



# outros quadrinhos

atravessando  
quadrinhos da  
constelação-  
abstração

## **Outros Quadrinhos: atravessando quadrinhos da constelação-abstração**

é parte integrante da tese “Espaço rompido”,  
de Guilherme E Silveira

Programa de Arte e Cultura Visual da UFG

Linha: Poéticas artísticas e processos de criação.

Orientador: Prof. Dr. Edgar Silveira Franco

**Goiânia**

**2022**

# sumário

1 - OUTROS CAMPOS DOS QUADRINHOS .....	5
2 - O QUADRINHO POÉTICO-FILOSÓFICO .....	9
3 - O QUADRINHO ABSTRATO .....	21
3.1 - CRUZAMENTO DE SISTEMAS? .....	23
3.2 - POEMA-PROCESSO .....	29
3.3 - INICIATIVAS AGLUTINADORAS E TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO.....	33
4 - O QUADRINHO CONCEITUAL .....	41
5 - PÓS-QUADRINHOS .....	46
6 - EXPERIMENTAL: CAMPO E POSTURA .....	55
6.1 - IMPUREZA, HETEROTOPIA E A POSTURA EXPERIMENTARIA. . .	63
NOTAS .....	68
REFERÊNCIAS .....	73
LISTA DE FIGURAS .....	75





# 1 – OUTROS CAMPOS DOS QUADRINHOS

“O próprio da escrita é, a cada frase, parar para recomeçar.”  
(Walter Benjamin)

O processo de investigação poética que gerou os trabalhos dessa tese passou por um intenso fluxo de trocas, andanças nas mais diferentes paragens. Seja na leitura de teoria ou no embate com outras práticas, tenho tateado correlações possíveis na música, nas artes visuais, na literatura e outros espaços possíveis; assim como tenho explorado problematizações da imagem, do fazer criativo e da nossa sociedade, a partir de inquietações despertadas pelo próprio fazer. Nessa rede que aos poucos se forma não foram poucos os trabalhos quadrinhísticos a que me voltei, sejam novos objetos ou outros já conhecidos, mas observados por novos pontos de vista.

A abstração é um processo possível em qualquer linguagem artística e ela foi a entrada que escolhi para cartografar. Trata-se de uma tendência que, múltipla, atravessa diferentes territórios, ajudando a encontrar paralelos com o meu fazer. Nesse percurso tenho percebido forte inclinação de uma certa produção quadrinhística contemporânea de um experimentalismo de estranhamento poético e de desmaterialização conceitual. A produção de HQs que cruzam e misturam estilos, gêneros e linguagens distintas, não tem um marco temporal ou geográfico, é dispersa, mas parece ter se tornado mais constante no novo milênio. Talvez o atual contexto e suas condições – de precariedade afetiva, mas acesso material e soluções alternativas de produção – tenham possibilitado dar vazão a uma vontade já apontada na semiologia politizada dos poemas-processos, no “Crumb das experiências abstratas”, no Lapi (Fig.1) e seus “quadrinhos poetizantes”, nos quadrinhos enquanto “desafio plástico” – percebidos e propostos por Moacy Cirne já em 1975, em seu livro “Vanguarda: um projeto semiológico”.

A produção dessas HQs se avoluma e aos poucos transborda seus pequenos nichos, a crítica tem corrido atrás. Uma parte dessa

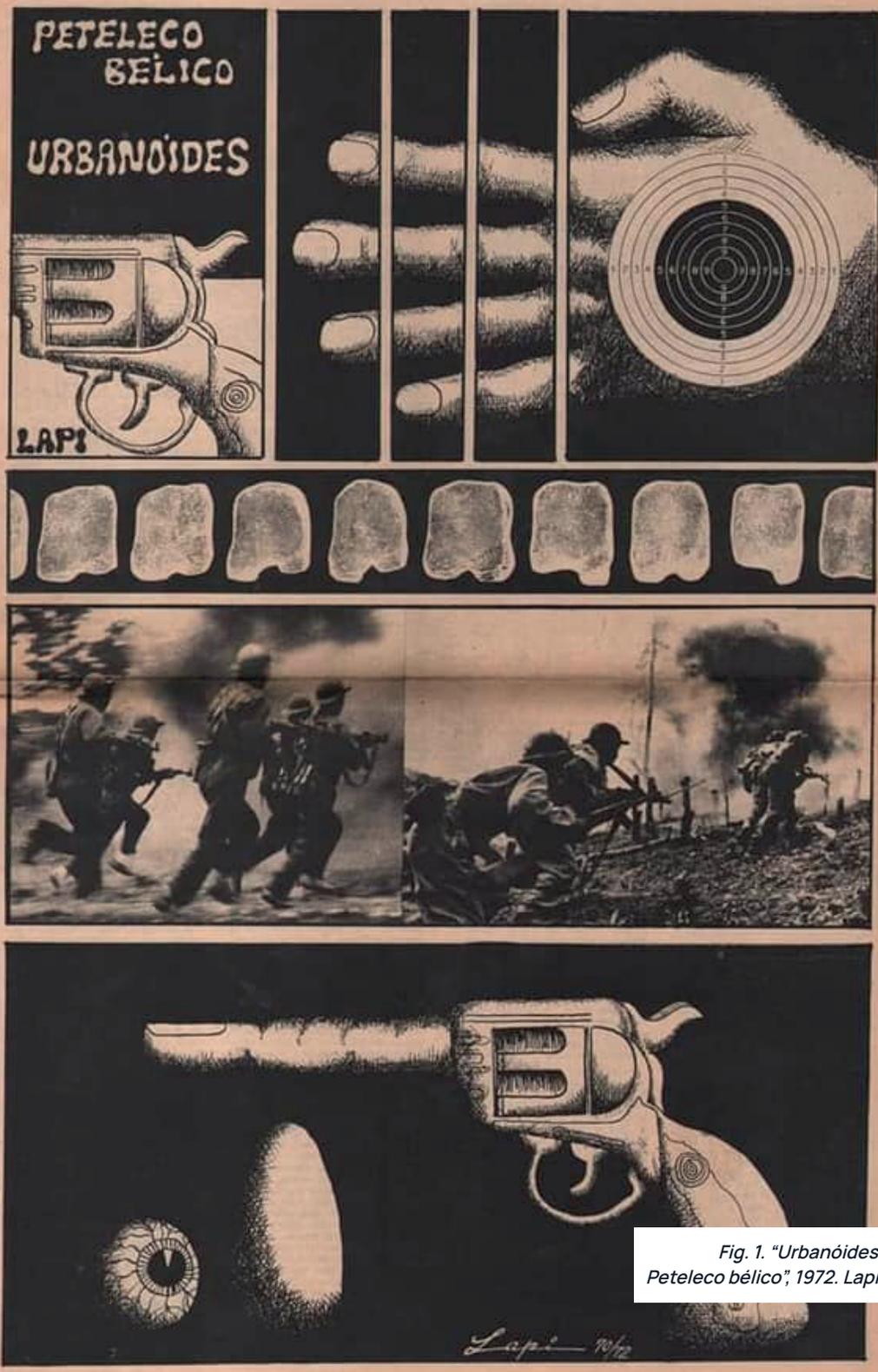


Fig. 1. "Urbanóides: Peteleco bélico", 1972. Lapi.

produção já foi razoavelmente problematizada, mas outras ainda começam a ser tateadas, são proposições recentes que partem de agrupamentos específicos da HQ contemporânea em exposições e trabalhos de arquivo.

Uma das características desses trabalhos e conceitos é que não parece haver uma vontade de fechamento muito nítido de seus limites. Mesmo os mais debatidos no âmbito brasileiro, como é o caso dos quadrinhos poético-filosóficos, mostram em seu enquadramento uma grande abertura a fluxos e formatos distintos. Graças a isso, meu trabalho tem trocado com esses campos, em uma relação de múltiplos sentidos – ora certos quadrinhos ou discussões teóricas me estimularam ao fazer, ora certo fazer me levou de volta a outras obras ou debates, tanto para ajudar a resolver formativamente meu trabalho, quanto para me ajudar a pensá-lo; e em geral tem apontado, nesses diálogos, uma vontade de opacidade, uma busca por um quadrinho outro.

A cartografia desenvolvida nessa investigação passou muitas vezes pelo mesmo ponto, mas o lugar sempre estava modificado – ele mesmo e a pesquisa. Os conceitos, gêneros ou tendências – os quais chamo de campos – apresentados e discutidos a seguir foram, nessa investigação poética, parte do processo de tessitura – nos percursos de composição dos meus trabalhos, diálogos conceituais e frequências que se alinhavam à minha voz – e também de tecitura – na construção de uma teia de relações e contatos que possibilitaram visualizar uma constelação que abarque realizações por vezes distantes.

Muitas das HQs colocadas em perspectiva e analisadas nas conceituações que apontarei em seguida se cruzam e ocupam mais de um desses espaços, mostrando o potencial mestiço dessas proposições como uma marca, pois representam agrupamentos, mais do que origens. Assim, descrevo e discuto aqui parte do percurso de atravessamento por esses campos.

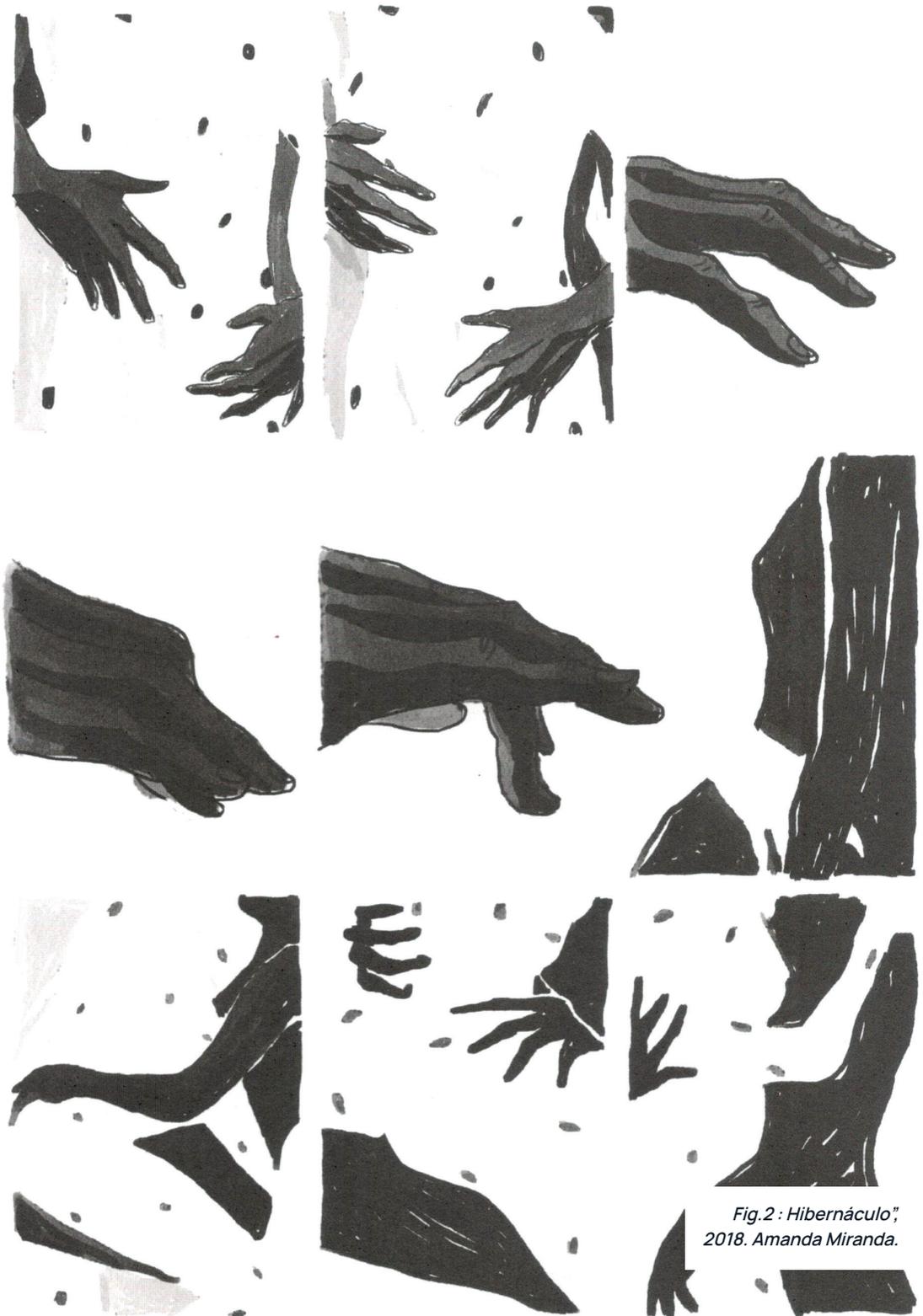


Fig.2 : Hibernáculo",  
2018. Amanda Miranda.

## 2 – O QUADRINHO POÉTICO-FILOSÓFICO:

O termo poético costuma ser usado informalmente para quadrinhos que se aproximam da poesia, seja por uma ruptura narrativa ou certo hermetismo temático – como exemplo, o “Hibernáculo” (Fig.2) de Amanda Miranda, caberia o termo. Esse tipo de produção não é recente, Cirne (1975) já apontava essa tendência em alguns autores em 1970, mas também é de inegável poeticidade algumas páginas de “Little Nemo in Slumberland” e outros, ainda no início do século XX.

Na passagem dos anos de 1980 para 1990, Edgar Franco percebeu uma força poética emanando da produção subterrânea brasileira. Os zines do período apresentavam uma nova forma quadrinhística, tanto nos desenhos, quanto na montagem, que por vezes se utiliza de uma topografia aberta, com caminhos fluidos, sem a demarcação espacial dos quadros e requadros. O quadrinista e pesquisador percebeu, investigou e escreveu sobre essa produção em um artigo de 1997, intitulado “Panorama dos quadrinhos subterrâneos no Brasil”, e tentou definir essa linha de produção encontrada em uma análise de 400 zines entre 1989 e 1994, nomeando-a de “quadrinhos poéticos-filosóficos”.

Linha Poético-filosófica - quadrinistas que passam deliberadamente mensagens filosóficas e questionamentos existenciais em seus trabalhos, muitas vezes lançam mão de textos poéticos de sua autoria ou de outrem como roteiro para suas HQs. Nem sempre têm compromisso com a linearidade da narrativa, além disso, são caracterizados por muito experimentalismo no enquadramento e no traço (FRANCO, 1997, p.54)

Esses quadrinhos primam por uma grande liberdade de criação e acabam circulando em vários circuitos, inicialmente pelo espaço dos zines impressos, onde se cruzavam poesia, música, literatura e jornalismo informal. Os quadrinhos poéticos e poético-filosóficos têm como marca a fuga da linearidade narrativa, como

exemplifica a HQ de Joacy Jamys (Fig.3), “Azura”, uma HQ de página única que passeia entre o lampejo poético, o nonsense, o onírico em traços velozes e serialidade não narrativa. Outro exemplo é o “Hipocampo”, de Antônio Amaral. Edgar Franco fala sobre os quadrinhos de Amaral da seguinte maneira: “(...) o que ele faz é uma espécie de abstracionismo dadaísta que constantemente retorna ao figurativismo, para novamente se diluir em abstrações fluentes” (FRANCO, 1997, p.60). O trabalho do autor é narrativo, mas joga com a coerência das sequências de evento, com personagens, espaços e intrigas que não condizem com o universo humano e dão lugar a uma mistura de elementos químicos, relações biológicas e referências astronômicas e cósmicas. Tudo isso a partir de uma visualidade kandinskiana, que ora expande o leiaute, ora mais tradicional, carregada de uma impressão despojada dadaísta, como bem enfatiza Edgar Franco.



Fig.3: “Azura”, 2001. Joacy James. HQ publicada na revista Mandala #13.

Mas essa vertente brasileira das HQs, ainda que ampla, desenvolveu-se em torno de temas transcendentais, tendo como principais autores Edgar Franco e Gazy Andraus. Esses dois autores foram também os primeiros que me apresentaram o gênero em artigos e zines, abrindo um campo para a forte presença da intuição na criação de quadrinhos. Durante minha graduação, quando tomei contato com essa produção, já vinha procurando uma forma mais gestual e intuitiva para o desenho e encontrei no trabalho desses autores uma vazão para essa busca também nos quadrinhos.

Posteriormente, Elydio dos Santos Neto analisou e definiu algumas características bases da produção poético-filosófica:

São (...) três as características que principalmente definem uma história em quadrinhos poético-filosófica: 1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da convencional; 3. Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos. (SANTOS NETO, 2012, p.90)

Para exemplificar essas características destaco duas HQs. A primeira, “Intransgenia” (Fig.4 a 8), de Edgar Franco, foi publicada na primeira edição da sua revista “Artlectos e Pós-humanos”, em 2006. Nessa HQ de 9 páginas, um dos temas recorrentes de Edgar Franco se presentifica: sobrevivência e reprodução. São várias de suas HQs que abordam essa temática dentro do seu mundo ficcional, a Aurora pós-humana. No caso da HQ citada, a questão surge por conta de uma aparente crise de um mundo que, antes dominado pela tecnologia, expurgou o contato físico das rotinas, mas agora parece não mais dar conta dessa reprodução assexuada. Essa situação que rompe com a (nova) assepsia da vida, coloca os personagens em contato novamente, permitindo que o impulso carnal os leve para uma nova retomada das formas de sobrevivência antigas. Edgar comunica pelo que não é dito, pelo que fica às margens. “Intransgenia” aponta para a falsa noção de que a cultura é superior à natureza, de que a tecnologia é sinônimo de evolução, incapaz de ser derrubada.



Fig.4 : "Intransgenia", 2006. Edgar Franco. Páginas 1 e 2.

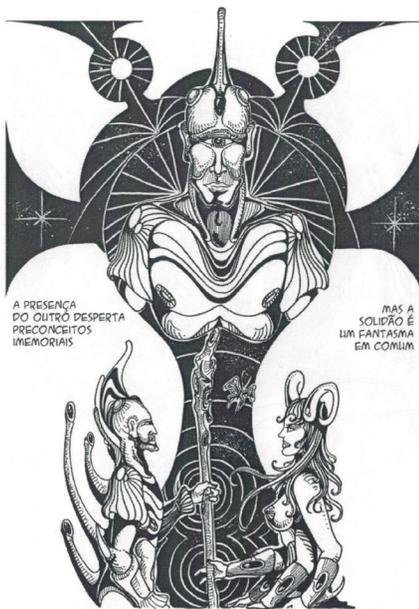


Fig.5 : "Intransgenia", 2006. Edgar Franco. Páginas 3 e 4.



Fig.6: "Intransgenia", 2006. Edgar Franco. Páginas 5 e 6.



