. 14 e 15), ou entre os brasileiros Marcelo D’Saete, Flavio Colin e o argentino Alberto Breccia (Fig. 16, 17 e 18) e até mesmo artistas com linguagens “distantes”, como a fotografia e o desenho, como é o caso da aproximação que fazemos entre Marcello Quintanilha e o fotógrafo Evandro Teixeira (Fig. 20), damos “voz” a essas imagens, permitimos que elas falem por si através de seus elementos formais, “comparar é uma forma de compreensão silenciosa das relações entre imagens” (COLI, 2018, p. 45).

O historiador da arte Jorge Coli afirma que as palavras não são capazes de apreender as obras, elas são, no melhor dos casos, indicativas de intuições mudas, “num estudo de história da arte, as imagens nunca são secundárias: ilustrações destinadas a embelezar o texto. Elas são nucleares, porque carregam em si o próprio processo de raciocínio” (COLI, 2018, p. 46). Acreditamos que, nos estudos quadrinísticos, as imagens também devem ser vistas como nucleares, sua materialidade, mesmo que porventura acompanhada do texto, pode desencadear pensamentos outros sobre o mundo, coisas e pessoas, pensamentos incapazes de serem formulados com palavras. Assim como a negociação semântica se dá a partir de um repertório prévio do leitor para que se construa o sentido do texto, o mesmo acontece com o observador, que deve ter um mínimo repertório imagético/imaginístico com que possa estabelecer uma relação de afinidade, encadeamento e sentido por meio da comparação, aproximação e do afeto.

Sendo assim, ao leitor/observador de quadrinhos é atribuído um duplo dever de decodificação, o do texto: linear e narrativo, e da imagem: circular e pictórica.

3 O QUADRINHO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: UM RECORTE

“A arte é ‘exercício experimental da liberdade’, há algumas décadas afirmava o crítico Mário Pedrosa. Poderíamos falar, no Brasil, de uma arte de negociações”

Paulo Herkenhoff

3.1 MARCELLO QUINTANILHA: O ÉTHOS NACIONAL

“E eu quero é que esse canto torto,
Feito faca corte a carne de vocês”.

Belchior

Marcello Quintanilha nasceu na cidade de Niterói em 1971. Começa a publicar profissionalmente em 1988, desenhando histórias de terror e artes marciais para editora Bloch (Rio de Janeiro) e para a editora D’Arte (São Paulo). Nos anos 1990, desenvolve paralelamente um trabalho com animação em produções publicitárias e institucionais. Foi premiado pela primeira vez no *Salão de Humor de Ribeirão Preto* em 1991, seguido de duas outras premiações, respectivamente na I e na II *Bienal Internacional de Quadrinhos do Rio de Janeiro*, em 1991 e 1993. A partir daqui, segue

uma longa carreira como ilustrador para a imprensa, em veículos de comunicação brasileiros e estrangeiros, além de também ilustrar capas de livros.

Em 1999, lança seu primeiro álbum autoral: *Fealdade de Fabiano Gorila* (Fig. 21), pela editora Conrad. Nessa época, Marcello Quintanilha assinava suas produções como Marcello Gaú, sendo *Fealdade* seu único álbum autoral publicado sobre esse pseudônimo. Em 2002, assina contrato com a editora belga *Editions du Lombard*, para a produção da série de sete álbuns intitulado *Sept Balles Pour Oxford*²⁴(Fig. 21), com roteiros de Jorge Zentner e Montecarlo, momento chave em sua carreira, Quintanilha então se muda com sua esposa para Barcelona, na Espanha, onde mantém residência até os dias de hoje.

Entre 2005 e 2012, publica um livro ilustrado: *Salvador* (Fig. 21), pela editora Casa 21 (2005), e mais três álbuns (Fig. 21): *Sábado dos Meus Amores* (2009) e *Almas Públicas* (2011), ambos lançados pela editora Conrad em 2012. Pela editora Ática, publica uma adaptação em quadrinhos do livro *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Paralelamente à sua produção de quadrinhos, assina uma tira semanal no jornal *O Estado de São Paulo* publicadas ao longo do ano de 2010.

Entre 2014 e 2016, Quintanilha publica pela editora Veneta as três obras (Fig. 22) que adotamos nesta tese para desenvolver a nossa análise, sendo elas: *Tungstênio* (2014), *Talco de Vidro* (2015) e *Hinário Nacional* (2016), ponto alto de sua maturidade artística. Acreditamos que esses três álbuns sintetizam bem a tônica que perpassa toda a produção autoral de Marcello Quintanilha que, de alguma forma, é um herdeiro estético do chamado *realismo social*, sobretudo, o *neorrealismo italiano* e, como narrador, têm forte influência da *crônica jornalística* brasileira, de autores como Rubem Braga e Nelson Rodrigues, capaz de captar e tomar como ponto de partida um certo *zeitgeist* brasileiro, assim como suas vicissitudes e idiossincrasias, na elaboração ficcional daquilo que denominamos, já no capítulo dois, de *éthos nacional*, que desenvolveremos melhor a seguir.

Finalizando esse preâmbulo, destacamos também os trabalhos mais recentes de Marcello Quintanilha: em 2018, publica o álbum *Todos os Santos* (Fig. 23), com diversas histórias curtas inéditas em uma grande retrospectiva da sua carreira. Nesse mesmo ano, sua HQ *Tungstênio* é adaptada para o cinema com roteiro de Marçal

²⁴ A primeira edição de *Sept Balles Pour Oxford* ainda é assinada pelo autor sob o pseudônimo de Marcello Gaú, já as seguintes edições e o restante de sua produção, o autor assina como Marcello Quintanilha.

Aquino e Fernando Bonassi, dirigido pelo cineasta Heitor Dhalia. Já em 2019, lança *Luzes de Niterói* (Fig. 23), inspirado em uma história real, a de seu pai. Em 2020, faz sua estreia na literatura com seu romance *Deserama* (Fig. 23). Por fim, em 2021, lança *Escuta, Formosa Márcia*, pela editora Veneta.

Figura 21 – Capas dos Primeiros trabalhos de Marcello Quintanilha.



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Figura 22 – Capas dos Principais trabalhos de Marcello Quintanilha.



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Figura 23 – Capas dos trabalhos mais recentes de Marcello Quintanilha.



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Em toda a sua obra autoral, Quintanilha demonstra um sério compromisso com a constituição ética e estética na concepção de uma imagem de Brasil que faça jus a uma experiência subjetiva crível, em outras palavras, seu esforço se concentra na tentativa de proporcionar ao leitor o reconhecimento de si enquanto sujeito que ocupa um lugar de fala em relação à epistemologia brasileira: “O *Locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19). Essa “brasilidade” alcançada por Quintanilha se dá por meio de uma profunda investigação poética que perpassa a constituição de um repertório iconográfico, seja dos diversos cenários locais (Salvador, Niterói, Rio de Janeiro), dos tipos brasileiros inspirados nas vivências do próprio autor como também no fotojornalismo:

Ter crescido no Barreto²⁵ entre os anos 1970 e 1980 significou estar em permanente contato com um conjunto de coisas e valores em plena deterioração [...]. Acredito que devido a isso desenvolvi um forte sentimento nostálgico em relação a uma realidade da qual não necessariamente participei, mas que, sem dúvida, ainda permanecia nas pessoas e coisas a minha volta.

Embora absoluta ficção, muitos enredos poderiam ter tido lugar exatamente nos mesmos termos em que foram desenhados, uma vez inseridos nesse universo particular. Vivendo a maior parte da minha vida nesse tipo de ambiente, pude presenciar inúmeras situações como as representadas nas histórias.

[...] Trabalhos de Chico Albuquerque e Evandro Teixeira me inspiram muito, no sentido de incorporar uma iconografia muitas vezes apartada da produção brasileira de quadrinhos e várias de minhas histórias e personagens têm sua gênese em seus trabalhos. (QUINTANILHA, 2018, p.11).

Além desse repertório iconográfico (cujos exemplos superlativos são os álbuns *Sábado dos meus amores* e *Almas públicas*), Quintanilha se utiliza de uma oralidade bem demarcada na constituição dos diálogos de suas personagens. Nesse sentido, podemos destacar a recriação do sotaque soteropolitano em *Tungstênio*, bem diferente do sotaque niteroiense do autor. Suas personagens também são marcadas pela precedência dos afetos e do imediatismo emocional (HOLANDA, 2015), o que torna evidente sua escuta e conexão sensível para com a pluralidade e a diversidade que compõem a complexa demografia brasileira.

²⁵ Bairro operário localizado na Zona Norte do município de Niterói.

Completando o desenho desse mapa da diversidade nacional, temos também a presença da religiosidade que, de certa forma, legitima como o aval divino ou sobrenatural às crises da vida como algo já inscrito, não apenas numa convenção inventada pelos homens, mas na própria fé que compõe as experiências religiosas ao mesmo tempo diversas e complementares entre si (DAMATTA, 1986). Uma outra característica bem demarcada na religiosidade brasileira é a sua ambígua relação entre esse mundo, o natural e o outro mundo, o sobrenatural, expressa na forma como o brasileiro transita entre a impessoalidade institucional, marcadamente a igreja, o templo, o terreiro etc. e às formas mais pessoais de ligação com o outro mundo, como a superstição e o milagre, por exemplo.

A esse conjunto de costumes e hábitos fundamentais no âmbito do comportamento e da cultura é o que caracteriza de forma marcante a coletividade brasileira, constituindo o corpo do que aqui denominamos de “*éthos* nacional”. Analisaremos agora como esse *éthos* se consubstancia na obra quadrinhográfica de Marcello Quintanilha.

Em *Tungstênio* (2014), toda a narrativa se desenrola no espaço de algumas horas. As diversas tramas e personagens que compõem a narrativa vão, aos poucos, convergindo para o Forte de Nossa Senhora de Montserrat, em Salvador, epicentro da ação. Nas águas em frente ao Forte, uma dupla de marginais se utiliza de explosivos como prática ilegal de pesca, o que chama a atenção de Ney, um ex-militar que testemunha a pesca ilegal ocorrendo debaixo do nariz dos militares que, ele acredita, ocupam o Forte. Sua consternação é tamanha, que Ney obriga Caju, um traficante pé-de-chinelo, a ajudá-lo a impedir os infratores. Caju, ao constatar que o único militar no forte não pode ajudá-los e, pressionado por Ney, que está a ponto de perder a razão, decide pedir auxílio a Richard, um policial que toma Caju como informante ocasional. Richard, que se encontrava nas proximidades do Forte, decide agir de imediato. Paralelo a isso, Keira, a Esposa de Richard está voltando para casa de ônibus acompanhada de sua amiga Lúcia. Na conversa entre as duas é evidenciado ao leitor a profunda crise em que se encontra o seu casamento, regado de abusos e traições, o que faz com que Keira decida pôr fim ao relacionamento.

As tensões em torno desses quatro personagens principais: Ney, Caju, Richard e Keira é o que movimenta toda a HQ, alinhavado por um narrador onisciente intruso presente nos recordatórios, responsável por adensar o perfil psicológico das

personagens, assim como seus anseios e contradições, muitas vezes assume um tom provocador, alternando com a “voz interior” de cada personagem, orienta e interfere na leitura a todo o momento, tal qual os narradores machadianos. Esse narrador, a princípio heterodiegético, não é correferencial com nenhuma das personagens da diegese, demonstra certa agressividade e intransigência, mas sem se afastar de todo da psique das personagens, interpelando-as a todo momento, como se pode constatar na Fig. 24.

Figura 24 – *Tungstênio*, página 32 (2014), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2014, p. 32.

Entre as ações das personagens e o mergulho em sua psique proporcionado pelas diatribes desse narrador intruso, aos poucos, vão se desenhando tipos muito curiosos da fauna brasileira.

A relação entre seu Ney e Caju, por exemplo, funciona como um microcosmo das relações de poder que regem o sistema social brasileiro. Não o sistema idílico, pautado na crença das leis e instituições democráticas e de direito, mas aquela que é vivida e experimentada no dia a dia, que evidencia uma separação radical e autoritária no que diz respeito a classe, gênero, raça e credo: “O Brasil é hierárquico, familista, patrimonialista e aprova tanto o ‘jeitinho’ quanto um amplo leque de comportamentos similares” (ALMEIDA, 2007, p. 275). De um lado, seu Ney, um senhor de meia idade, branco, representa a figura autoritária: ex-militar, que se considera um cidadão distinto e imbuído de poder e autoridade inquestionável pelo simples fato de ser um sargento reformado do exército brasileiro, utiliza de um discurso autoritário e saudosista (o famoso “no meu tempo...”) que remete a um “passado glorioso”, além do antipático “Você sabe com quem está falando?” aliado ao uso da violência e da coerção para fazer valer a sua vontade. Do outro lado, temos Caju, um jovem negro que representa a figura do “malandro” que Roberto DaMatta reclama como um personagem tipicamente nacional, pois a malandragem:

não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e – também – um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais (DAMATTA, 1986, p. 93).

Caju utiliza de sua astúcia e malemolência para se livrar da dominação de seu Ney que quer a todo custo que o rapaz o acompanhe até o forte para alertar os militares do crime ambiental que está em curso.

Se pensarmos metaforicamente, essa cena é muito curiosa e emblemática, pois temos em seu Ney e Caju dois modos distintos de “navegação social”, como define DaMatta (1997) e que, de forma tresloucada, se unem para recorrer aos “militares” que aqui representariam o estado, a lei e a ordem necessárias para resolverem o seu problema. Qual não é o disparate quando, ao acessarem o único soldado que está de guarda no Forte, descobrem que ele não pode ajudá-los, pois o impaciente soldado

alega que o evento cuja solicitação é reclamada não está dentro de sua “jurisdição”, no entanto, sugere e permite que a dupla, se assim o quiserem, usem o telefone de seu posto para chamarem a polícia. Com a expressa recusa de seu Ney, o soldado toma o assunto por encerrado e retoma seu posto, ignorando completamente os dois. É a clara imagem do estado dando as costas ao cidadão, ignorando inclusive o gravíssimo crime ambiental que está em curso. A bancarrota do estado, a insolvência do soldado leva seu Ney a perder as estribeiras, sobrando para Caju contornar a situação. A solução encontrada por Caju é recorrer ao seu “contato” da polícia, Richard com quem Caju estabelece uma recorrente “troca de favores”, uma relação à margem da lei.

Nessa cena, se desenha de forma ímpar o trágico dilema do brasileiro, conforme nos descreve DaMatta:

O dilema brasileiro residia(e) numa trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito era o indivíduo e situações em que cada qual se salvava e se despachava como podia, utilizando para isso seu sistema de relações pessoais. Haveria assim, nessa colocação, um verdadeiro combate entre leis que devem valer para todos e relações que evidentemente só podem funcionar para quem as tem. O resultado disso é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (o sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais, que conduz ao polo tradicional do sistema). Entre os dois o coração do brasileiro balança. (DAMATTA, 1986 p. 85).

É desse lugar que nasce o malandro, mas é o lugar de onde vem também o autoritário. Nem o seu Ney nem Caju se enquadram no perfil do “sujeito das leis universais”. Logo, damo-nos conta da enorme dificuldade brasileira de conciliar a lei com a realidade social diária. Tanto a “carteirada” de seu Ney ao tentar intimidar com sua patente, Caju e o Soldado no Forte, assim como a troca de “favores” entre Caju e Richard, caracteriza o “jeitinho” brasileiro, uma forma insidiosa de dissuadir o outro, neutralizá-lo ou aplicar-lhe uma sanção. Trata-se de um traço autoritário da sociedade brasileira que funciona para demarcar diferenças e posições hierárquicas (DAMATTA, 1997). Mesmo Richard, policial em atividade e representante da lei, se utiliza de sua autoridade como policial para infringir as mesmas leis pelas quais deveria zelar.

Richard, por sua vez, parece sempre agir por impulso, cedendo à adrenalina sem pensar muito nas consequências de suas ações, encarnando aqui o tipo “cordial”,

movido pelo imediatismo emocional que sempre impera sobre a impessoalidade dos princípios que deveriam reger suas ações, se não como cidadão, ao menos como agente da lei. Isso fica evidente pelos constantes *flashbacks* que entrecortam a trama mostrando Richard em diversos momentos de ação policial Fig. 25, ou mesmo os conflitos domésticos com Keira, motivados por essa mesma passionalidade que impulsiona as sucessivas traições e mesmo os embates físicos relatadas por ela.

Keira traz à trama todo um universo subjetivo em contraste com as outras personagens, pautadas pela ação. O universo de Keira é interior, compõe uma subtrama que, ao mesmo tempo em que nos mostra a dura realidade de seu relacionamento abusivo, esse mesmo relato traz elementos que adensam e complexificam a personagem de Richard, pivô de toda a ação.

O que Keira queria dizer, em resumo, era que ela, viver com Richard, não dava mais. Quer dizer, não é que *não dava mais*... é que nunca deu! Basta ver o estado da casa em que eles moram... os móveis tudo remendado! Não porque briga na casa deles, agora não tem mais esse negócio, não! Arrasa tudo! Se é pra brigar, neguinho, então mande você de lá que ela manda de cá, também! Já foi o tempo em que ela ficava só chorando... igual uma Troupa! Agora não é mais assim, esse tempo se acabou! Se acabou Mesmo! É só que as vezes ela... às vezes ela ainda chora um pouco... mas não de medo nem de tristeza... é de raiva! Sabe quando a pessoa chora de raiva? Então. Por isso é tão importante ela explicar pra Lúcia que ela não está com Richard porque gosta dele. Não Sr.! Ainda mais agora, que ela vê que na verdade... ela nunca gostou! Entendeu Lúcia? Então não obrigue ela a repetir outra vez essa história do fiador. Acredite na palavra dela! Acredite e pronto! Mesmo com ela correndo feito louca... desembestada... com medo de não chegar a tempo... mesmo assim. Nunca gostou! (QUINTANILHA, 2014, p. 21-23).

Figura 25 – *Tungstênio*, página 51 (2014), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2014, p. 51.

Na iminência de realizar sua tão desejada separação, Keira se vê em um conflito constrangedor e incontornável na medida em que tem que administrar suas emoções que oscilam do amor ao ódio com relação à Richard e, ao mesmo tempo, tenta manter uma postura forte e decidida diante de sua amiga Lúcia, que a assombra com seu olhar julgador, que representa, na verdade, o olhar da sociedade:

Pronto, começou... Já começou a botar essa cara... cara de quem não leva fé em nada do que estão dizendo. "Pois vai perder seu tempo, neguinha, porque eu não vou virar pra você, não viu? Nem Pensar! Não vou lhe dar o gostinho de você me olhar com essa cara de 'eu sei que você tá puta porque ele não atendeu'. Pior pra você, porque eu vou continuar bem olhando lá pra fora... pra que você fique sabendo que eu não tô nem aí se ele atende ou não atende minha ligação!". (QUINTANILHA, 2014, p. 55-56).

Ao assumir a voz interior de Keira, o narrador intruso deixa implícito que sua ameaça de separação e busca por independência já vem sendo protelada há algum tempo. O descrédito de Lúcia e de seu círculo familiar e de amigos só aumentam seu conflito, o que faz com que sua voz interior busque por justificativas que a impeçam de, imediatamente, pôr fim à relação, sem de fato abalar a sua convicção, como o temor da perda do direito de receber uma pensão, a insegurança de reiniciar uma vida sozinha e ter que arcar com os custos de tudo, ou mesmo ter que voltar a morar com os pais. O fluxo de consciência que caracteriza a trama de Keira, desenha a dura realidade vivida por ela, mas que corporifica a sina experimentada por muitas mulheres, sobretudo, advindas de uma classe social menos favorecida e inseridas dentro de uma estrutura patriarcal, machista e misógina que a aliena de seus direitos, o que parece ser exatamente o caso de Keira que, apesar do carrossel de emoções vividas em um relacionamento conturbado e abusivo e do real desejo de mudança, acaba sempre perdendo e retornando ao *status quo*, num eterno retorno (Pg. 131). Esse ato de iludir-se em relação à autodeterminação de sua própria vida caracteriza um outro tipo brasileiro que compõe o *éthos* nacional, o bovarista.

Machado de Assis e Lima Barreto foram os primeiros a detectar o bovarismo nacional do qual Sérgio Buarque de Holanda forneceu a fórmula conceitual ao apontar que o Brasil já se sentia moderno pelo fato de que assim desejava tornar-se, ainda que então fosse apenas um império atrasado em seu republicanismo. (DUNKER, 2018).

Figura 26 – *Tungstênio*, página 131 (2014), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2014, p. 131.

O termo “bovarismo” tem origem na personagem mais conhecida de Gustave Flaubert: Madame Bovary, uma ambiciosa sonhadora que alimenta sua imaginação com literatura romanesca, e ambiciona “tornar-se outra” em relação ao destino que lhe era predestinado (KEHL, 2018). De certa forma, o mesmo acontece com Keira que, de fato, acredita que irá se separar de Richard, e acredita tão exageradamente que passa a já se entender como independente antes mesmo do processo transformativo que a levaria a tal, como a faz acreditar sua voz interior. O bovarismo é justamente essa

[...] alteração do sentido da realidade, quando uma pessoa se considera outra, que não é. O estado psicológico geraria uma insatisfação crônica, produzida pelo contraste entre ilusões e aspirações, e, sobretudo, pela contínua desproporção diante da realidade. (SCHWARCZ; STARLIN, 2015).

É em meio a esse forte contraste entre ilusão e aspiração que se dá o drama de Keira. Ao fim e ao cabo, ela se lança nos braços de Richard que está ferido, logo após resolvido o incidente com os pescadores meliantes. Em seus braços, Keira nega toda a elucubração que assentava a narrativa da separação construída para si mesma ao longo de todas as suas aparições na narrativa. Esse bovarismo não afeta apenas Keira, o bovarismo se faz um fenômeno que acomete não só o indivíduo, mas toda a comunidade representada em *Tungstênio*. Todos os personagens se concebem sempre diferentes do que são, todos aguardam que algo altere suas realidades, todas as personagens de Quintanilha, assim como todos os brasileiros, segundo Holanda (2015), têm um quê de Bovary.

Atentemos agora para a maneira cuidadosa como Quintanilha trabalha a significação no plano pictórico por meio da construção da “*Mise-en-cadre*”. Tomamos de empréstimo o termo cunhado por Sergei Eisenstein (2002) que se configura na composição através de “planos” (*Cadres*, como chama Eisenstein) mutuamente independentes em uma sequência de quadros (ou na montagem) que Quintanilha desenvolve de duas formas: tanto na composição visual dentro do próprio quadro, evidenciando uma relação subjetiva entre os elementos de cena dispostos dentro do espaço diegético proposto, quanto relação entre os quadros em uma sequência que gera um confronto entre quadros descontínuos através da justaposição, o que pode

gerar discursos por meio do choque, para além do enunciado. Nesse sentido, se assemelha muito com a ideia de *montagem dialética*²⁶ de Eisenstein.

