

# abstrações e quadrinhos

Contágios e  
atravessamentos de uma  
produção impertinente



## **Abstrações e Quadrinhos: contágios e atravessamentos de uma produção impertinente**

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

<b>1. QUADRINHOS E ABSTRAÇÃO</b> .....	<b>5</b>
1.1. UM CAMPO JÁ APROPRIADO .....	9
1.2. ABSTRATO: NOME E VERBO .....	11
1.3. ENCONTRO COM UMA LINGUAGEM ABERTA .....	16
1.3.1. “Preto no preto, branco no branco” .....	20
<b>2. COLONIZAÇÃO NARRATIVA</b> .....	<b>39</b>
<b>3. PROCESSOS DE ABSTRAÇÃO</b> .....	<b>47</b>
3.1. ABSTRAÇÃO COMO RUPTURA, DESTRUIÇÃO E OPACIDADE. . .	49
<b>4. EM UM MUNDO TRANSPARENTE</b> .....	<b>59</b>
4.1. LINGUAGEM NEBULOSA .....	63
4.2. TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE NOS QUADRINHOS . . . . .	65
4.2.1. Grafiação .....	67
4.2.2. Montagem .....	70
4.2.2.1. Montagem: procedimento e conhecimento . . . . .	78
4.2.3. Campo expandido .....	81
<b>5. UM QUADRINHO OUTRO: POR UMA POÉTICA DA OPACIDADE</b> .....	<b>98</b>
NOTAS .....	102
REFERÊNCIAS .....	107
LISTA DE FIGURAS .....	111



*Fig.1: Entrevistas, 1981. Anna Maria Maiolino.*

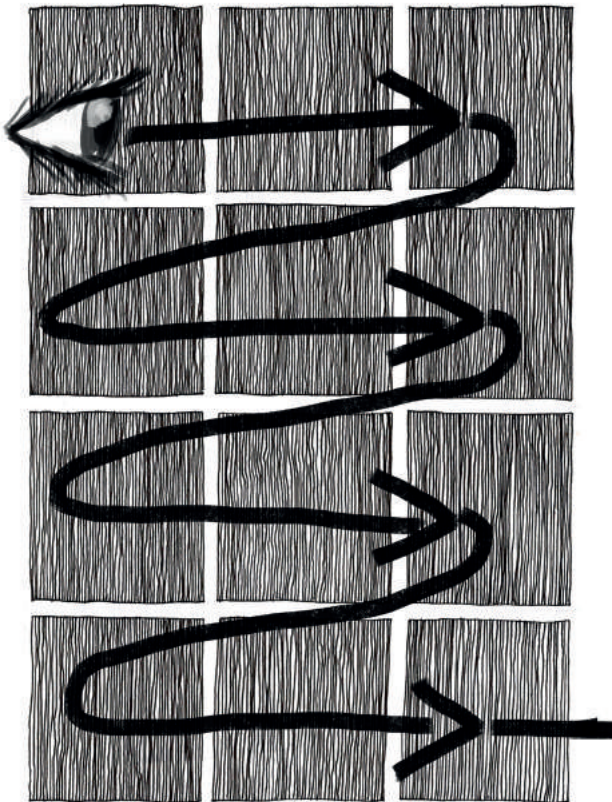
# 1 – QUADRINHOS E ABSTRAÇÃO

“A mestiçagem como proposição supõe a negação da mestiçagem como categoria. (...) A poética da mestiçagem é a mesma da Relação: não-linear e não-profética, tecida de árduas paciências, de derivados incompreensíveis”  
(Édouard Glissant)

Busco um quadrinho que se coloque em perigo e duvide de si. Um quadrinho que não se preocupe com seus limites ou legitimações – ainda que saiba que eles sempre estarão ali, busco forçá-los em outras direções, entradas e saídas.