Fig.7: "Intransgenia", 2006. Edgar Franco. Páginas 7 e 8.



Fig.8: "Intransgenia",  
2006. Edgar Franco.  
Páginas 9.

Em um paralelo nítido com o nosso mundo, em que certos "CEOs" passeiam no espaço com suas naves privadas, enquanto o acesso básico ainda é negado a grande parcela das populações. Edgar aponta um certo retorno, não o que nega o presente, mas o que não ignora outras possibilidades, um certo vislumbre de um caminho para o perspectivismo que sempre ronda seu trabalho.

A segunda HQ que destaco é sem título, criada em 1989 por Gazy Andraus, publicada em "Homo Eternus Vol.1", 2017. Na HQ de duas páginas (Fig.9), vemos um casulo (elemento muito recorrente na poética de Gazy) ligado/alimentado pelos quadros da página. Mais do que um ser que rompe o casulo e consegue sobreviver à queda no final, a composição espacial desse quadrinho nos leva a ponderar sobre a consistência da vida do personagem e da linguagem. Esta nos coloca em relação com algo anunciado – com um tema, um objeto ou uma ação – graças ao "escorar" de questões subjacentes. Em outras palavras toda criação, toda potência, surge no vazio e precisa, para

se materializar, concretizar-se na linguagem, na forma. Para além da narrativa, simples e clara, há uma série de questões de leiaute, de rimas visuais, de metalinguagem e de linguagem poética que não se limitam à leitura narrativa (história, narração e narrativa). O indivíduo de Andraus é a pura potência do ser concretizado em poesia visual, em história em quadrinhos, graças à própria forma dos quadrinhos.

Santos Neto lembra que alguns outros termos foram empregados para dar conta da produção poética nos zines do final dos anos de 1980 e início de 1990, como “fantasia-filosófica”, cunhado por Gazy Andraus ou apenas “poético”. Sobre a expressão quadrinhos poéticos, o autor lembra do texto de Franco:

É mais abrangente ainda, no entanto ampla demais. O aspecto “filosófico”, questionador, fica de fora, a principal característica das HQs poético-filosóficas é sua pretensão filosófica, levar o leitor a refletir sobre temas específicos, não são simples exercícios líricos de poesia quadrinhizada (é claro que existem casos assim, mas...). (Franco, in: SANTOS NETO, 2012, p.83)

Talvez ali, quando destaca como essencial o aspecto questionador, Franco já apontasse o porquê de se considerar o “poético-filosófico” como gênero genuinamente brasileiro, constatado com grande força na produção zineira e depois em outros formatos dos quadrinhos – revistas, livros, HQtrônicas. Diferente dos poéticos-filosóficos, a autora australiana Tamryn Bennett denomina a sua produção e de autores com trabalhos correlatos como “poesia em quadrinhos” (comics poetry), apontando para outras relações entre poesia e quadrinhos.

Emprego o termo poesia em quadrinhos para descrever o crescente campo de trabalhos que experimentam a topologia visual-verbal dos quadrinhos e dispositivos poéticos, nem sempre por meios narrativos sequenciais. Críticos e criadores também se referiram a esse gênero crescente como “poesia gráfica” (Surdiacourt, 2012), “quadrinhos-como-poesia” (Clough, 2009, 2011) e “quadrinhos de poesia” (Stone, 2010). Para mim, no entanto, o termo “poesia em quadrinhos” destaca com

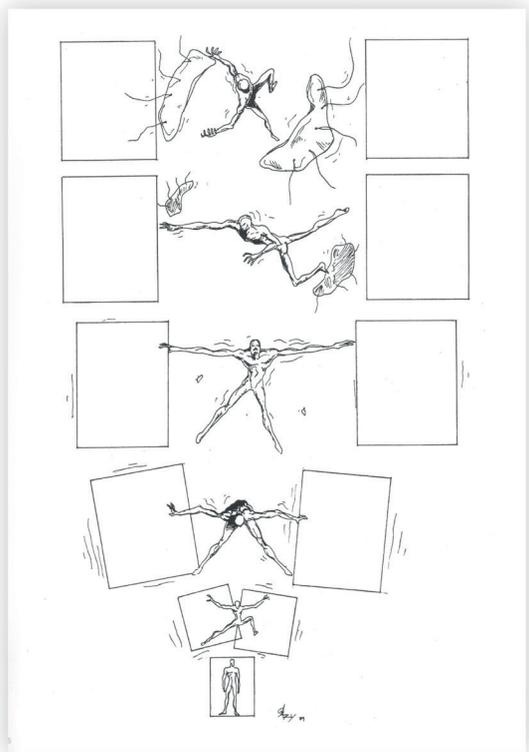
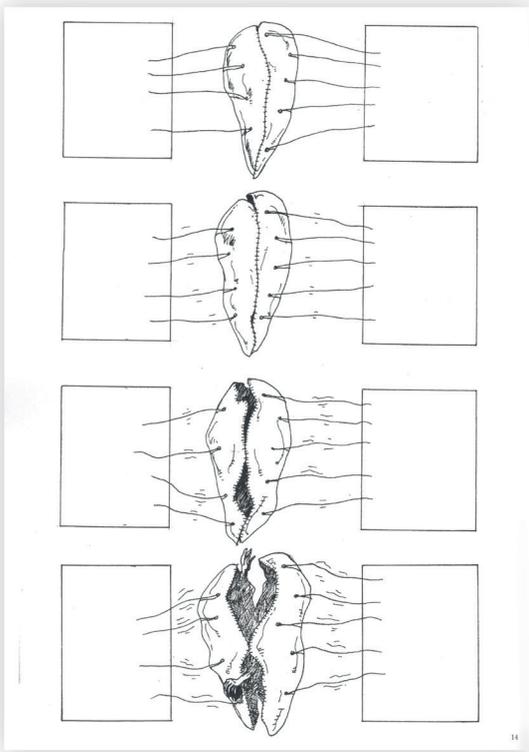


Fig.9 : "Sem titulo", 1989. Gazy Andraus.

mais precisão as origens da forma dentro do campo dos quadrinhos do que dos romances gráficos. (BENNETT, 2014, p.109-110. Trad. nossa)<sup>1</sup>

Bennett parece mais concentrada na forma do que no questionamento suscitado pela obra, um grande diferencial de intenções entre essa, a “poesia em quadrinhos”, e o “quadrinho poético-filosófico”. Ainda assim, alguns cruzamentos são possíveis, pois ambos contêm arroubos estruturais que tornam a linguagem mais opaca, seja pela maneira pessoal de lidar com construção da página, seja pela vontade de segmentar as imagens fugindo das regras da narrativa visual. Nesse sentido a ponderação de Bennett sobre a aproximação quadrinho e poesia, também me ajuda a compreender ainda mais o grande espectro de ruptura do gênero brasileiro:

Tanto nos quadrinhos quanto na poesia, existe o potencial de obras serem criadas e entendidas em várias direções. Eles compartilham uma ênfase na experimentação espacial, múltiplas camadas de “significado” e combinações de componentes visuais-verbais que os tornam mais maleáveis do que a prosa (BENNETT, 2014, p.113. Trad. nossa)<sup>2</sup>

A autora continua com uma proposta de levantamento de outras chaves de leitura, apontando para o foco na segmentação como uma delas – em oposição à sequencialidade:

Assim, para que a criação e a crítica de quadrinhos continuem avançando, o potencial de quadrinhos experimentais, digitais, abstratos, multilíngues, poéticos e não-narrativos deve ser reconhecido e adotado, e não ignorado. A segmentação oferece um ponto de partida para construir, criticar e examinar componentes visual-verbais em todas as formas de quadrinhos, sejam eles narrativos ou não-narrativos. (BENNETT, 2014, p.120. Trad. nossa)<sup>3</sup>

Nesse comentário a autora amplia seu ponto de vista para todas as formas de quadrinhos mais experimentais, que recusam a forma hegemônica. Efetivamente, o quadrinho poético-filosófico



Fig.10 : Uva/luva, 1999. Gazy Andraus.

impõe uma leitura em que a segmentação é muito presente, e a construção de sentidos pode se dar por associações de outros tipos, que não apenas narrativas, o que sempre me instigou e comumente se liga à minha produção e tem forte presença nos meus trabalhos “Mínimos detalhes” e “Pra quem? Moebius e o palácio”. Exemplo dessa livre associação é a HQ (sem título, mas que denomino informalmente de “Uva/luva”) que abre a dissertação de mestrado de Gazy Andraus (Fig.10). Essa tira do autor apresenta o curto texto “uma uva / uma luva / uma fome”, cada um desses pequenos períodos está em um dos três quadros da tira, apresentados junto das imagens de uma uva, uma luva de boxe e uma mão marcada. É por livre associação que essa HQ se desenrola. A palavra uva convida a palavra luva. A imagem da luva convida a imagem da mão. A mão, marcada, lembra a magreza da fome. É uma rápida e potente crítica social, que só pôde existir pela força da linguagem poética.

É o próprio Gazy Andraus que discute a força da forma breve nos quadrinhos poéticos-filosóficos:

O que os autores de HQs poéticas, ou então, fantástico-filosóficas fazem, é ir direto à essência de tais buscas humanas, “filtrando-as”, ou canalizando-as diretamente em uma arte “condensada”, sintetizada, similar à forma dos hai-kais, que torna muitas vezes difícil o entendimento racionalizado instantâneo do leitor.

Um Hai-Kai tem uma estrutura própria, em que a poesia, métrica, rítmica a torna direta, sem que aparente o ser: faz com que a mente do leitor se torne focada, pense mais rapidamente, e conclua de uma forma muitas vezes “inconclusa”. (ANDRAUS, 2010, s/p)

E continua:

Reafirmo, porém, exclusivamente, que a dita “Fantasia-filosófica” tem as características de um koan e/ou hai-kai: uma história de poucas páginas, de mensagem condensada, em que aparentemente não há uma narrativa que contemple começo, meio e fim tradicionais, em que não aconteçam situações dramáticas comuns e sim, mensagens oriundas de um

autor cujo pensar se torna “condensado” e atinge da mesma forma o leitor. Geralmente são HQs que precisam de uma preparação melhor dos leitores, pois que estão acostumados com as narrativas tradicionais com muitos quadrinhos e páginas, que têm uma linearidade mais clara e abrangente...o cérebro em sua atividade racional se compraz em tais narrativas já que acostumamo-nos a usar cotidianamente o processamento da razão muito mais do que o da intuição criativa. E sente dificuldade em “entender” outros tipos de narrativas, de “lógicas”. (ANDRAUS, 2010, s/p)

Assim, são outras lógicas, muito mais intuitivas que operam na HQ poético-filosófica, em uma brevidade que, sem tempo – ou vontade – de explicar, fala por figuras, por paradoxos. Essas HQs, sobretudo, apresentam um contexto de empatia e solidariedade como caminhos possíveis para um mundo em constante destruição.

### 3 – O QUADRINHO ABSTRATO

“é preciso que a HQ seja mais quadrinhos e menos história (...) o que nos interessa nos quadrinhos é a exigência social da invenção gráfica”  
(Wladimir Dias Pino)

Os quadrinhos abstratos são representados por trabalhos que muitas vezes exploram de forma consciente os limites dúbios entre abstração e HQ, com movimentos formalmente mais radicais de afastamento da figuração ou da narrativa.

Lewis Trondheim, em 2003, lançou “Bleu” (Fig.11), um exercício oubapiano de criação que articula pequenas manchas de cor. As manchas se mutam e se relacionam durante 30 páginas num jogo de proximidade, repelimento e absorção. Trondheim mantém na sequencialidade uma noção narrativa, algo que não se vê tão claramente, por exemplo, em “Abstraction (1941 - 1968)” (Fig.12), 2010, de Joschen Gerner. Nessa HQ de Gerner, antes exposta em galeria como pranchas soltas e depois reunida em livro, o autor se apropria de uma edição da revista de quadrinhos de guerra “Navy”, a encobre quase completamente com tinta preta, deixando descobertas apenas algumas palavras ou frases curtas – em sua maioria elementos e sensações que formam um imaginário de guerra. Restam também no objeto final pequenas marcas, linhas, desenhos abstratos brancos sobre o fundo em preto

São exemplos que colocam em tensão relações entre figuração e não figuração, narrativa e não-narrativa, espaço da página, sentido, conceito e presença, que serão debatidos a seguir. O processo de abstração pode ser encontrado em diversos quadrinhos de diferentes gêneros, em diferentes níveis e os quadrinhos abstratos são o campo que se utiliza dessa ruptura completa em alguns dos elementos – ao menos enquanto busca.

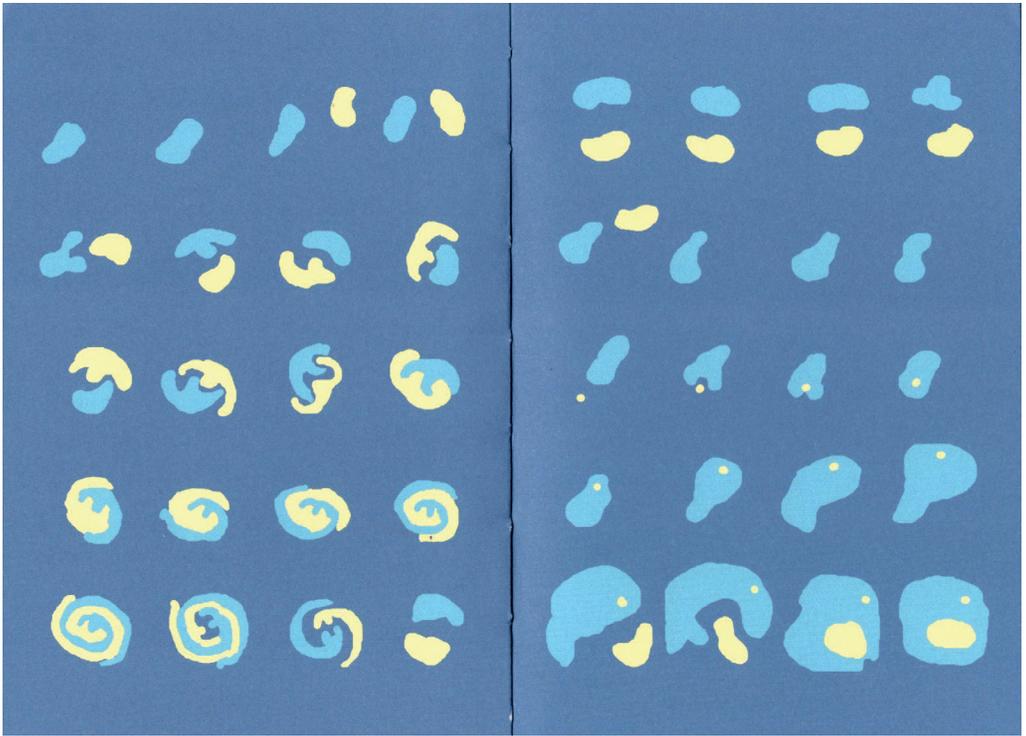


Fig.11 : "Bleu", de Lewis Trondheim,  
2003.

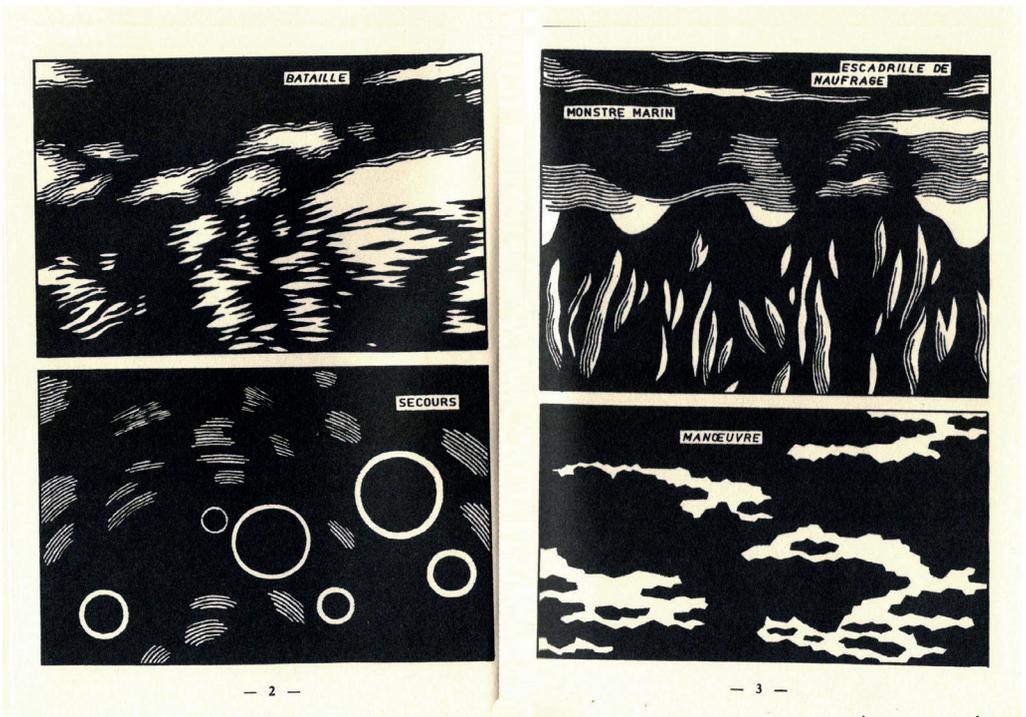


Fig.12 : "Abstraction (1941 - 1968)" de  
Jochen Gerner, 2010.

### 3.1 – CRUZAMENTO DE SISTEMAS?

Os quadrinhos abstratos não têm se apresentado como um corte brusco organizado proporcionado por autores das últimas décadas. Não se configura como um movimento de vanguarda, projetando uma forma como verdade. Ao contrário, os quadrinhos passíveis de serem chamados de abstratos têm sido produzidos de maneira dispersa já durante décadas. Resultado da experimentação com a linguagem e de observação sobre o entorno do seu tempo, vemos exemplos de trabalhos em diferentes países e períodos, no mínimo, a partir da década de 1960.

Andrei Molotiu (2009) realiza o movimento que gerou a maior repercussão na divulgação do termo ao organizar a coletânea “Abstract Comics”. Seu livro compila em 208 páginas, trabalhos de 43 autores que o organizador (e também autor) considera passíveis de serem enquadrados na sua definição de quadrinhos abstratos – nem todos os autores ali incluídos, fizeram seus trabalhos conscientes de tal enquadramento.

A HQ mais antiga presente na coletânea é de Robert Crumb: “Abstract expressionist ultra super modernistic comics”, de 1968 (Fig.13). Publicada originalmente na primeira edição da revista de quadrinhos *underground* “Zap Comix”, a bem humorada HQ de Crumb contém claramente uma irônica “vontade de soar elevado”, como é expresso desde a capa da edição, que carrega o aviso “for intellectual adults only!”.