Com relação à primeira forma citada, podemos perceber, de maneira sutil, como Quintanilha dispõe os objetos e os personagens dentro do espaço compondo uma espécie de “geografia cênica” que evidencia, de forma subjetiva e por meio de seus elementos formais, o adensamento psicológico da cena e/ou dos personagens, como podemos perceber nos dois primeiros quadros da página 13 (QUINTANILHA, 2014) (Fig. 27, destacados em vermelho), em que temos uma dissociação entre o que é mostrado e os emissores do diálogo que é lido nesses quadros. No primeiro, mais vertical, temos um *close* no canhão, que ocupa o primeiro plano, cujo cano parece apontar para a direção dos personagens (Ney e Caju) que se encontram fora do campo de visão. No quadro seguinte, repete-se a composição, mas dessa vez, em um plano mais aberto.

Figuras 27 e 28 – *Tungstênio*, páginas 13 e 24 (2014), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2014, p. 13 e 24.

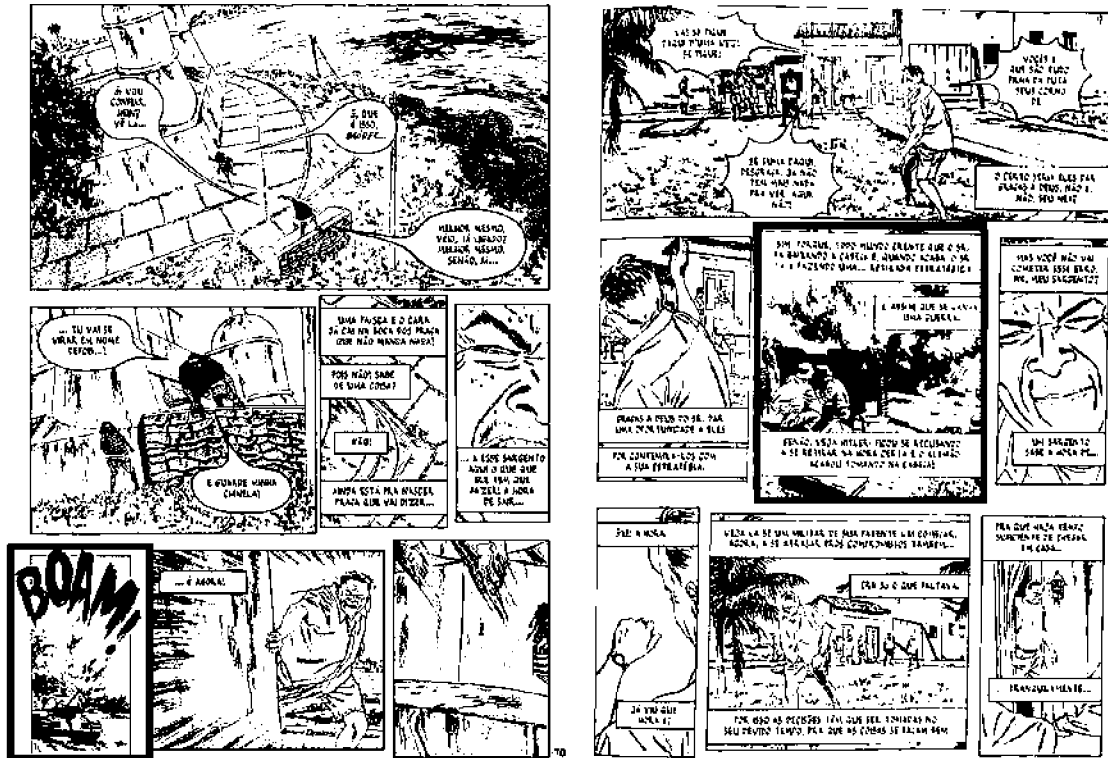
²⁶ Também conhecida como montagem paralela ou montagem intelectual, é um procedimento técnico a qual pretende, através da alternância entre planos de duas sequências distintas, formar um novo significado implícito.

Chamamos a atenção para o potencial simbólico do canhão, percebido aqui como um *símbolo fálico*, e para a escolha de ocupar dois quadros com a imagem evidenciada desse falo (que irá se repetir outras vezes na história). Na psicanálise, o símbolo fálico tem a função imaginária de suturar as faltas existenciais, ou seja, a exacerbação de virilidade e masculinidade que a presença ou associação do falo impõe, serve para ocultar o estado de impotência diante das circunstâncias. Impotência essa que fica muito clara na condição do personagem de seu Ney, como já foi explicitado anteriormente. Toda a sequência que cobre a discussão com Caju aos pés do Forte de Nossa Senhora de Montserrat, será acompanhada pela presença fálica. Além do símile visual com o pênis, o canhão por si, é um elemento de uso militar, com um alto poder de intimidação e de destruição. Com esses dois quadros, Quintanilha dá início a um segundo discurso, simbólico/metafórico, que vai se somar ao discurso diegético com o intuito de reforçar a ideia de uma presença autoritária e beligerante que, desse momento em diante, associaremos, principalmente, à figura de seu Ney.

Esses símbolos fálicos aparecerão na história sempre que a autoridade/virilidade/masculinidade de seu Ney for posta em crise, como no segundo quadro da página 24 (Fig. 28, destacado em vermelho), em que o canhão aparece, em primeiro plano, apontando para seu Ney e o soldado do forte. No entanto, essas duas aparições são sutis e partem de dentro da geografia cênica do quadro, surgem como elementos de cena do espaço diegético, dispostos no plano de forma tal que sugerem uma segunda camada de significação, percebida apenas pelo leitor mais atento.

Os símbolos fálicos reaparecem ao longo da narrativa assim como outros elementos de cunho militar (como, por exemplo, a bandeira do Brasil hasteada na Fig. 29, destacado em vermelho) que podemos considerar também como fálicos, pois representam em si a ideia de militarismo, autoridade, virilidade e masculinidade, sempre associados a figura de seu Ney. Tais elementos surgem na narrativa dentro de uma relação descontínua de um quadro para o outro por meio da justaposição, surgindo, nessas ocasiões, como um elemento paralelo, extradiegético, resultando em um choque, como pode ser percebido nas páginas 32 e 34 (Fig. 29 e 30, destacado em vermelho).

Figuras 31 e 32 – *Tungstênio*, páginas 76 e 153 (2014), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2014, p. 76 e 156.

Esse discurso construído a partir do jogo dialético entre os quadros diegéticos e disruptivos que reitera a violência como instrumento e exercício do poder é o desdobramento de um discurso maior sobre poder e dominação que atravessa toda a obra, desmascarando uma estrutura patriarcal dominante:

O patriarcalismo pode ser visto como um signo, símbolo e emblema de um estilo de mando e desmando, no qual se distinguem e confundem o público e o privado, o burocrático-legal e o tradicional, o carisma secularizado e a prepotência. (IANNI, 2000, p. 59).

Nesse sentido, tanto Ney (homem branco, militar aposentado, que se enxerga como “sujeito de bem”), quando Richard (marido, policial na ativa, autoridade instituída) encarnam essa prepotência e se beneficiam dessa estrutura para exercerem o seu poder e acoressarem as duas principais figuras subalternizadas da narrativa,

respectivamente, Caju (homem negro, morador da periferia e traficante de esquina) duplamente acossado, e Keira (Mulher negra e esposa).

Para além do exercício explícito de poder que emana dessas duas figuras de autoridade (Ney e Richard), seja por meio da verborragia e da austeridade ou na própria violência desencadeada por seus corpos, o maior êxito de Quintanilha ao retratar o jogo de poder e dominação se encontra no toque, no olhar, no gesto. É na sutileza e na encenação cuidadosa que a potência desses gestos é alcançada pela *mise-en-scène*²⁷. São exatamente esses pequenos “atos” que, como diria Galard, ao serem captados de forma sensível, transformam-se em “gestos” que simbolizam o modo de ser de cada um dos personagens.

Todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros. É impossível, até na solidão ou na inação, impedir que a conduta tenha sentido (que signifique, por exemplo, o isolamento, o recolhimento, por vezes a demissão, a deserção), portanto, que seja, como uma postura, expressiva. (GALARD, 2008, p. 20).

É o olhar de Richard que desarma Keira – “Como é que você encontrou esse olhar, Richard? Esse olhar... de quem perdeu a mãe menino?” (QUINTANILHA, 2014, p. 139) – Mesmo após testemunhar sua traição, – que a impulsionou a decidir se separar de Richard – “Mas como? Como, Richard, me diz... Como alguém pode magoar teus olhos...?” (QUINTANILHA, 2014, p. 169). Já a impossibilidade do “toque” é o que separa Caju de Richard, quando o primeiro tenta “amistosamente” tocar o segundo no ombro (página 69), invadindo o espaço privado de Richard numa tentativa frustrada de exercer sua malandra malemolência para “dar um jeitinho” de ganhar a confiança de Richard e, de alguma forma, manipulá-lo. O mesmo gesto ocorreu anteriormente com seu Ney, quando Caju tentou, inutilmente, dissuadi-lo de tentar impedir os pescadores meliantes no incidente da pesca com bomba aos pés do forte. Mas é mesmo na suspensão do gesto de seu Ney ao agarrar o braço de Caju (Fig. 29, destacado em azul) maximizado pela repetição (Fig. 33 e 34 páginas 40 e 46, destacado em azul) que tomamos consciência de uma repercussão simbólica, pois há nesse gesto um “efeito” que não se reduz ao ato, pois o gesto, como diz Jean Galard, em *A beleza do gesto*, ele mostra:

²⁷ No cinema, a *mise-en-scène* se traduz na composição geral através da encenação, na escolha da organização dos eventos através do recorte de seus fragmentos pela câmera, em outras palavras, é aquilo que o diretor decide mostrar.

Há, portanto, “um efeito” do gesto, que não se reduz aos resultados que se esperam de um ato. O gesto se mostra. Ele tem sentido, ao marcar um tempo de pausa no encadeamento dos atos. Há, em qualquer gesto, algo suspenso que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo. (GALARD, 2008, p. 59).

Figura 33 e 34 – *Tungstênio*, páginas 40 e 46 (2014), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2014, p. 40 e 46.

Em *Tungstênio*, os gestos das personagens nada mais são do que seus atos considerados em sua totalidade que, na forma dos quadrinhos, alcançam um grau de excelência no quadro congelado, suspenso no tempo, percebido enquanto tal, sobranceiro, observado, captado. Galard (2008) afirma que o ato é o que resta de um gesto quando os momentos dos quais só se conhece os resultados, foram esquecidos. Nos quadrinhos, os gestos nunca são esquecidos, mas eternizados. Na linguagem dos quadrinhos, o gesto é a poesia do ato.

Por fim, a metáfora que Quintanilha propõe com o título “*Tungstênio*”, faz referência direta ao metal tungstênio, conhecido por sua notável densidade, tem

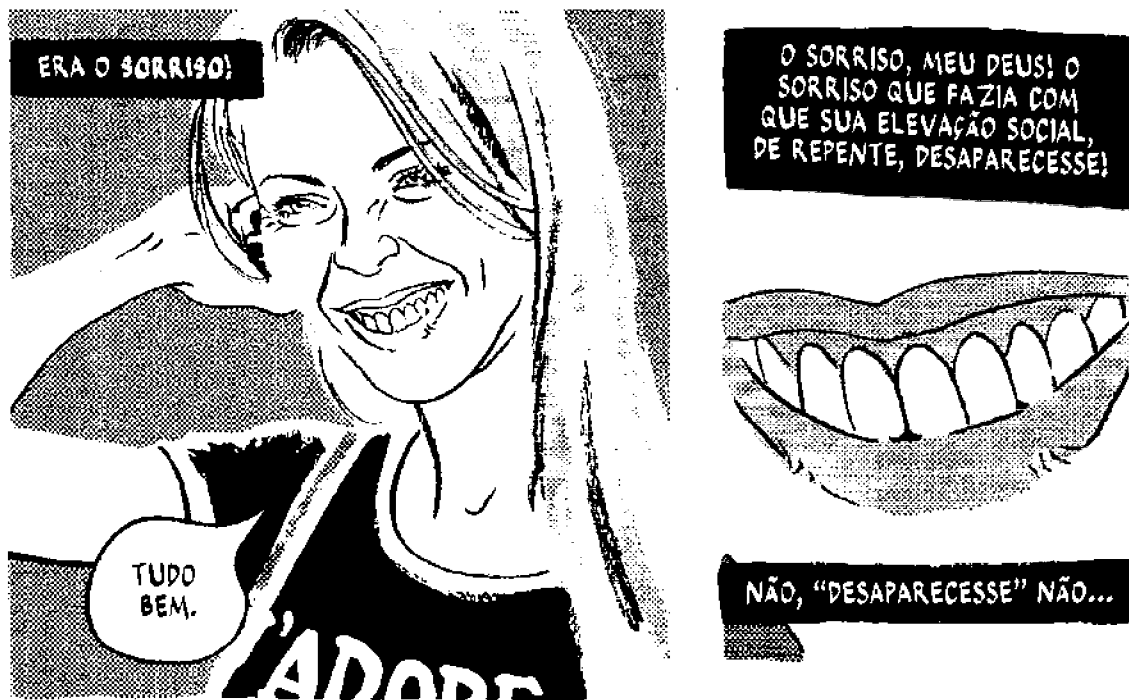
origem no termo nórdico *tung sten* que significa “pedra pesada”, é também famoso por sua robustez e pelo fato de possuir um dos mais altos pontos de fusão, perdendo só para o carbono. “Ponto de fusão” é o que designa a temperatura na qual uma substância passa de um estado sólido ao estado líquido. A dificuldade de se alcançar o ponto exato de fusão deste metal espelha a dificuldade encontrada pelas personagens de *Tungstênio* em lidar com a impossibilidade de alterar a natureza das coisas e de si mesmos. A impossibilidade de abrandar o metal pesado do dia a dia.

Se por um lado *Tungstênio* apresenta um espaço diegético tridimensional e verossímil com um gradil rigoroso em que todos os requadros têm seus contornos bem definidos, por outro, tanto *Talco de Vidro* (a obra que iremos analisar a seguir) quanto *Hinário nacional*, se furtam desse rigor em seu *Layout*, contando com requadros sem contorno algum, e menos linhas para definir as formas, tanto dos elementos de cena, quanto dos próprios personagens. Já os meios-tons são obtidos por meio do uso da *retícula*²⁸ pontilhada, aplicada digitalmente com o intuito de sugerir distinções de tons, simular cores e separar os planos. Os desenhos são traduzidos em manchas que sugerem o volume e a espacialidade, o realismo e linearidade que Quintanilha utilizou outrora em *Tungstênio*, se dissolve em *Talco de Vidro*.

Nessa obra, acompanhamos a história de Rosângela: mulher de classe média alta, dentista, casada com o médico Mário e mãe de dois filhos. O que movimenta a trama é a estranha obsessão que Rosângela nutre por sua prima Dani, que cresce em escala e intensidade ao longo da história. A primeira impressão que o leitor tem de que essa obsessão se trata de uma inveja raivosa de sua prima, mas uma inveja exatamente do quê? Deve se perguntar o leitor, pois em muitos sentidos, Dani é a antítese de Rosângela. As duas pertencem à mesma família, no entanto, um abismo as separa. Dani parece não ter obtido tanto êxito quando Rosângela, no que tange os aspectos social, financeiro e amoroso. Dani é a prima “pobre” que não teve filhos, projeção na carreira ou sequer um relacionamento que deu certo. No entanto, Dani com seu “sorriso singelo” ocupa todos os pensamentos de Rosângela (*Fig. 35*).

²⁸ Reticula é um nome genérico atribuído a uma das técnicas de finalização artísticas muito comuns nos quadrinhos que consiste, basicamente, em simular texturas sobre o papel. Foi aplicada durante muito tempo de forma analógica (por meio de uma folha autoadesiva que continha a textura impressa que era colada sobre a página), mas hoje em dia, no ocidente, é mais popular o uso de retículas digitais aplicadas com o auxílio de algum software de edição de imagens.

Figura 35 – *Talco de vidro*, detalhe da página 25 (2015), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2015, p. 25.

Essa obsessão doentia, no decorrer da obra, põe em marcha a derrocada do estado psicológico de Rosângela assim que sua prima entra em cena. Sua mera presença parece fazer com que todas as suas conquistas, seu casamento e todos os privilégios de seu *status* social percam o brío. Sua presença se torna um turbilhão (interno), pois Dani está completamente alheia aos sentimentos que suscita em Rosângela. Há apenas um encontro presencial entre elas, que se dá no consultório de Rosângela de modo “afável”, ao menos na exterioridade. Por dentro, tudo que Rosângela queria era destruir o sorriso de Dani durante o tratamento dental, chegando a delirar sobre essa hipótese que não fica só no campo da imaginação (Fig. 36). Ao restaurar os dentes de Dani, Rosângela, deliberadamente, deixa-os um pouco mais feios, sem dar muito na vista, sem criar uma celeuma com a prima, mas feios o suficiente para alimentar com essa crueldade mesquinha um “monstro interior”, ainda pequeno, mas que vai se adensando e tomando forma todas as vezes em que Rosângela se delicia, de certa forma, com os pequenos fracassos e intempéries que permearam a vida da prima, ao repassar suas memórias de infância e juventude, ou mesmo o ódio que sente das pequenas conquistas da prima ao especular sobre sua vida atual com a tia.

Esse ódio desmedido leva Rosângela ao divórcio, ao distanciamento dos filhos, mas também a leva a festas, drogas e luxúria, numa série de tentativas desesperadas de recuperar seu brio e que, no fim, a leva definitivamente ao suicídio.

Figura 36 – *Talco de vidro*, página 29 (2015), Marcello Quintanilha.



Ao longo da leitura, fica claro para o leitor que a trama que se desenha dá relevo a mais uma das características genuínas do *éthos nacional*, o famigerado *ódio de classes*, um “monstro” que permeia a sociedade como um todo, mas que encontra na classe média brasileira um abrigo seguro, com sombra e água fresca. Em *Talco de Vidro*, esse ódio de classe se manifesta como sintoma. O enfoque geral do enredo se dá sobre o comportamento patológico da protagonista Rosângela.

Como já apontamos nesse capítulo, as personagens de Quintanilha são marcadas pela cordialidade e pelo bovarismo. Com Rosângela não é diferente. A cordialidade aqui, tem seus contornos hipócritas mascarando os conflitos.

Todo o conflito se baseia em uma questão de poder e supremacia, ou seja, pelo ódio de classe recalcado que retorna como sintoma. Em uma profunda reflexão interior alinhavada, mais uma vez, por um narrador incerto de viés machadiano, que desmascara sua empáfia ao chafurdar, com mordaz ironia, nos recalques de Rosângela.

Quando apagou a luz, Rosângela pensou outra vez aquela coisa de estar assim... ai! Não! É meio difícil de explicar, pra falar a verdade, porque o pensamento dela... pelo menos não com essas palavras, que você pudesse dizer “ela pensava isso!” ...não é um pensamento que você possa dizer assim, sem mais nem menos, “Rosângela se sentia superior”, porque não era assim que ela pensava. [...] é tipo de uma sensação sabe como eu digo? Assim, vamos fazer de conta que você se sente uma pessoa que faz parte de um círculo... digamos... *mais elevado*. [...] como é que eu explico que essa sensação era como que... eh... realçada? É, realçada... quando estava na presença da prima. A prima... a prima do Barreto... sabe aquela prima em primeiro grau do Barreto? Elas eram mais ou menos da mesma idade. Sendo que ela que era boa, que era calma e tranquila... podia dizer que... podia dizer que tinha pena da prima e pronto! Bom, pena, pena, não; com essas palavras que você pudesse dizer “ela sentia pena”... mas em todo caso, sentimento suficiente para que (mesmo ela não dizendo, mesmo ela não achando, assim, com essas palavras) um certo... travo amargo... um ... um apertozinho de nada no coração como que lhe dissesse... que se ao menos a prima não fosse tão bonita... então esse sentimento seria muito maior... e mais completo. Mas tão amargo era o travo, nem tão apertada a pontada que Rosângela não sentisse pela prima lá sua pena... ou o que quer que fosse aquilo. [...] Rosângela chegava a pensar como seria se a prima não fosse pobre. Porque... bom, difícil falar, principalmente você sabendo que tudo que ela pensa não é exatamente com essas palavras... mas como se pensasse... Ok. Pensasse, não... sentisse! Como se sentisse, assim, um tipo de... alívio... um tipo de alívio por a prima ser pobre!” (QUINTANILHA, 2015, p. 5-14).

Essa condição de “privilégios” que a separam da prima, parece não ser suficiente para impedir o *retorno do recalcado*. Segundo Freud (2014), o que nos constitui não é apenas aquilo que temos consciência que fazemos, mas também aquilo que ocultamos de nós mesmos e dos outros. Aquilo que ocultamos recebe o nome de *recalque*. Tudo aquilo que é recalcado simbolicamente, vai retornar simbolicamente (retorno no recalcado), ou seja, o recalque está na gênese do sintoma neurótico²⁹. A imagem repetida do sorriso da prima que atravessa o álbum inteiro por meio de lembranças, pensamentos, fabulações e impressões. O sorriso é o sintoma que a persegue, imagem fundamental que ocupa um espaço na vida de Rosângela muito maior do que aparenta. Peça fundamental para o desfecho da história, parece estar também na gênese da constituição de Rosângela enquanto sujeito no mundo.

Suas próprias escolhas e inclinação parecem ter sido afetadas ao longo de sua vida pelo sorriso de Dani, não apenas o sorriso literal, mas tudo aquilo que ele representa. Desde sua profissão de, não por acaso, dentista, a família perfeita, estruturada e feliz, com um marido bondoso que também é um bom pai, uma vida financeira estável, carro, casa, consultório, *status* social, etc, ponto-a-ponto, tudo aquilo que, aparentemente, a vida negou a Dani, foi conquistado por Rosângela. Por meio de uma concorrência desleal (uma teve um núcleo familiar estável, a outra não), Rosângela “superou” Dani em todos os sentidos, conseguindo para si, tudo que a prima não teve. Restou-lhe apenas um sorriso indelével ante todas as adversidades e contrariedades da vida.

Foi preciso que esse sorriso fosse recalcado e permanecesse escondido para que a vida de Rosângela, fosse possível. Ao acompanharmos de perto suas memórias e termos vista privilegiada de sua consciência por meio de um narrador que nos dá acesso ao mundo tal como é visto por ela, é possível perceber que toda a sua vida foi baseada na repressão e no recalque.

Por meio da personagem de Rosângela, Quintanilha traz à tona uma reflexão importante sobre esse distinto *ódio de classe*, também descrito pelo sociólogo Jessé Souza como *ódio patológico ao pobre*: “O Brasil é um país doente, patologicamente doente pelo ódio de classe. Isso é o mais característico do Brasil: o ódio patológico ao pobre. É a doença que nós temos” (VILARDAGA, 2018). Esse mesmo “*monstro*”

²⁹ A neurose é um distúrbio emocional, afetivo e de personalidade em que o sistema nervoso do sujeito reage com exagero a determinada experiência já vivida.

alimentado por Rosângela, ao ser analisado por Adelaide Cortina (2020), ganha um nome: *aporofobia*, neologismo criado por ela e submetido à Real Academia Espanhola no ano de 2000 para que fosse incluído no *Dicionário da Língua Espanhola*. *Fobia*, como conhecemos bem, é uma palavra que vem do grego, e define um medo exagerado, repulsa ou aversão. Já a palavra grega *á-poros*, pode significar: indigente, sem recursos ou pobre. Que na definição proposta por Cortina ficou designado como: “diz-se do ódio, repugnância ou hostilidade ante o pobre, o sem recursos, o desamparado” (CORTINA, 2020, p. 32).