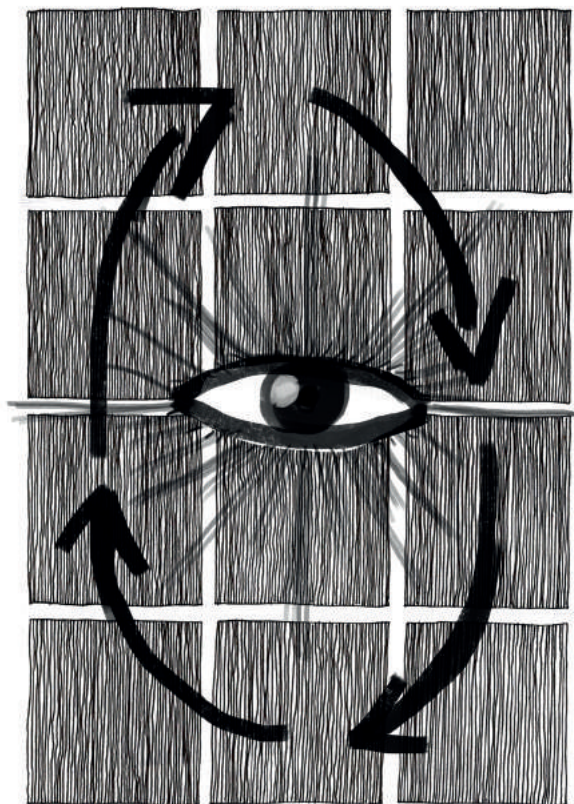
Nesse processo de investigação, que já vem de alguns anos antes da proposta para a tese, tenho mergulhado no campo da abstração para criar diálogos com os quadrinhos. Foi uma das brechas possíveis que encontrei para me desviar da narratividade linear, da imagem a serviço de uma história, de buscar uma leitura que não coloque a sequência acima de tudo como desdobramento de ações, enfatizar as “dissonâncias entre os signos entrelaçados, e não a narrativa” (CARNEIRO, 2020, p.50). Isso leva também a um desvio do significado convencional dos quadrinhos, ou de sua significação. Enquanto narrativa, as HQs acabam por ser lidas como encadeamento que, mais ou menos, chegam em um fim e esse fim significa algo. Mas em minha maneira de fazer HQs busco formas que coloquem as imagens em diálogo, nem sempre busco um significado final. Sensações, presenças, apresentações, relações de todo o tipo podem ser protagonistas em uma HQ.

Para o autor belga Thierry Groensteen, o elemento mais marcante e definidor das HQs é “a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias” (2015, p.26), o que chama de “solidariedade icônica”. Ainda que eu deixe de lado as noções de essência nas linguagens – que o próprio Groensteen pondera e como Hatfield (2005) nos lembra, os quadrinhos tendem a frustrar qualquer definição um pouco mais rígida –, por entender que os quadrinhos têm se desenvolvido a partir de origens e naturezas das mais diversas, a noção de solidariedade icônica dialoga com meu trabalho



*Fig.2: Esquema de leitura linear. Arquivo pessoal.*

*A leitura linear segue a ordem tradicional de leitura dos quadros, lendo tira após tira. Essa forma de leitura se torna mais complexa e menos transparente, pois desperta o leitor para a montagem/leitura da página.*



*Fig.3: Esquema de leitura tabular. Arquivo pessoal.*

*A leitura tabular busca as relações da página como um todo. Ela cria uma tensão com o “efeito-narrativo” (GROENSTEEN, 2015) da leitura linear. É importante que ambas aconteçam ao mesmo tempo, mas alguns quadrinhos destacam mais uma ou outra.*

ao apontar para um conceito operatório base no meu pensamento quadrinhístico, que é a montagem que impõe o diálogo entre imagens, faturas, visualidades, próximas ou distantes.

Esse princípio como base para o fazer quadrinhístico coloca as imagens em relação, diálogo contínuo e complexo o quanto for possível – imagens, mas também qualquer outro elemento ou código que seja colocado em jogo – e nesse sentido não é a narrativa que toma frente na linguagem quadrinhística. A narrativa é uma possibilidade, quase sempre presente, com mais ou menos força, em muito pela tendência temporal que a repetição e a sequência visual costumam carregar.

A precedência que se atribui à ordem das relações espaciais e topológicas vai de encontro à opinião generalizada que sustenta que, nas histórias em quadrinhos, a organização espacial é totalmente subserviente à estratégia narrativa e controlada por ela; a narrativa criaria ou ditaria, dependendo do seu desenvolvimento, o número, a dimensão e a disposição dos quadros. (GROENSTEEN, 2015, p.32)