Uma das questões postas nessa sátira às vanguardas, que de alguma forma serve de ponto de partida para os quadrinhos abstratos no livro de Molotiu, é a relação entre quadrinhos e arte, que tem sido predominantemente distantes.

A divisão que se estabeleceu entre a cultura erudita dos museus e a cultura popular da indústria cultural relegou os quadrinhos a uma categoria de itens de consumo descartáveis, muitas vezes ignorados por artistas e intelectuais. (CADÔR, 2020, p.2)

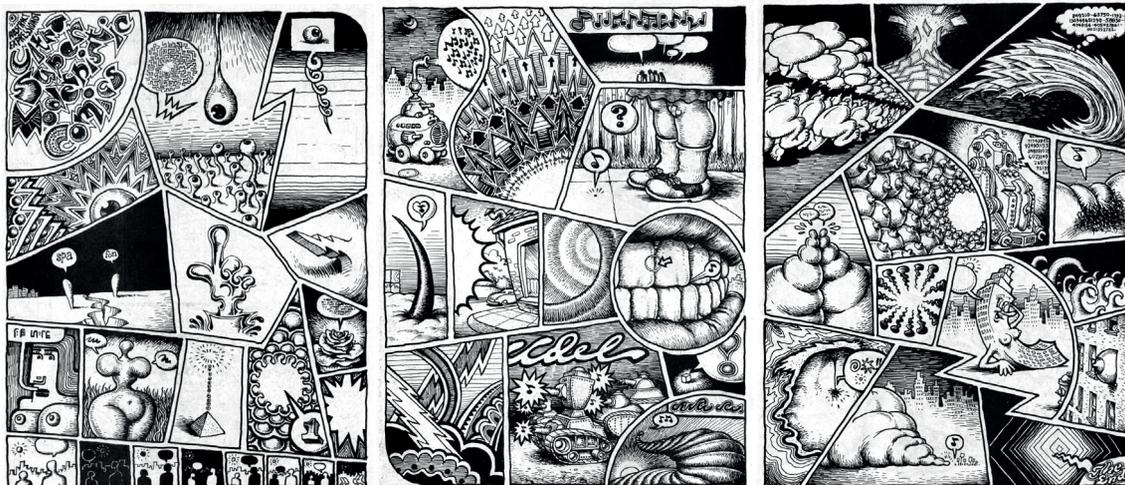


Fig.13 : “Abstract expressionist ultra super modernistic comics”, 1968. Robert Crumb, publicada na revista Zap Comix.

Ainda assim os dois sistemas distintos ora ou outra tem se cruzado – ao que me parece, muito mais do que é explorado – e gerado resultados interessantes. Ironicamente, os autores “subterrâneos” dos quadrinhos iniciam ali na década de 1970 um diálogo que aproxima a cultura de massa e o sistema das artes. Personagens de desenhos animados, marcas, marginalidade, estética psicodélica e, posteriormente, também a estética punk se misturam a elementos surrealistas, abstrações e estéticas modernistas. Essas misturas dão origem, entre outras coisas, à chamada estética *lowbrow*, movimento que surge nos Estados Unidos, muitas vezes também chamado de Surrealismo Pop.

O rótulo “underground” indica um afastamento do mercado e dos formatos hegemônicos. Ao que parece, afastando-se do sistema dominante dos quadrinhos, houve em alguns momentos um movimento de aproximação, representada pelo próprio *lowbrow*, entre os quadrinhos e artes. O contrário também é verdadeiro, fato que pode ser visto desde as iniciativas neoconcretas de Hélio Oiticica e da Pop Art, até os desenhos de Keith Haring, já nos anos de 1980. Essa tensão entre sair do espaço da cultura de massa e buscar um novo lugar, que não veja os quadrinhos limitados à

infância e ao consumo descartável, aparece no também irônico texto de apresentação do número 01, do volume 02, da revista “RAW” (Fig.14):

Agora é seguro para adultos lerem quadrinhos. Você não perde automaticamente pontos de QI. Eles estão entrando pela porta da frente da cultura como “novelas gráficas” ou “narrativas sequenciais pictóricas”. Eles são *Commix* - um *co-mixing* de palavras e imagens. Os intelectuais franceses os leem. Está tudo bem, sério. Não estamos falando de fantasias escapistas de super-heróis ou de histórias engraçadas de animais. O *Commix* em RAW é íntimo e intenso, cheio de energia emocional, pegada subversiva, novas ideias e ... bem, talvez isso não seja TÃO seguro. (RAW Commix, 1989 - texto da 4a capa. Trad. nossa)<sup>4</sup>

A apresentação desse lugar que já não era tão seguro, evidencia a que público se voltava a publicação, e demonstra também a ruptura com uma certa tradição dos quadrinhos mais massivos.

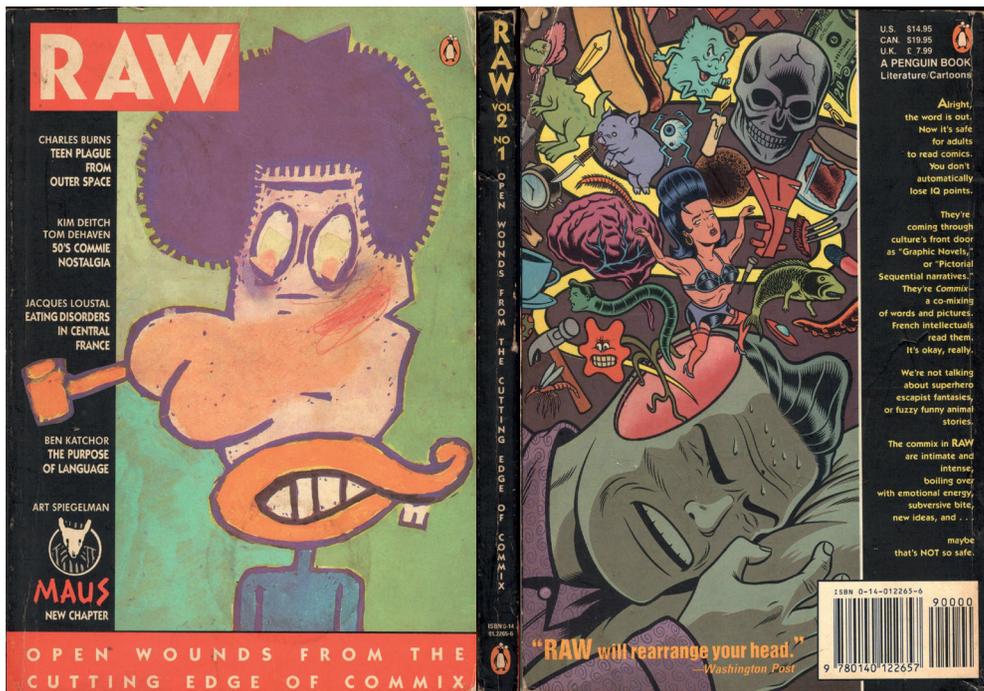


Fig.14 : Capa da “RAW”, n3, v2, 1991.

Bart Beaty, “Comics versus art” (2012), afirma que:

A legenda da edição final da RAW, “High Culture for Lowbrows”, procurou resumir a posição ocupada por artistas como Gary Panter. No entanto, pode-se argumentar de forma convincente que as relações históricas entre o mundo dos quadrinhos e o mundo da arte indicam que os editores Art Spiegelman e Françoise Mouly inverteram seus termos-chave. Para todos os efeitos, o público principal de “RAW” nunca foi um fã de quadrinhos “lowbrow”; pelo contrário, era um público “highbrow” do mundo da arte. (...) Circulando no mundo da arte mais do que no mundo dos quadrinhos, o público da RAW era principalmente um público do mundo da arte *underground* nas margens mais avançadas da estética punk. Certamente não se tratava de uma revista que pretendia levar um certo prestígio intelectual e cultural ao público juvenil, popular, afiliado há muito tempo às tradições americanas dominantes dos quadrinhos. (BEATY, 2012, p.134. Trad. nossa)<sup>5</sup>

Para o autor, a chamada da “RAW”, “High Culture for Low Brows” (Fig.15), não era “alta cultura para o mau gosto”, como prenunciava, mas sim algo como “baixa cultura para intelectuais”. A “RAW”, assim como a “Zap” são exemplo de espaços propícios ao desenvolvimento de experimentações que levaram os quadrinhos a outros caminhos que não o da narrativa linear, o que se deu também a partir do diálogo – mais ou menos direto e intencional – com outros sistemas culturais. Seja a vinculação dos objetos de massa a certos aspectos (e público) das artes visuais, como no caso dos quadrinhos *underground* e da HQ de Crumb citada por Molotiu; seja na vinculação da linguagem das HQs à poesia visual e à postura das vanguardas, no caso do Poema/Processo, de que falarei mais a frente.

Nesse contexto, algumas linhas de pensamento levam ao trabalho experimental que cria redes complexas de referências e diálogos culturais, e atravessamentos que 50 anos depois, continuam se reconfigurando e desafiando a produção e a leitura dos quadrinhos. Espaços como esses das revistas *underground* são propícios para que autores possam levar a linguagem por caminhos

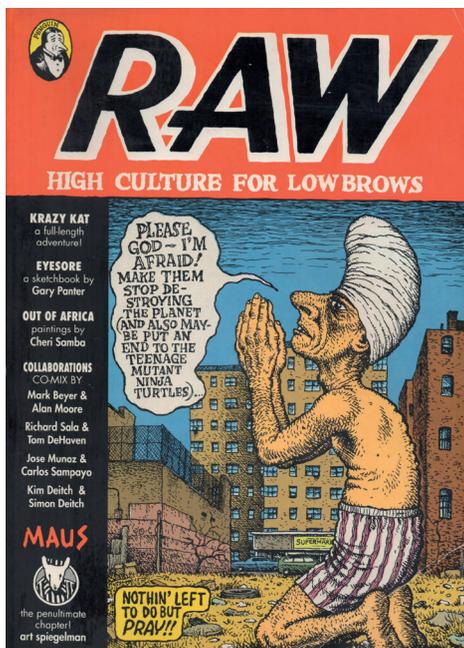


Fig.15 : Capa da "RAW", n.1, v.2.

novos, rompendo com o que se espera convencionalmente e criando conexões com diferentes obras, estéticas e linguagens, o que não é, a despeito da lentidão em serem aceitas, nenhuma novidade nas constantes mudanças dessa linguagem, como lembra Thierry Groensteen:

Alguém se lembra disso? Já houve um “vir a ser cinema” dos quadrinhos de aventura nos anos de 1930, quando os desenhistas se inspiraram na retórica e no glamour dos filmes hollywoodianos.

Os quadrinhos conheceram no último quarto de século, um “vir a ser literário” com o que hoje é chamado de *graphic novel*.

Não há razão para que certos quadrinhos de autor não possam se engajar em um “vir a ser arte contemporânea” e, ao fazê-lo, revitalizar a tradição do livro de artista.

Assim como outras formas de expressão, os quadrinhos são nutridos de influências exteriores múltiplas e heterogêneas (basta pensar na importância dos videogames como parte da cultura da nova geração de criadores de quadrinhos). (GROENSTEEN, 2011, p.196. Trad. nossa)<sup>6</sup>

Aqui, Groensteen não está direcionando sua reflexão unicamente aos quadrinhos abstratos, mas ainda assim eu trouxe

para a reflexão por ter me deparado com esse embate em vários momentos ao apresentar propostas de leituras de HQs abstratas em eventos e reuniões. Os quadrinhos não se tornam uma parte da arte contemporânea e tão pouco precisam usá-la como pretexto, mas se deixam contaminar por formas de ver o mundo e de ver a produção artística, o que fatalmente causa aproximações, a meu ver, sempre bem-vindas. Se por um lado é relevante esse contexto de relação HQ e arte para pensar trocas entre os diferentes sistemas, também é importante lembrar de que, enquanto vontade de legitimação, essa já é - ou deveria ser - uma questão superada.

### 3.2 – POEMA/PROCESSO

Os quadrinhos abstratos fazem parte de um movimento de diferentes localidades, raízes, referências e tempos, não há uma origem única, uma raiz centralizadora, mas sim vinculações múltiplas que possibilitam quadrinhos abstratos surgindo a partir de diferentes entradas. No Brasil, não podemos ignorar uma certa “força quadrinhizante” de boa parte da arte dos anos de 1960-1970 que gera paralelos interessantes, e que tem como ponto culminante a força encarnada no movimento do Poema/processo, com implicações conceituais riquíssimas para pensarmos a abstração nos quadrinhos. Para apresentar esse movimento de vanguarda colo em seguida um texto meu sobre o Poema/processo:

Inaugurada em 11 de dezembro de 1967, em uma exposição ocorrida simultaneamente no Rio Grande do Norte e no Rio de Janeiro, essa vanguarda brasileira vem da Poesia Visual, com especial referência para a obra de Wladimir Dias-Pino, e propôs a valorização do processo para atingir a superação das estruturas fixas. Tal objetivo foi atingido com a invenção de um novo processo a cada poema, uma ruptura que significa procurar as mais diferentes formas de fazer para se afastar dos padrões e criar uma obra aberta.

Entre os diversos processos propostos, muitos autores levaram elementos dos quadrinhos para o novo poema. Balões, quadros, onomatopeias, metáforas visuais, são vários os códigos dos quadrinhos utilizados pelo Poema/Processo, o que faz com que hoje, ao olharmos essas obras, observemos um vislumbre da história em quadrinhos abstrata.

Não buscamos aqui uma reivindicação da origem dos quadrinhos abstratos – o que seria incoerente com a paisagem aberta criada pelo Poema/Processo – mas, em uma “leitura atrevida”, como propõe Moacyr Cirne, encontramos aqui uma semente do que hoje vemos nos quadrinhos contemporâneos.

Quando nos colocamos diante de um Poema/Processo hoje, a imagem se ressignifica, nos afetando por seus procedimentos visuais fragmentados, arredios a significações – mesmo em sua relação texto-imagem –, e também por sua posição fortemente implicada. Esse

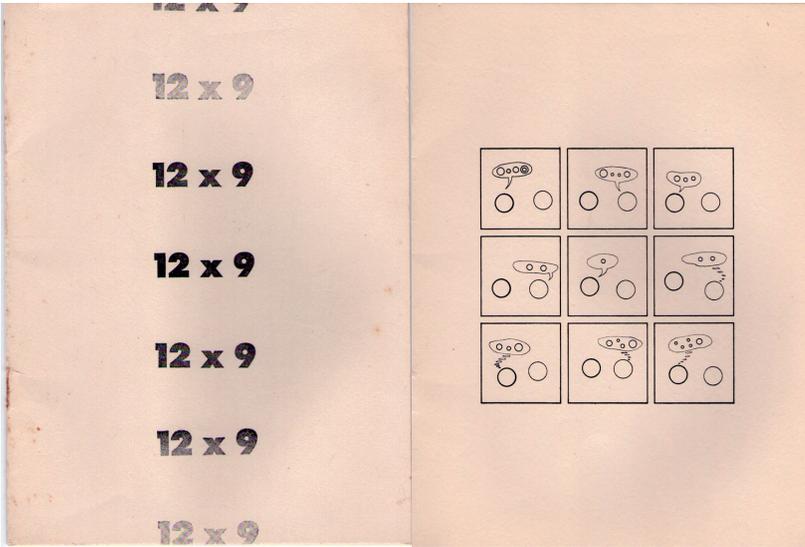
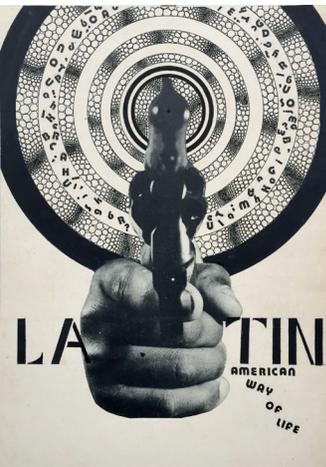
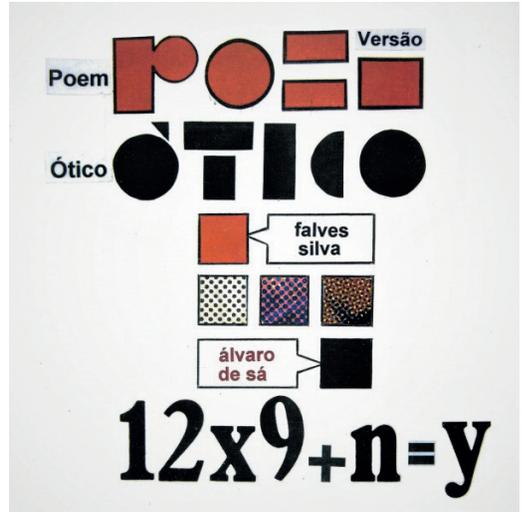
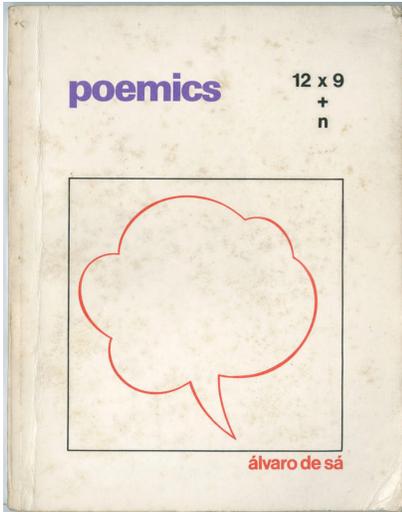


Fig.16 : "12x9", 1967.  
 Álvaro Sá. Capa e primeira página.

Fig.17 : "Poemics", 1991.  
 Alvaro Sá.