Quintanilha adensa ainda mais a personalidade paranoica de Rosângela acrescentando traços delirantes que vão de encontro ao já delineado tropo “bovarista” que, em sua origem no final do século XIX, ajudou a caracterizar essa condição psiquiátrica: “[...] bovarismo (termo) – cunhado pelo filósofo e psicólogo Jules de Gaultier em 1892 e adotado por Georges Genil-Perrin e outros psiquiatras para caracterizar a paranoia” (KEHL, 2018). O delírio paranoico de Rosângela começa a tomar forma a partir de uma das visitas que faz à casa da tia com o intuito de bisbilhotar a vida da prima (páginas 45 e 53), momento em que fica sabendo o motivo de a prima estar, aparentemente, tão bem: ela está com um namorado novo.

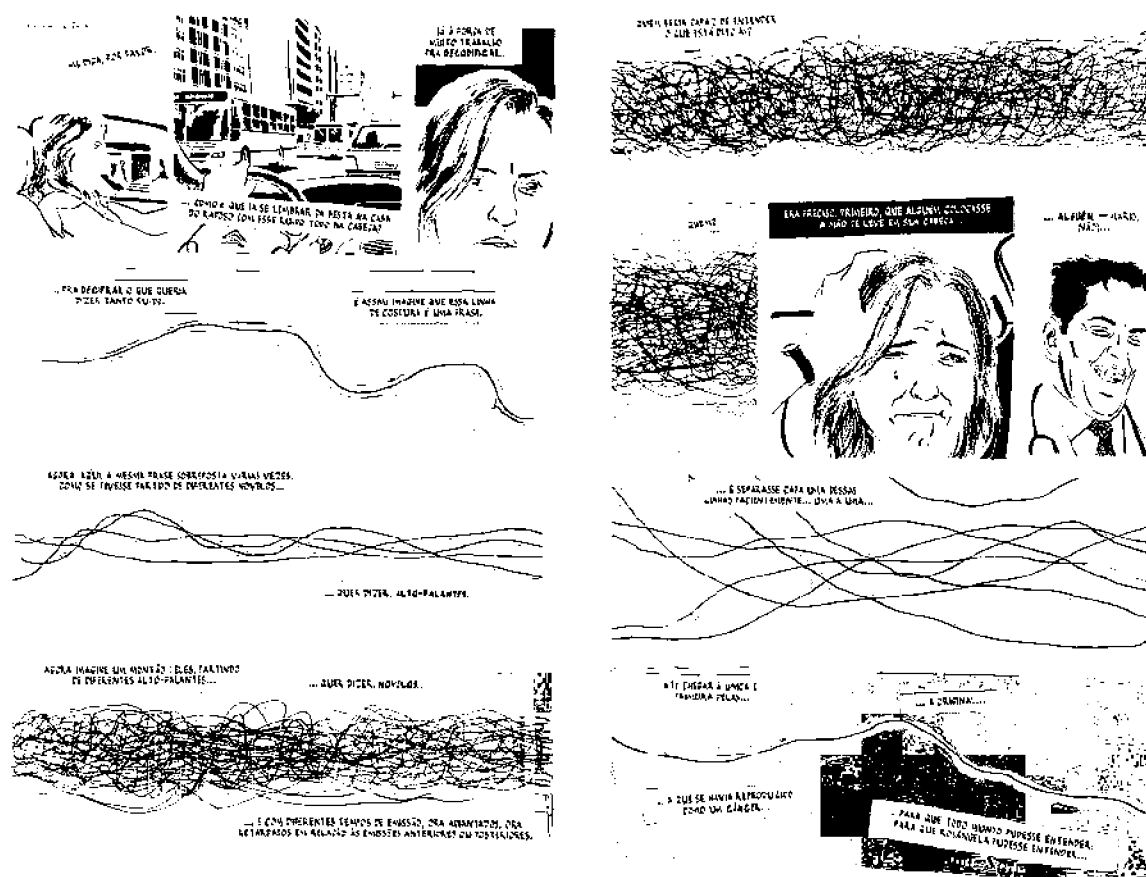
A revelação desse fato, que colocará a psique de Rosângela em xeque (mas de que o leitor ainda não tem conhecimento), é atravessada por um pequeno interlúdio, uma interrupção que leva o leitor para dentro da cabeça de Rosângela. Acompanhamos o seu atordoamento e confusão mental por meio de um fluxo de consciência na voz do narrador intruso:

No meio do ruído dos outros carros, motor roncando, roncando e roncando, igual a 100 motosserras... só chegando mais perto... assim, só a pessoa chegando muito, mas muito mais perto pra perceber que esse barulho todo... não vinha de nada disso... vinha da cabeça de Rosângela. (QUINTANILHA, 2015, p. 47-48).

Nesse ponto, temos, justaposta ao discurso diegético, uma sequência de quadros disruptivos com o intuito de “traduzir o ruído”, o embaralhamento mental de Rosângela por meio da abstração formal (Fig. 37), encarnada no desenho de uma “linha” no espaço, que representaria a frase reveladora de sua tia, de que Dani tem um novo namorado. Essa linha reverbera e se sobrepõe gradativamente a outras linhas como se fossem fios de diferentes romances que timbram e ecoam “como se

viesses de alto-falantes”, até virar um denso emaranhado sem início nem fim. É quase inevitável não pensarmos no “fio de Ariadne” que, na mitologia grega, é dado pela filha do rei Minos, Ariadne, princesa de Creta, a Teseu, para que consiga escapar do labirinto do Minotauro. Já na fábula de Quintanilha, a nossa Ariadne segue o caminho inverso, vai para dentro do labirinto, para os braços do Minotauro.

Figura 37 – *Talco de vidro*, páginas 51 e 52 (2015), Marcello Quintanilha



Fonte: QUINTANILHA, 2015, p. 51 e 52.

A informação dada pela tia a faz perder o rumo e a desconcerta de tal forma que, poucas horas após o ocorrido, durante festa com o círculo de amigos da elite, desencadeia em Rosângela outros sintomas, como delírios visuais e olfativos que podem ser observados pelo leitor, de forma privilegiada, a partir de sua percepção (Fig. 38 e 39), assim como toda a confusão mental que se desenrolará desse ponto em diante.

Como fica evidenciado na página 65 (Fig. 38) a boca, mais uma vez eclode como materialização simbólica do sintoma. Tudo que é recalcado simbolicamente, retorna simbolicamente. A partir de agora, Rosângela desenvolve um certo asco pelo marido que passa a se tornar um objeto de repulsa. É o começo do fim da vida de Rosângela.

Os delírios que a perseguem se manifestam como uma tentativa de dar sentido a esses novos fenômenos emergentes da realidade social (como o aparente sucesso amoroso da prima) que a afetam avassaladoramente antes que ela dispunha de recursos psíquicos para enfrentá-los. Seu quadro patológico se agrava, e seus delírios apontam para um novo estágio, a psicose³⁰:

Nesse sentido, o delírio psicótico viria a tentar fazer suplência aos mecanismos de defesa que protegem o neurótico das percepções excluídas da rede de sentido compartilhada pelo grupo social a que pertence. [...] aquilo que o neurótico recalca o psicótico expressa através do delírio. (KEHL, 2018).

Ao chegar em casa, após o incidente, Rosângela (e, por consequência, nós leitores) não consegue mais ver o rosto do marido. “O autor nos mantém na posição de quem olha o mundo ficcional através dos olhos de sua personagem, permitindo que assim, vejamos os olhos que olham” (ZENI, 2015, p. 77). O rosto de Mário aparece para nós riscado, ou seja, negado pela personagem. Ao real, impossível de ser simbolizado, Rosângela responde com a criação de uma realidade paralela, recalcando, ocultando e escondendo tudo que pode para que a sua nova “realidade” seja possível.

³⁰ *Grosso modo*, trata-se de um transtorno mental caracterizado por uma desconexão da realidade. O sujeito acometido pelo transtorno geralmente não se dá conta de que seu comportamento está alterado. Seus possíveis sintomas incluem delírios, alucinações, fala incoerente e agitação.

Figura 38 – *Talco de vidro*, página 65 (2015), Marcello Quintanilha.



Figura 39 – *Talco de vidro*, página 72 (2015), Marcello Quintanilha.



Retomando o fio, como vimos nas páginas 51 e 52 (Fig. 37) a linha, reticente e que muitas vezes hesita em dar contorno e forma aos personagens, ganha aqui uma outra camada de significação. É na sobreposição, na acumulação, no emaranhado que ela ganha a densidade (psicológica) negada aos corpos que, por sua vez, parecem dissolver entre os pontos da retícula. Quintanilha articula com a própria fatura a dimensão psicológica que ganha corpo em contraste com o mundo de incertezas de Rosângela que se evanesce. Essa estratégia pictórica se repete mais adiante em uma sequência que marca sua definitiva derrocada: Rosângela aspira uma “carreira” de cocaína, representada por uma linha, que a lança em um turbilhão (Fig. 40).

Figura 40 – *Talco de Vidro*, página 105 (2015), Marcello Quintanilha.



Fonte: QUINTANILHA, 2015, p. 105.

A transição da vigília para o estado alterado de consciência se dá alusivamente por meio de linhas paralelas materializadas por pinceladas bem demarcadas que atravessam as retículas, como se rasgassem o “véu” que recobre esse mundo de aparências em que Rosângela vive. Esse recurso plástico subverte as *linhas cinéticas* que, dentro das convenções dos quadrinhos, simulam o movimento físico de corpos que se deslocam no espaço. Em *Talco de vidro* esse recurso é transgredido, simulando não o deslocamento físico, mas psicológico, é a “deixa” para o leitor mergulhar na mente da protagonista. Uma vez dentro da cabeça de Rosângela, Quintanilha passa de uma representação verossímil das personagens e da geografia cênica para um tipo de representação mais alusivo e abstrato, sensorial. Marcado pela simplificação formal, e por pinceladas mais expressivas e “suja” (Fig. 40). Se já havia fortes indícios da deterioração psíquica de Rosângela, essa sequência marca para o leitor que Rosângela, não apenas passou de um limite, mas que toda a sua saúde mental sempre esteve por um fio.

3.2 MARCELO D’SALETE: ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO

“Quilombo nasce do fato histórico da fuga de um homem que não se reconhece mais como propriedade de outro homem”.

Beatriz Nascimento

Marcelo D’Salete nasceu em São Bernardo, região do grande ABC, em 1979. Cresceu na Zona Leste de São Paulo, morando nos bairros de São Matheus e Arthur Alvin. Depois de estudar design gráfico no colégio de nível técnico Carlos de Campos localizado na região do Brás em São Paulo, passou por empregos esporádicos e, mais tarde, licenciou-se em Artes Plásticas e obteve o título de Mestre em História da Arte, ambos pela ECA/USP. Atualmente é autor de histórias em quadrinhos, ilustrador e professor.

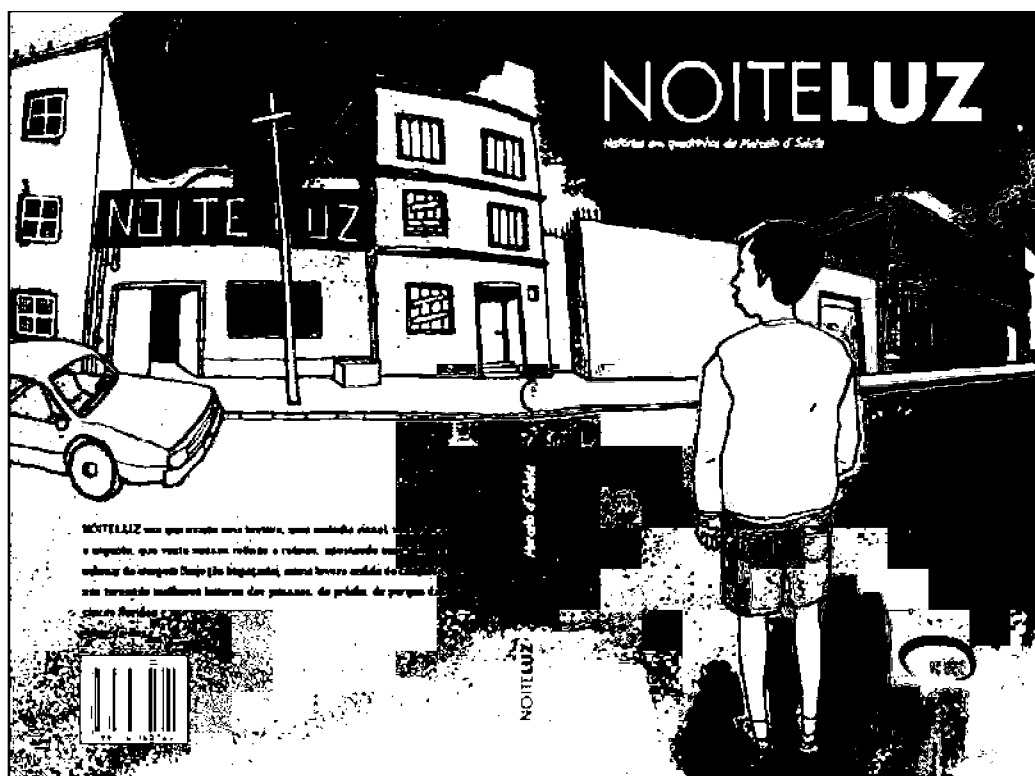
D’Salete inicia sua carreira como quadrinista em 2001 publicando em revistas *mix* como a *Quadrecia*, revista de história em quadrinhos produzida por alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP, ilustrando duas histórias escritas por Kiko Dinucci, e na *Front*, revista criada pelo ilustrador e quadrinista Kipper, voltada para a

publicação de quadrinhos para um público adulto. Participa também de algumas edições da revista mineira *Graffiti 76% Quadrinhos*, criada por Fabiano Azevedo, Valfredo “Valf” Macedo e Marcos Malafaia e da revista pernambucana *Ragú*, fundada por João Lin e Christiano Mascaro, ambas inauguram em sua época, um novo modo de editar quadrinhos independentes no sudeste e no nordeste do Brasil. Fora do país, participou de antologias como a *Stripburger* (Eslovênia) e *Suda Mery K!* (Argentina).

Seu primeiro livro publicado foi o álbum *Noite Luz*, publicada em 2008 pela editora Via Lettera. Já em 2011, publica a coletânea *Encruzilhada*, pela editora LeYa/Barba Negra. Em 2014, participa da coleção *Franca* da Editora Cachalote, com a HQ *Risco*. Nesse mesmo ano a editora *Veneta* se torna a nova casa editorial de Marcelo D’Salete, publicando o multipremiado álbum *Cumbe*. Em 2016, a *Veneta* relança *Encruzilhada* em uma edição ampliada, incluindo também a HQ *Risco*. D’Salete alcança maturidade artística com o também premiado álbum *Angola Janga* de 2017.

Seus originais já foram contemplados com exposições no FIQ, *Rio Comiccon*, Museu Afro Brasil, CCJB, CCJ do Jabaquara e Quanta Academia de Artes. Suas páginas também já viajaram para fora do Brasil, sendo expostas em Amadora (Portugal), Luanda e Moçambique. D’Salete também desenvolveu um amplo trabalho como ilustrador de livros, colaborando com diversos autores.

Figura 41 – Capa de *Noite Luz* (2008) de Marcelo D'Saete.



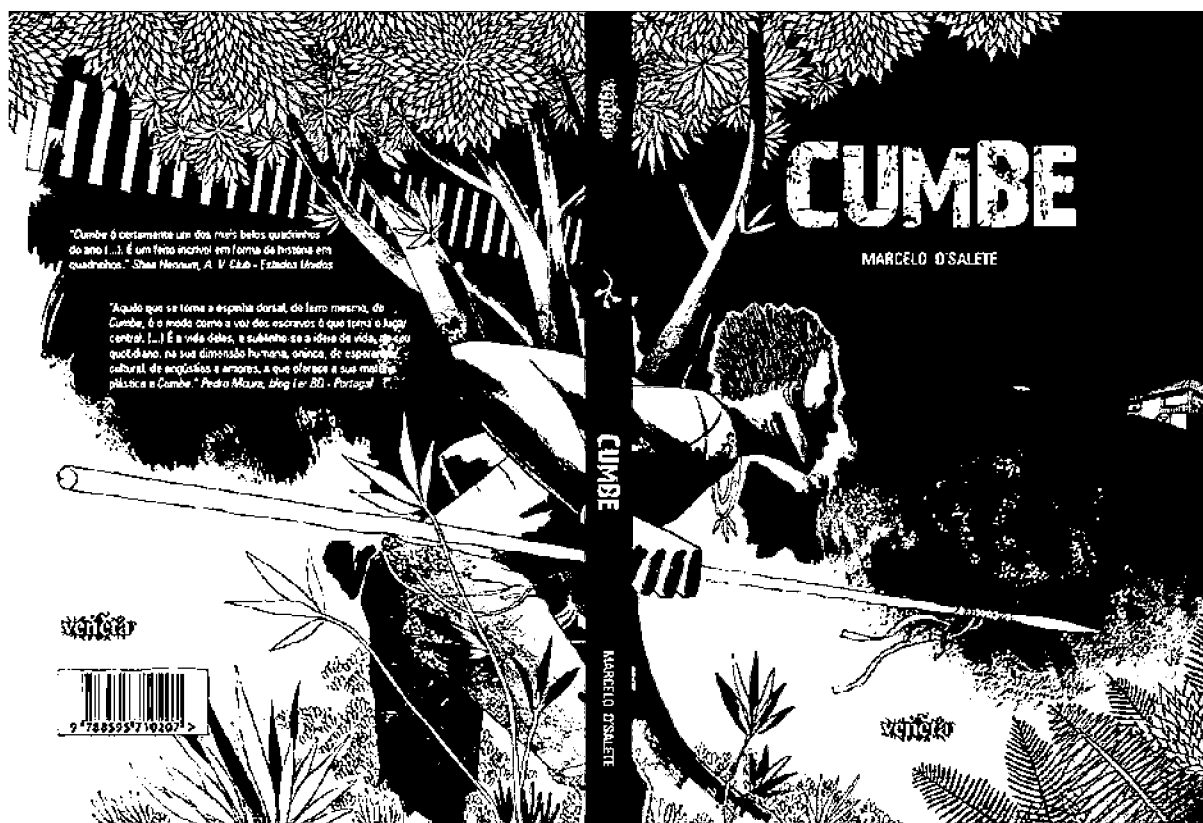
Fonte: D'SALETE, 2008.

Figura 42 – Capas de *Angola Janga* (2017), *Encruzilhada* (2011/2016) e *Risco* (2014) de Marcelo D'Saete



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Figura 43 – Capa de *Cumbe* (2014) de Marcelo D'Saete.



Fonte: D'SALETE, 2014.

Para mergulhar na obra de Marcelo D'Saete é preciso antes fazer algumas ponderações sobre o tema que atravessa toda a sua produção, o racismo, pauta incontornável em nosso tempo. Entender os conceitos de raça e racismo é fundamental para se pensar não só o trabalho de D'Saete mas a produção brasileira como um todo. Logo, a abordagem que professor universitário, advogado e filósofo brasileiro Silvio Almeida propõe sobre o tema, se mostrou crucial na construção desta análise.

Almeida inicia seu livro *Racismo Estrutural* (2019) destacando duas teses: a primeira é a de que é impossível compreender a sociedade contemporânea sem levar em consideração os conceitos de raça e racismo, e a segunda é a de que, para se entender o significado de raça e racismo, é exigido do pesquisador um sólido conhecimento de teoria social. Sem se ater a um tipo específico de racismo, Almeida faz um alerta que nos servirá de ponto de partida para pensarmos a obra quadrinhográfica de Marcelo D'Saete:

A tese central é a de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. (ALMEIDA, 2019, p.15).

Ao entendermos que o racismo é estruturante em nossa sociedade –, e que todas as outras possíveis classificações são apenas modos parciais e incompletos de conceber o racismo –, torna evidente que a ferida aberta pelo colonialismo no Brasil é profunda e marca nossos afetos até hoje. O racismo é sustentado pela ideia de *raça*, concebidas por circunstâncias históricas que tem início em meados do século XVI no contexto da expansão comercial burguesa, passando pela consolidação do sujeito cognoscente do século XVII e o avanço do projeto iluminista no século XVIII, que traz consigo um novo entendimento e categorização científica do homem como “ser vivo (biologia), que trabalha (economia), pensa (psicologia) e fala (linguística)”, constituindo-se assim as ferramentas de comparação e classificação, surgindo então a distinção filosófico-antropológica entre *civilizado* e *selvagem* e que no século XIX, daria lugar para o dístico *civilizado* e *primitivo* (ALMEIDA, 2019, p.19). Esse discurso serviu para justificar o processo de colonização da África, da Ásia, das Américas e da Oceania resultando em um longo processo de destruição, morte, espoliação e aviltamento em nome de uma pretensa “civilização”.

O processo de desumanização do “outro”, em oposição ao princípio eurocêntrico de “homem universal” segue amparado pela biologia e pela filosofia positivista do século XIX. Mesmo com os avanços científicos do início do século XX que constata que não há nada na natureza que sustente e corresponda ao conceito de *raça* ou que justifique qualquer tratamento discriminatório entre os seres humanos, fomos testemunhas de diversos genocídios que tinha o conceito de *raça* como estandarte. Tais acontecimentos, como a hecatombe da Segunda Guerra Mundial só reforçam o fato de que a ideia de *raça* é, essencialmente, um elemento político.

Esse breve preâmbulo feito a partir da leitura de Silvio Almeida pretende chamar a atenção para a perpetuação de uma *narrativa* que alimenta o racismo e se desdobra no preconceito racial (Juízo baseado em estereótipos de indivíduos racializados) e na discriminação racial (atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racializados) que por sua vez, se retroalimentam dessa mesma

narrativa que estrutura e naturaliza o racismo. Como nos alerta a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, é preciso estarmos atentos aos perigos de uma história única, sobretudo quando essa história é contada pelo dominador, pelo colonizador, pelos destruidores e genocidas, como nos é contada a história do povo negro.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHE, 2019, p. 16).

Nesse sentido, a obra de Marcelo D'Saete é exemplar para colocarmos tudo isso em perspectiva. Em seus primeiros trabalhos de teor mais urbano, como as narrativas reunidas no livro *Encruzilhada* (2011/2016) que apresenta seis diferentes histórias de personagens marginalizados que se “cruzam” no espaço físico de uma São Paulo periférica. Suas experiências, marcadas por sua condição racial, tratam de uma sociabilidade fraturada a partir de uma perspectiva específica: “em grande parte jovem, periférica, negra e marginalizada dos processos económicos e sociais” (D'SALETE *apud* GOMES, 2019, p. 121). As relações de poder que subalternizam o jovem negro e periférico é fruto direto dos processos de colonização que sobrevivem até hoje por meio da contínua propagação do pensamento colonial contidos nos discursos reproduzidos cotidianamente em nossa sociedade dando forma àquilo que chamamos de *colonialidade do poder*, conceito formulado por Aníbal Quijano (2005) a partir do conceito de *colonialidade* elaborado por Immanuel Wallerstein, entendido como a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial.