Em oposição, e não negação, à busca de uma composição narrativa, procuro aproximações e caminhos que me permitam explorar outras potências no espaço das páginas. A imagem dos quadrinhos opera em um espaço compartilhado, que gera relações espaçótópicas, termo criado por Groensteen para refletir um olhar topográfico para essas imagens e sua distribuição no espaço. Lembro aqui que não é apenas a sequencialidade que marca a distribuição visual dos quadrinhos, mas também a visualização de um campo panóptico, voltado à leitura “tabular” (Fig.2 e 3) (GROENSTEEN, 2015). Essa leitura tende a criar uma forma constelar, relacional – em geral mais perceptiva quanto menos narrativa ou linear – que, ainda nas palavras de Groensteen, é fragmentária, dispersiva e distributiva, mas também de conjunção, repetição e concatenação. Em outras palavras, assim como uma constelação, as relações são posteriores e não dadas *a priori*, mas vinculam, formam ligações, levantam

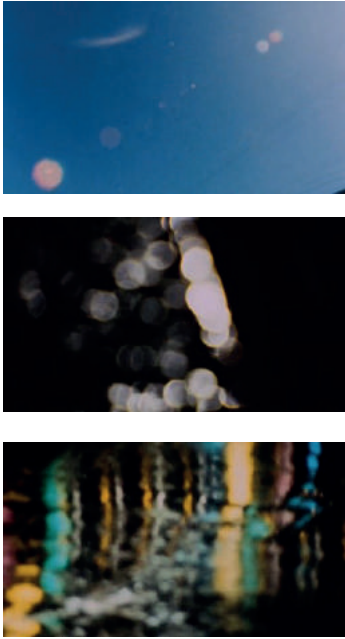


Fig.4: *Easy Rider*, 1969. Dennis Hopper. Três frames do filme.

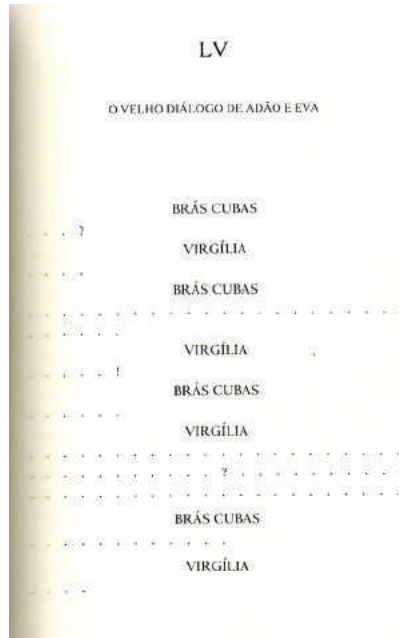


Fig.5: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881. Machado de Assis. Página da edição da antofágica de 2020.

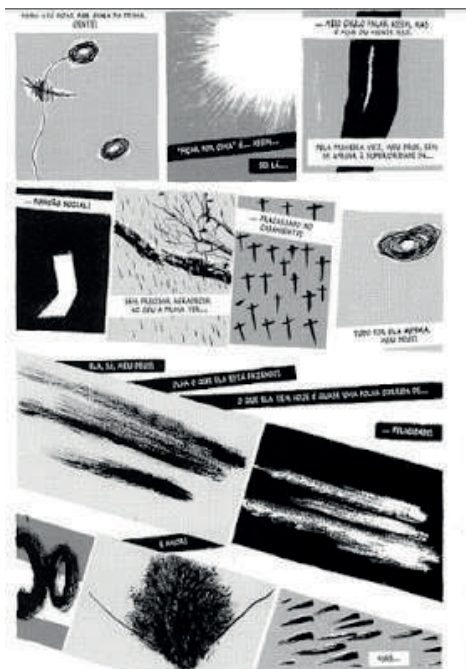


Fig.6: *Talco de Vidro*, 2015. Marcelo Quintanilha.

sobrevivências e criam novos sentidos.

Acredito que mesmo sendo uma linguagem muito vinculada ao meio impresso, a HQ continua capaz de levantar sensações visuais hápticas, despertar questões e seduções ao “olho-corpo” a que se refere Ferreira Gullar ao opor à criação concreta racionalista o movimento Neoconcreto (2014). Essa possibilidade me instiga por retirar a HQ e o seu suporte do campo restrito da ilusão diegética e representativa sem torná-la puramente formalista. O corpo pulsante dos quadrinhos, sua materialidade, também pode despertar os sentidos outros e aqui opera majoritariamente, nessa investigação, esse afastamento da disposição linear das imagens, da composição e da imagem narrativa, abrindo caminho para a abstração enquanto verbo – ação de abstrair –, enquanto ação de ruptura com os meios e formas convencionais.