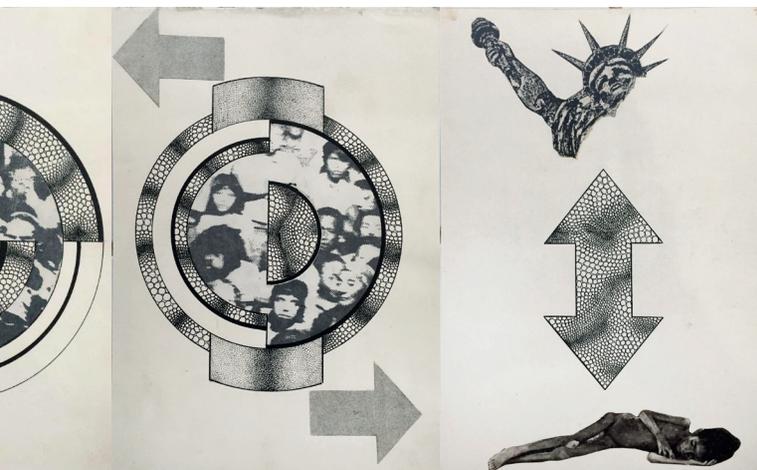
Fig.18 : "12x9+n=y", 2020.  
 Falves



fator nos desperta para a força política e não apenas formal de todo o quadrinho abstrato e experimental. Transformando a “experiência em textualidade política” (Cirne), esses autores, já nos idos da década de 1960, colocavam a linguagem dos quadrinhos em outros trilhos, antecipando uma estação que só seria encontrada com tal intensidade décadas depois. (SILVEIRA, 2021, p.18)

O Poema/processo aponta para o que encontramos hoje nos quadrinhos abstratos, em uma manipulação formal dos elementos quadrinhísticos e abandono da forma tradicional narrativa. Anchieta Fernandes, crítico e também membro do Poema/processo, vê – na década de 1970 – “(...) em alguns desenhistas, a pesquisa mais livre, voltada exclusivamente para as potencialidades gráfico-visuais desta linguagem” (FERNANDES, 2021, p.67) e propõe que busquemos novos caminhos, “se possível, abandonando em definitivo a ideia de enredo linear. Substituindo-o por cortes multidirecionais, fotomontagens em meio aos desenhos, labirintos opcionais (...) Precisa-se criar novas conotações de linguagem” (FERNANDES, 2021, p.73).

“12x9” (fig.16) de Álvaro Sá, é, para Anchieta Fernandes, um dos exemplos de Poema/processo que aponta rumo a novas possibilidades nas HQs, assim como “América, américa”, 1968, de Falves Silva (Fig.19), explora a linguagem dos quadrinhos. É de Falves também uma publicação que exemplifica bem um dos postulados do Poema/processo. Eram caras para essa vanguarda, as noções de série e versão, estimuladas pelo seu formato e por teorizações do

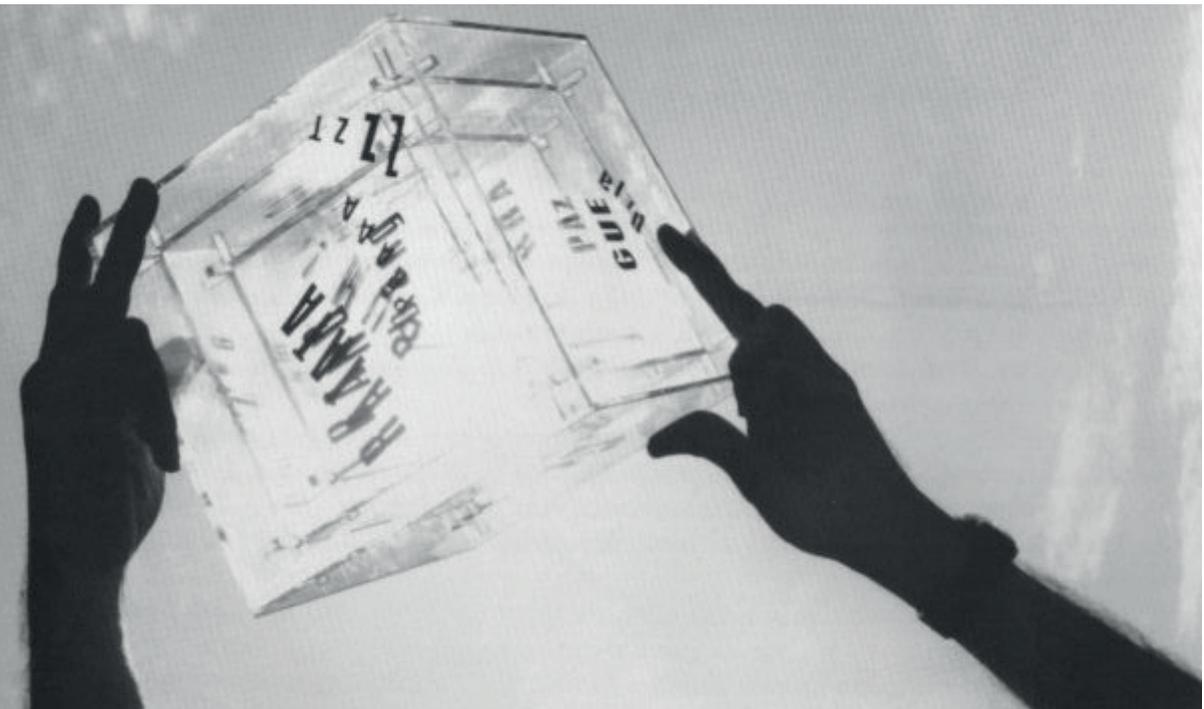


*Fig19 : Latin American Way of Life, 1977. Falves Silva.*



Fig.20 : "A corda", 1967. Neide Sá.

Fig.21 : "Transparência", 1968. Neide Sá.



grupo e “12x9+n=y” (fig.18) é uma versão do livro “Poemics: 12x9+n”, de Álvaro Sá (Fig.17). Como o próprio nome indica, “Poemics” é uma extensão de “12x9”, Falves se apropria do livro de Sá e manipula suas páginas formando uma nova publicação a partir da anterior.

O Poema-processo, atento a toda a efervescência experimental do período, adianta-se não só incorporando elementos dos quadrinhos à poesia visual, mas também elementos da arte conceitual e do não objeto. Além das apropriações, Neide Sá leva o seu poema para lugares específicos e dá a eles novos formatos, que variam de acordo com o contexto de linguagem e ambiente. São exemplares disso os trabalhos “A corda” (Fig.20), de 1967, e “Transparência” (Fig.21), de 1968. Nesses trabalhos, vemos Neide Sá expandindo os movimentos gráficos para colagens (versões) de cunho feminista e transformando os tipos em objeto.

Ainda que não seja um movimento específico das HQs, o Poema/processo está diretamente ligado à linguagem quadrinhística em alguns trabalhos, e indiretamente em outros, em que não há quadros, balões ou onomatopeias (elementos comumente ligados à HQ), não há a estrutura dos quadrinhos, mas há um pensamento quadrinhístico que se mantém gravitando em várias das suas fugas do significado e da linguagem narrativa.

### **3.3 - INICIATIVAS AGLUTINADORAS E TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO**

Ainda que os quadrinhos abstratos existam desde décadas – podendo ser considerado um termo heterocrônico – eles começam a se desenvolver em maior volume a partir dos anos 2000. O impulso de seu reconhecimento pode ser marcado por duas iniciativas que impulsionaram essa tendência.

Em 2003, na edição 13 da revista “Bile Noire” (Fig.22), o quadrinhista Ibn Al Rabin edita uma seção com 16 páginas de quadrinhos abstratos. Participam dessa edição o próprio Ibn Al

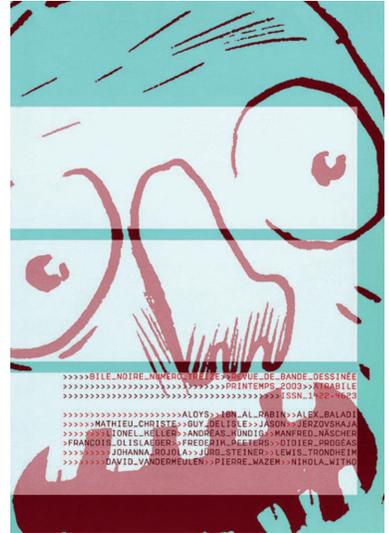
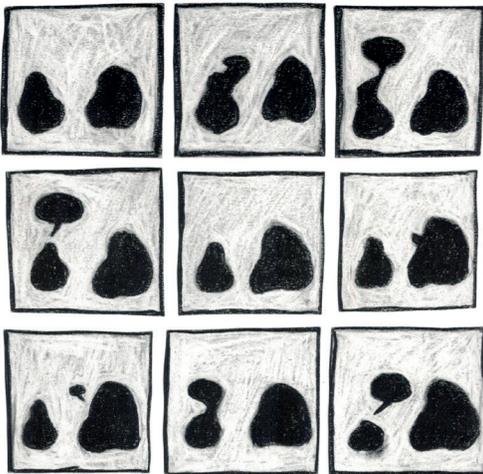


Fig.22 : "Bile Noire" #13, 2003. Capa



>58/BILE\_NOIRE\_TREIZE>IBN\_AL\_RABIN

Fig.23 : "Bile Noire" #13, 2003. Página da HQ de Ibn Al Rabin.

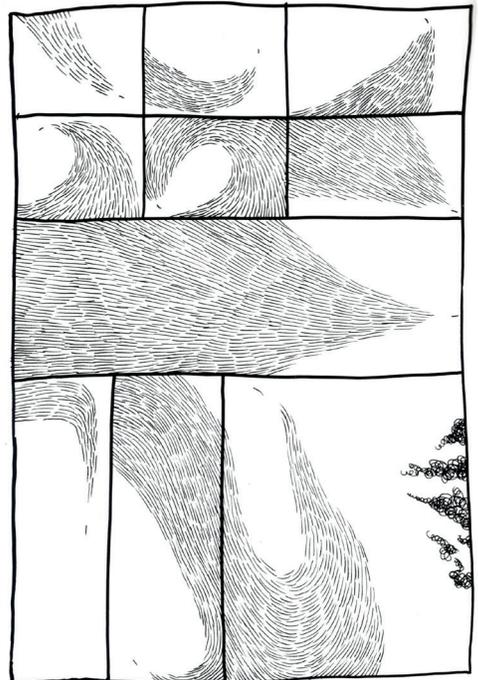


Fig.24 : "Bile Noire" #13, 2003. Página da HQ de Alex Baladi.

>62/BILE\_NOIRE\_TREIZE

Rabin, além de Alex Baladi, Guy Delisle, Andreas Kundig, David Vandermeulen e Lewis Trondheim. São HQs curtas, sem título e sem palavras, todas se enquadram na proposta colocada por Rabin:

Esse número inaugura uma nova seção contendo o que será chamado de quadrinhos abstratos. O princípio é simples: são quadrinhos em que nos esforçamos para não representar nenhum “objeto” concreto (isto é, com um significado sem ambiguidades) fora daqueles pertencentes à semântica peculiar ao meio, nomeadamente balões e quadros, em particular, o uso de texto é estritamente proibido (e punível com multas pesadas). (RABIN, 2003, p.57. Trad. nossa)<sup>7</sup>

Quando Rabin decide chamar esse conjunto de quadrinhos abstratos, impõe uma série de restrições: não há objetos concretos, não há palavras, as únicas imagens imediatamente reconhecíveis permitidas são as imagens dos códigos quadrinhísticos: o balão e o quadro. Trata-se de uma proposta restritiva típica da Oubapo, da qual o editor é membro. Sua introdução não é um manifesto, nem parece definir um gênero; as regras impostas são tratadas com um certo humor, apresentando-se como um exercício criativo despojado, um laboratório de grande importância já que é uma reunião razoavelmente nova enquanto proposta intencional.

A segunda iniciativa é a já citada “Abstract Comics”, de Molotiu (2009). Mais volumosa, apresenta uma tentativa de definir e historicizar essa tendência. Para Molotiu, os quadrinhos abstratos têm na HQ de Crumb um marco, mas sua gênese é anterior e reside no sistema das artes visuais. O seu percurso de legitimação se desenvolve no texto introdutório da coletânea, especificamente em seu subcapítulo “A brief Prehistory of Abstract Comics”; Molotiu busca no que chama de “arte sequencial abstrata” o apoio para o desenvolvimento e legitimação dos quadrinhos abstratos.

Uma das principais referências resgatadas é o trabalho sequencial de Kurt Kranz. Esse artista ligado à Bauhaus desenvolveu uma série de experimentos plásticos sobre a sequencialidade,

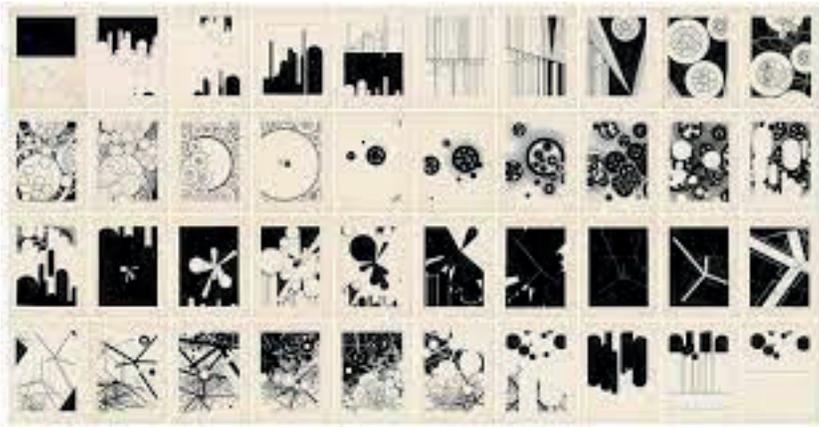


Fig. 25 - "Picture sequence, Black: White",  
1928-29. Kurt Kranz.

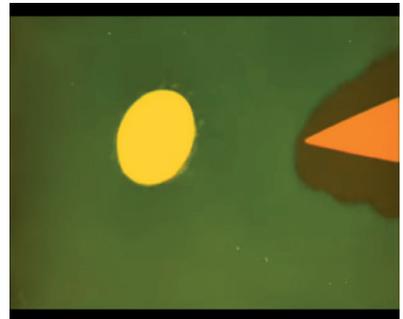


Fig. 26 - Frame do filme "Lichtspiel  
Opus I", 1921, de Walter Ruttmann.

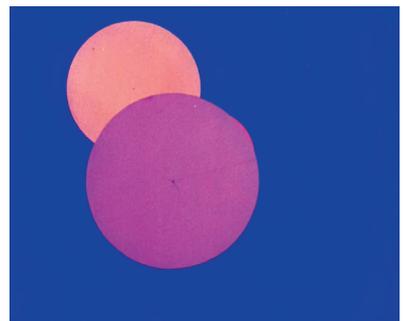


Fig. 27 - Frame do filme "An  
optical Poem", de 1938, de Oscar  
Fischinger.

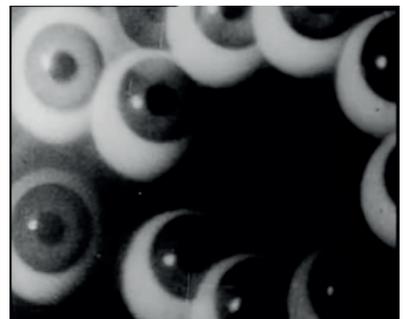


Fig. 28 - Frame do filme  
"Filmstude", de 1926, de Hans  
Richter.

passando por pintura desenho e filme – o artigo de Christian Hiller, “Between Form Sequences and Phase Films: The film experiments of Kurt Kranz”, faz um histórico crítico da produção de Kranz. As obras destacadas por Molotiu são “20 phases in the life of a composition” (1927-28) e “Picture sequence, Black: White” (Fig.25), de 1928-29. São imagens soltas, pinturas que ocupam toda a superfície e que se conectam por desenvolvimento sequencial, formas mudando de posição, somadas ou subtraídas a outras.

Essa relação sequencial de imagens cria uma conexão possível com as HQs e ao mesmo tempo me lembra da proposição de Santiago Garcia (“A Novela Gráfica, 2012) ao sugerir o início do balão nas HQs como resposta a uma vontade de ser audiovisual comum a muitos artistas do início do século XX; não à toa Kranz também realizou experimentos com animação e filme. Molotiu comenta a influência que Kranz provavelmente recebeu das animações abstratas de Walter Ruttmann (Fig.26), Hans Richter (Fig.27) e Oscar Fischinger (Fig.28), assim como comenta o paralelo possível entre as definições de quadrinhos abstratos e filme abstrato, mas em nenhum momento de sua reflexão investe em qualquer relação mais profunda entre esses campos. A gênese dos quadrinhos abstratos para Molotiu está nas artes visuais com seus exercícios de serialidade, sequencialidade e continuidade. Mas para além das imagens, o autor aposta nos elementos formais básicos dos quadrinhos como destaque para os Quadrinhos abstratos:

Enquanto na pintura o termo se aplica à falta de objetos representados em favor de uma ênfase na forma, podemos dizer que nos quadrinhos se aplica adicionalmente à falta de uma desculpa narrativa para juntar os painéis, em favor de uma ênfase crescente nos elementos formais de quadrinhos que, mesmo na ausência de uma história (verbal), podem criar um sentimento de impulso sequencial, o puro ritmo da narrativa ou a ascensão e queda de um arco da história. (MOLOTIU, s/p, 2009. Trad. nossa)<sup>8</sup>

Molotiu parte da tendência à sequencialidade presente no abstracionismo das artes visuais e nos encaminha aos quadrinhos que, afastados da justificativa narrativa e a partir das imagens em sequência e de elementos formais como o requadro, trabalharão o impacto visual, o ritmo e a sensação de narratividade. Por isso, para Molotiu os quadrinhos abstratos, além das imagens não representativas incluem os trabalhos “que contêm alguns elementos representacionais, desde que esses elementos não configurem uma narrativa ou mesmo em um espaço narrativo unificado” (MOLOTIU, s/p, 2009. Trad. nossa)<sup>9</sup>.

Essas definições são bastante restritivas e apostam fortemente na força da sequencialidade, exatamente o aspecto que Tamryn Bennett (2014) questiona ao propor que uma das forças do quadrinho poético, abstrato ou experimental reside em um “ir além” da sequencialidade, apostando no valor da segmentação e descontinuidade.

Ibn Al Rabin, mais objetivo em sua proposta para a seção-laboratório da “Bile Noire”, limita o experimento a quadrinhos que usem imagens concretas, um esforço não-figurativo, e impede o uso de palavras. Enquanto Molotiu em sua tentativa de definir esse campo enquanto gênero, inclusive traçando sua narrativa de origem, pauta-se em questões subjetivas, afirmando que a HQ abstrata é formada por imagens abstratas e por desvinculação a uma narrativa.

Dialogando com Daniel Worden, “The Politics in Comics: Popular Modernism, Abstraction and Experimentation” (2015), é possível entender os quadrinhos abstratos como um enfrentamento das formas, um alargamento das maneiras de fazer e produzir significados no campo da abstração.

O foco de Molotiu nos quadrinhos abstratos, portanto, oferece um acréscimo importante à pesquisa formalista de quadrinhos, ao deixar claro que a história dos quadrinhos e a história da arte abstrata não são distintas (...) Eu chegaria ao ponto de afirmar que o significado dos quadrinhos abstratos - e até de olhar e pensar nos

quadrinhos como abstrações - exige que pensemos politicamente sobre como nós e nosso mundo social produzimos significado, identidade e valor. (WORDEN, 2015, p.63-65. Trad. nossa)<sup>10</sup>

Assim, quando Molotiu faz seu resgate das artes visuais sequenciais para pensar uma “breve pré-história dos quadrinhos abstratos”, para além de um relato de origem, ele elege a conversa entre essas formas como foco de atenção e evidencia suas proximidades. O que destaque desse campo aqui, não é uma questão de “elevar os quadrinhos” ao status das artes visuais, mas de, na sua análise, entender os seus diversos atravessamentos e repensar a noção e abrangência de um campo das histórias em quadrinhos que vai muito além da pura experimentação formal.