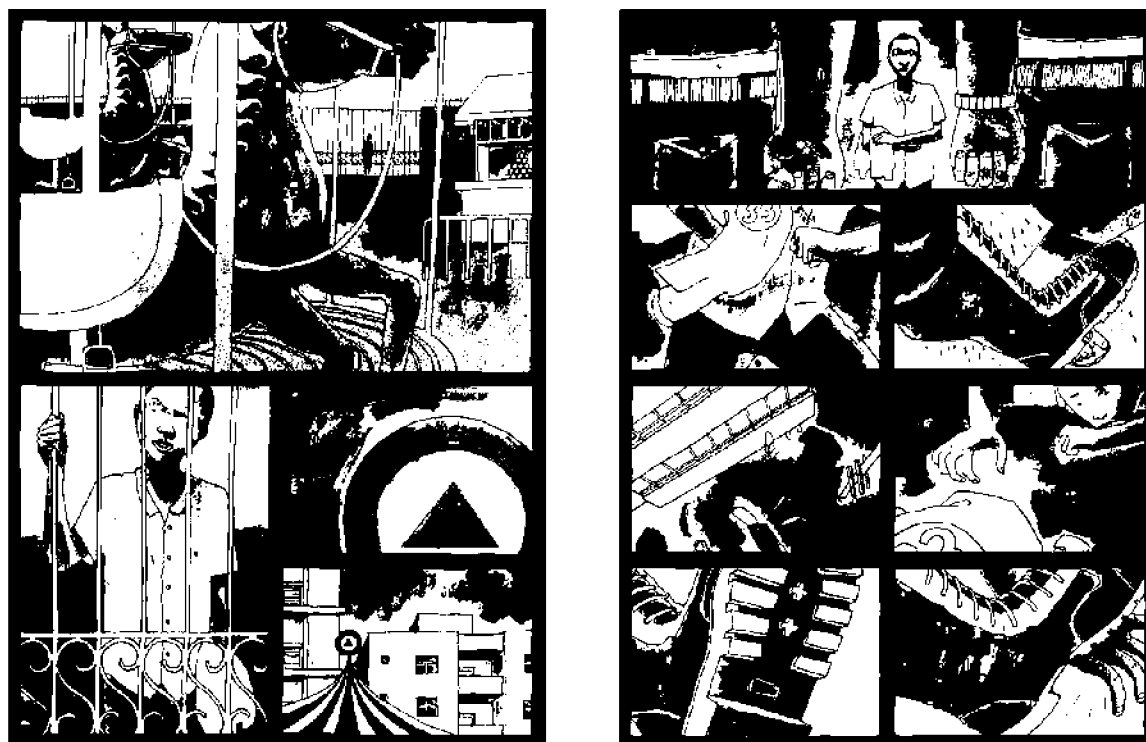
Ao inverter o eixo hegemônico das narrativas convencionais privilegiando o *locus* enunciativo do sujeito subalterno contemporâneo marcado, sobretudo por uma hierarquia racial (mas também de classe, de gênero, de orientação sexual, localização geopolítica, etc), D'Saete “resgata” a voz do negro silenciada na História e, consequentemente, na ficção, tanto em seus trabalhos mais urbanos, quanto nos álbuns de caráter mais histórico, que apresentam um compromisso ainda maior com a cultura afro-brasileira. Com esse movimento, D'Saete constrói uma obra de resistência e politicamente engajada que se insere na luta decolonial, contribuindo para a desconstrução dos padrões, conceitos e perspectivas impostos pela

epistemologia hegemônica, bem como a renúncia dos estereótipos pejorativos presentes na representação gráfica de pessoas racializados, sobretudo, do negro, presente no imaginário popular desde o início da imprensa brasileira, no século XIX, até o início do século XX, quando surgem os quadrinhos (CHINEN, 2019, p. 60).

Claro que Marcelo D'Saete não é o único artista a valorizar a cultura, a cosmogonia a religiosidade e historiografia afro-brasileira. Para citar alguns trabalhos contemporâneos seus, podemos destacar a série de álbuns: *Orixás*, de Alex Mir, Caio Majado e Omar Viñole, publicados entre 2011 e 2018. A série aborda a religiosidade de matriz africana a partir de uma mistura de elementos estéticos euro-americanos, e biotipos anabolizados que se aproximam dos estereótipos físicos dos super-heróis norte-americanos. Escolha estética que vai se repetir em *Contos dos Orixás*, de Hugo Canuto, lançado em 2018, que parte de um princípio simples: representar as entidades da mitologia africana como se fossem super-heróis norte-americanos, emulando o traço de um dos grandes nomes do quadrinho *mainstream* estadunidense, Jack Kirby. Para além da influência estética dos *comics*, outras obras como *Quilombo Orum Aiê* de André Diniz, lançado em 2010, *Beco do Rosário*, de Ana Luiza Koehler, que teve seu primeiro volume lançado em 2015, conseguem equilibrar um grafismo muito particular com elementos da história e da religião africana e afro-brasileira, fugindo da “estética *Comics*” que marcam *Orixás* e *Contos dos Orixás*.

O que torna a obra de Marcelo D'Saete singular nessa seara é o fato de que, dentre tantos artistas, ele não só supera os estereótipos e a estética pré-fabricada dos quadrinhos norte-americanos, como também nos parece ser o primeiro a fugir completamente da autoridade da “História oficial”, propondo uma narrativa a “contrapelo” dessa História por meio de um recurso ainda pouco explorado nos quadrinhos brasileiros, a “metaficção historiográfica”, que nos aprofundaremos ao longo desse capítulo.

Figura 44 – *Encruzilhada*, páginas 16 e 18 (2011/2016), Marcelo D'Saete.



Fonte: D'SALETE, 2011/2016, p. 16 e 18.

Em *Encruzilhada*, D'Saete adota um tom de denúncia social ao retratar de forma acurada as mazelas da periferia dos grandes centros aliando, com profundo apuro estético, a forma e o conteúdo evidenciado nos altos contrastes entre o claro e escuro que serve como metáfora tanto da incompatibilidade social de seus personagens com determinados lugares da cidade, quanto a tensa coexistência entre os agentes do poder que protegem o capital e a aquela parcela da população que foi apartada e privada de participar ativamente dos processos econômicos e sociais, como podemos perceber na Figura 44. Chamamos a atenção para a técnica de arte final utilizada com grande apuro por D'Saete, chamada de “pincel seco”, que consiste em aplicar a tinta (aqui no caso, o nanquim) com o pincel relativamente seco e carregado com a tinta mais espessa, mas possibilitando ainda a sua transferência para um suporte também seco. As pinceladas resultam em uma aparência áspera característica, fugindo da suavidade e da mescla mais natural da aplicação convencional. O resultado é de uma aridez que reforça à aspereza das relações entre as personagens.

Chamo a atenção para o detalhe de que, em alguns momentos, as manchas transbordam para fora das linhas de contorno, criando uma organicidade plástica que modela as figuras e os espaços. Há uma tensão entre o *linear* e o *pictórico* que, segundo Wölfflin (2000), representariam duas formas distintas de se ver o mundo de acordo com os impulsos estéticos que mobilizam o homem. Teoria que se desdobra do famoso par antitético *apolíneo* e *dionisíaco* proposto por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (2007), que parte do princípio de que há uma oscilação dialética entre a razão (prevalência da clareza, da linearidade, do impulso apolíneo) e a sensibilidade (prevalência do pictórico, da obscuridade, do impulso dionisíaco).

Wölfflin adota essa proposição como parâmetros para analisar a arte ocidental realizada entre os séculos XV e XVII. Dessa oposição estética, Wölfflin desenvolve mais quatro binômios que caracterizariam a arte desse período: *plano* e *profundidade*; *forma fechada* e *forma aberta*; *pluralidade* e *unidade*; e *clareza* e *obscuridade*. A valorização da linha e do desenho enquanto forma ideal de representação nos remete às pinturas do período Renascentista. Já a valorização da pincelada demarcada surge durante o período Barroco. Ambas as abordagens avançam no tempo, se contrapondo ou se mesclando, em maior ou menor grau, a partir da arte moderna. Transpondo esse binômio de Wölfflin para os quadrinhos, é como se a Arte de Marcelo D'Salete fosse, de alguma forma, a síntese entre Flávio Colin (Fig. 16) e Alberto Breccia (Fig. 17) que se filiam, respectivamente, ao linear e ao pictórico. Esse apuro artístico será refinado em *Cumbe*, chegando ao auge em *Angola Janga*. Na Figura 46, é possível perceber claramente uma coexistência entre a linearidade dos contornos realizados com um traço sinuoso feito à caneta nanquim 0.2 e 0.3, em contraste com as manchas realizadas com pincel seco carregados de tinta. Em D'Salete encontramos o equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, entre a razão e a sensibilidade.

Razão e rigor na pesquisa bibliográfica, nos levantamentos de documentos históricos e na investigação iconográfica que fundamentam as histórias. E a sensibilidade na hora de narrar, com profunda humanidade, a resistência de muitos africanos escravizados contra o sistema de trabalho, as ações dos mocambos e os pequenos atos de rebeldia cotidiana, demonstrando a resistência e a dignidade de um povo que nunca baixou a cabeça ao passo que denuncia os horrores e o flagelo de uma experiência que marca profundamente a subjetividade brasileira. A obra de Marcelo D'Salete como um todo, amplia as possibilidades de leitura sobre o passado,

capaz de jogar uma luz sobre o presente e, quem sabe, contribuir na transformação do nosso futuro.

Figura 45 – *Angola Janga*, páginas 13 e 14 (2017), Marcelo D'Salete.



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 13 e 14.

A história que abre o livro *Encruzilhada*, “Sonhos”, coloca em rota de colisão a narrativa de dois irmãos moradores de rua que tentam sobreviver ao frio com a narrativa de um segurança de shopping que tem que, além de suas próprias preocupações, como comprar um presente para o seu filho, “fazer o seu trabalho” coibindo os pequenos delinquentes da região. Já a história que se segue, recebe o título de: “93079482”, referência ao celular pré-pago comprado por uma jovem e roubado pelo seu primo, dependente químico. Já “Corrente”, baseado em um conto de Kiko Dinucci, se passa em um conjunto habitacional em que uma prostituta é flagrada roubando seus clientes por um de seus vizinhos. Em “Brother” tomamos contato com a história de duas irmãs que vendem DVDs pirateados em uma esquina para fazerem algum dinheiro. O curioso dessa história é que D’Salete se apropria do

título de um dos filmes do cineasta japonês Takeshi Kitano (2000) sobre a Yakusa, o que nos mostra que não só os mangás como também o cinema japonês é uma fonte de influência em seu trabalho. Outras referências podem ser pinçadas dessa história, como os filmes *La haine* (1995), de Mathieu Kassowitz, *O pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, todos unidos por uma mesma temática, a das periferias, com uma forte presença da violência e da exclusão. Já a história que dá título ao livro, *Encruzilhada*, narra duas histórias que se atravessam: a de um casal que acaba de perder um filho, e a de um rapaz negro que é acusado injustamente de roubar o seu próprio carro no estacionamento do hipermercado Carrefour e é espancado pelos seguranças. Cabe aqui um adendo: essa história do jovem que foi espancado pelos seguranças no interior do hipermercado é livremente inspirada em um fato ocorrido em 2009 em Osasco, e que tornou a se repetir em 2020, também nas dependências do Carrefour, agora em Porto Alegre. Dessa vez levando a vítima a morte. A reincidência do caso e a repetição das mesmas condições é alarmante, o que torna a história inevitável e terrivelmente atual. O livro encerra com a história “Risco” (acrescentada à edição de 2016), de um flanelinha acusado injustamente de riscar um carro.

Em todas as histórias, o leitor é conduzido com certo desconforto para dentro dessa realidade angustiante e muitas vezes violenta. D’Salete segue com primor a máxima do escritor Marcelino Freire destinada à escrita de histórias curtas: “quando a história começa, a porta do inferno já tem que estar aberta faz tempo” [s.d.] ao passo que parece que saímos da história cedo demais, deixando as situações muitas vezes em suspenso, um convite a reflexão e a possível constatação de que as portas do inferno continuam abertas.

Levando a metáfora adiante, após esses trabalhos mais urbanos do início de carreira, Marcelo D’Salete se põe a investigar o nosso passado colonial, responsável direto por toda violência, discriminação e todo tipo de preconceito que acomete o negro hoje em nosso país, ou seja, as portas do inferno estão abertas faz tempo. Em *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017), trabalhos que consolidam sua maturidade artística, D’Salete traz à tona o contexto escravista do Brasil e, com muito lirismo, nos conta a história desses africanos escravizados na busca por sua humanidade, autonomia e liberdade. Além de temática, a aproximação de *Cumbe* com *Encruzilhada* se dá pela forma. Ambos são livros compostos por contos que podem ser lidos

isoladamente, mas que também acabam por ter conexões de uma narrativa com a outra. Já em *Angola Janga*, trabalho de maior fôlego, contando com 430 páginas, apresenta narrativas também episódicas e bem resolvidas individualmente, sua forma, no entanto, tem uma aproximação maior com o romance, tendo como fio condutor que perpassa todo o livro, o personagem Soares, assim como vários outros personagens que atravessam seus capítulos e conduzem a narrativa junto com ele.

A proposta iniciada em *Cumbe*, mas que também se desdobra com maior fôlego em *Angola Janga*, é a de investigar a partir de narrativas singulares de personagens escravizados, não só as condições sociais do contexto de escravidão como um todo, mas principalmente, encontrar o humano por meio dos conflitos, objetivos e contradições das pessoas daquele período.

Se por um lado, *Cumbe* é mais lírico e focado no microcosmo e na subjetividade, assumindo um tom onírico e poético na resolução dos quatro contos que compõe o livro, como na triste história de amor entre Valu e Nana que abre o livro, intitulada “Calunga”. Valu decide fugir do engenho onde trabalha antes de ser enviado para outra fazenda e assim evitar de ficar longe de seu amor, Nana. Para isso eles precisaram atravessar o *calunga* (grande rio), problema é que Nana teme renunciar à segurança da casa grande, pois, diferente de Valu, que é açoitado no engenho, Nana recebe um tratamento diferenciado trabalhando dentro da casa grande. O impasse termina em feminicídio, e Valu, fora de si, segue com o plano, reencontrando Nana no fundo do *calunga* (Fig. 46). Já “Sumidouro”, conta a história de Calu que, grávida de Tomé, o senhor da fazenda, tem o filho raptado pela esposa legítima que o joga no *sumidouro*, uma espécie de orifício vertical no solo por onde a água se escoia. Calu descobre e conta ao padre da vila o que aconteceu. Tomé, inconformado, decide castigá-la. O conflito resulta na morte de Tomé. Em prantos, Calu chora e suas lágrimas possibilitam um último reencontro com seu filho (Fig. 46). Em “Cumbe”, história que dá título à coletânea, somos testemunhas de uma rebelião que está prestes a se consumir. “Cumbe” é a palavra utilizada como senha para entrar no esconderijo dos rebeldes. Nas línguas do Congo e de Angola, pode significar sol, dia, luz e fogo, como também pode ser interpretada como sinônimo de quilombo³¹ em alguns países americanos.

³¹ Durante o Estado Colonial, os quilombos constituíram-se em locais de refúgio dos escravizados e afrodescendentes em todo o continente americano. Na literatura especializada, o termo vem sendo ressemantizado para designar a situação presente dos negros em diferentes regiões e contextos do Brasil (ABA, 1994).

Figura 46 – *Cumbe*, páginas 44 e 84 (2014), Marcelo D'Saete.



Fonte: D'SALETE, 2014, p. 44 e 84.

Figura 47 – *Cumbe*, páginas 130 e 162 (2014), Marcelo D'Saete.



Fonte: D'SALETE, 2014, p. 130 e 162.

Os rebeldes aguardavam reforços do quilombo para iniciar o levante, no entanto, o conflito é deflagrado antes do previsto, pois o grupo é traído por uma companheira grávida. Observando de longe o massacre, os quilombolas que forneceria o reforço, se abstêm da luta. A história termina de forma amarga, com a anciã do grupo, talvez a única sobrevivente junto com a traidora, que apaga com pesar, a única chama acesa no esconderijo (Fig. 47). O livro fecha com “Malungo” (companheiro), que conta a história de Damião e seu plano de juntar-se a um grupo de rebeldes e invadir a antiga fazenda em que foi mantido cativo junto a sua frágil irmã Ciça. Quando estavam juntos, Damião contava-lhe histórias como a de *Quibungo* (Fig. 47), monstro enorme com uma boca na nuca, para mantê-la afastada da mata. Um dia, Ciça se distrai colhendo flores na mata e é surpreendida pelo capataz, homologicamente associado ao monstro, que a violenta. Damião encontra mais tarde seu corpo na mata e foge para junto do grupo que agora decide retaliar a fazenda.

Por sua vez, *Angola Janga* ou, “pequena Angola”, como era chamada por seus habitantes, é também conhecida nos livros de história como Palmares, região onde proliferou o Quilombo dos Palmares formado no final do século XVI, no interior de Pernambuco, a partir de diversos mocambos.³² Liderado inicialmente por Ganga-zumba, primeiro grande líder de Palmares que antecedeu seu sobrinho, Zumbi, tornou-se símbolo de resistência e um sonho de liberdade para os escravizados da época. Nessa HQ, D’Salete assume de forma concreta o tema da escravidão no Brasil e o cruza com as construções subjetivas de uma gama enorme de personagens que vão desde os escravizados e os libertos, até os senhores e capitães do mato, tomando como pano de fundo a cosmovisão³³ do povo banto³⁴. Sem perder a dimensão épica

³² Mocambos é a designação das pequenas comunidades ou aldeias criadas por escravizados fugidos. Um mocambo difere de um quilombo em tamanho, sendo que um quilombo poderia abarcar muitos mocambos.

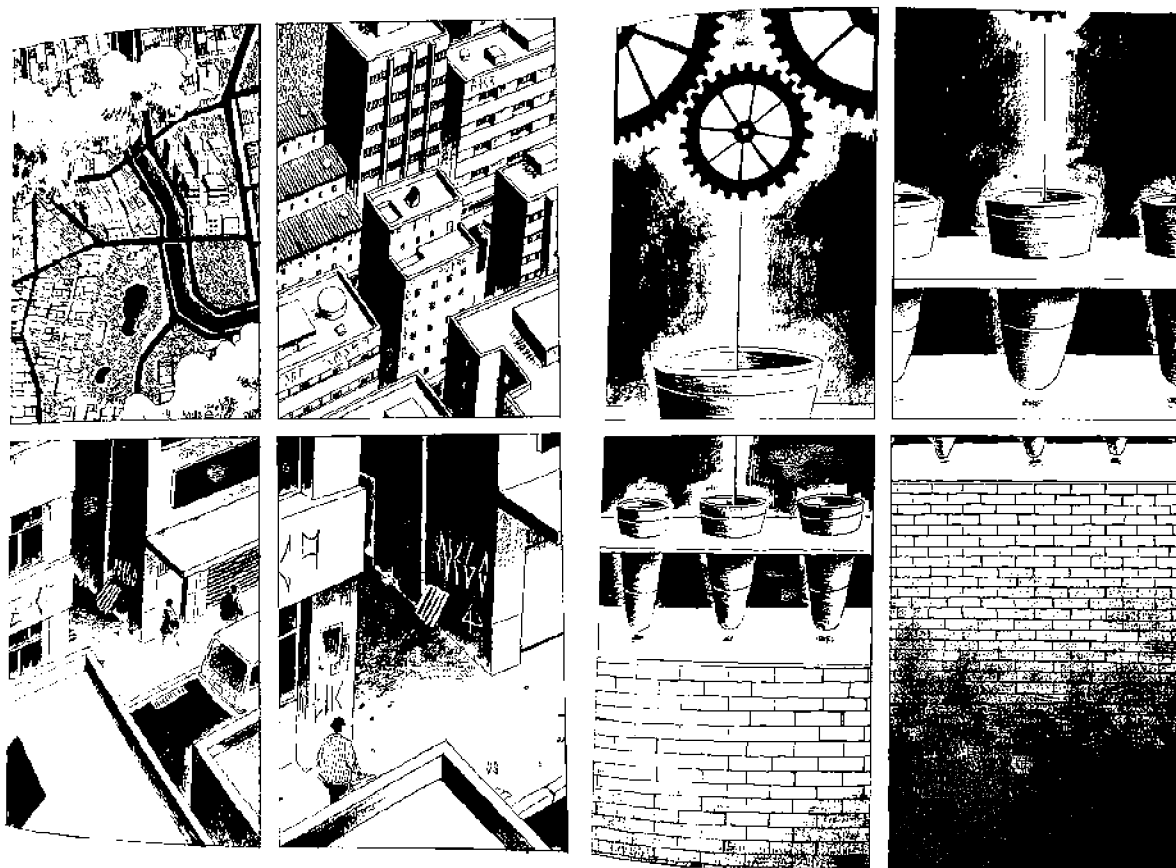
³³ Cosmovisão é um termo de origem alemã: *Weltanschauung* composto pelas palavras *Welt* (mundo) e *Anschauung* (visão; contemplação; concepção; ponto de vista; intuição; convicção) que traduz um conjunto ordenado de valores, crenças, impressões, sentimentos e concepções de natureza intuitiva, anteriores à reflexão, a respeito da época ou do mundo em que se vive. Também pode ser entendido como uma orientação cognitiva fundamental de um indivíduo, de uma coletividade ou de toda uma sociedade, num dado espaço-tempo e cultura, a respeito de tudo o que existe — sua gênese, sua natureza, suas propriedades.

³⁴ Banto é o nome que se dá a um conjunto de povos da África sul-equatorial. Esses povos falam diferentes idiomas (embora sejam todos derivados de uma mesma língua original) e têm diferentes tradições culturais. Os bantos foram um dos grupos mais numerosos a chegar ao Brasil na época da escravidão, trazidos de Angola, do Congo e de Moçambique. No Brasil, eram levados principalmente para o Maranhão, o Pará, Pernambuco, Alagoas, Rio de Janeiro e São Paulo (BRITANNICA ESCOLA, 2021). Segundo descrição de José Redinha em seu Álbum Etnográfico, “grande família etnolinguística a que pertencem os povos de Angola, com exclusão dos Bosquímanos, dos pré-santos e dos europeus”.

e histórica dos conflitos entre quilombolas, os negros escravizados, os índios, os portugueses, os holandeses e os paulistas, D'Salete se permite, no último capítulo, intitulado "Passos na noite", um pequeno anacronismo que ressignifica a obra inteira. Esse epílogo surpreende já na primeira página, ao nos depararmos com a terra vista do espaço. A sequência prossegue em um *zoom* telescópico que aproxima o leitor/observador primeiro do planeta e depois, do continente americano, do Brasil e, na página seguinte, da cidade, aparentemente São Paulo, mas poderia ser qualquer metrópole do país, que é quando vem o choque com o salto no tempo de mais de 300 anos após a queda de Palmares. O *zoom* telescópico continua até encontrarmos Dara, personagem que já figurou em outros capítulos. Ela está sentada no chão de um beco escuro quando é despertada por uma fissura que parece despontar do chão, aumentando a cada quadro até virar uma cratera enorme que a engole, restando apenas escuridão. Na sequência seguinte, dessa escuridão surgem engrenagens em um espaço abstrato e minimalista que parecem estar moendo algo que é derramado em uma espécie de recipiente sobre uma parede de tijolos. Damos mais um salto, agora de volta ao início do século XVIII. Reencontramos Dara, no interior de uma fazenda, despertando daquilo que poderia ser um sonho premonitório. Dara que havia nascido livre, se encontra agora na condição de escravizada, após a destruição de Palmares. Essa grande elipse que nos conduz de um ponto a outro na história do Brasil passando por suas entranhas mecânicas que parecem moer e remoer o substrato do racismo que atravessa o tempo e o espaço, habitando o âmago de nossa sociedade. Já esse mergulho telescópico, que sai do macro (espaço) para o micro (interior da fazenda) é uma síntese da poética de Marcelo D'Salete que parte sempre do microcosmo, daquilo que é quase intangível ou imperscrutável, mas capaz de florescer e ganhar corpo na linguagem poética como o pequeno ramo que desperta Dara para a revolta, ao lembrar das palavras de Tata: "terra onde... sementes... podem brotar e florescer" (D'SALETE, 2017, p. 398). É das pequenezas, das paixões e dos afetos que movem as personagens de *Angola Janga*, históricos ou não, que D'Salete extrai a potência de sua obra, capaz de iluminar não só o passado, como também refletir o nosso tempo. Afinal de contas, o "passado", ainda não "passou". *Angola Janga* é semente. É resistência.