## **1.1 – UM CAMPO JÁ APROPRIADO**

Folhear algumas páginas e visualizar sequências de manchas, de linhas, de pontos ou movimentos, sem nenhuma referência clara ao real, sem nenhuma referência clara a um espaço diegético. Esses momentos não são incomuns em diversas obras narrativas, ainda que de maneira dispersa. Sem pensar muito, consigo me lembrar de alguns nas histórias em quadrinhos, na literatura e no cinema. Momentos de experimentação da linguagem, visual e sequencial, inseridos em uma narrativa e que ainda conseguem ser “digeridas” pelo leitor/espectador como parte do contexto diegético sem maiores problemas. São casos em que o fluxo narrativo permite que a leitura se mantenha, mesmo com a presença de uma imagem mais radical quanto à sua falta de fechamento representativo que foge da lógica convencional da linguagem. Nos exemplos que me vem primeiro, surgem relacionadas aos ápices de sensações ou a um impedimento de dizer (seja por proibição moral extradiegética ou por incapacidade

de verbalização de algumas experiências), como pode ser visto nos frames de “Easy Rider”, de Dennis Hopper (Fig.4); na literatura, em “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis (Fig.5); ou em “Talco de vidro”, HQ de Marcelo Quintanilha (Fig.6). Nesses e em vários outros casos de abstração, não se configura uma suspensão semântica da narrativa, exatamente pela contextualização do antes e do depois narrado que sustentam esse arroubo de linguagem.

As estratégias narrativas são várias e sempre riquíssimas, levando a obra e a experiência de leitura a uma abertura maior e, conseqüentemente, tornando-se um grande desafio também. Em todo caso, a leitura – a compreensão – não deixam de ser balizadas pelos referenciais narrativos; essa convenção continua a nos dar suporte para a compreensão do todo. Esses exemplos mostram a abstração como um campo já aceito e integrado às diferentes linguagens e diferentes contextos (pré, concomitante e pós vanguardas).

A ideia de abstração é normalmente vinculada às vanguardas artísticas e à não-figuração. De Vassily Kandinsky até Jackson Pollock, passando pelos movimentos suprematistas, construtivistas, concretos, o tachismo, expressionismo abstrato entre outros, do pré e do pós-guerra, uma ampla gama de textos críticos, teóricos, manifestos, acompanharam essa produção artística. Ela não se vincula apenas à não-figuração, mas atravessa as mais diversas e contraditórias justificativas e contextualizações e talvez, abrindo aqui um diálogo com Maria Lind (2013), uma das poucas chaves que se mantém em boa parte dessas investidas – práticas ou teóricas – seja a de que há na abstração uma grande capacidade de autorreflexão e autorreferencialidade. Lind afirma que “até hoje a abstração é caracterizada pela coexistência de ideal e matéria, transcendentalismo e estruturalismo – uma ambigüidade que não deve ser evitada, mas sim reconhecida e explorada.” (LIND, 2013, p. 10). Como afirma a autora, não é produtiva uma busca por “decidir” qual dos caminhos é o “verdadeiro”, inclusive sendo essas as buscas

que se tornaram mais datadas em relação às vanguardas modernas. Em contrapartida, uma série de inovações, formas e ideias surgiram a partir dos abstracionismos, incluindo aí as tensões entre figuração e não-figuração, o destaque ainda maior para a sensualidade material, a fatura das imagens, a noção material, tautológica de arte e seus desdobramentos enquanto objeto, presença, ideia, conceito. Da poesia, que uma pincelada livre da obrigação representativa carrega, até a noção de campo expandido ou performatividade, a abstração se infiltrou por boa parte das revoluções da arte do século XX e hoje, passa a ser pensada não apenas no âmbito forma, mas também se expande para pensar a economia e a sociedade.