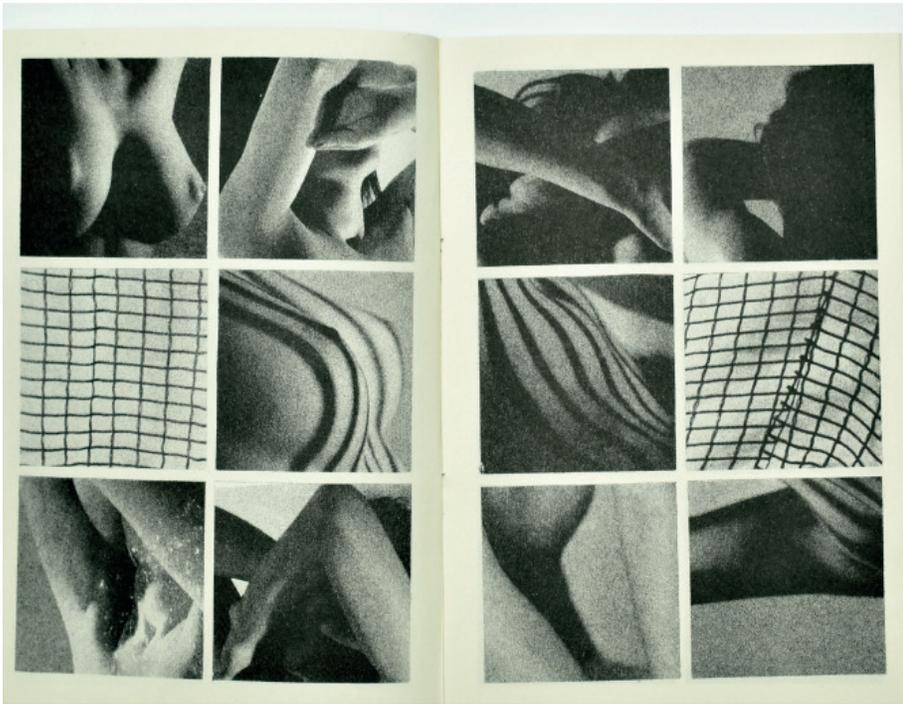


Fig.29 : Remake, 2015. Luis Aranguri.

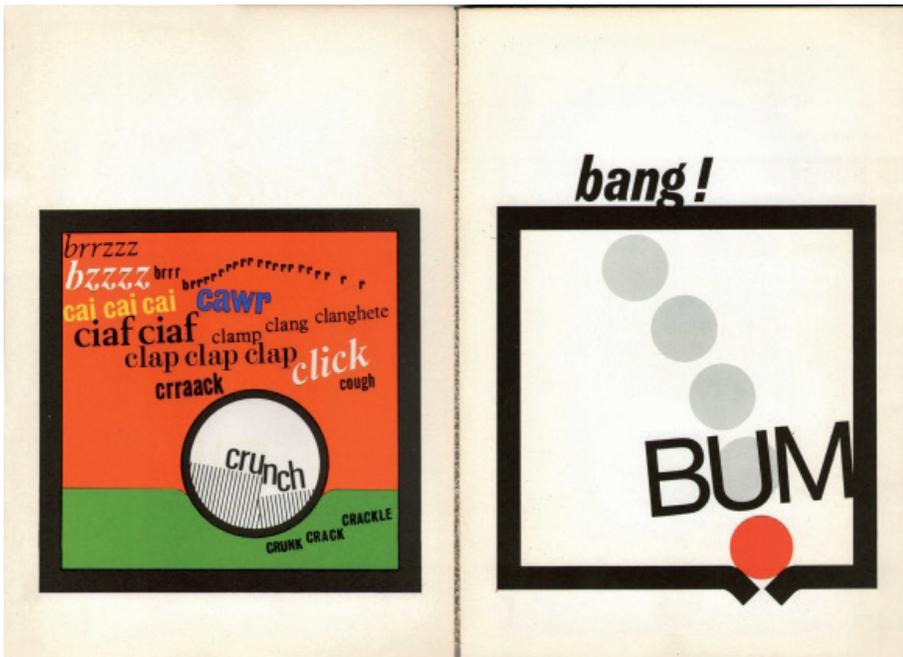


Fig.30 : Stripsody, 1920. Eugenio Carmi.

## 4 – O QUADRINHO CONCEITUAL

Nesse percurso de pesquisa, muito impulsionado por inquietações que vinham me afetando e afetando a minha produção já há algum tempo, mantive a atenção voltada para obras que fugissem dos padrões das histórias em quadrinhos tradicionais. Como venho afirmando, minhas primeiras inquietações foram com a manutenção da narrativa e do significado. Esses primeiros questionamentos, muito intuitivos, levaram à criação de quadrinhos curtos sem figuração e sem narrativa evidente. A partir do próprio fazer, surgiram problematizações, a instauração da obra apontava para conceitos a serem debatidos e absorvidos. Faço aqui essa rápida retomada porque a questão da abstração abriu caminho não apenas para o quadrinho abstrato, mas para uma série de novas tendências das HQs.

Um dos campos que vem sendo debatidos mais recentemente é o dos quadrinhos conceituais, apresentado pelo artista e quadrinhista conceitual Ilan Manouach na seção no site *Monoskop* em que apresenta o conceito e uma curadoria de 77 obras que se enquadram nesse campo. Para Manouach, os quadrinhos conceituais

compartilham muitas questões e urgências, alternando entre autorreflexividade material e esgotamento crítico. Eles operam nas margens da distribuição e recepção e seu desenraizamento no espectro do meio é mais do que uma abstração: artistas desconfortáveis com papéis entrincheirados convidam os leitores, na ausência de discurso crítico, a se envolverem com as obras de forma não especificada, às vezes forense. Formas de exame. (MANOUACH, 2019, s/p. Trad. nossa)<sup>11</sup>

A crítica autorreflexiva do meio (em sentido amplo, pois inclui não só a linguagem, mas todo o seu sistema) é a marca da proposta de enquadramento do autor grego. Ainda que “Blanco” (Fig.31), álbum no formato tradicional europeu 48CC, do próprio Manouach, possa ser pensado como HQ abstrata em um primeiro momento,

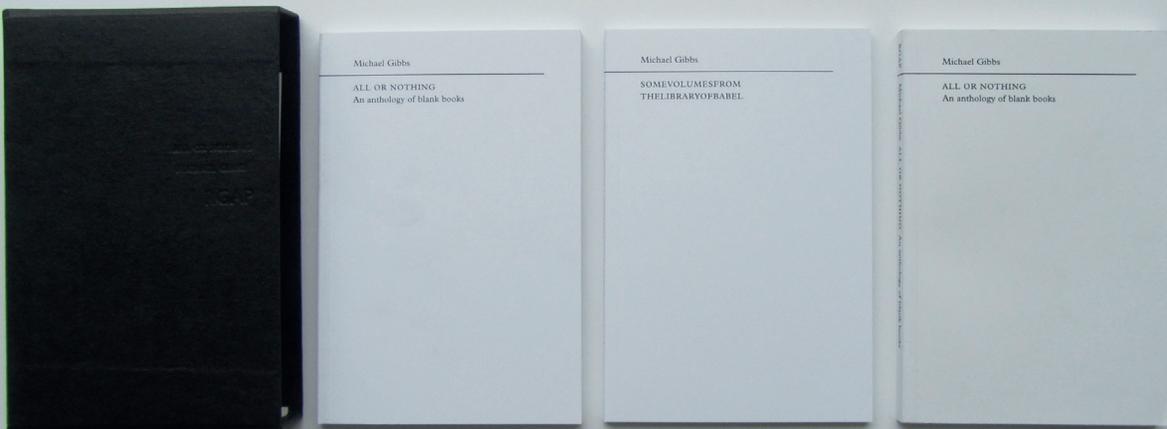
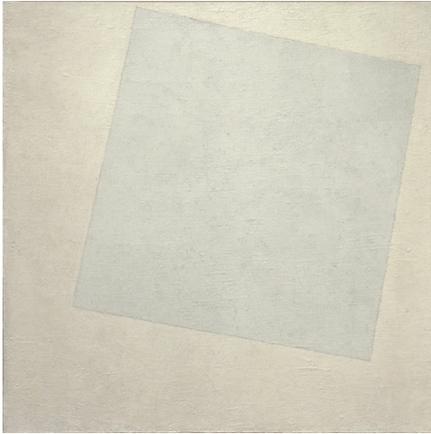


*Fig.31 : Blanco, 2005. Ilan Manouach.*

*Fig.32 : Branco no Branco, 1917. Malevich.*

*Fig.33 : De Kooning apagado, 1953. Robert Rauschenberg.*

*Fig.34 : All or Nothing: an anthology of blank books, 2005. Michael Gibbs.*



ecoando os trabalhos de pinturas brancas de Malevich (Fig.32) a Rauschenberg (Fig.33); ele se relaciona ainda mais com os livros em branco, categoria de publicações de artista – “All or Nothing: an anthology of blank books” (Fig.34), de Michael Gibbs apresenta uma grande quantidade de livros dessa categoria –, que se propõe a algum questionamento, mais ou menos irônico, sobre a estrutura e o sistema das artes e das publicações. No caso de “Blanco”, o que se destaca é a forma convencional do álbum europeu que se por um lado tinha certa luxuosidade que valorizava (valoriza) a HQ, por outro representa uma limitação da forma que foi predominante por décadas. Afinal, o que vale é a obra ou a qualidade luxuosa de um livro esvaziado?

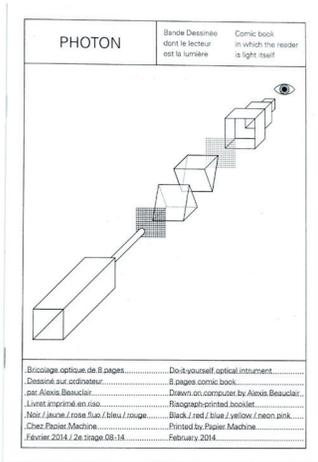
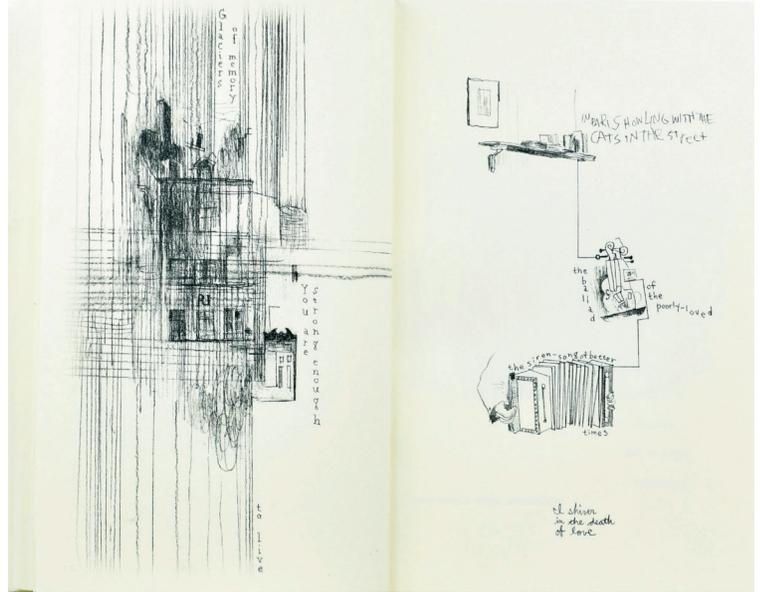
Cito dois outros exemplos rapidamente: “How To Be Everywhere?” (Fig.35), de Warren Craghead III, aparece na lista curada por Manouach e também é citado por Tamryn Bennett como uma HQ poética; é uma adaptação livre da poesia de Apollinaire, com um desenho gestual e altamente expressivo, muitas vezes distante da figuração, e com um trabalho de leiaute tão expressivo e disforme quanto seu desenho. “Photon” (Fig.37), de Alexis Beauclair, uma HQ formada unicamente por cores e linhas, enquadra-se facilmente nas definições de Molotiu, sem figuração e sem enredo, mas também é incluído nos quadrinhos conceituais, sob a descrição: “Photon é um poema visual lindamente impresso que destaca o tempo e a experiência de leitura como medidas relativas.” (MANOUACH, 2019, s/p. Trad. nossa)<sup>12</sup>. Esses trabalhos e autores – e muitos outros como Martin Vitaliti, Pascal Matthey, Felipe Muhr, ou os brasileiros Rafael Coutinho, Marco Sem S, Laura Lannes, Guazelli, Ivo Puiupo, Lucas Gehre, Paulo Crumbim, Grazi Fonseca – atravessam as categorias, permitindo que sejam observados de diferentes lugares, o que reforça o alto grau de fluidez e indeterminação da produção contemporânea.

Amir Cadôr organizou a exposição “Conceptual Comics”, no “Cabinet du Livre d’artiste”, em Rennes, 2020, e escreveu um texto



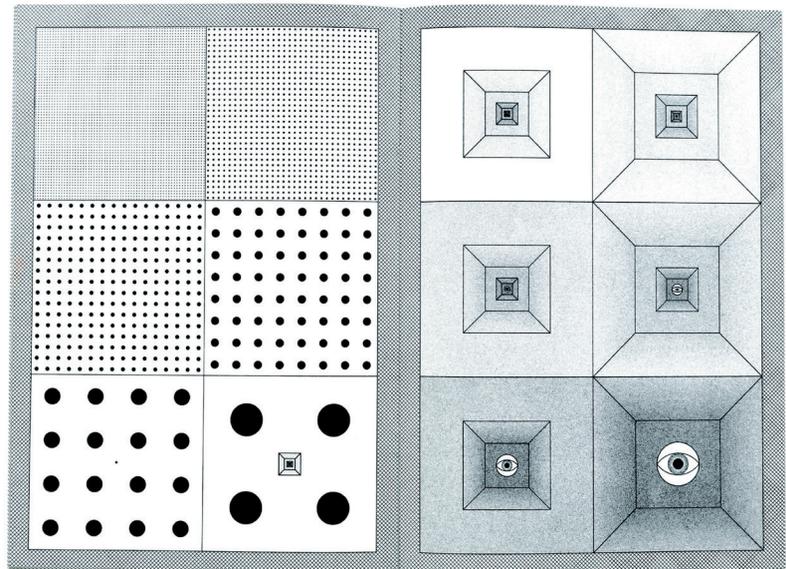
*Fig.35 : How to be everywhere?, 2007. Warren Craghead III. Capa.*

*Fig.36 : How to be everywhere?, 2007. Warren Craghead III. Páginas da publicação.*



*Fig.37 : Photon, 2014. Alexis Beauclair. Capa.*

*Fig.37 : Photon, 2014. Alexis Beauclair. Páginas da publicação.*



pensando a tendência em que “aponta para o surgimento de uma nova geração de artistas que trabalham em uma zona indeterminada entre o quadrinho independente autoral e o que atualmente é conhecido como publicação de artista” (CADÔR, 2020, p.14). Para Cadôr a “característica comum dessas obras é a importância dada ao conceito que determina a realização da obra, tal como se observa na arte conceitual” (2020, p.13), assim, não se trata de um conceito excludente, incluindo trabalhos que experimentam em diferentes aspectos, mas que normalmente, pela carga conceitual, tendem a se relacionar também com a categoria das publicações de artista. Junto a isso, Manouach soma a relevância de uma consciência crítica do artista e da obra para com o seu local/objeto:

Argumento que essa condição, mais do que um pequeno inconveniente de uma indústria normativa, induz a novos comportamentos e formas de relações sociais. (...) Esta coleção se propõe a examinar como as forças sociais e econômicas e suas rotinas comerciais e de comunicação estabelecidas afetam o significado e a significação do meio. A floresta tropical da produção de celulose, o estúdio da gráfica, a coluna dos leitores e o aterro sanitário não representam apenas geografias da indústria dos quadrinhos, mas são tecnologias de inscrição por direito próprio. São elementos integrantes de uma linguagem material que molda ativamente os quadrinhos e desafia o leitor a negociar significados por meio de diferentes distribuições de transparência em seus produtos. (MANOUACH, 2019, s/p. Trad. nossa)<sup>13</sup>

O nível de opacidade gerada pelas obras selecionadas por Manouach impõe um posicionamento crítico das HQs sobre as HQs, são metaquadrinhos que parecem responder às convenções impostas e às dinâmicas pouco debatidas entre leitor-autor-forma-indústria-sociedade. Amplia-se consideravelmente o espectro e a chamada à consciência do espaço de criação e circulação. Assim, para Manouach, os quadrinhos conceituais, mais do que uma postura formal, parecem invocar uma postura que Moacy Cirne chamará de “experimental” (2000) e autorreflexiva; matéria crítica que problematiza todo o seu sistema.



Fig.38 : To Be Continued..., 2016. Christian Marclay

## 5 – PÓS-QUADRINHOS

Nesse percurso, o desvio das concepções mais sedimentadas de histórias em quadrinhos e a crítica autorreferente têm sido a tônica dos seus novos nomes e conceituações que surgem das práticas contemporâneas. Mas uma “forma de arte pode se tornar o que não é? Por exemplo, a história em quadrinhos ou a *graphic novel* podem se desenvolver para ‘outra coisa’ nesta era fluida ‘pós-mídia’?” (BOEKS, 2020, s/p). Essa pergunta está na abertura do site dedicado ao lançamento do livro e exposição que cunham o neologismo “pós-quadrinhos” (*post-comics*). Ao mesmo tempo em que o prefixo “pós” indica uma “outra coisa”, os substantivos – que possam vir acompanhar esse prefixo – tendem a significar uma permanência. Em geral os “pós” me parecem agir nessa lógica contraditória que diz mais sobre uma evidenciação de processos abertos do que negação ou superação do anterior. Algumas vezes o “pós” pode apontar progressão temporal, outras, deslocamento espacial, uma forma que é um estar entre (CARNEIRO, 2020).