Para Nei Lopes, "engloba inúmeros idiomas falados, hoje, na África Central, Centro Ocidental, Austral e parte da África Oriental" (Nei Lopes, *apud* D'SALETE, 2017, p. 415).

Figura 48 – *Angola Janga*, páginas 391 e 395 (2017), Marcelo D'Salete.



Fonte: D'SALETE, 2014, p. 391 e 395.

Juntos, *Cumbe* e *Angola Janga* formam um monumento que transcende a natureza do *meio* ao propor não só uma narrativa ficcional que se utiliza com profunda sensibilidade a linguagem dos quadrinhos, como também se põe a investigar histórica e subjetivamente as marcas iniciais de nossos preconceitos e contradições enquanto povo brasileiro e o faz dispondo de um imenso repertório bibliográfico disponível ao final do livro para o leitor. Nesse sentido, a própria narrativa se encontra amplamente amparada por epígrafes, glossário, cronologia, mapas e outras instâncias paratextuais que informam e auxiliam o leitor a mergulhar em seu universo, numa integração sem precedentes nos quadrinhos brasileiros entre a pesquisa acadêmica e a criação poética.

D'Salete confronta as narrativas hegemônicas ao ousar imaginar, por meio da criação poética em quadrinhos, uma outra história de Palmares e dos povos escravizados, dando-lhes, uma voz, um corpo, uma perspectiva e uma dimensão

subjetiva e humanizada, juntamente com todas as vicissitudes e contradições inerentes ao sujeito humano.

O programa artístico engendrado por Marcelo D'Salete se põe a realizar o projeto que Walter Benjamin atribui como tarefa ao materialista histórico em sua VII tese sobre o conceito de história, isto é, a tarefa de promover uma ruptura com a “história oficial”³⁵ vigente, possibilitando outras leituras possíveis da própria história, afastando-se ao máximo de preconceitos ou visões deterministas, em outras palavras, (re)escreve a história a “contrapelo”.

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar contrapelo. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 70).

Tarefa realizada com grande êxito, não por meio do materialismo histórico ou da História enquanto disciplina científica, mas por meio da linguagem poética das histórias em quadrinhos, no entanto, sem renunciar à pesquisa documental e histórica. D'Salete vai contra o historicismo conformista que ignora de forma sistêmica o racismo estrutural que fundamenta a sociedade brasileira, como nos aponta Silvio Almeida (2019), opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Revisitar a história a partir do ponto de vista dos vencidos implode a cristalização das contradições que não mais nos escapam, pelo contrário, são encaradas de frente. É Nesse sentido que o trabalho de D'Salete pode vir a contribuir, não necessariamente invalidando ou anulando as fronteiras entre os discursos historiográfico e o ficcional, mas pelo contrário, dando relevo às contradições presentes no discurso dominante.

O racismo opera num viés de negação total da alteridade, desumaniza o outro. Mesmo a linguagem da História enquanto disciplina científica, que busca isenção ou imparcialidade, por vezes, acaba por se contaminar pelo discurso racista, como fica evidente, por exemplo, no discurso científico eugenista e higienista muito presente no século XIX e que persistiu até o começo do século XX (ALMEIDA, 2019). Em casos como esse, a linguagem poética é capaz de dar uma densidade subjetiva que

³⁵ Não nos esqueçamos de que toda documentação que se conhece sobre Palmares é aquela fornecida pelo dominador, pelo colonizador, ou seja, todos os códigos de informação disponíveis que compõem a “história oficial” são oferecidos por seus destruidores (MOURA, 2019, p. 236).

singulariza e humaniza os personagens que deixam de ser encarados como objetos, ou como uma massa ou um coletivo: os “escravizados”, os “quilombolas” e ganham personalidades: Ganga-Zumba, Madalena, Dará, Soares, Tata, Joaquim, etc.

O que está em jogo aqui não são as “verdades históricas”, mas sim a autorreflexão causada pelo questionamento das contradições presentes nessas “verdades históricas”, nesse sentido, *Angola Janga* e *Cumbe* se inscrevem no território que Hutcheon descreve como *metaficção historiográfica*.

O conceito de *metaficção historiográfica* proposto por Linda Hutcheon (1991) como uma das frentes que caracterizaria o “pós-moderno” na ficção, se consubstancia a partir de uma espécie de fusão, ou, para usar uma outra terminologia mais apropriada, um sincretismo entre os discursos histórico e o artístico-literário, levantando questões formais e conceituais:

[...] como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza. (HUTCHEON, 1991, p. 14).

Nesse sentido, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico, ou de uma representação histórica na pintura, por exemplo, é a sua capacidade de autorreflexão despertada pelo questionamento das “verdades históricas”, ou seja, quando D’Salete se apropria de personagens e/ou acontecimentos históricos, ele os problematiza, e o faz em três níveis: de forma narrativa, histórica e ficcional. Essa problematização é a base para o seu “repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 22). O papel da metaficção historiográfica e, por consequência, de parte da obra de Marcelo D’Salete, reside em contrastar o olhar dominante com a visão dos subalternizados levando em conta o agravante, no caso da história negra, de que toda a documentação que se conhece sobre Palmares e, de modo geral, de todo o processo escravista no Brasil, é fornecido pelos “vencedores”, pelo homem branco colonizador. Se ressaltarmos o caráter narrativo que possui tanto a história quanto a ficção que, segundo Hutcheon, partem da verossimilhança, no entanto, o peso de “verdade” de ambos os relatos (histórico e ficcional) são equivalentes tanto quanto questionáveis, por se tratar de uma narrativa:

[...] as duas (história e ficção) são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Em outras palavras, a história a que damos, muitas vezes, o peso de “verdade”, é também um discurso narrativo que se apropria de uma série de eventos identificados como ocorridos presumivelmente no passado, arranjados e organizados de maneira coerente dentro de uma forma, prevalentemente em prosa que, por sua vez, não escapa também à subjetividade e ideologia do sujeito historiador. Se o historiador, como um arqueólogo, encontra indícios, rastros, documentos e os interpreta para constituir sua narrativa, o ficcionista (re)cria suas histórias a partir de outras. A metaficção historiográfica está muitas vezes alinhada com modelos epistemológicos mais progressistas que visam a retratar a arte e a história pelas diferenças, problematiza a epistemologia hegemônica para criticar a chamada “história oficial”.

A historiografia contemporânea já forma um entendimento de que a escrita da história contempla também uma parcela de ficção desenvolvida a partir de uma visão particular (WHITE, 1995). Assim como existe um acordo tácito entre o leitor e o texto literário, que convençamos chamar de pacto ficcional (ECO, 1994), pode-se presumir um acordo similar entre o leitor e o texto histórico recepcionando-o como uma “verdade parcial”. Seguindo essa linha de raciocínio, Hutcheon propõe que na metaficção historiográfica só existem “verdades” no plural, jamais uma só verdade: “A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir ficção [...] só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146).

Nesse sentido, podemos entender a própria história como uma espécie de ficção, pois como tal, depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia para apresentar um relato daquilo que “presumivelmente ocorreu”. Tanto a ficção quanto a história são sistemas de significação em nossa cultura, as duas podem ser consideradas “formas de mediar o mundo com o objetivo de introduzir sentido” (DOCTOROW *apud* HUTCHEON, 1991, p. 149), ou como afirma Fredric Jameson, a representação histórica está em crise:

A “solução” mais inteligente para uma crise desse tipo não consiste em abandonar a historiografia, súbita e totalmente, como um objeto impossível e uma categoria ideológica, mas sim – como na própria estética modernista – em reorganizar seus procedimentos tradicionais em outro nível. Nessa situação a proposta de Althusser parece ser a mais sensata: à medida que a narrativa ultrapassada ou historiografia “realista” vai se tornando problemática, o historiador deve reformular sua vocação – não mais produzir uma representação nítida da história “como realmente ocorreu”, mas produzir o *conceito* de história. (JAMESON *apud* HUTCHEON, 1991, p. 149).

Mais do que fomentar a apenas a simples oposição binária entre ficção e fato, trabalhos como os de D’Salete, que adotam esse viés da metaficção historiográfica (e não a ficção histórica), o fazem na busca de levar os leitores à autorreflexão, à crítica e ao questionamento das “verdades absolutas” por meio de uma intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado. Assim como Clarice Lispector destinava seus textos a “leitores de alma já formada”, a obra de D’Salete, por sua vez, se destina a leitores de alma já emancipada.

3.3 JOÃO PINHEIRO: DESLEITURA E REINVENÇÃO

“Não pretendo entreter ninguém”.

William Burroughs

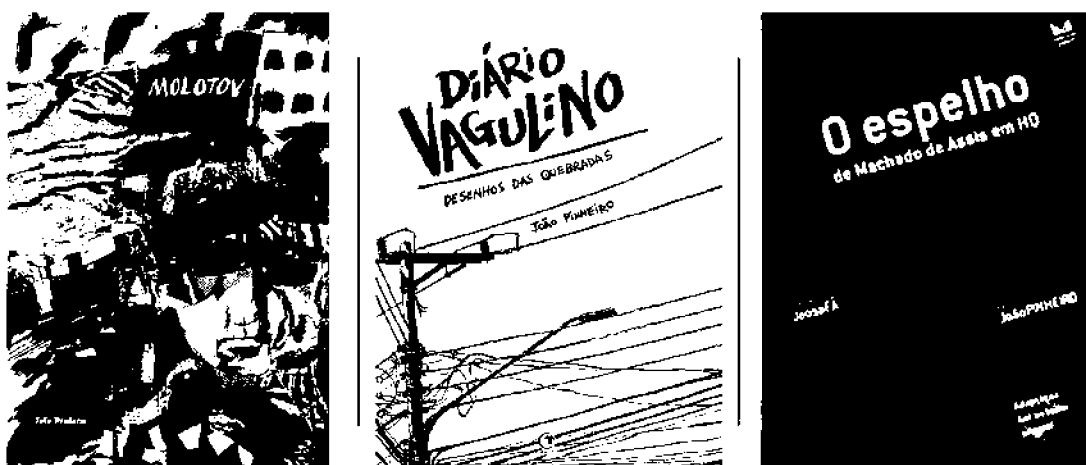
João Pinheiro nasceu em São Paulo em 1981. Aos 19 anos inicia o curso de Artes Plásticas na Faculdade Paulista de Artes, momento em que começa a se dedicar ao desenho e à ilustração. Colaborou, como ilustrador, em diversas revistas, jornais e editoras, produtoras de vídeo e agências de publicidade, como as revistas *Rolling Stone* e *Seráfina*. Inicia sua carreira como quadrinista publicando em coletâneas de quadrinhos nas já citadas revistas *Front* e *Graffiti 76% Quadrinhos* e nas revistas *+Soma*, *Imaginários em Quadrinhos*, *Revista Bill*. Fora do país, colaborou nas revistas *Hipnorama* (Argentina) e *Inkshot* (EUA). Colaborou ainda com Edson Oda na produção do curta metragem *Malária* (2013), e no documentário *Há muitas noites na noite* (2016), de Silvio Tendler.

Em 2011, Pinheiro publica seu primeiro álbum, a HQ biográfica *Kerouac*, pela editora *Devir*. Em 2012, publica a adaptação em quadrinhos de *O Espelho*, de Machado de Assis, seguido pela adaptação do conto *A lenda do belo Pecopin*, de Victor Hugo, publicado em 2014, ambos em colaboração com Josefa Fernandes Gonçalves para a editora *Mercuryo Jovem*. Pela editora *Veneta*, publica seus principais trabalhos: a HQ *Burroughs* em 2015, e *Carolina* em 2016, com a colaboração de Sirlene Barbosa.

De forma independente, Pinheiro publica o fanzine *Molotov* em 2016. Em 2017, cria o projeto *Cavalo de Teta*, um fanzine em colaboração com MZK, Gerlach, Schiavon e Evandro Alves na primeira edição. Já no segundo número, o projeto contou com a participação de Ferréz e de Rafa Campos Rocha. A terceira edição foi lançada em 2019, com a participação dos colaboradores originais e mais uma vez contou com a participação de Rocha.

Pela editora Criativo, lança um álbum só de imagens intitulado *Diário Vagulino: Desenhos das Quebradas* (2017). Seus trabalhos mais recentes são as HQs digitais *Pandemia na Quebrada* (2020), mais uma vez em parceria com Sirlene Barbosa, publicada no site da Editora *Veneta*, *Farol de Quebrada* (2020), integrante do Programa *Convida* do IMS, disponível no site do Instituto, e a HQ intitulada *A Solução Final* (2021), publicada pela *Ragu #8*. Ainda em 2021, lança pela *Veneta* *Depois que o Brasil acabou*, compilação de sua produção independente.

Figura 49 – Capas de *Molotov* (2016), *Diário Vagulino* (2017) e *O Espelho* (2012) de João Pinheiro



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Figura 50 – Capas do fanzine *Cavalo de Teta* (2017-2019) de João Pinheiro



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Figura 51 – Capas dos principais trabalhos: *Kerouac*, (2011), *Carolina* (2016) e *Burroughs* (2015) de João Pinheiro



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Os três principais trabalhos de João Pinheiro aqui analisados: *Kerouac* (2011), *Burroughs* (2015) e *Carolina* (2016), partilham de pelos menos duas questões em comum: a primeira é que são o que se costuma chamar de adaptações. Assim como a tradução, uma adaptação é uma maneira de transcodificação de um sistema de comunicação para outro e, como nos lembra Linda Hutcheon, “a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido” (2011, p. 9). Somado a essa inevitabilidade de transformação do texto adaptado para sua transposição em quadrinhos, Pinheiro traz também elementos biográficos desses autores, bem como intersecções de outras obras deles além de intervenções externas e inventivas. Mas, é claro, cada uma das obras dos autores adaptados que serviram de base para o trabalho de João Pinheiro já carrega em si algo de sua biografia, como é o caso de *On the Road: pé na estrada* de Jack Kerouac, *Almoço Nu*, de William Burroughs e *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus. Cabe ressaltar que, sabiamente, os títulos dessas obras não figuram nas capas de suas respectivas adaptações, pois são apenas a base de uma colcha de retalhos tecida por João Pinheiro, cujo fio do urdume é a vida dos próprios autores que corre transversalmente às tramas de sua ficção.

Já a segunda questão está em suas escolhas. É muito fácil estabelecer uma relação entre Kerouac e Burroughs, ambos norte-americanos e pertencentes a uma mesma geração, a geração *beat*³⁶. Temporalmente, os *beats* viveram no mesmo período em que Carolina Maria de Jesus, mulher negra que se encontrava abaixo da linha do equador, especificamente na favela do Canindé em São Paulo inserida em um outro contexto social e político, uma realidade bem diferente dos homens brancos estadunidenses. No entanto, o que conecta esses autores é a relação de mão dupla que estabelecem com a literatura. Vida e obra se misturam, se confundem, o mundo simbólico e a realidade objetiva riscam o chão dos mundos em que habitam. Cada qual a sua maneira, se encontram sempre à margem. É aqui que entra o adjetivo “marginal”, utilizado hoje na academia para identificar obras

[...] produzidas e vinculadas à margem do corredor editorial, que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos, que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados, ou

³⁶ Geração *beat* refere-se a um pequeno grupo de poetas e escritores ditos marginais surgido nos Estados Unidos da década de 1950 que se consolidou como movimento somando-se a um movimento maior, hoje chamado de contracultura.

ainda que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais. (NASCIMENTO, 2009, p. 20-21).

São escritores que se posicionaram à margem dos sistemas de sua época, que evocam por meio de sua literatura as contradições e os problemas de seu tempo, afirmando suas identidades na reelaboração de memórias individuais e coletivas que reverberam todo um contingente de sujeitos que, até então, tinham sua existência de alguma forma negada ou ignorada, sejam eles *junkies*³⁷ ou favelados. Fica evidente não só nessas obras, mas em todo o percurso autoral de Pinheiro, a sua predileção pela margem.

O trabalho de adaptação desses autores engendrado por Pinheiro desafia o senso comum (difundido tanto entre leitores como entre alguns pesquisadores) que ainda estabelece uma certa hierarquia entre a obra, dita “original” e a sua transcodificação, sempre tida como “menor” ou “secundária”. Essa prioridade dada ao chamado “texto-fonte”, toma como parâmetro de julgamento a ideia de que adaptação deve ao texto anterior uma suposta “fidelidade”.

[...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias. Contudo, tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores [...]. (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Como bem aponta Hutcheon, essa valorização (pós-)romântica da criação original e do gênio criativo ainda persiste como ancoradouro e fonte da depreciação sofrida pelas adaptações, “um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar - ou, mais precisamente, de partilhar - diversas histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 24) adensada pela superioridade axiomática da literatura sobre qualquer adaptação, por ser ela (a literatura) uma forma mais antiga. A essa hierarquia também se soma o logocentrismo, já observado nesta tese, que caracteriza nossa cultura ocidental aliado a uma certa iconofobia (especificamente nos casos de adaptações literárias), que nos remete diretamente ao “sujeito anicônico”,

³⁷ *Jukie* ou *junky*, além de ser o título de um dos romances de William Burroughs, é uma gíria do inglês norte-americano utilizada para identificar pessoas que sofrem de dependência de drogas, especificamente os viciados em heroína, como era o caso de muitos escritores *Beats*. Também pode ser utilizada para definir qualquer estado alterado de consciência.

cunhado por Groensteen (2004), alheio à natureza e a dinâmica específica das imagens, como bem apontamos na introdução dessa pesquisa.

Logo, as adaptações têm uma dupla natureza: por um lado temos sua inequívoca e declarada relação para com outra(s) obra(s), ao mesmo passo que reclama para si uma autonomia, ou mesmo uma “aura”, como nos aponta Benjamin, pois mesmo as adaptações possuem sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN *apud* HUTCHEON, 2013, p. 27). Nesse sentido, *Carolina, Burrughs e Kerouac* de João Pinheiro são obras autônomas que dizem respeito a um tempo, espaço e contexto únicos, que prescindem de qualquer relação com seus respectivos autores e obras adaptadas. O que não impede que o próprio leitor estabeleça por vezes essas relações, assim como relações de outras naturezas evocadas pela leitura ou fruto do choque com seu próprio repertório pessoal. *A priori*, não há diferença alguma na experiência de se ler uma adaptação ou uma obra “original”, pois, seguindo o raciocínio de Hutcheon, é da natureza da cultura ocidental a “partilha de histórias”, e a ideia de original e gênio criativo não passam de uma romantização desse processo de apropriação que caracteriza nossa cultura histórica.

Adaptação é repetição, porém repetição sem replicação, nos diz Hutcheon (2013). No entanto, mais do que homenagear, contestar ou venerar, o que propõe Pinheiro com suas adaptações é justamente *desajustar*, contrariando as possíveis definições do verbo “adaptar” propostas no dicionário, que quer dizer, alterar, ajustar ou adequar. É aqui que entra a ideia de “desleitura” proposta por Harold Bloom: “A leitura é uma ‘desescrita’ assim como a escrita é uma desleitura” (BLOOM, 1995, p.15). Pinheiro, ao reescrever a obra e a biografia de seus autores de cabeceira, os reinventa no processo, faz convergir a (des)escritura e a (re/des)leitura.

A esse processo de choque entre a leitura e a autoria, Jorge Menna Barreto, em sua tese de doutorado, cunha o termo *leitoria*, para dar conta de explorar os diversos matizes entre o (des)ler e o (re)criar que acomete o artista-leitor, no processo de apropriação e recriação da obra de um outro artista, a que o autor vai chamar de resposta autoral às leituras de obras de outros artistas e autores:

A desleitura está na base da formação do artista-leitor, como um átomo desobediente que, num dado momento, afasta-se da órbita comum e traça um desvio. Afirma-se assim um modo de ver deslizante, inclinação do olhar que constrói este trabalho, diferente do ponto de

vista de um historiador, crítico ou acadêmico, na acepção mais conservadora dos termos. (BARRETO, 2012, p. 18).

Nesse sentido, Pinheiro reconceitualiza esses autores (que também são suas influências) utilizando-se da desleitura como *tática*, desviante e criativa de resistência cultural, uma espécie de antídoto para a *angústia da influência*, permitindo ao leitor brasileiro (destinatário primeiro dessas obras) repensar nossas experiências/influências coloniais compartilhadas (no caso, *Kerouac* e *Burroughs*) assim como a tomar consciência da persistente precariedade social e cultural que habita nosso país e que, mesmo nas piores condições, é capaz de produzir uma autora da envergadura poética de Carolina Maria de Jesus, contrariando e se rebelando contra o sistema (estatal e literário).

É da autoconsciência deste contexto conflitivo que surge parte da produção quadrinhográfica contemporânea brasileira, sobretudo, a obra de João Pinheiro, simultaneamente subordinada e resistente. Contraditória, mas não autoindulgente, sua poética propõe *des/ler*, de maneira inventiva e desviante tanto texto adaptado quanto sua adaptação, como em um processo antropofágico, realizado tanto por Pinheiro como por nós, leitores, que, ao deglutirmos a(s) obra(s), inscrevemos nossa própria leitura no corpo tanto do texto adaptado, quanto da sua transcodificação, afinal de contas, ler também é um processo de criação.

A leitura assim como a adaptação sempre envolve tanto uma interpretação quando uma (re)criação (REY, 2019), o próprio ato de fruição abre uma constelação de possibilidades. O que Pinheiro alcança com sua tática de *des/ler* e recriar suas obras/autores de referência, é a possibilidade de agenciar o seu próprio repertório subjetivo, sua maneira particular de ver o mundo ao inscrevê-lo sobre o texto adaptado, partilhando conosco a transposição de sua particular experiência com as obras, mediada tanto por suas capacidades e quanto por suas limitações artísticas em um determinado tempo e espaço, atando mais um nó na trama da urdidura da tradição (no sentido proposto por Eliot), pois “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto - um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17).

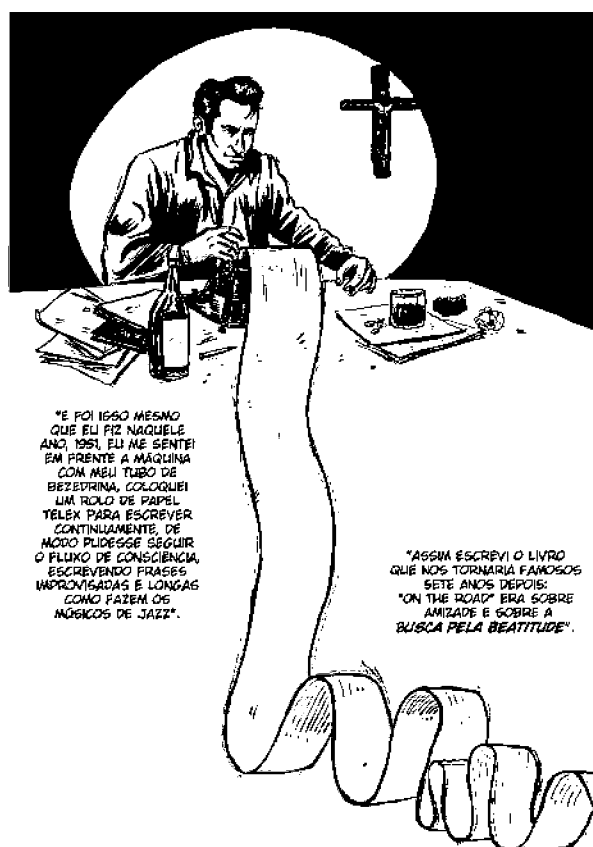
Pinheiro não é simplesmente um herdeiro dessa tradição “marginal” *avant la lettre*, ele conquista seu lugar à maneira como propõe Eliot (1989), através do grande esforço de atualizar histórica e artisticamente as urgências e angústias de uma

geração para outra, implicando diretamente em nossa percepção, presentificando o *uivo* dado por seus mestres, contribuindo para sua atemporalidade e ao mesmo tempo cômico de seu lugar no tempo e de sua própria contemporaneidade.

Ambos os álbuns tomam como ponto de partida uma seleção não-linear de episódios relevantes da vida de seus personagens encadeados ao registro histórico reinventados por João Pinheiro.

Em *On the road: pé na estrada*, acompanhamos a *road trip* de Sal Paradise (alter-ego de Kerouac) e Dean Moriarty (representação ficcional de Neal Cassady) que saem de Paterson, Nova Jersey, atravessando o país até São Francisco, na costa-oeste dos Estados Unidos, incluindo uma incursão ao México. Em *Kerouac*, acompanhamos as aventuras que deram origem ao livro. Pinheiro organiza nesse retrato aspectos biográficos e trechos da obra de Kerouac em uma tentativa de dar conta tanto do homem quanto do mito.

Figura 52 – *Kerouac*, página 101 (2011), João Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2011, p. 101.

Estão representados na HQ os momentos mais marcantes de sua infância em Lowell, como a influência e a morte precoce de seu irmão Gérard, sua forte conexão com Jesus Cristo dada a sua formação católica ortodoxa, sua paixão pela literatura e sua determinação em se tornar um grande escritor. Já sua relação abusiva com álcool e as drogas aliados à sua intensa conexão com o Jazz e a conturbada relação com as mulheres ao longo de sua vida, se contrapõem em um contraste fascinante à sua religiosidade fervorosa e paixão pela vida, compondo uma personalidade cativante.

Também somos apresentados rapidamente aos outros dois grandes expoentes da geração *beat*, Allen Ginsberg e William Burroughs.

Figura 53 – *Kerouac*, página 37 (2011), João Pinheiro.



Neste seu primeiro álbum de fôlego, já podemos perceber os elementos marcantes de sua poética, composta por uma representação figurativa naturalista constituída a partir de linhas firmes e vigorosas que combinam um pincel carregado e espesso com os traços finos de caneta nanquim e/ou bico de pena, carregado de hachuras que mediam o preto e branco intenso.

Em *Burroughs*, Pinheiro subverte a narrativa mais convencional que ainda persistia sem muitas surpresas em seu álbum anterior. Aqui, ele aposta em uma fragmentação maior da narrativa que reflete duplamente a diegese: primeiro, proporcionando ao leitor uma experiência incômoda de leitura que emula o processo de reelaboração da realidade comumente associado aos sintomas de esquizofrenia paranoide, um subtipo do quadro esquizofrênico em que há predomínio de delírios de perseguição, causado por uma condição psiquiátrica ou pela abstinência de entorpecentes, estado em que se encontra o personagem Bill Lee, *alter ego* de Burroughs. Segundo, temos a relação homológica dessa fragmentação e embaralhamento não só da narrativa como também de algumas imagens (Fig. 06 e 07), com o método de escrita *cut-up*, muito utilizado por Burroughs na composição de seus livros.

Já em sua constituição pictórica, Pinheiro mantém tanto a figuração naturalista quanto o alto contraste entre o preto e branco característico de seu trabalho. Um detalhe interessante é que o preto foi substituído pelo azul na impressão, o que faz com que a obra ganhe uma outra carga sensorial seja pela sensação ou efeito de planaridade que o azul traz para a página ou mesmo pela impressão causada no leitor de que os desenhos de alguns quadros parecem terem sido feitos com caneta esferográfica azul. O vigor de suas linhas permanece, acrescido de uma certa “sujeira” no traço (Fig. 54), bem como o uso de algumas pontuais intervenções digitais para atender a alguma necessidade narrativa, como a deformação deliberada de alguns quadros que sugerem visualmente um tom psicotrópico aludindo ao estado alterado de consciência de Bill, intensificando a atmosfera paranoica (Fig. 55). Esse empenho em mergulhar na psique de seu perturbado protagonista acaba por conduzir gradativamente o grafismo de Pinheiro para momentos de abstração (Fig. 56), muito ricos em carga simbólica.

Figura 54 – *Burroughs*, página de abertura (2015), João Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2015.

Figura 55 – *Burroughs*, página 66 (2015), João Pinheiro.



Figura 56 – *Burroughs*, página 20 (2015), João Pinheiro.



Na imagem acima (Fig. 56), pode-se perceber a profusão de círculos que aparentam ser a fonte de distorção da imagem do rosto de Bill quase irreconhecível. Os círculos remetem a “buracos” de bala, imagem fantasma que assombra toda a HQ (Fig. 57), aludindo ao evento traumático que abre o álbum. A história tem início com Lee alvejando sua esposa Joan com um tiro acidental e fatal na testa ao errar o verdadeiro alvo: o copo que Joan equilibrava sobre a cabeça na costureira brincadeira em que o casal reencena o momento apoteótico da lenda germânica de Wilhelm Tell (ou Guilherme Tell, como é conhecido no Brasil), em que o hábil atirador legendário acerta com uma flecha a maçã sobre a cabeça do próprio filho.

Bill tem plena convicção que forças exteriores manipulam sua mente. Em uma consulta com o Dr. Benway que o diagnostica como vítima de uma “disfunção simbólica”, recebe como tratamento a recomendação de não parar de escrever e a ingestão de um potente alucinógeno, o sumo ordenhado das glândulas de uma criatura alienígena chamada *Mugwump*: “Sente-se à frente da máquina de escrever e trabalhe, encadeie o tempo, nós somos um animal capaz disso, você deve saber. Abandone as verdades! É a linguagem que constitui aquilo que consideramos a realidade” (PINHEIRO, 2015, p. 31).

Tem início o périplo paranoico-esquizofrênico de Bill Lee que se tornará o “Agente Lee”, mergulhando em um insano *tour de force* ao adentrar a Interzona, uma espécie de realidade paralela em busca de redenção.

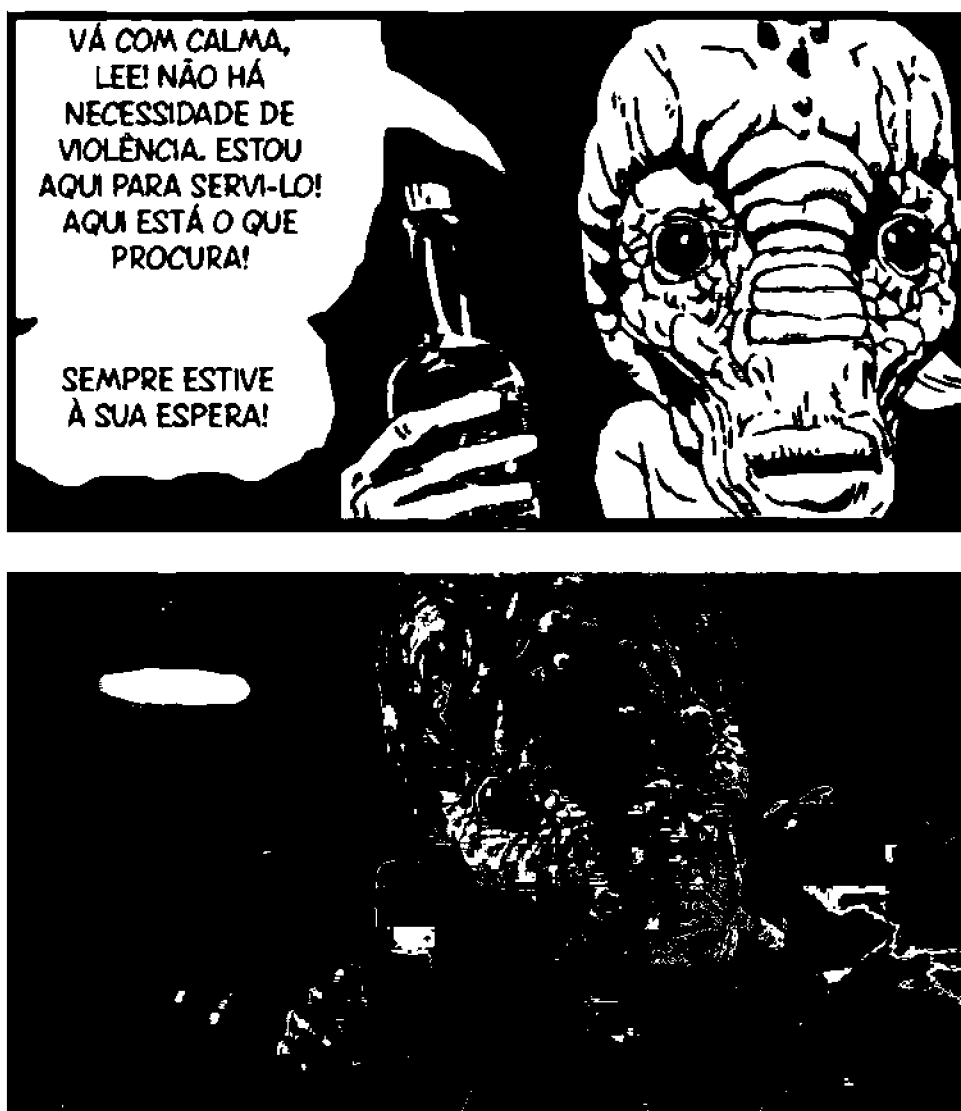
Pinheiro também não se exime de acenar para a adaptação cinematográfica de *Almoço Nu* dirigida por David Cronenberg em 1991, que no Brasil ganhou o título de *Mistérios e Paixões*, de onde extrai algumas soluções visuais, como a aparência monstruosa do *Mugwump* (Fig. 58).

Figura 57 – *Burroughs*, Seleção de diversos momentos em que o círculo aparece (2015), João Pinheiro.



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Figura 58 – *Burroughs*, detalhe da página 104 (2015), João Pinheiro. Frame do filme *Mistérios e Paixões* (1991), David Cronenberg.



Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Outras referências também são costuradas por Pinheiro, como uma citação direta ao filme *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla (Fig. 59). No filme, um homem negro é espancado pela polícia quando diz: “O terceiro mundo vai explodir!” em *Burroughs*, Pinheiro apenas omite a territorialização da sentença.

Figura 59 – *Burroughs*, detalhe da página 84 (2015), João Pinheiro. Frame do filme *O bandido da luz vermelha* (1968), Rogério Sganzerla.



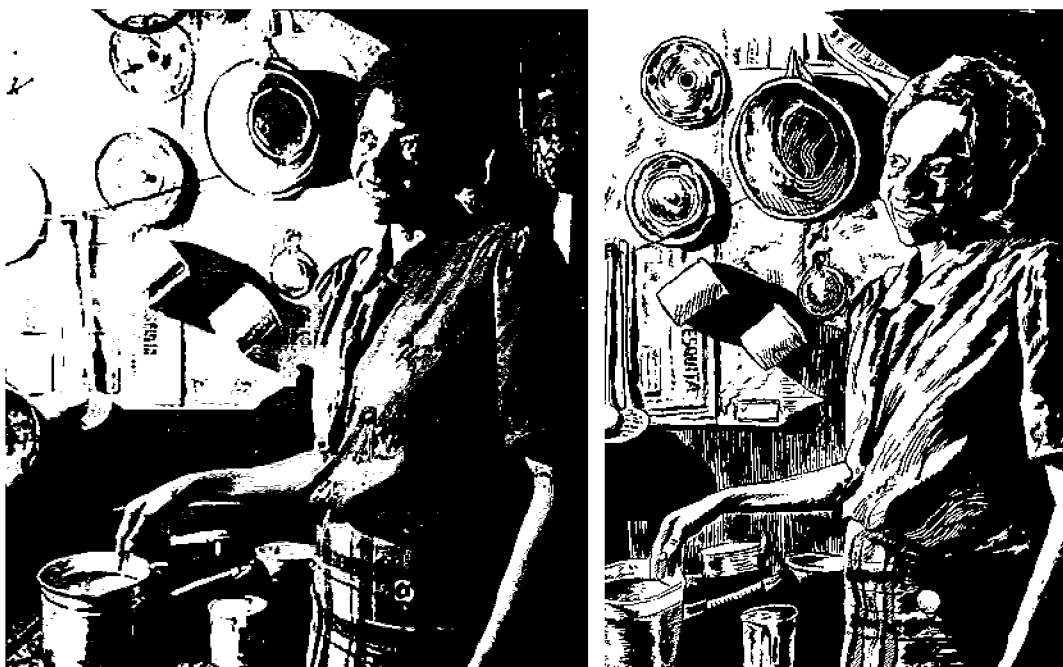
Fonte: colagem elaborada pelo autor.

Referências intertextuais como essas povoam a obra de João Pinheiro, sobretudo, em seus trabalhos independentes e mais experimentais. No entanto, para o leitor tais citações, sejam explícitas ou implícitas, só são evidentes ou perceptíveis caso façam parte do seu repertório. “É um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito, no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experimentando” (STAM *apud* HUTCHEON, 2013, p. 45). Hutcheon ainda afirma que a experiência de uma adaptação (enquanto adaptação) se dá por meio de lembranças de outras obras que ressoam através da repetição com variação, como palimpsestos.

Já em *Carolina*, lançado em 2016, João Pinheiro e sua companheira Sirlene Barbosa apresentam um trabalho mais documental, quase jornalístico e com grande preocupação na reconstituição visual de Carolina e seu mundo (Fig. 60 e 61). A obra acaba por (re)apresentar a autora de *Quarto de despejo* a um novo público. Não por acaso, 2014 foi o ano do centenário de nascimento da autora que, até então, carecia de uma maior atenção por parte do mercado editorial que há muito não reeditava sua obra. A efeméride foi o ponto de partida para a realização do projeto, que conta com

um paratexto bem referenciado que contextualiza e pontua, de forma cronológica, a vida da menina Bitita, desde sacramento, no interior de Minas gerais, até a Favela do

Figura 60 – Foto do jornal Última Hora (via portal Templo Cultural de Delfos) e ilustração de João Pinheiro para o livro “Cinderela Negra, a saga de Carolina Maria de Jesus”, de José Carlos Meihy e Robert Levine, 1994.



Fonte: colagem elaborada pelo autor. Gravura obtida de RODRIGUES, 2016.

Figura 61 – Esboço original de João Pinheiro do livro *Carolina* e foto do jornal Última Hora



Fonte: colagem elaborada pelo autor. Gravura obtida de RODRIGUES, 2016.

Na HQ propriamente dita, o recorte cobre (de forma não linear) parte do período em que Carolina escrevia seus diários, texto bruto que virá a compor o seu primeiro livro, *Quarto de despejo*, próximo ao momento em que ela é “descoberta” pelo então jovem repórter da *Folha da noite*, Audálio Dantas, que planejava fazer uma reportagem sobre a favela do Canindé em 1958. Após uma primeira parte retratando as agruras de Carolina, a história segue do momento em que Audálio conhece Carolina e seus diários, publicando primeiro trechos no jornal *Folha da noite* e, posteriormente, editando seu primeiro livro, até a sua ascensão no mundo literário e seu posterior esquecimento.

Pinheiro Permanece fiel às suas escolhas poéticas já pontuadas aqui. Embora um pouco mais contido, retrata com muito lirismo e delicadeza algumas passagens da vida de Carolina (Fig. 61). Já o uso da intertextualidade está mais autocontido com relação a referências externas, e explícito, com relação às referências internas, por vezes citando *ipsis litteris* fragmentos do *Quarto de despejo*, por outras evidenciando as referências da própria Carolina (e talvez do próprio autor?) pontuado pelas capas de alguns livros que aparecem na HQ, como *Os miseráveis* de Victor Hugo, *Histórias Extraordinárias* de Edgar Allan Poe, *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *As Primaveras* de Casimiro de Abreu, todos encontrados no lixo pela personagem.

É muito curioso esse jogo duplo em que a intertextualidade acaba por substituir o relacionamento autor-texto pelo relacionamento leitor-texto ao situar “o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso”, pois é apenas “como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (HUTCHEON, 1991, p. 166). Ou seja, para os leitores que conhecem a história das agruras de Jean Valjean; a luta contra o sofrimento e injustiça e a fome encampada pelo sertanejo; os arroubos de uma mente turva pelo sofrimento e o lirismo e beleza da poesia de linguagem simples e acessível, é possível estabelecer inúmeras relação tanto com o *Quarto de Despejo*, quanto com a HQ *Carolina*, assim como com vida da própria autora e, por que não, com as escolhas estéticas, éticas e poéticas do próprio João Pinheiro.

A chamada intertextualidade pós-moderna, como bem nos pontua Hutcheon, “é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

É justamente com esse movimento que Pinheiro confronta diretamente o passado não só da literatura, mas das artes em geral, atualizando seu discurso para o nosso tempo por meio de suas provocativas adaptações. Nesse sentido, a desleitura e a reinvenção se mostram como a única tática de leitura possível.

Figura 62 – Página s/p *Carolina* (2016), João Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2016.

4 A LEITURA DOS QUADRINHOS

“A leitura de uma obra de arte é uma aventura em que cognição e sensibilidade se interpenetram na busca de significados”.

Analice Dutra Pillar

4.1 RELAÇÃO DE AFETO

“Só pesquisamos aquilo que nos afeta, –
mas lembrando que afetar vem de afeto”.

Antonio Gramsci

Abro o quarto e último capítulo desta tese com as palavras de Gramsci para lembrar ao leitor, e a mim mesmo, que “só pesquisamos aquilo que nos afeta” e, mais que isso, é preciso lembrar também que tanto o verbo “afetar” quanto o substantivo “afeto” derivam ambas do latim *affectio*, que por sua vez corresponde a ideia de relação, disposição, amor e atração. Já a raiz *afficere*, nos remete à ideia de fazer algo, agir sobre, manejar. Nesse sentido, assumo aqui novamente a primeira pessoa do discurso para falar de maneira pessoal e subjetiva daquilo que me *afeta* e pelo qual eu tenho demasiado *afeto*, e que é também aquilo que me move enquanto professor, pesquisador e produtor: a leitura dos quadrinhos. É justamente o substrato desse afeto que constitui a presente pesquisa e o que torna ela possível.

O que proponho nos parágrafos que se seguem é justamente refletir sobre as relações de afeto que estabeleço com os quadrinhos a partir de minha própria experiência subjetiva, parcial e errática de leitura. Pois a leitura nunca é, do contrário do que pensa o senso comum, um ato/gesto passivo, pelo contrário, é sempre dinâmico, fluído e mutável, como o rio em que se banha Heráclito:

Ao ler, estamos entrelaçando informações do objeto, suas características formais, cromáticas, tipológicas. E informações do leitor, seu conhecimento acerca do objeto, suas inferências, sua imaginação. Assim, a leitura depende do que está em frente e atrás dos olhos. (PILLAR, 1999, p. 12).

Nunca lemos sozinhos, estamos sempre acompanhados de nosso repertório biográfico de experiências e de nossa “bagagem” acumulada de outras leituras. E quando eu me refiro a “ler”, não me refiro apenas a decodificação mecânica de um

código linguístico ou ao seu processo de compreensão, mas também ao processo de afetação no sentido gramsciano daquilo que me afeta e cujo qual eu nutro afeto(s). O “texto” é esse objeto de afeto:

[...] para saber o que é ler, tenho que saber, antes de mais nada, o que é um texto e o que é compreender um texto. Texto vem do latim “textos” que significa “tecido, trama, encadeamento de narração, etc”. De “texere, tecer. Um texto é portanto algo acabado, uma obra tecida, um complexo harmonioso. (GADOTTI, 1982, p.16-17).

Logo, a leitura dos quadrinhos (assim como a leitura de imagens em geral) é um processo de compreensão de expressões simbólicas, formais, sensoriais, independente do *medium* que as veiculam. Nesse sentido, o ato/gesto de ler é (contemporaneamente) atribuir significado. E é nessa chave que conduzo minhas reflexões. Piaget (1976) postula que tudo aquilo que é observável e, por consequência, passível de leitura, carrega sempre a marcado conhecimento e da imaginação de quem observa. Dependendo do repertório biográfico de experiências, da bagagem de referências acumulados do sujeito e de sua estrutura mental (sempre em transformação), a leitura se altera. O que pressupõe que duas pessoas que leem o mesmo livro, o mesmo quadrinho, a mesma imagem e, por extensão, uma mesma realidade, chegam a conclusões bem diferentes, atribuem ao mesmo objeto significados distintos. O que torna a leitura sempre um ato/gesto de afeto, parcial, singular e pessoal.

As leituras tecidas nesta tese a respeito dos objetos erigidos são apenas as minhas leituras, nem mais nem menos. São leituras subjetivas e adensadas pela minha formação pregressa, por minhas experiências pessoais e leituras anteriores e, sobretudo, por minhas limitações. São o resultado de uma negociação entre a razão científica que rege, subordina e ordena a minha escrita e o sobressalto, estranhamento, deleite e provocação que tais obras me causam, temperados pelo meu repertório pessoal. E não há como ser diferente. Herbert Read nos diz que as artes são manifestações de enfrentamento do paradoxo inexplicável entre o sensível e o inteligível, cada produção artística é uma forma de questionamento, uma pergunta inescrutável lançada para o mundo. Para Read as “ideias só têm um valor e um sentido para o ser humano, quando podem ser articuladas em imagens compreensíveis para ele, quando lhe possibilitam uma interatividade com o mundo” (READ *apud* MEIRA, 1999, p. 123). O enfrentamento que eu trouxe nesta tese, em

suma, não difere do desafio do artista no que diz respeito a essa tentativa de buscar uma síntese entre o sensível e o inteligível, tarefa impossível de largada, mas não menos estimulante por isso. Parafraseando Bioy Casares, tudo que eu posso esperar dessa aventura crítica é, pelo menos, aventar hipóteses e compartilhar com o meu leitor as vertigens de minha perplexidade.