Para tentar “desenhar” o conceito de pós-quadrinhos, Carneiro se apoia na música, especificamente no pós-rock:

(...) colocar pós-quadrinhos em comparação com pós-rock, em que elementos de várias correntes musicais - incluindo o punk - compõem uma paisagem sonora, onde os instrumentos são facilitadores de timbres e texturas. Embora os pós-quadrinhos tenham alguma legibilidade, são as dissonâncias entre os signos entrelaçados, e não a narrativa (a linha melódica no quadrinho), que é enfatizada em tais obras. (...) Assim como o pós-rock, o pós-quadrinhos é “pós” no sentido de uma estética que protagoniza o mesmo a priori, neste caso o mesmo conteúdo material. (CARNEIRO, 2020, p.49-50. Trad. nossa)<sup>14</sup>

Nessa comparação o que se destaca é, por um lado, o uso das mesmas ferramentas em outras funções, uma desorganização, que

pode ou não se manter no mesmo sistema, mas que ainda “coabitam as histórias em quadrinhos” (2020, p.50), e, por outro, uma forma de pensar que parte da linguagem, algo que tem origem em um pensar próprio dos quadrinhos, resta ali. Sébastien Conard, quadrinhista e organizador do livro “Post-Comics”, afirma sobre o conceito que:

Ao introduzir o neologismo ‘pós-quadrinhos’, não estou sugerindo que tal coisa exista como uma entidade distinta. Neste volume, usamos o termo essencialmente para indicar algumas evoluções relativamente recentes e trajetórias singulares discerníveis nos quadrinhos. Como fenômeno efêmero ou como um instantâneo histórico, o conceito de pós-quadrinhos nos permite comentar e refletir sobre vários aspectos das histórias em quadrinhos (alternativas) e das *graphic novels* (experimentais) do início do século XXI. Apenas recentemente confrontados com suas próprias ‘vanguardas’, quadrinhos e romances gráficos geraram novas práticas autônomas que ecoam revoluções nas artes e na mídia dos últimos 100 anos. (CONARD, 2020, p.7. Trad. nossa)<sup>15</sup>

Por quais motivos sejam, Conard parte da percepção de que hoje os quadrinhos chegam efetivamente à sua contemporaneidade – percepção compartilhada por Pedro Moura em seu artigo “Desenhar para o Boneco”, de 2008 –, seja na produção dos quadrinhos ou na sua teoria e crítica, apenas recentemente os quadrinhos têm explorado uma produção com mais volume e autoconsciência do meio, além da aceitação de um olhar não essencialista que explora uma noção mais ampla da HQ. Nessa esteira, os pós-quadrinhos se desdobram pela postura experimental para um campo expandido, explorando essa relação com grandes saltos e rupturas. Tanto os quadrinhos abstratos, quanto os quadrinhos conceituais atravessam o pós-quadrinhos, sempre em seus exemplos mais afastados das convenções quadrinhísticas.

O trabalho de DW (Fig.39), 2021, é um exemplo do que poderia ser chamado de pós-quadrinhos. Ele se utiliza da grafiação, da estrutura de publicação em seu encadeamento de páginas,

mas simplesmente explode com todos os códigos estruturantes característicos da HQ em uma abstração gritante. Suas páginas são intenso ruído gráfico, sensação e movimento visual, “uma produtividade metalinguística, em que o actante (elemento na função da ação) seria o desenho em si, independente de figurar personagens e paisagens exteriores ao contexto gráfico” (FERNANDES, 2021, p.73) – tomo emprestada a proposição de Anchieta Fernandes, em 1973, que muito bem se concretiza com os trabalhos de DW.

Assim como Grazi Fonseca e Rodrigo Stradiotto em “Intervalos” (Fig.40), 2021, uma experiência visual e sonora, que leva o leitor para a interatividade do espaço virtual. Tudo nesse trabalho gira em torno da caixa – objeto recorrente – enquanto espaço de isolamento, mas também de busca. A cada clique somos levados não só a ao desdobramento visual da HQtrônica, mas também somamos mais um elemento sonoro à trilha. “Intervalos” nega a sequencialidade como fato dado e torna a leitura um jogo plástico sonoro de escolhas intuitivas que desvenda um cabo de guerra entre a fuga e a exploração.

Como já afirmei, todos esses campos que apresento e discuto nesse espaço, são campos que se ligam à minha investigação poética por estarem atravessados, em algum nível, pelos processos de abstração. Com os pós-quadrinhos não é diferente,

eles também envolvem bastante abstração, sem necessariamente se encaixar no ‘gênero’ dos quadrinhos abstratos. No mínimo, esses pós-quadrinhos extrapolam o potencial artístico da ‘nona arte’ para novos objetos e práticas: podemos chamá-los de transmídia, interdisciplinar, metamídia... dependendo do que está sendo enfatizado. (CONARD, 2020, p.09. Trad. nossa)<sup>16</sup>

A minha produção dialoga bastante com esse campo, uma vez que tenho me inclinado para “táticas de apagamento e retração, técnicas de colagem e desvio (détournement), de citação, montagem (...) e alegremente bloqueando - ou mesmo saturando - os códigos vigentes.” (CONARD, 2020, p.11. Trad. nossa)<sup>17</sup>



*Fig.39 : S/t, 2021. DW.*

*Fig.40 : Intervalos, 2021. Grazi Fonseca e Rodrigo Stradiotto.*



Ao mesmo tempo em que o pós-quadrinhos, enquanto proposta aberta, aproxima-se da cartografia que proponho aqui, buscando um “outro”, um “entre”, as “sobrevivências” das imagens, em suas potências e violências – que facilmente ligam ao conceito debatido, trabalhos propostos nessa investigação como “E Dai?” ou “Mínimos detalhes”, por exemplo –; também transito por caminhos de criação, os quais, ainda que contenham muita abstração, além de trabalho de apropriação e arquivo, não “soam” como um corte tão radical com o meio formal da HQ – parece ser o caso dos trabalhos “Sem olhos ou ecos de Maria” ou “Pra quem? Moebius e o palácio”. Certo ou não, qual os limites do que pode ou não ser chamado de pós-quadrinhos? Qual o centímetro que separa os muitos metros dos poucos metros? É um conceito que sempre se mantém como exercício de reflexão e, por isso mesmo, mais do que o enquadramento ou não no campo, tenho me contaminado por ele durante a investigação pelo constante desejo de se chegar nesse outro lugar que ele propõe.

Os pós-quadrinhos muitas vezes intensificam ou desterritorializam práticas, métodos e reflexos de quadrinhos dentro de um mundo da arte pós-mídia na tentativa de gerar novas autonomias: daí seus problemas recorrentes de contexto e situação. (CONARD, 2020, p.09. Trad. nossa)<sup>18</sup>

Somado à questão da desterritorialização, Conard evidencia o problema do limite desses objetos dentro dos quadrinhos. Como se trata de uma proposta de intenso deslocamento, nem sempre será possível formalmente perceber o que ainda é quadrinhos “o bastante” para ser pós-quadrinhos. É mesmo no contexto da autoria que Conard acaba se apoiando:

O leitor perceberá que a ênfase recai sobre os criadores: todos os artistas envolvidos desenvolvem uma obra que não pode ser resumida apenas às *graphic novels*. Ao mesmo tempo, todos compartilham um *background* explicitamente ligado aos *comics*, *bande dessinée* e ilustração. Esperamos que o neologismo ‘pós-

quadrinhos' possa ajudar a desvendar as singularidades das obras discutidas, ao mesmo tempo em que enfatiza sua contribuição crítica para os quadrinhos e áreas afins, desde o romance gráfico até a instalação artística. (CONARD, 2020, p.09-10. Trad. nossa)<sup>19</sup>

Vindo dos quadrinhos e tendo absorvido essa linguagem não só como um modo de fazer, mas também como um modo de pensar, seja em qual for a linguagem artística que primeiro se conecte com uma obra, ela é passível de manter um pensamento quadrinhizante. Extremamente subjetiva, é nesse limiar que opera a noção de pós-quadrinhos.

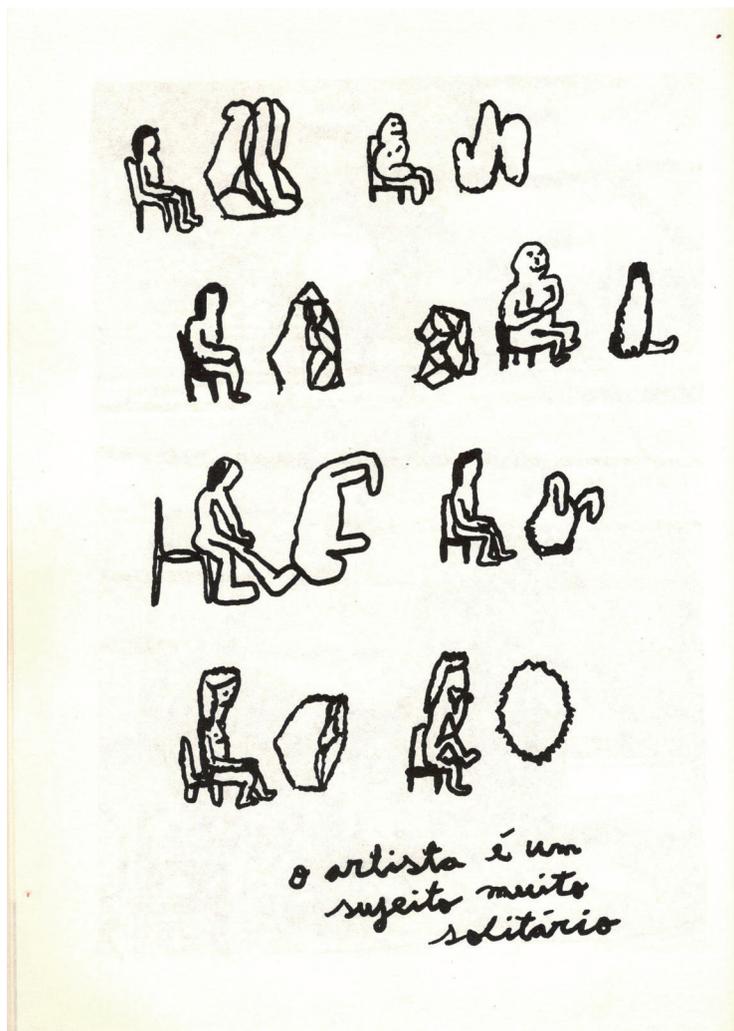


Fig.41 : s/t, 2017. Fabio Zimbres.

## 6 – EXPERIMENTAL: CAMPO E POSTURA

“Não um progresso, mas uma viagem.”

(Pedro Moura)

“Deveríamos todos estar na estrada... procurando...”

(Helen Sebidi)

As margens estão em toda parte, inclusive no centro, invadido pelo que já não consegue conter fora de seus limites. Não há mais um espaço seguro; nenhuma separação nítida (e artificial) que ainda convença. As tentativas de conter uma organização do espaço colonizado têm sido expostas em suas formas e estratégias. A violência já jorrou. Infelizmente continua e encena a neutralidade da linguagem. Tentam contê-la, a linguagem cooptada pelo discurso publicitário da vida, a economia guia o que pode ou não ser dito, naturalizando os *mindsets* e os empreendimentos que devem seguir o *flow* do mercado e do que é monetizável. Nessa esteira da limitação do que pode ou não ser dito e mostrado, operações que poderiam ser bem-vistas por, quem sabe, conseguirem retirar de circulação imagens mal disfarçadamente opressivas e fascistas – em bom português, imagens ou declarações que assumidamente anunciam movimentos de violência e morte do diferente –, acabam caindo em um moralismo troncho e antirradical que muito mais efetivamente retira imagens de potência e revolta, dos nus – mesmo de grávidas amamentando – aos protestos – mesmo contra genocidas. É uma impulsão a um mundo asséptico. Um mundo positivo em busca de seu equilíbrio liberal, com uma vontade de “justiça e harmonia para quem sabe todo mundo”, típica do pensamento antirradical, transparente e meritocrata, que é incapaz de incluir o todo mundo. Nesse mundo “equilibrado”, centrado, a linguagem experimental está à margem e a margem está em tudo. Há um grande todo lugar e lugar nenhum em jogo.

É realmente difícil falar a respeito de um lugar espacial que seja propício à experimentação, posto que todos o são. Mas é possível falar em termos de disposição ou posicionamento, ou seja, de um modo de lidar com

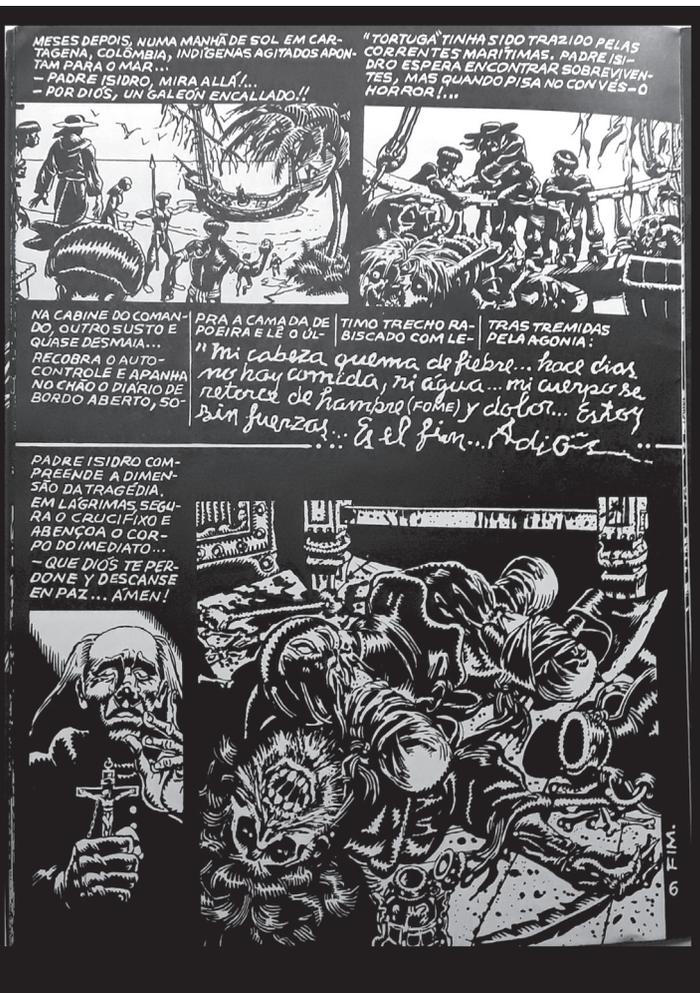
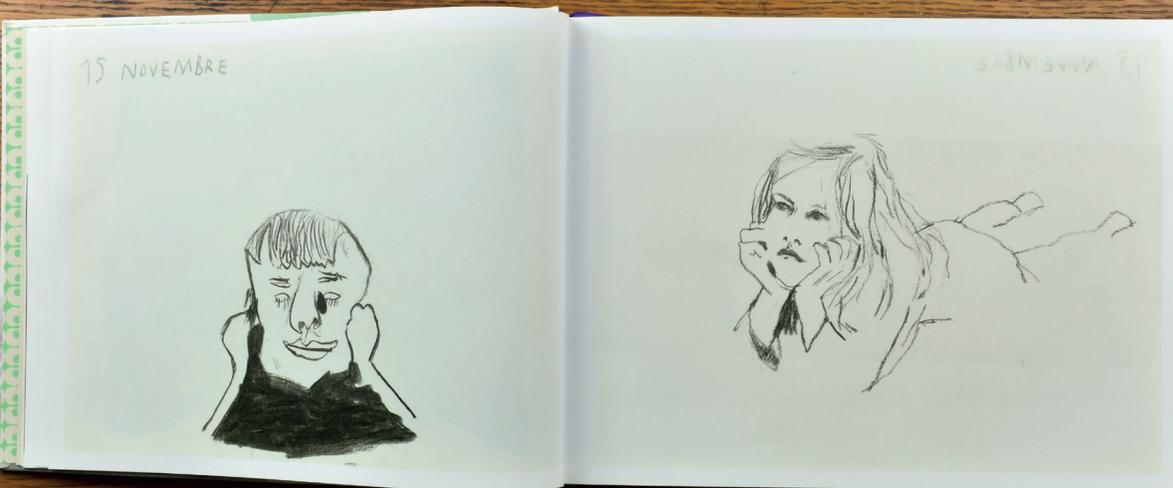
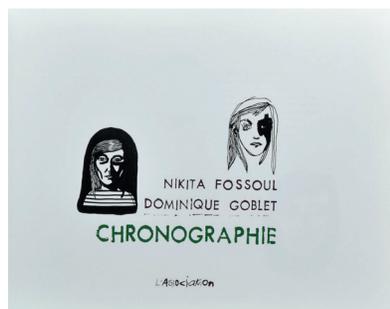


Fig.42 : Sombras, 1999. Julio Shimamoto. Página da HQ Fome.

Fig.43 : Chronographie, 2010. Dominique Goblet & Nikita Fossoul. Capa.

Fig.44 : Chronographie, 2010. Dominique Goblet & Nikita Fossoul. Páginas da publicação.



os lugares. Nesse sentido, a experimentação marca o lugar desde o qual são encadeadas outras vozes, que estabelecem outros posicionamentos, lugares outros, espaços indeterminados que são tornados reais no movimento mesmo da indeterminação. (BECCARI, 2019, 299)

O experimental é, então, uma postura que abre frestas, “lugares outros”, e sempre se marca pela errância e pela incerteza; e sobre essa, afirma Mia Couto:

Amo a incerteza como amo a certeza. Mas talvez seja hoje necessário fazer um elogio faccioso a favor do que é incerto. Ao fim e ao cabo, a incerteza é um abraço que damos ao futuro. A incerteza é uma ponte entre o que somos e os outros que seremos. (COUTO, 2016, p.06)

A postura de Mia Couto é sempre incômoda de uma forma encantadora, há no seu texto um constante estranhamento que não me relega ao vazio, mas desloca os sentidos. Essa é, para mim, uma das buscas dessa postura experimental.

O quadrinho experimental, enquanto tendência, é um campo amplo, que pode abarcar, como um grande guarda-chuva toda representação mais pessoal – de Julio Shimamoto (Fig.42) com seu terror único, nervoso e matérico; até Dominique Goblet e Nikita Fossoul, em seu álbum “Chronographie” (Fig.43), formado por série de retratos entre mãe e filha compilados por anos. No Brasil há uma grande quantidade de criadores experimentais que tensionam em diferentes intensidades a linguagem dos quadrinhos, o que se reflete em antologias importantes como “Ragu”, “Topografias”, “Novo”, “Antilope” ou “Baiacu”, apenas citando algumas. Para lidar com a amplitude do termo, resolvi escrever sobre o que mais atravessou a minha pesquisa que é a relação com a postura experimental, uma postura crítica, que coloca os quadrinhos em contágio com as inquietações do contexto de produção dos seus autores.

Pedro Moura, em seu artigo “Desenhando para o boneco”, 2008, discute a força dos quadrinhos que dialogam com questões

do nosso tempo, problematizando-o quadrinhisticamente, e o fazem “tomando a palavra ‘experimental’ enquanto sinônimo de uma atitude de profunda pesquisa e aplicação dos princípios fundadores, específicos e intrínsecos a uma determinada forma de arte.” (MOURA, 2008, p.1). A ação poética experimental aprofunda a concepção e percepção da arte de onde parte, mas o faz abrindo diálogo com o exterior, buscando diferentes níveis de “estranheza”.

A experimentação surge em primeiro lugar enquanto rompimento com uma experiência anterior. É uma intervenção que tem tanto de atenta observação como de acção de resultado incerto. Tem menos a ver com a instauração da “novidade” – se bem que esse seja um fim muitas vezes associado ao experimental, por vezes mesmo de um modo quase fetichista e desinformado – do que a procura pelo desencadear de um resultado, por mais inesperado ou até incontrolável que ele seja. Algo é experimental, no círculo das artes, se não se prevêem os resultados da sua acção, mas se aceitarão quaisquer resultados enquanto pertencente ao domínio artístico.” (MOURA, 2008, p.2)

Assim como afirma Moura, tenho buscado na postura experimental romper com o fechamento das HQs enquanto espaço narrativo e, especificamente, de transparência narrativa. Isso não significa uma procura incessante por um “novo”, antes, significa uma procura. Não se trata de oposição e substituição, mas de desviar do fazer que está sedimentado. Moura continua a pensar os fechamentos e desvios nos quadrinhos:

Na banda desenhada, por exemplo, falar-se-á da “linha clara” (Hergé, Bob de Moor, Edgar P. Jacobs, Ted Benoît, Joost Swarte) ou dos cultores do “chiaroscuro” (Milton Caniff, Alberto Breccia, Hugo Pratt, José Muñoz, André Lemos, Frank Miller, Eduardo Risso). O experimental dirá mais respeito a algo inimitável, a algo que ganha tamanha desenvoltura na sua existência que não pode permitir desenvolvimentos. (MOURA, 2008, p.3)

Esse jogo entre a errância e o inimitável carrega uma linha de fuga de constante desterritorialização: como não se busca o novo e

sim o percurso “livre”, a chegada é no incerto e gera, normalmente, objetos abertos, que entendo como mais facilmente desdobráveis do que imitáveis (uma das declaradas posturas do Poema-processo, por exemplo, era da vontade de que séries e versões fossem feitas a partir de seus trabalhos), ainda que Moura afirme não haver muito espaço para desenvolvimentos. Sobre a incompletude:

Elie During, (...) em vários dos seus ensaios, propõe a consideração da obra de arte enquanto “protótipo”, isto é, um objecto a um só tempo experimental e ideal. Primeiro passo e último. Não enquanto obra transitória, mas experiência acabada em si mesma, despertadora de uma forma, nova possivelmente, surpreendente seguramente, mas uma forma de arte, um exemplo dessa arte que merece uma autonomia particular. (MOURA, 2008, p.3)

Assim, enquanto protótipo, a obra tem o novo como possibilidade e não como finalidade. Sob essa postura experimental, o texto de Moura, apesar de indicar uma série de nomes ligados ao atravessamento entre HQ e artes visuais, acaba por focar seus esforços para pensar autores que experimentam na HQ, argumentando que esses, apesar de todos cruzamentos possíveis, ampliam potências de elementos internos caros a essa linguagem – como a figuração, a narrativa, a estrutura ou a ontologia – e não externos. Para tanto, ele usa de uma postura de campo ampliado das HQs como ponto de partida. Essa abordagem acaba por explorar outros aspectos menos comuns da linguagem dos quadrinhos, torna-se importante para a postura experimental que retoma o que ficou à margem e, assim, também repensa o seu território.

A proposição do autor português lembra que o experimental também diz respeito à retomada, à revisitação de certos aspectos deixados em segundo plano ou não vistos nas obras ou na recepção ou mesmo deslocando esses aspectos para caminhos outros. É o caso de trabalhos de quadrinhistas experimentais brasileiros, como Diego Gerlach (“Batata quente”; Fig.45), Stevz (“As aventuras do homem redundante”; Fig.46) e Fábio Zimbres, que em “Música para

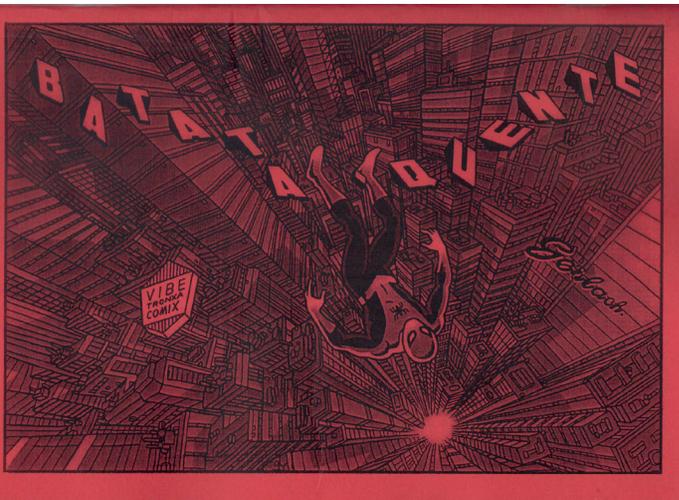


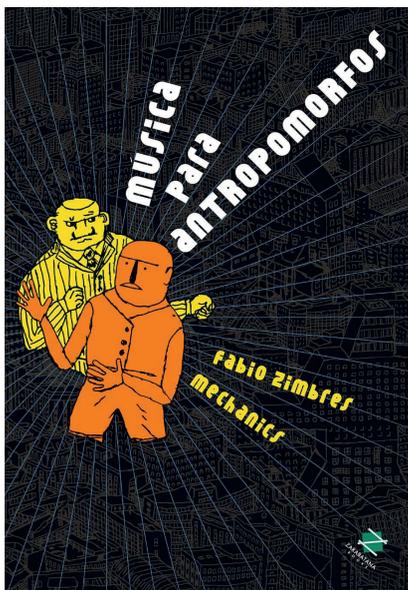
Fig. 45 : Batata Quente, 2018. Diego Gerlach.



Fig. 46 : As aventuras do homem redundante, 2012.

Fig. 47 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics. Página da HQ.

Fig. 48 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics. Capa.



antropomorfos” (Fig.47) cria uma narrativa absurda e incongruente, que aponta, já em 2006, para efeitos e formas políticas que já existiam, mas se explicitaram muito no cenário social brasileiro a partir de 2013.

“Música para antropomorfos” é uma parceria com Márcio Jr e a banda Mechanics, em que música e quadrinhos se retroalimentaram durante a criação – os sons geraram as ideias de Zimbres, que por sua vez levaram às letras e conclusão das faixas, que novamente voltaram ao quadrinhista para o processo de finalização da HQ. Esse processo multifacetado e coletivo gerou 15 músicas e 15 capítulos de HQ, dos quais eu destaco aqui o capítulo 13: “Malditos humanos: guerra entre dois mundos”. Nesse capítulo os dois humanóides/cidades entram em conflito direto, os desenhos, que até então eram gestuais, grotescos e cartunescos, passam a assumir um caráter mais linear, ainda que saturado de linhas cinéticas e onomatopeias. A montagem também segue essa tendência que parece ser uma alusão ao estilo de Jack Kirby – uma referência nos quadrinhos quanto à criação de mundos, deuses e batalhas. Essa apropriação intensifica a experiência visual de Kirby ao apresentar todas as imagens como um grande zoom de maquinários bélicos, pontas de canhões e lasers. Até mesmo os balões de fala e a sua tipografia, assim como o tom das falas, mudam. Entram em cena debates épicos e desafiadores entre os dois humanóides/cidade: “A matéria tende à desagregação!”, “O desagregar-se é apenas o prólogo de uma nova ordem”. Essa paródia aos quadrinhos da década de 1960-1970 acaba por possibilitar um capítulo de pura energia, uma representação da guerra a um só tempo intensa e caricatural.

O exercício experimental é aquele que favorece a permuta de diferentes modos de expressão, sugerindo paradoxalmente que nada de novo pode ainda ser dito: é preciso experimentar e recomeçar tantas vezes quantas forem necessárias, até que as sensações possam seguir em livre escoamento. (...) A experimentação, afinal, em vez de conceber o mundo como ordem a ser decifrada, reivindica a potência criadora da releitura, da montagem,



Fig.49 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics. Fragmento kirbianos.



Fig.50 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics. Fragmento kirbianos.

dos jogos de deslocamento, numa lógica demiúrgica associada ao sentido de plasma, de fabricação, arranjo e modelagem. Essa disposição estética afirma, então, a inadequação de um viver experimental em relação a parâmetros e modelos, valendo-se por si mesmo na medida em que cria seus próprios termos e modos de operar. (BECCARI & BEDORE, 2019, p. 310)

O livre escoamento entre as relações de formas e sistemas é aparente em “Música para antropomorfos”, um ótimo exemplo da ideia de obra “protótipo” nos quadrinhos, pois, mais do que o novo, ela traz surpresa com as relações criadas e com a experiência possibilitada ao leitor, aberta, questionadora e lúdica, que solicita uma vivência estética muito particular e ativa; marcas dos quadrinhos experimentais, que sempre buscam novas frestas para agir e criar funcionalidades e diálogos diferentes em suas produções.

## **6.1 – IMPUREZA, HETEROTOPIA E A POSTURA EXPERIMENTARIA.**

Quando agrupei todos os campos acima, o fiz levado pelos encontros que aconteceram durante o percurso de investigação dessa tese. Isso significa dizer que pensar a abstração nos quadrinhos me levou a encontrar e mergulhar em quadrinhos e textos teóricos que atravessavam tais campos. Não é dispensável o fato de que essas novas conceituações venham sendo criadas e discutidas no espaço da crítica. Essa é a resposta a um considerável volume de trabalhos que ultrapassam as demarcações formais, temáticas ou “essenciais” do meio das histórias em quadrinhos. Na minha reflexão, que tem partido do campo da abstração, tenho compreendido grande parte dessas manifestações como dotadas de uma vontade de opacidade. Vontade que tem se intensificado. Essa produção heterocrônica e sem lugar geográfico são objetos “espalhados”, produções dissolvidas em meio ao mercado tradicional, e tem sido agrupadas em constelações criadas a partir da ação deliberada de autores, críticos ou curadores. Não é a unidade que

as põe em diálogo, mas ao contrário, a vontade que demonstram de romper, de falar pelas brechas, de criar saltando sobre abismos. Há em todos esses exemplos a ação de abstração em algum sentido. Essa retirada – ou deslocamento – coloca a transparência do que é considerado HQ em tensão. São histórias em quadrinhos em algum nível opacas, que exigem posicionamento ativo e aberto também do leitor/espectador ao lidar com a impureza dessas criações.

Beccari e Bedore, discutem a vivência estética, procurando a sua origem a partir da postura inquisitiva e curiosa, que a vinculam com o exercício experimental:

Vivência estética resulta da fruição da vida, na adesão contínua ao que se passa no presente. E a experimentação é o exercício por excelência de espantar-se uma vez mais diante da vida, sob o signo de certa “impureza” fundamental que marca toda forma de beleza e criação. (...) O impuro é o que há de comum entre a heterotopia, o improvisado e o clichê, linhas de força que nos ensinam a valorizar a dissonância e o fragmentário em detrimento do todo. Assim, o viver experimental esforça-se por estabelecer ou reencontrar correspondências entre as coisas, reatando-as com o que pode haver de mais comum e, ao mesmo tempo, excepcional no mundo: o criar, o querer, o viver. (BECCARI & BEDORE, 2019, p. 312)

Estabelecer ou reencontrar correspondências entre as coisas do mundo é pensar por montagens, esse método que tem guiado meu fazer quadrinhístico e que está presente nos campos aqui apresentados. É um método nômade que cria seus espaços temporários, cria heterotopias. Quando na caminhada algum espaço é encontrado “não é para propor um lugar utópico ou distópico, e sim para desestabilizar o entorno.” (BECCARI & BEDORE, 2019, p.301). Assim, quando produzo quadrinhos com alto grau de abstração, estou ciente de que eles não são mais “aquele” quadrinho, o que não significa que não são quadrinhos, assim como no mar, o navio é lugar nenhum, ao mesmo tempo em que é mar.

Para Foucault (2009, p. 422), “o navio é a heterotopia por excelência”, justamente por se configurar como um pedaço de espaço flutuando no meio do oceano, um lugar que é também nenhum lugar. Há, portanto, uma relação de navegação com a prática experimental, ou antes uma condição navegante: um descaminhar dispersivo, de paragens imprevistas, não sem obstáculos e resistências, mas também com deslocamentos ao acaso, novas direções, atravessamentos e retornos. Assim compreendida, a heterotopia se realiza como uma dispersão catalizadora de encontros, uma bússola sem nortes, uma transitividade inteiramente nômade, irregular, andarilha. É um modo de situar-se pela desorientação, portanto, não mais a partir de distâncias ou adjacências, mas considerando algo como “forças gravitacionais” simultaneamente centrípetas e centrífugas, as quais compõem a consistência e a intensidade da vivência estética. (BECCARI & BEDORE, 2019, p.302)

O exercício experimental se desdobra em vivência estética e busca criar heterotopias, espaços paradoxais e temporários – assim como Hakim Bey propõe com as TAZ (Zona autônoma temporária). A abertura de espaços impele um posicionamento problematizador, que por sua vez politiza a criação. Falamos de margens, de brechas, de espaços criados, isso é tensão constante com o mundo colonizador, fechado e pragmático. A criação, nesse sentido, sempre é política e Moacyr Cirne é quem, nos quadrinhos, propõe que assumamos tal postura. Já na década de 1970 em vários escritos, mas com destaque para “Vanguarda: um projeto semiológico”, 1975, o autor questiona as possibilidades experimentais dos quadrinhos. Cirne me parece ser um ser em passagem, ao mesmo tempo em que ele invoca imposições vanguardísticas típicas do modernismo, em certa maneira excludente, ele também aponta para caminhos completamente abertos para a criação, sem hierarquizações ou limites. Ainda que seu discurso mais enfático esteja no livro citado, é em “Quadrinhos, sedução e paixão”, 2000, que o autor define o que chama de “experimental”:

O experimental nasce de experiências concretas no seio da linguagem; o experimental radicaliza o sentido do

experimental. Não se trata apenas de fazer experiências com a linguagem; trata-se de transformar estas experiências em textualidade política, isto é, trata-se de politizar o próprio significado da experimentação. (...) Dissemos antes: problematizar é politizar. Com a arte e o poema experimental, completamos: experimentar é politizar. (CIRNE, 2000, p.189)

Na possibilidade de uma experimentação puramente formal, Cirne mira na potência social da experimentação. É o que já havia sido posto em prática no Poema-processo – uma politização da semiologia. Cirne ainda aponta o valor do erro e do desvio para a fundação desse espaço que se faz “no movimento da prática” (CIRNE, 2000, p.190).

O experimental, retomando o início desse capítulo, é a reação da linguagem a um mundo que tenta falar tudo de uma só maneira, para tornar a comunicação veloz, os sentimentos domesticados e automatizados. O experimental, como Cirne coloca, parece representar a revolta da linguagem. E essa revolta só se concretiza pelo subsolo, pela errância, pelo outro, com suas contradições e falhas, que, aceitas, complexificam todo o sistema. Ana Ribeiro, em “Homens lentos, opacidades e rugosidades”, afirma que precisamos de novas cartografias que fujam à disposição dominante:

Nas reduções que faz tempo alimentam as leituras mais difundidas das relações sociedade e espaço, existem diferentes desafios a serem enfrentados por um diálogo interdisciplinar que inclua a reflexão crítica dos usos da técnica e do espetáculo. É necessário construir outra cartografia, que desobedeça à dominante, que conta com a aliança do Estado com a mídia hegemônica. São indispensáveis outros usos da técnica e outras linguagens, que rompam a seleção espacial e social produzida pelas interpretações mais veiculadas da vida coletiva (RIBEIRO, 2012, p.64)

E continua:

Hoje, é necessária uma cartografia que valorize contextos da ação, vínculos sociais, vivências e experiências. Uma cartografia objetiva e subjetiva que

não renegue o pequeno, aquilo que, mesmo fugaz, pode ser de extrema importância por constituir-se na única resistência possível nos enredos e descaminhos do mapa do medo (RIBEIRO, 2012, p.65)

É nesse sentido que navegando por diferentes ventos durante essa investigação, tenho encontrado conjunções de paralelos, sobrevivências e atravessamentos entre campos distintos dos quadrinhos, como o abstrato, o Poético/filosófico, o conceitual, o pós-quadrinhos e o experimental. Todos esses campos se desdobram ricamente em outras forças sociais, literárias, artísticas. Boa parte dessas produções tem se mostrado a mim como práticas experimentárias, que ajudam a me realocar ao mesmo tempo em que me desviam.

“Este não é um lugar seguro”, “E daí?”, “Sem olhos ou ecos de Maria”, “Pra quem? Moebius e o palácio”, “Narciso deslocado: Informe” e “Mínimos detalhes” cruzam todos os campos aqui situados, e outros fora dos quadrinhos, em maior ou menor grau, sempre buscando tensionar em novas possibilidades de criação e de contato com nossas vivências.

## NOTAS

<sup>1</sup>. “I employ the term comics poetry to describe the growing field of works that experiment with the visual-verbal topology of comics and poetic devices, not always for sequential narrative means. Critics and creators have also referred to this growing genre as ‘graphic poetry’ (Surdiacourt, 2012), ‘comics-as-poetry’ (Clough, 2009, 2011) and ‘poetry comics’ (Stone, 2010). For me, however, the term ‘comics poetry’ more accurately foregrounds the origins of the form within the field of comics rather than graphic novels.” (BENNETT, 2014, p.109-110)

<sup>2</sup>. “In both comics and poetry there is the potential for works to be created and understood in multiple directions. They share an emphasis on spatial experimentation, manifold layers of ‘meaning’ and combinations of visual-verbal components that make them more malleable than prose.” (BENNETT, 2014, p.113)

<sup>3</sup>. “Accordingly, if comics creation and criticism is to continue advancing, the potential for experimental, digital, abstract, multi-linear, poetic and nonnarrative comics must be recognised and embraced, not ignored. Segmentivity offers a starting point from which to construct, critique and examine visual-verbal components in all forms of comics be they narrative or non-narrative.” (BENNETT, 2014, p.120)

<sup>4</sup>. “Now it’s safe for adults to read comics. You don’t automatically lose IQ points. They’re coming through culture’s front door as ‘Graphic Novels’ or ‘Pictorial Sequential narratives’. They’re Commix - a co-mixing of words and pictures. French intellectuals read them. It’s okay, really. We’re not talking about superhero escapist fantasies, or fuzzy funny animal stories. Tha Commix in RAW are intimate and intense, boiling over with emotional energy, subversive bite, new ideas, and... maybe that’s NOT to safe.” (RAW Commix, 1989 – texto da 4a capa).