A perplexidade é o coração dessa relação de afeto que estabelecemos com o texto, nesse sentido mais amplo, e que trasborda para o mundo. Paulo Freire (1982) afirma que a leitura de uma imagem precede a leitura da palavra, e esta, por sua vez, é precedida pela leitura do mundo. Alfabetizar-se, para Freire é, antes de mais nada, aprender a ler o mundo:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre texto e contexto. (FREIRE, 1982, p. 11-12).

Nossa tentativa de circunscrever uma possível poética do contraditório no quadrinho brasileiro contemporâneo não está descolada de uma leitura do próprio Brasil e de seu atual contexto que transborda dessas obras. Como nos ensina Freire, ler é apreender as significações de um objeto: “Ler é adentrar nos textos, compreendendo-os na sua relação dialética com os seus contextos e o nosso contexto” (FREIRE, 1982, p. 4-5).

Como já afirmei ao longo desta tese, a leitura é também um processo de criação. O leitor/observador é responsável por colocar em contato a obra com o mundo exterior mediado por sua percepção subjetiva desse mundo, incorporando assim suas próprias contribuições ao processo criativo. Nesse processo dinâmico de construção de sentido, o que está explicitado pela (re/des)leitura é a relação de um texto com nosso contexto: “a leitura só se processa no diálogo do leitor com a obra, o qual se dá num tempo e num espaço preciso. Nesse sentido, não há uma leitura, mas leituras, onde cada obra precisa encontrar modos múltiplos de melhor saborear a imagem” (PILLAR, 1999, p. 20).

A leitura é também um *fazer*, um gesto ativo de elaboração de uma imagem mental articulada estética e cognitivamente, capaz de contribuir efetivamente na ampliação de nossos horizontes de percepção do mundo. Somente a leitura com afeto é capaz de nos emancipar.

4.2 O LEITOR EMANCIPADO

“Todo leitor é um Crusoé de Poltrona”.

Alberto Manguel

Ricardo Piglia abre seu livro *O último leitor* (2006) com a derradeira pergunta: “o que é um leitor?” talvez seja essa a grande pergunta da literatura, que aqui podemos expandir ou problematizar: o que é um leitor de quadrinhos? Não me atreverei a tentar encontrá-lo, circunscrevê-lo ou defini-lo pois é exatamente essa figura inconsistente e ao mesmo tempo inescapável que me interessa. No entanto, não resistirei a tentar pelo menos qualificá-lo.

A produção de sentido de um texto requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. Umberto Eco, em *Lector in fabula*, afirma que todo “texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduz” (ECO, 2008, p. 37). Todo texto requer alguém que o ajude a funcionar, postula um destinatário. A ficção não depende apenas do autor, dizia Borges, mas do leitor. Jacques Rancière, por sua vez, postula em seu livro *O Espectador emancipado* que qualquer pessoa é capaz de reagir de forma passiva ou ativa diante de uma obra. Logo, “a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 22) entre o autor e o leitor/observador. Na contemporaneidade a então suposta dualidade entre a passividade e a atividade é questionada, o leitor/observador é corresponsável pela ativação da obra, capaz de realizar um trabalho poético de tradução (RANCIÈRE, 2012). O aqui chamado *leitor emancipado* co-referencial ao *espectador emancipado* de Rancière, é o leitor que compreende que olhar não é passivo. Saber “olhar”, para o leitor de quadrinhos, é tão importante quanto saber “ler”.

Como já foi salientado anteriormente, os quadrinhos são um território sincrético que conjumina os atos de “ler” e de “ver” simultaneamente. O leitor/observador de quadrinhos “ideal” é aquele que conseguiu se emancipar de alguma maneira da “colonização do verbal”, ou seja, no ato de leitura, a prerrogativa não é apenas texto

verbal ou da narrativa, o pictórico e o narrativo devem ser equânimes. É preciso que haja um reconhecimento da plasticidade como elemento material e imaterial capaz de conjugar sensibilidade e formas de pensamento que se ajustam ao regime do imaginário.

[...] a plasticidade, nas artes, também está vinculada a questões de significação ligadas ao homem e suas interações com o mundo. Enquanto símbolo, a plasticidade configura-se como arquétipo, imagem primordial, constituindo-se como uma terceira realidade, nem subjetiva nem objetiva, mas imaginal. A forma plástica, nas artes, é instauradora de um mundo e, como mito, depende de que cada sujeito a atualiza, a construa com imagem, segundo seus próprios significados, individuais e sociais. (MEIRA, 1999, p. 125-26).

É aqui que começa o nosso problema. A fruição estética não está muito presente em nosso percurso como leitores. Não nos é ensinado a ler imagens. Nosso sistema de ensino, ainda extremamente logocêntrico, privilegia a palavra, a linearidade e a narrativa (*logos*) deixando muitas vezes de lado a mobilização estética que demanda a leitura de imagens, aberta a desvios que fogem dos protocolos de leitura convencional e linear. A leitura dos quadrinhos reclama uma outra temporalidade, tabular, simultânea, cíclica, sensorial e sensível (*aesthesis*). O leitor de quadrinhos experimenta simultaneamente a leitura linear/narrativa e a leitura circular/pictórica. O *leitor emancipado* deve estar assim, aberto a um tipo de conhecimento que exorta os significados simbólicos individuais e sociais.

Se levarmos em conta que o simbólico pode manifestar-se simultaneamente por imagens e por palavras, que contém uma plasticidade organizadora que lhe é inerente, então, as formas de conhecimento que ele possibilita são tanto objeto de comunicação verbal quanto visual e o pensamento visual, quando vinculado ao social, torna-se questão de visibilidade, um tipo de conhecimento sobre a construtividade cultural, a afetividade e os vínculos. (MEIRA, 1999, p. 126).

Nesse sentido, a educação do olhar torna-se um imperativo. Curioso pensar que em um mundo como o nosso, assoberbado e dominado por uma “economia da imagem”; um mundo mediado por telas, *gadgets* e *softwares* cuja imagem é o seu denominador comum a ponto de causar uma hipertrofia da leitura, seja tão displicente com o olhar.

Voltando aos quadrinhos, ou melhor, à leitura dos quadrinhos, o nosso problema a respeito do “ensino do olhar” não está restrito às escolas e ao ensino

fundamental. A inabilidade de se considerar as imagens e, por extensão, as histórias em quadrinhos como uma linguagem autônoma também chega às universidades onde se propaga uma série de equívocos que não contribuem para o reconhecimento e autonomia da linguagem das histórias em quadrinhos.

Ainda é muito comum nas pesquisas acadêmicas brasileiras uma certa confusão no que diz respeito à natureza das histórias em quadrinhos, sobretudo, nos trabalhos de pesquisadores iniciantes. Os quadrinhos devem ser entendidos como uma *linguagem autônoma*, e não como um *gênero*, ou *subgênero* da literatura, como ainda se difunde erroneamente nos sistemas de ensino. Como afirma o professor e pesquisador Paulo Ramos (2009), identificar os quadrinhos como literatura é apenas uma forma de enquadrá-lo em um rótulo socialmente aceito ou academicamente prestigiado. Esse tipo de argumento é uma “herança” da forma pejorativa de como os quadrinhos foram vistos historicamente, sobretudo no meio universitário.

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente, assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (RAMOS, 2009, p.17).

Os quadrinhos não podem ser entendidos como um gênero, pois os gêneros são subdivisões como a de qualquer campo artístico que operam por meio de determinados elementos em comum, nesse sentido, os quadrinhos são precisamente um território que engloba vários gêneros. O conceito de gênero, conforme o proposto por Bakhtin (2003), diz respeito a um tipo relativamente estável de enunciado utilizado em uma dada situação comunicativa como intermediador do processo de interação. Ou seja, dentro dos quadrinhos são abarcados diversos tipos ou formas-padrão relativamente estáveis que caracterizam gêneros específicos sócio-historicamente determinados, como o cartum, a charge, a tira, o fanzine, a revista em quadrinhos (*comic book*), o álbum, o *webcomic*, etc.

Defendo que o quadrinho é, de fato, um modo de expressão artístico em face aos demais campos estabelecidos (literatura, pintura, cinema, etc). A melhor forma de descrevê-lo é como linguagem. Esse entendimento de que os quadrinhos se constituem como uma linguagem autônoma não é uma novidade e está presente em diversos autores, como Eco (1993), Cirne (1970; 2000), Barbieri (2017) e Groensteen (2015).

Uma outra recorrência, também limitada e limitante está na escolha da forma como os quadrinhos são abordados nas escolas, optando-se pela sua *instrumentalização* que leva em consideração apenas o seu valor discursivo/narrativo aplicado ao ensino da leitura (verbal) ignorando muitas vezes o seu valor pictórico, imaginal³⁸ e imaginístico³⁹ e, com isso, abre-se mão completamente de sua forma singular e característica de conciliar elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura em um determinado suporte. Dito isso, ancorar a leitura dos quadrinhos única ou exclusivamente ao caráter verbal é, no mínimo, redutor. De fato, nós não ensinamos e não somos ensinados a ler imagens, tampouco a ler quadrinhos. A leitura dos quadrinhos reclama um “leitor emancipado”, disposto a agir.

A emancipação, como propõe Rancière (2012) reside no poder de associar e dissociar, no embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham. Assumir uma postura ativa, torna o leitor/observador capaz de exercer o poder que cada indivíduo tem de:

[...] traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. O que nossas performances comprovam – quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de contemplá-la – não é nossa participação num poder encarnado na comunidade. É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações. (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21).

Longe da pretensão de propor (mais) uma categoria de leitor, ou mesmo tentar definir um leitor ideal de quadrinhos, essa breve reflexão apenas tenta aventar um horizonte de leitura possível a ser alcançado, horizonte ao qual me atenho enquanto pesquisador e, principalmente, enquanto docente. Em um país com 11 milhões de brasileiros⁴⁰ que não sabem ler nem escrever sendo que três a cada dez brasileiros

³⁸ Que vem da imaginação, pertencente a outra realidade. In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus. 1. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

³⁹ Técnica de comunicar ideias por imagens. In: Idem.

⁴⁰ Segundo dados levantados pelo IBGE em 2018.

são considerados analfabetos funcionais⁴¹ a educação do olhar parece algo distante e descolada da realidade em que estamos inseridos. Para chegarmos aos “leitores emancipados”, precisamos ainda emancipar as pessoas. A leitura e a educação do olhar são os primeiros passos.

4.3 PRODUÇÃO/CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

“Creio que à arte importa mais manter a capacidade de interrogação”.

Rodrigo Naves

Os quadrinhos, assim como as artes de modo geral, é uma forma de conhecimento e de produção de sentido realizada a partir de um fazer técnico e formal que expressa algo próprio de seu criador. Esse processo de elaboração/construção da obra artística, segundo Pareyson (1997), é concebido por três eixos que se atravessam mutuamente: *fazer*, *conhecer* e *expressar*. Seu ponto de contato com o mundo se dá pela *experiência* com a obra ou, como define melhor Virginia Kastrup, com esse *conjunto de forças* que consubstanciam a obra, “forças que vão atravessar aquele que dela consegue se aproximar. Entrar em contato é se deixar atravessar por essas forças que nela circulam” (KASTRUP, 2007, p. 42).

Para que essa experiência seja vivida, no sentido *singular* conforme propõe Dewey (2010), o leitor/observador deve se permitir ser atravessado, se colocar à disposição da experiência para que o encontro aconteça de forma profunda. O autor ainda faz uma distinção entre as experiências ordinárias e as experiências profundas, capazes de nos marcar e produzir sentido. Para Dewey, essas experiências profundas partilham, tanto na arte quanto na vida, de um caráter de integração, completude e consumação: “[...] (a experiência) é tão íntegra que seu fim é uma consumação e não uma cessação. Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora de autossuficiência. É *uma* experiência” (DEWEY, 2010, p. 110). A experiência, não se encerrando em si, se expande e estabelece relações com nosso repertório, nosso conhecimento e outras experiências.

⁴¹ Segundo o levantamento feito em 2018 pelo instituto Paulo Montenegro em parceria com a ONG Ação Educativa.

Nesse sentido, o leitor/observador, aquele que contempla, que mergulha e que sorve, está implicado em olhar e interpretar, tornando-se agente ativo desse encontro com o objeto artístico, ou como propõe Pareyson, um encontro com a forma:

[...] um encontro entre dois infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva de quem olha. (PAREYSON, 1997, p. 167).

Pareyson (1997) salienta ainda que, para haver esse encontro, é necessário que se cultive uma receptividade ativa, propondo a “contemplação” como esse estado de “extrema receptividade”.

Como eu já havia dito ainda neste capítulo, a contemplação, assim como a leitura, não é um ato passivo. A produção/construção de sentido é o resultado de um embate no campo do sensível. Ela não se dá à frente da beleza de uma obra, como bem nos lembra Mirian Celeste Martins:

Uma experiência estética, ou estésica, não se dá apenas frente à beleza das obras, mas também frente ao estranhamento, ao soco no estômago, à incômoda sensação do que não se sabe, do que espanta, do que encanta sem sabermos bem porquê. (MARTINS, 2014, p. 7).

É preciso adotar um *sensível olhar-pensante*, como nos propõe Martins, “Um olhar que pensa sensivelmente, que mergulha no que vê com todo o corpo, aprendendo a ver” (MARTINS, 2014, p. 7). Voltamos à educação do olhar, que não se dá apenas no espaço formal, nas escolas ou nos museus, o olhar “aprende vendo”, no exercício diário:

O Dom [do visível] se merece pelo exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse de sua visão. [...] Instrumento que se move por si mesmo meio que inventa seus próprios fins, o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo e que restitui o visível pelos traços da mão. (MARLEAU PONTY, 1975, p. 280-281).

Receptividade não é passividade. Para perceber, o leitor/espectador tem que *criar* sua experiência. Dewey (2010) chama a atenção para a impossibilidade de haver língua inglesa (e podemos constatar o mesmo em na língua portuguesa) uma palavra

que incluía de forma inequívoca aquilo que é expresso pelas palavras “estético” e “artístico”: “visto que ‘artístico’ se refere primordialmente ao ato de produção, e ‘estético’ ao de percepção e prazer, a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos é lamentável”. O que acaba por nos induzir ao equívoco da suposição de que, “como a arte é um processo de criação, a percepção dela e o prazer que dela se extrai nada têm em comum com o ato criativo” (DEWEY, 2010, p. 125-126).

A concepção de experiência que Dewey traz, corrobora aquilo que expus ao longo da tese, e que orientou sua concepção: a ideia de que o processo de produção/construção de sentido está presente na ação conjunta do autor/artista e do observador/leitor, como especificou Duchamp com seu conceito de “coeficiente artístico” (1994), ou no conceito de “arte relacional” de Bourriaud e também com Sandra Rey (2018) que, ao resgatar os conceitos de *poiesis* e *aisthesis* da antiguidade grega, propõe uma conciliação de uma possível intenção de realização do autor/artista com as possíveis interpretações que possam surgir da fruição do leitor/observador, entendendo o próprio ato de fruição como um ato de criação ou recriação.

A fruição enquanto um movimento, uma ação efetiva/afetiva, um gesto também criador, foge da recepção passiva, compõe um universo de constelações possíveis de se experienciar o conjunto de forças que emana do objeto artístico. É no aqui e agora do presente da fruição, irremediavelmente afetado pelo contexto do tempo presente em que é fruído, assim como das particularidades geográficas, linguísticas, socioeconômicas, políticas do(s) sujeito(s) que afere(m) sentido, que é criada *uma* experiência, singular, passional e subjetiva capaz de produzir/construir sentido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como não poderia ser diferente, o resultado apresentado nesta tese parte diretamente da minha fruição, da minha experiência particular com as obras elencadas e com o universo dos quadrinhos de modo geral, e da minha leitura de mundo, como diria Paulo Freire.

Já Aristóteles dá o nome de *poíesis* àquele impulso do espírito humano para criação de algo a partir da imaginação e dos sentimentos. Alocada entre a teoria (busca pelo verdadeiro conhecimento) e a *práxis* (ação destinada a resolução de problemas), a *poíesis* seria o eixo norteador da minha escrita. Uma tentativa de equilibrar a razão científica e a sensibilidade artística, uma maneira de contemplar as exigências da ciência e as necessidades estéticas de uma escrita clara, sóbria e sensível capaz de dar conta de circunscrever os objetos e analisá-los com paixão, e organizar-se de forma coesa. A escrita científica também é/pode ser uma forma de criação poética.

Sem abandonar o rigor acadêmico, a pesquisa bibliográfica densa, e auscultação de todos os pesquisadores e pesquisadoras que me precederam, me pus a investigar a existência de uma poética dos quadrinhos, especificamente, uma possível poética do quadrinho brasileiro contemporâneo.

Nesse percurso, deparei-me com algumas lacunas, omissões e, talvez, equívocos dentro do campo de pesquisa dos quadrinhos, no qual a presente pesquisa buscou contribuir na tentativa de alagar seus entendimentos, ou mesmo apresentar outros novos.

Ao propormos o entendimento dos quadrinhos enquanto um território que se avizinha de outras linguagens, buscamos resolver um conflito improdutivo que assola o universo acadêmico brasileiro, o de que os quadrinhos são, de alguma forma, “devedores” dessas outras linguagens de que se acercam, como a literatura ou o cinema. Discussão que acaba por invisibilizar as qualidades intrínsecas dos quadrinhos enquanto uma linguagem autônoma que, como as outras, é capaz de sorver os mecanismos particulares de seus vizinhos sem perder a sua autonomia, tornando-se capaz de construir tantas outras possibilidades expressivas a partir dessa contaminação. Nesse sentido, a adoção do termo “limiar” ao invés de “fronteira” é crucial para circunscrever o território dos quadrinhos. Limiar opera em uma chave

distinta, sugere a possibilidade de atravessamentos (de mão dupla), trânsitos, transbordamentos e contaminações, ao invés de cerrar e definir suas bordas.

Para romper com essas e outras relações hierárquicas, como as tensões entre o verbal e o visual, propomos a adoção do termo “sincretismo”, ao invés do já surrado e ultrapassado “hibridismo”, exatamente por este trazer uma conotação hierárquica, seja nas relações entre texto e imagem, entre o visível e o dizível que, dado o logocentrismo que caracteriza nossa cultura, compromete a relação equânime dessas duas potências, que chamamos aqui de “narrativa” e “pictórica”. Com isso, elaboramos uma espécie de “hipótese pictural narrativa dos quadrinhos” que, nada mais é que a conciliação dos elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura.

Defendo aqui a escolha do termo “pictórico” ao invés de “plástico” ou mesmo “gráfico”, pois em seu cerne, o “pictórico”, de acordo com o *Dicionário de Termos Artísticos* de Luis Fernando Marcondes, designa algo que é “visualmente expresso como uma imagem, motivo ou símbolo de duas dimensões”. O termo ainda abrange várias formas de relevo em que “os elementos da composição são dispostos como se fosse uma superfície plana” (1998). A meu ver, mais do que o “plástico”, relativo também à arte de modelar objetos, intimamente ligado às expressões tridimensionais; e do o “gráfico”, por sua vez, muito restrito às técnicas de impressão e reprodução, o que em um primeiro momento, parece ideal para os quadrinhos, mas acaba por ignorar justamente a sua fatura, importantíssimo processo que antecede a impressão, lugar da especificidade do artista. Para pensarmos em um exemplo que extrapola os objetos aqui presentes mas que ajudam a esclarecer a minha escolha, se pensarmos em um artista que se utiliza de técnica mista, fotografias ou colagens, por exemplo, os termos “plástico” e “gráfico” me parece, não dão conta tão bem como o termo “pictórico”.

Se fez necessário ao longo desta pesquisa salientar a importância de um olhar acurado para a imagem pictórica, muitas vezes menosprezada ou até mesmo ignorada pelos pesquisadores brasileiros, lacuna que tentamos preencher com esta tese.

Outra questão importantíssima de se salientar é o entendimento (nem sempre endossado pelo campo) dos quadrinhos como objeto artístico passível de uma apreciação sensível capaz de tornar o leitor/observador partícipe ativo do processo de construção de sentido e não apenas um receptor passivo e alienado. Buscamos dar ênfase, ao longo de toda a tese, da leitura enquanto fenômeno sensível, um espaço de negociação entre o artista, o leitor/observador, o objeto e mundo. Com esse dado, buscamos circunscrever as histórias em quadrinhos como uma unidade estrutural sincrética e peculiar capaz de sugerir um universo (diegético) possível, resultante de um programa artístico específico que concilia elementos formais, poéticos e temporais sintetizados pela narrativa e pela fatura, num plano coerente passível de produzir relações com o mundo (empírico).

Com isso alicerçamos as bases da nossa tese que continua a investigar a existência de uma poética do quadrinho brasileiro contemporâneo. Propomos um recorte temporal para tentar entender os caminhos que levaram a produção contemporânea de quadrinhos no Brasil a alcançar esse patamar de excelência. É nesse ponto que nos deparamos com o “contraditório.”

O contraditório surge da fricção entre a acachapante quantidade de material estrangeiro que, há décadas, ocupa as prateleiras e o imaginários brasileiro, com a produção nacional autoral e independente. Da produção hegemônica de quadrinhos norte-americanos aos mangás, passando pelos quadrinhos europeus e argentinos (menos, mas também de outras regiões do globo) que ganham espaço privilegiado em nosso mercado, é esmagadora e desproporcional a atenção que as editoras (e o público) dão à produção global, em detrimento da produção local, o que não necessariamente impede que essa produção exista, muito pelo contrário. Além da produção autoral independente bancada pelos próprios autores, existem iniciativas governamentais como o *Programa Nacional Biblioteca na Escola* (PNBE), o *Plano Nacional do Livro Didático Literário* (PNLD Literário) que a partir de 2006 passou a incluir quadrinhos no programa de distribuição de livros didáticos e literários nas escolas públicas de todo o Brasil, ajudaram a fomentar economicamente a cena. Outras iniciativas como o *Programa de Ação Cultural* (ProAC) de São Paulo (que

contemplou a obra *Angola Janga*), a *Lei Aldir Blanc*, e outras em vigor antes do desmonte da cultura e educação promovido pelo nosso terrível governo atual.

A produção do quadrinho brasileiro é um território “desterritorializado”, um espaço em que habitam e coexistem a homogeneização e a diversidade, a entropia e a invenção, a subordinação e a resistência. A singularidade do quadrinho brasileiro vem dessas contradições, dessa constante permuta com o outro aliado à nossa capacidade *sui generis* de ser afetado por repertórios de outras paragens sem nos diluirmos neles. A poética do quadrinho contemporâneo brasileiro se vale do contraditório, dos atritos entre o local e o global, tornando-se uma “poética do contraditório”, que pode ser definida como um conjunto de movimentos contra-hegemônicos que enfrenta a subordinação com resistência, criando uma via de mão dupla, possibilitando também ao local o exercício do poder simbólico. Parte das nossas mais profundas contradições sociais, econômicas, culturais e históricas para pensar o mundo concreto a partir do objeto artístico, sem perder de vista a ambiguidade, marca maior de seu potencial criativo.