<sup>5</sup>. “The subtitle for the final issue of RAW, ‘High Culture for Lowbrows’, sought to sum up the position occupied by artists like Gary Panter. Yet

it can be convincingly argued that the historical relations between the comics world and the art world indicates that editors Art Spiegelman and Françoise Mouly inverted their key terms. For all intents and purposes, the primary audience for RAW was never lowbrow comics fandom; rather it was a world of cultivated art world highbrows. (...) Circulating in the art world more than the comics world, RAW 's audience was primarily an art world audience 'slumming' in the bleeding-edge margins of punk graphics. It was most assuredly not a magazine looking to bring a certain intellectual and cultural cachet to the lowbrow, juvenile audience long affiliated with the dominant American comic book traditions." (BEATY, 2012, p.134)

<sup>6</sup> . "S'en souvient-on? Il y a déjà eu un 'devenir cinéma' de la bande dessinée d'aventures dans les années 1930, quand des dessinateurs se sont inspirés de la rhétorique et du glamour des films hollywoodiens.

La bande dessinée connaît depuis un quart de siècle un 'devenir littéraire' avec ce qu'il est convenu d'appeler le roman graphique.

On ne voit pas pourquoi une certaine bande dessinée d'autres ne pourrait pas s'engager dans un 'devenir art contemporain', et revivifier au passage la tradition du livre d'artiste.

À l'instar des autres formes d'expression, la bande dessinée se nourrit d'influences extérieures multiples et hétérogènes (il n'est que de penser à l'importance du jeu vidéo dans la culture des créateurs de la nouvelle génération)" (GROENSTEEN, 2011, p.196).

<sup>7</sup> . "Ce numéro inaugure une nouvelle rubrique contenant ce qu'il faudra bien appeler de la bande dessinée abstraite. Le principe en est simple: il s'agit de bandes dessinées où l'on s'efforce de ne représenter aucun 'objet' concret (c'est-à-dire, ayant une signification non ambiguë) hors de ceux appartenant à la sémantique propre au médium, à savoir les bulles et les cases. En particulier, le recours au texte est strictement prohibé (et passible de lourdes peines)." (RABIN, 2003, p.57)

<sup>8</sup> . "While in painting the term applies to the lack of represented objects in favor of an emphasis on form, we can say that in comics it

additionally applies to the lack of a narrative excuse to string panels together, in favor of an increased emphasis on the formal elements of comics that, even in the absence of a (verbal) story, can create a feeling of sequential drive, the sheer rhythm of narrative or the rise and fall of a story arc.” (MOLOTIU, 2009, s/p)

<sup>9</sup> . “(...) that contain some representational elements, as long as those elements do not cohere into a narrative or even into a unified narrative space”. (MOLOTIU, 2009, s/p).

<sup>10</sup> . “Molotiu’s focus on abstract comics, then, offers an important addition to the formalist scholarship on comics, by both making it clear that the history of comics and the history of abstract art are not distinct (...) I would go so far as to claim that the meaning of abstract comics – and even looking at and thinking of comics as abstractions – requires us to think politically, about how we and our social world produce meaning, identity, and value.!” (WORDEN, 2015, p.64-65)

<sup>11</sup> . “share many issues and urgencies, alternating between material self-reflexivity and critical exhaustion. They operate on the margins of distribution and reception and their unrootedness in the medium’s spectrum is more than an abstraction: artists uncomfortable with entrenched roles invite readers, in the absence of critical discourse, to engage with the works in non-specified, at times forensic ways of examination.” (MANOUACH, 2019, s/p. Trad. nossa)

<sup>12</sup> . “Photon is a beautifully printed visual poem that highlights time and the reading experience as relative quantities.” (MANOUACH, 2019, s/p)

<sup>13</sup> . “I argue that this condition, more than a minor drawback of a normative industry, induces new behaviours and forms of social relationships (...) This collection proposes to examine how social and economic forces and their established commercial and communication routines affect the medium’s meaning and signification. The rainforest of pulp production, the printer’s studio, the readers’ column and the landfill do not simply represent geographies of comics industry but are

technologies of inscription in their own right. They are integral elements of a material language that actively shapes comics and challenges the reader to negotiate meaning through different distributions of transparency in its products.” (MANOUACH, 2019, s/p)

<sup>14</sup> . “(...) to put post-comics in comparison with post-rock, in which elements of various musical currents - including punk - compose a soundscape, where instruments are facilitators of timbre and textures. Although post-comics have some readability, it is the dissonances between the intertwined signs, and not the narrative (the melodic line of the comic), that are emphasized in such works. (...) Like post-rock, post-comics is “post” in the sense of an aesthetic that starts from the same a priori, in this case the same material content. (CARNEIRO, 2020, p.49-50)

<sup>15</sup> . “In introducing the neologism ‘post-comics’, I am not suggesting that such a thing exists as a distinctive entity. In this volume, we use the term essentially to indicate some relatively recent evolutions and singular trajectories discernible in comics at large. As an ephemeral phenomenon or as a historical snapshot, the concept of post-comics allows us to comment and reflect on various aspects concerning (alternative) comics and (experimental) graphic novels from the beginning of the 21st century. Only recently confronted with their own ‘avant-gardes’, comics and graphic novels have engendered new, autonomous practices that echo revolutions in arts and media from the last 100 years.” (CONARD, 2020, p.7)

<sup>16</sup> . “They also entail a good deal of abstraction, without necessarily fitting into the ‘genre’ of abstract comics. If anything, these post-comics extrapolate the artistic potential of ‘the ninth art’ towards new objects and practices: one can call them transmedial, interdisciplinary, meta-medial... depending on what is being stressed.” (CONARD, 2020, p.09)

<sup>17</sup> . “tactics of erasure and retraction, techniques of collage and détournement, of citing, (hysterical) montage (...) and joyfully jamming - or even saturating - the prevailing codes”. (CONARD, 2020, p.11)

<sup>18</sup> . “Post-comics often intensify or deterritorialize comics practices,

methods and reflexes within a post-media artworld in an attempt to generate new autonomies: hence their recurrent problems concerning context and situation.” (CONARD, 2020, p.09)

<sup>19</sup> . “The reader will notice that the stress is put on the makers: all artists involved deploy an oeuvre that can’t be resumed to graphic novels alone. At the same time, all share a background that is explicitly linked to comics, bande dessinée and illustration. We hope that the neologism ‘post-comics’ might help tease out the singularities of the discussed works while emphasizing their critical contribution to comics and related fields, ranging from the graphic novel to installation art.” (CONARD, 2020, p.10)

## REFERÊNCIAS

ANDRAUS, Gazy. *HQ fantástico-filosóficas: gênero único no Brasil*. in: Bigorna. 2010. Disponível em: [www.bigorna.net/index.php?secao=artigos&id=1286895130](http://www.bigorna.net/index.php?secao=artigos&id=1286895130) . Acesso:25/01/2022.

BEATY, Bart. *Comics versus art*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

BECCARI, BEDORE. *Vivência estética: linhas de força para a experimentação*. in WILLMS, BECCARI, ALMEIDA (org). “Diálogos entre arte cultura & educação”. São Paulo: FEUSP, 2019.

BENNETT, Tamryn. *Comics Poetry: Beyond 'sequential art'*. in: Image [&] Narrative. vol. 15, no2. 2014. 106-123. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/544/397> . Acesso em: 25/01/2022.

BOEKS. Post.comics, 2021. Página de apresentação da exposição Post-Comics. Beyond Comics, Illustration and The Graphic Novel. Disponível em: <<https://boeks.gent/post-comics-circling-corridorng/>>. Acesso em 25/01/2022.

CADÔR, Amir. *Quadrinhos conceituais*. In: 3o CONGRESSO INTERSABERES EM ARTE, MUSEUS E INCLUSÃO - 3o CIAMI - III ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP NORDESTE, - EVENTO ON-LINE, 2020, João Pessoa. Anais. João Pessoa: Even3, 2020.

CALAZANS, Flavio (org.). *As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática*. São Paulo: Intercom/Unesp, 1997.

CARNEIRO, Maria Clara. *Amidst some paper ghosts: Jochen Gerner and the Hauntology of comics*. in: CONARD, S.(org.). *Post-comics: Beyond comics, illustration and graphic novel*. Ghent: KASK School of Arts & Het Balanseer, 2020. 45-62.

CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.

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

CONARD, Sebastien. *Post\*\*Comics*. in: CONARD, S.(org.). *Post-comics: Beyond comics, illustration and graphic novel*. Ghent: KASK School of Arts & Het Balanseer, 2020. 45-62.

COUTO, Mia. *Escrever e Saber*. in: VOLZ, J & PRATES, V (orgs.) *Incerteza Viva: projetos artísticos e pedagógicos: 32a Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

FERNANDES, Anchieta. *Por uma vanguarda nordestina*. Natal: Gajeiro Curió, 2021.

FRANCO, Edgar. Panorama dos quadrinhos subterrâneos no Brasil. in: CALAZANS, Flavio (org.). *As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática*. São Paulo: Intercom/Unesp, 1997.

GARCIA, Santiago. *A novela gráfica*. Trad: São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GROENSTEEN, Thierry. *Bande Dessinée et narration: Systeme de la Bande Dessinée 2*. Paris: PUF, 2011.

MANOUACH, Ilan. *Conceptual Comics*. in: Monoskop, 2019. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics](https://monoskop.org/Conceptual_comics) . Acesso: 25/01/2022

MOLOTIU, Andrei. *Abstract Comics*. Seattle: Fantagraphics, 2009.

MOURA, Pedro. *Desenhar para o boneco: experimentação artística na banda desenhada*, in Projecto Informal. Guimarães: Laboratório de Artes, 2008.

RABIN, Ibn Al. Abstract comics. in: *Bile Noire*, 13. Geneve: Atrabile, 2003.

RAW Commix. Penguin Books, 1989.

RIBEIRO, Ana. HOMENS LENTOS, OPACIDADES E RUGOSIDADES. in: *Redobra*, 9. ano3, 2012. Disponível em: [http://www.redobra.ufba.br/?page\\_id=2](http://www.redobra.ufba.br/?page_id=2) . Acesso: 25/01/2022.

SANTOS NETO, Elydio. O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro. *Visualidades*, [S. l.], v. 7, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18120> . Acesso em: 25/01/2022

SILVEIRA, Guilherme E. Poema-processo. in: SEIDEL, Vizette & SILVEIRA, Guilherme (orgs.) *Autofagia: quadrinhos&abstração*. Londrina: Selo Risco impresso, 2021.

WORDEN, Daniel. The Politics of Comics: Popular Modernism, Abstraction, and Experimentation. in: *Literature Compass*, 12. 2015. p.59-71. Disponível em: doi: 10.1111/lic3.12214. Acesso: 25/01/2022.

## LISTA DE FIGURAS

Fig.1 : “Urbanóides: Peteleco bélico”, 1972. Lapi.

Fig.2 : “Hibernáculo”, 2018. Amanda Miranda. MIRANDA, A. Hibernáculo. São Paulo: Edição independente. 2018.

Fig.3 : “Azura”, 2001. Joacy James. HQ publicada na revista Mandala #13. Mandala. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2001.

Fig.4 : “Intransgenia”, 2006. Edgar Franco. página 1 e 2.

Fig.5 : “Intransgenia”, 2006. Edgar Franco. página 3 e 4.

Fig.6 : “Intransgenia”, 2006. Edgar Franco. página 5 e 6.

Fig.7 : “Intransgenia”, 2006. Edgar Franco. página 7 e 8.

Fig.8 : “Intransgenia”, 2006. Edgar Franco. página 9. Santos Neto, E. Os quadrinhos poético-filosóficos de Edgar Franco. João Pessoa: Marca de fantasia. 2012.

Fig.9 : “Sem título”, 1989. Gazy Andraus. ANDRAUS, G. Homo Eternus, v.1. São Paulo: Editora Criativo, 2017.

Fig.10 : Uva/luva, 1999. Gazy Andraus. ANDRAUS, G. Existe o quadrinho no vazio entre dois quadrinhos? (ou: o Koan nas histórias em quadrinhos autorais adultas). Dissertação de mestrado, Unesp-SP, 1999.

Fig.11 : “Bleu”, de Lewis Trondheim, 2003. TRANDHEIM, L. Bleu. Paris: L'Association, 2003.

Fig.12 : “Abstraction (1941 - 1968)”, de Jochen Gerner, 2010. GERNER, J. Abstraction (1941-1968). Paris: L'Association, 2010.

Fig.13 : “Abstract expressionist ultra super modernistic comics”, 1968. Robert Crumb, publicada na revista Zap Comix. Disponível em: <https://marswillsendnomore.wordpress.com/2012/06/08/abstract-expressionist-ultra-super-modernistic-comics/>

Fig.14 : Capa da “RAW”, n3, v2, 1991. “RAW”, n3, v2. Penguin books, 1991.

Fig.15 : Capa da “RAW”, n.1, v.2. Disponível em: <https://thecribsheet-isabelinho.blogspot.com/2020/11/momentos-marcantes-na-vida-de-um-leitor.html> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.16 : “12x9”, 1967. Álvaro Sá. Capa e primeira página. SÁ, A. 12X9. Edição independente, 1967.

Fig.17 : “Poemics”, 1991. Alvaro Sá. SÁ, A. Poemics. Edição independente, 1991. Disponível em: <https://www.blomboleiloes.com.br/peca.asp?ID=231> .

Acesso : 25/01/2022.

Fig.18: “ $12x9+n=y$ ”, 2020. Falves. SILVA, F.  $12x9+n=y$ . Edição independente. 2020.

Fig19 : Latin American Way of Life, 1977. Falves Silva. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/falves-silva/> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.20 : A corda, 1967. Neide Sá. Disponível em : <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/neide-de-sa/> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.21 : Transparência, 1968. Neide Sá. Disponível em : <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/neide-de-sa/> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.22 : “Bile Noire” #13, 2003. Capa. Bile Noire, 13. Geneve: Atrabile, 2003.

Fig.23 : “Bile Noire” #13, 2003. Página de Ibn Al Rabin. Bile Noire, 13. Geneve: Atrabile, 2003.

Fig.24 : “Bile Noire” #13, 2003. Página de Alex Baladi. Bile Noire, 13. Geneve: Atrabile, 2003.

Fig. 25 - “Picture sequence, Black: White”, 1928-29. Kurt Kranz. Disponível em : <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5954/between-form-sequences-and-phase-films?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=002addf76e5d6bdc39a22884f904d3c3> . Acesso : 25/01/2022.

Fig.26 : Frame do filme “Lichtspiel Opus I”, 1921, de Walter Ruttmann. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZN0&t=453s> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.27 : Frame do filme “An optical Poem”, de 1938, de Oscar Fischinger. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FcHsysPGSt0> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.28 : Frame do filme “Filmstude”, de 1926, de Hans Richter. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXrjr6ifME> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.29 : Remake, 2015. Luis Aranguri. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics#Remake](https://monoskop.org/Conceptual_comics#Remake) . Acesso: 25/01/2022.

Fig.30 : Stripsody, 1920. Eugenio Carmi. Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2015/12/11/stripsody/> . Acessível: 25/01/2022.

Fig.31 : Blanco, 2005. Ilan Manouach. Disponível em: <https://ilanmanouach.com/work/blanco/> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.32 : Branco no Branco, 1917. Malevich. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/white-square-1917> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.33 : De Kooning apagado, 1953. Robert Rauschenberg. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/erased-de-kooning-1953> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.34 : All or Nothing: an anthology of blank books, 2005. Michael Gibbs. Disponível em: <https://www.abebooks.com/first-edition/Nothing-anthology-blank-books-special-edition/30840449224/bd> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.35 : How to be everywhere?, 2007. Warren Craghead III. Capa. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics](https://monoskop.org/Conceptual_comics) . Acesso: 21/01/2022.

Fig.36 : How to be everywhere?, 2007. Warren Craghead III. Páginas do livro. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics](https://monoskop.org/Conceptual_comics) . Acesso: 21/01/2022.

Fig.37 : Photon, 2014. Alexis Beauclair. Capa. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics](https://monoskop.org/Conceptual_comics) . Acesso: 21/01/2022.

Fig.38 : To Be Continued..., 2016. Christian Marclay. Disponível em: <https://boeks.gent/post-comics-circling-corridorring/> . Acesso: 02/06/2021.

Fig.39 : S/t, 2021. DW. in: SEIDEL, V & SILVEIRA, G. Autofagia. Londrina: Selo Risco Impresso, 2021.

Fig.40 : Intervalos, 2021. Grazi Fonseca e Rodrigo Stradiotto. Disponível em: <https://bionaldequadrinhos.com.br/online/grazi-stradi/> . Acesso: 21/01/2022.

Fig.41 : s/t, 2017. Fabio Zimbres. ANGELI & LAERTE. Baiacu. São Paulo: Todavia, 2017.

Fig.42 : Sombras, 1999. Julio Shimamoto. Página da HQ Fome. SHIMAMOTO,J. Sombras. São Paulo: Opera Graphica, 1999.

Fig.43 : Chronographie, 2010. Dominique Goblet & Nikita Fossoul. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics](https://monoskop.org/Conceptual_comics) . Acesso: 25/01/2022.

Fig.44 : Chronographie, 2010. Dominique Goblet & Nikita Fossoul. Páginas da publicação. Disponível em: [https://monoskop.org/Conceptual\\_comics](https://monoskop.org/Conceptual_comics) . Acesso: 25/01/2022.

Fig.45 : Batata Quente, 2018. Diego Gerlach. GERLACH, D. Batata quente. Edição independente, 2018.

Fig.46 : As aventuras do homem redundante, 2012. Disponível em: <http://revistasamba.blogspot.com/2012/08/todo-o-homem-redunante.html> . Acesso: 21/01/2022.

Fig.47 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics.

ZIMBRES, F & MECHANICS. Música para antropomorfos. São Paulo: Zarabatana, 2018.

Fig.48 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics.  
ZIMBRES, F & MECHANICS. Música para antropomorfos. São Paulo: Zarabatana, 2018.

Fig.49 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics.  
ZIMBRES, F & MECHANICS. Música para antropomorfos. São Paulo: Zarabatana, 2018.

Fig.50 : Música para antropomorfos, 2018. Fabio Zimbres e Mechanics.  
ZIMBRES, F & MECHANICS. Música para antropomorfos. São Paulo: Zarabatana, 2018.



ANYWHERE IS MY LAND


ANYWHERE IS MY LAND