Para consubstanciar a nossa hipótese, partimos de uma pequena (porém pungente) amostragem do microcosmo da produção brasileira, na expectativa de que possa abrir caminho para uma possível análise do macrocosmo dessa produção que nos leve a compreender as possibilidades poéticas do quadrinho contemporâneo brasileiro.

Na análise de nosso *corpus* composto pelos trabalhos de Marcello Quintanilha, Marcelo D’Salete e João Pinheiro, damos relevo a três grandes eixos que, acreditamos, atravessam a produção nacional, sendo eles, respectivamente: a conscientização de um certo *éthos* nacional, a necessidade de revisitar a história e repensar as nossas origens e as marcas na colonização e da escravidão, *escovando a história a contrapelo*. E, por fim, a nossa forma singular de lidar com influências internas e externas por meio da antropofagização, desleitura e reinvenção.

A tese termina com seu capítulo mais pessoal, no qual trago minhas considerações a respeito da leitura dos quadrinhos e minha imprescindível relação de afeto. Retomo também alguns pontos abordados ao longo da pesquisa, como a ideia de leitura como processo de criação, a necessidade de uma educação do olhar para

melhor acessar a imagem pictórica, e a simultaneidade dos atos de “ler” e “ver” que tornam equânimes nossa relação com o narrativo e o pictórico.

Esta Tese não é apenas o resultado dos quatro anos de doutorado que se encerram agora, ou dos onze anos de dedicação à pesquisa que compreende todo o meu percurso na universidade. Ela é o resultado de um gesto de amor e de resistência.

Foi impossível ignorar o mundo enquanto redigia esta tese. Estamos acabando de sair de dois anos de isolamento causados por uma pandemia global que infelizmente teve danos catastróficos e irreparáveis em nosso país graças a uma política de governo genocida e que estende seu furor destrutivo a todos os seus campos de ação, da saúde à educação, da segurança pública à política externa.

Enquanto digito essas palavras contamos com quase 5 milhões de mortos ao redor do globo por conta do Covid-19, só no Brasil foram mais de 600 mil vítimas. Existe uma estimativa de que muitas dessas mortes poderiam ter sido evitadas caso a postura do governo tivesse sido diferente, se os dirigentes do nosso país tivessem investido energia e recursos no combate e prevenção ao vírus, ao invés de usar o seu poderio para negá-lo. Enquanto o governo e uma parcela da população, mesmo diante das evidências, continuam a insistir no negacionismo histriônico, uma nova variante conhecida como ômicron acaba de chegar, e não sabemos ao certo se tudo isso irá recomeçar. Não fosse o bastante, estamos vivendo ainda o maior desmonte da ciência que esse país já viu, além do desmatamento desenfreado, fome, desemprego, injustiça e impunidade.

Felizmente, agora em 2022 há uma real oportunidade de mudança, oportunidade de reconstruirmos o que foi destruído. A você, caro leitor, só posso agradecer por ter me acompanhando até aqui. Sobrevivemos.

Encerro parafraseando uma lúcida fala de Ailton Krenak que não sai da minha cabeça, e com ela, desejo a você: Paz + Ciência = *Pazciência*.

REFERÊNCIAS

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Guido Antonio de Almeida. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. 1. ed. São Paulo: Pólen, 2019.
- ANJOS, Moacir Dos. **Contraditório**: Arte, globalização e pertencimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ANJOS, Moacir Dos. **Local/Global**: arte em trânsito. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: ideias afins/thesaurus. 1. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALLERINI, Frantjesco. **Poder suave**: (*Soft power*). 1. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2017.
- BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. Trad. Thiago de Almeida Castro Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. **Exercícios de leitura**. 2012. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. V. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**: Uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BELTING, Hans. From World Art to Global Art. View on a New Panorama. In: Belting, Hans, Buddensieg, Andrea and Weibel, Peter (org.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**, exhib. The Global Contemporary, Art Worlds after 1989, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. Cambridge: The MIT Press, 2013. pp. 178-185.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. 1. ed. London: Penguin Books, 1990.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: Trad. Arthur Nestrovski. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**: Trad. Thélma Médici Nóbrega. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**: Trad. Davi Arrigucci Jr. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 8. ed. [S.l.]: Perspectiva, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**: Trad. Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Trad. Dorothée de Brunchard. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**: Trad. Sergio Pachá. 1. ed. São Paulo: Nau, 2001.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os Quadrinhos**: Linguagem e Semiótica. 1. ed. São Paulo: Editora Criativo, 2015.

CAMPOS, Rogério de. **HQ: Uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2020.

CAMPOS, Rogério de. **Imageria**: O Nascimento das histórias em quadrinhos. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2017.

CAMPOS, Rogério de. **Super-Homem e o Romantismo de Aço**. 1. ed. São Paulo: Ugra Press, 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika**: Explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. Trad. Helena Coimbra Maneghelo. 1. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: Uma Introdução. Trad. Rejane Janowitz 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARNEIRO, M. C. S. R. **A metalinguagem em quadrinhos**: estudo de *Contre la bande dessinée*, de Jochen Gerner. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. 3 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002. p. 1-27.

CHINEN, Nobu. **O negro nos quadrinhos do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora Peirópolis, 2019.

CIMENT, Gilles; GROENSTEEN, Thierry. **100 cases de maîtres**: Un art graphique, la bande dessinée. Paris : Martinière (De la), 2005.

CIRNE, Moacy. **A Explosão criativa dos quadrinhos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CIRNE, Moacy. **A linguagem dos quadrinhos**: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

COCCIA, Emanuele. **A Vida Sensível**. Trad. Diego Cervelin. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. Física do sensível - pensar a imagem na Idade Média. In: Alloa, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Trad. Carla Rodrigues (coordenação). 1. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

COLI, Jorge. A Obra Ausente. In: Samain, Etienne (Org.). **Como Pensam as imagens**. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p. 41-50.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a aversão ao pobre**. Um desafio para a democracia. Trad. Daniel Fabre. 1. ed. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** 1. ed. São Paulo: Rocco, 1986.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**: seguido de A Obra-Prima Desconhecida, de Honoré de Balzac. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. 1. ed. São Paulo: Escuta/Editora Fapesp, 2012.

DUCHAMP, Marcel. Le Processus créatif. In: **Duchamp du signe**, Paris: Flammarion, 1994. P.187-189.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ___. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da Ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. Trad. Leandro Luigi. 2ª. ed. São Paulo: Devir, 2008.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Trad. Luís Carlos Borges. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad. Tereza Ottoni. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. Col. Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2002.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Introdução Brasileira à Teoria, História e Crítica das Artes**. 1. ed. São Paulo: Edições 70, 2019.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Mário Laranjeira. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

FLEXA, Rodrigo Nathaniel Arco e. **Mike Deodato Jr e a invasão brasileira na terra dos super-heróis (1989-2019)**. 2019. 191 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. 1. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Tradução do autor.

FREUD, Sigmund. **A negação**. Trad. Marilene Carone. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 1982.

GADOTTI, Moacir. O que é Ler?. **Leitura**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 16-17, set. 1982.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaios sobre Walter Benjamin. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-50.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENETTE, Gérard (et al.). **Verossímil e motivação**. In: Literatura e semiologia. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOETHE, J. W. V. **As Afinidades Eletivas**. Trad. Erlon José Paschoal. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos quadrinhos**. Trad. Erico Assis. 1ªed. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

GROENSTEEN, Thierry. **História em Quadrinhos: Essa desconhecida Arte Popular**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

HATFIELD, Charles. **Alternative Comics: an emerging literature**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

HOBBS, Eric. **A era dos extremos: O breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOLANDA, S. B. D. **Raízes Do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**: Trad. André Cachinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: Vol 01. Trad. Johannes Kretschmer. 1. ed. São Paulo: Ed.34, 1996. p. 1-191.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: Vol. 02. Trad. Johannes Kretschmer. 1. ed. São Paulo: Ed.34, 1999. p. 1-198.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: Perspectivas de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

KUNZLE, David. **Father of the Comic Strip: Rodolph Töpffer**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

LEFEBVE, Maurice-Jean. O discurso da narrativa. In: **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almeida, 1980. p.167-209.

LÖWY, Michael. **Redenção e Utopia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio**: Uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brandt, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACDONALD, Dwight. **Masscult and Midcult**: Essays Against the American Grain. 2. ed. New York: NYRB Classics, 2011. p. 1-320.

MAGALHÃES, Henrique. A desconstrução necessária. In: GROENSTEEN, Thierry: **História em Quadrinhos**: Essa desconhecida Arte Popular. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: Uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora**: O viajante, a torre e a traça. Trad. José Geraldo Couto. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Botafogo: Pinakothek Edições, 1998.

MARTINS, Mirian Celeste. **Pensar juntos mediação cultural**: [entre]laçando experiências e conceitos. São Paulo: Terracota, 2014.

MAZUR, D.; DANNER, A. **Quadrinhos: história moderna de uma arte global**. Trad. Marilena Moraes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Trad. Renata Santini. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Filosofia da criação**: Reflexões sobre o sentido do sensível. 1. ed. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Educação Estética, arte e cultura do cotidiano** In: Pillar, Analice Dutra (Org.) A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 1999. p.121-140.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2005.

MCCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**: como a imaginação e a tecnologia veem revolucionado essa forma de arte. São Paulo: M. Books, 2006.

MERLAU-PONTY, Maurice. O Olho e o espírito. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1975.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais projetos globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIODRAG, Hannah. **Comics and language**: reimagining critical discourse on the form. 1. ed. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2013.

MODERNO, João Ricardo. **Estética da Contradição**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MOREIRA, Valter do Carmo. **Histórias em quadrinhos como possibilidade de investigação poética**: UEL, 2014, trabalho de conclusão de curso.

MOREIRA, Valter do Carmo. **O processo de degradação em Lourenço Mutarelli**: Uma análise da HQ “Mundo Pet”: UEL, 2016, Monografia.

MOREIRA, Valter do Carmo. **Batman e o surrealismo**: uma investigação das estratégias poéticas surrealistas dentro do Asilo Arkham: UEL, 2018, dissertação de mestrado.

MOREIRA, Valter do Carmo. **Batman e o surrealismo**: Estratégias poéticas surrealistas dentro do Asilo Arkham. Paraíba: Marca de Fantasia, 2019.

MORRISON, Grant. **Super Deuses**. Trad. Érico Assis. São Paulo, SP: Seoman, 2012.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 1-445.

MOYA, Álvaro de. (Org.). **Shazam!** 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NAVEGA, Têlio. **Os Quadrinistas**. 1. ed. Campinas: Zarabatana Books, 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia**: Trad. J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIKOLAJEVA, Maria. **Livro Ilustrado**: Palavras e Imagens. Trad. Cid. Knipel. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAES, José Paulo. **A Aventura Literária**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 29-33.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIAGET, Jean. **Equilíbrio das estruturas cognitivas**: Problema Central do Desenvolvimento. Trad. M.M. dos Santos Penna. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

PIERUCCI, Antônio Flávio. "Glossário" [verbete afinidades eletivas]. In: WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O último Leitor**: Trad. Heloisa Jahn. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PILLAR, Analice Dutra. **Leitura e releitura**. In: Pillar, Analice Dutra (Org.) A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 10-21.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos quadrinhos**: Construindo sentido a partir de fragmentos. Trad. Gisele Rosa. 1. ed. São Paulo: Peirópolis, 2018. p. 1-208.

PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**: a questão agrária no Brasil. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. **Sérgio Buarque de Holanda e a dialética da cordialidade**. 1. ed. São Paulo: EDUC - Editora da PUCSP, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contra Ponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 7-49.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A Formação e o Sentido Do Brasil. 1. ed. São Paulo: Global Editora, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. 1. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019. p. 1-128.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, H. M. **Brasil**: Uma Biografia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 1-808.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. 1. ed. São Paulo: Penguin, 2014.

SMOLDERN, Thierry. **The origins of comics**: from William Hogarth to Winstor McCay. EUA: University Press of Mississippi, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. 1a ed. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. Trad. Célia Euvaldo. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TINKER, Emma. Manuscript in Print: **The Materiality of Alternative Comics**. Literature compass, University College London, v. 4, n. 4, p. 1169-1182, 7. 2007.

VALERY, Paul. **Lições de poética**. Trad. Pedro Sette-Câmara. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

VARGAS, Alexandre Linck. **A invenção dos quadrinhos**: teoria e crítica da sarjeta. Florianópolis: UFSC, 2015, tese de doutorado.

VERGUEIRO, Waldomiro; ELÍSIO, R. (org.). A linguagem dos quadrinhos: **Estudo de estética, linguística e semiótica**. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro; ELÍSIO, R. (org.). **Pesquisa Acadêmica em Histórias em Quadrinhos**. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2017.

WHITAKER, James. **Psicologia**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1977.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José L. de Melo. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1995.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Trad. Júlio Azenha. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA - ABA. Documento do Grupo de Trabalho sobre Comunidades Negras Rurais. **Instituto Socioambiental**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-3, fev. 1994. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/documento-do-grupo-de-trabalho-sobre-comunidades-negras-rurais>. Acesso em: 29 dez. 2021.

BAETENS, Jan. Hommage à Piere Fresnault-Deruelle: Pour relire "Du Linéaire au tabulaire". **Les Cahiers du GRIT**, Bélgica, v. 1, n. 1, 2011, p. 122-128. Disponível em: https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1810204&context=L&vid=Lirias&search_scope=Lirias&tab=default_tab&lang=en_US&fromSitemap=1. Acesso em: 29 dez. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 1, n. 11, p. 89-117, mai. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-33522013000200004&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 29 dez. 2021.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2021.

BOOK CENTER BRAZIL. **Quadrinistas brasileiros participam de Angoulême**, 30 jan. 2013. Disponível em: <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/2013/01/30/quadrinistas-brasileiros-participam-de-angouleme/>. Acesso em: 4 mar. 2022.

CAMPOS, Rogério. Brasileiros desenham super-heróis dos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1994, *Ilustrada*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/21/ilustrada/26.html>. Acesso em: 29 dez. 2021.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: Caracterização das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, São Paulo, v. 1,

n. 8, p. 67-89, jan. 1970. Disponível em:
http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/Antonio_Candido_-_Dialectica_da_Malandragem-1.pdf/at_download/file. Acesso em: 29 dez. 2021.

CARNEIRO, M. C. S. R. O Regime Autográfico: A negociação entre narração e a plasticidade nos quadrinhos. **Esferas**, Mato Grosso, v. 1, n. 5, p. 57-67, jan. 2016. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/8056>. Acesso em: 29 dez. 2021.

CARNEIRO, M. C. S. R. Narrativas contemporânea: Das Artes à margem: Sobre Encruzilhada e outras Artes Periféricas. In: III JORNADA DE ESTUDOS SOBRE ROMANCE GRÁFICO. **Anais [...]**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 232-256, fev. 2012. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/27857422/anais-da-iii-jornada-de-estudos-sobre-romances-graficos-2012>. Acesso em: 29 dez. 2021.

CARTAXO, Zalinda. Estrutura. **PORTO ARTE: REVISTA DE ARTES VISUAIS**, Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p. 1-11, nov. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/77807>. Acesso em: 29 dez. 2021.

CODESPOTI, Sérgio. A importância da linha clara e do estilo atômico. **Universo HQ**, 2 ago. 2009. Disponível em: <https://u174atériasq.com/materias/a-importancia-da-linha-clara-e-do-estilo-atomico/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

COUTO, José Geraldo. José Paulo Paes defende o "direito à desinformação". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/12/mais!/27.html>. Acesso em: 29 dez. 2021.

DUNKER, Christian. O desejo de ser Outro. **BLOG DA BOITEMPO**, 26 jun. 2018. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/06/26/o-desejo-de-ser-outro/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SOBOTA, Guilherme. Marcello Quintanilha repassa sua trajetória no livro "Todos os Santos". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 mai. 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,marcello-quintanilha-repassa-sua-trajetoria-no-livro-todos-os-santos,70002314669>. Acesso em: 29 dez. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚCULTURAL. **FATURA**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo50/fatura>. Acesso em: 29 dez. 2021.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. **Communications**, Paris, Seuil, v. 1, n. 24, p. 7-23, jan./1976. Disponível em:

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1363. Acesso em: 29 dez. 2021.

GOMES, Ivan Lima. Imaginando uma outra história da resistência negra: Entrevista com Marcelo D'Saete. **ArtCultura**, v. 21, n. 39, p. 117–124, 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/52030>. Acesso em: 29 dez. 2021.

GRAVETT, Paul. **Marcello Quintanilha: A Brazilian in Barcelona**. [London]: Paul Gravett, 2015. Disponível em: http://paulgravett.com/articles/article/marcello_quintanilha. Acesso em: 29 dez. 2021.

LEFÈVRE, Pascal. The construction of space in comics. **Image & Narrative**, XXX, v. 1, n. 16, p. 1-2, jan./2006. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/lefevre.htm. Acesso em: 29 dez. 2021.

LEFÈVRE, Pascal. **Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences**. Project MUSE, University of Winsconsin, v. 40, n. 124, p. 14-33, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41300186>. Acesso em: 29 dez. 2021.

IANNI, Octavio. Tendências do pensamento brasileiro. **Tempo Social**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 55-74, nov. 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702000000200006. Acesso em: 29 dez. 2021.

NALIATO, Samir. Dia do Quadrinho Nacional ou Dia Nacional dos Quadrinhos? **UNIVERSO HQ**, 1 fev. 2016. Disponível em: <https://universohq.com/universo-paralelo/dia-do-quadrinho-nacional-ou-dia-nacional-dos-quadrinhos/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

KASTRUP, Virginia. Entre o encontro e a provocação: a ação mediadora. In: MARTINS, Mirian Celeste; SCHULTZE, Ana Maria; EGAS, Olga. **Mediando [com]tatos com arte e cultura**. São Paulo, v.1, n.1, nov.2007, p.41-43; 57-60. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/105.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2021.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Afinidades afetivas. **BIENAL.ORG.BR**, 2018. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/5261>. Acesso em: 29 dez. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina. **CLACSO**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 1-2, jan./2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 29 dez. 2021.

REY, Sandra. Instaurar uma poética: um problema de pesquisa? **Arte&Crítica**, São Paulo, v. 14, n. 38, p. 40-47, jun. 2016. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/instaurar-uma-poetica/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

REY, Sandra. Os Escritos de Artistas como elemento meta-artístico. *In*: XXVII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. **ANAIS [...]**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 3229-3240, out. 2019. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____REY_Sandra.pdf. Acesso em: 29 dez. 2021.

ROGRIGUES, Paula. Carolina, uma biografia necessária. **Ladyscomics**, 18 nov. 2016. Disponível em: <http://ladyscomics.com.br/carolina-uma-biografia-necessaria>. Acesso em: 29 dez. 2021.

VARGAS, Alexandre Linck. De Buster Brown a Burroughs: introdução a uma genealogia irônica dos quadrinhos brasileiros. **Veredas**, Portugal, v. 1, n. 31, p. 9-24, mai./2020. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/633>. Acesso em: 29 dez. 2021.

VILARDAGA, Vicente. Jessé Souza: A doença do Brasil é o ódio de classe. **ISTOÉ**, n. 2539, 17 ago. 2018. Entrevista. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-doenca-do-brasil-e-o-odio-de-classe/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

VITRAL, Ramon. Quadrinistas brasileiros e editores nacionais de HQs pedem a inclusão da categoria 'Quadrinhos' no Prêmio Jabuti 2017 em carta aberta à Câmara Brasileira do Livro. **Vitralizado**, 9 jan. 2017. Disponível em: <https://vitralizado.com/hq/quadrinistas-brasileiros-e-editores-nacionais-de-hqs-pedem-a-inclusao-da-categoria-quadrinhos-no-premio-jabuti-2017-em-carta-aberta-a-camara-brasileira-do-livro/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

ZENI, Lielson. Olhar para "Talco de vidro". **Boletim de pesquisa nelic**, Florianópolis, v. 15, n. 23, p. 67-85, jan./2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2015v15n23p67>. Acesso em: 29 dez. 2021.

QUADRINHOS CITADOS

BRECCIA, Alberto; OESTERHELD, Hector German. **Mort Cinder**. 1. ed. Porto Alegre: Figura, 2020.

CANUTO, Hugo. **Contos dos Orixás**. Salvador: Edição do autor, 2018.

COLIN, Flávio. **Caraíba**. 1. ed. São Paulo: Desiderata, 2007. p. 1-128.

COLIN, Flávio; RUAS, Tabajara. **A Guerra dos Farrapos**. 1. ed. São Paulo: L&PM Editores, 1985.

DINIZ, André. **O quilombo Orum Aiê**. Rio de Janeiro: Galera, 2010.

D'SALETE, Marcelo. **Angola Janga**: Uma história de Palmares. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2017.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2014..

D'SALETE, Marcelo. **Encruzilhada**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2011/2016.

FRANZ, Pedro. **Incidente em Tunguska**. 1. ed. Santa Catarina: Independente, 2015.

KOEHLER, Ana Luiza. **Beco do Rosário vol. 1**. Porto Alegre: Edição da autora, 2015.

MIR, Alex; MAJADO, Caio; VIÑOLE, Omar. **Orixás do Orum ao Ayê**. São Paulo: Marco Zero, 2011.

PINHEIRO, João. **Burroughs**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2015.

PINHEIRO, João. **Carolina**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2016.

PINHEIRO, João. **Farol da quebrada**. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Programa Convida. Rio de Janeiro; São Paulo; Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles, 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/joao-pinhoero/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

PINHEIRO, João. **Kerouac**. 1. ed. São Paulo: Devir, 2011.

QUINTANILHA, Marcello. **Hinário Nacional**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2016.

QUINTANILHA, Marcello. **Talco de Vidro**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2015.

QUINTANILHA, Marcello. **Todos os Santos**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2018.

QUINTANILHA, Marcello. **Tungstênio**. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2014.

MATSUMOTO, Taiyo. **Black & White Vol.1**. 1. ed. San Francisco, CA: Viz Communications, Inc., 1998.

MORRISON, Grant; MCKEAN, Dave. **Asilo Arkham, uma séria casa num sério mundo**. Edição definitiva. História em quadrinhos. São Paulo: Panini books, 2012.

MUTARELLI, Lourenço. **Mundo Pet**. São Paulo: Devir, 2004.

OTOMO, Katsuhiro. **Akira book one**. 1. ed. Milwaukie: Dark Horse, 2000.

TSUGE, Yoshiharu. **Screw Style (Neji-Shiki)**: In: The Comics Journal #250, 2003.

TSUGE, Yoshiharu. **The Man Without Talent**. 1. ed. New York: New York Review Comics, 2020.

VADO, Dan; CAMPOS, Marc; BRANCH, Ken; CONRAD, Kevin. **Justice League of America: God in the Machine**. [s. l.]: DC Comics, mar. 1994.