## 1.2 – ABSTRATO: NOME E VERBO

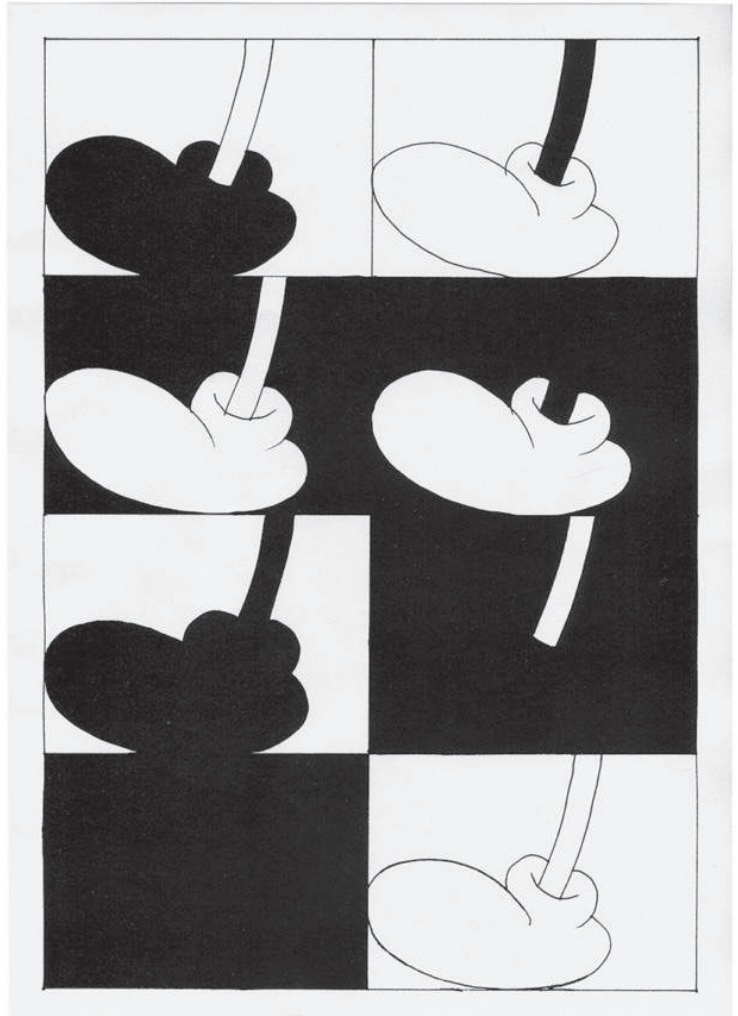
“A pureza é um mito”  
(Hélio Oiticica)

A abstração nos quadrinhos, em um primeiro momento, também pode ser relacionada à imagem abstrata, que se liga mais rapidamente à tendência que vem sendo chamada de quadrinhos abstratos. Esse termo tem sido usado mais comumente a partir de 2009 com a publicação de Andrei Molotiu da coletânea “Abstract Comics” (fig.7), em que além de uma introdução com uma ampla reflexão sobre a relação entre imagem abstrata e sequencialidade – cruzando a produção das artes visuais e dos quadrinhos – apresenta trabalhos de 43 autores. Todos os trabalhos da compilação são não-figurativos e não usam texto verbal.

Molotiu usou de um recorte muito específico, para ele os quadrinhos abstratos são formados por sequências de imagens não representativas, mas podem incluir algum elemento de representação “desde que esses elementos não configurem uma narrativa ou mesmo em um espaço narrativo unificado” (fig.8) (MOLOTIU, s/p, 2009. Tradução nossa)<sup>1</sup>. É empolgante ver essa proposta e observar as HQs da coletânea, suas aproximações dos limites da definição



*Fig.7: Abstract comics. 2009. Andrei Molotiu. Capa do livro.*



*Fig.8: It will all be worth it in the end, 2013. Stephanie Leinhos. Página da publicação. Exemplo de quadrinho abstrato que ainda contém figuração. O formal nessa página não dá muitos indícios narrativos.*

de Molotiu, pensar as relações possíveis desses mesmos limites. Ao mesmo tempo, não interessa ao meu trabalho me colocar dentro desses limites. A produção dos trabalhos dessa pesquisa dialoga com os trabalhos agrupados pelo organizador de “Abstract Comics”, mas não se prendem a suas delimitações. Não me preocupo tão pouco com a alcunha “quadrinhos abstratos”, no sentido de que não pretendo me vincular ou defendê-lo como um gênero e muito menos buscar qualquer tipo de purismo.

A “abstração” da qual falo nesse trabalho tem muito mais a ver com o campo de tensão, um campo de possibilidades que atrai ou afasta certos elementos, certas convenções, o que faz com que seja, por consequência, um posicionamento distante do que já está dado pelo atual sistema dos quadrinhos, ou mesmo da linguagem artística em geral, e contrário à forte tendência à velocidade e pragmatismo que marca nosso tempo.

Aarnoud Rommers, na introdução do livro “Abstraction and comics I Bande dessinée et abstraction” ressalta uma questão correlata ao insistir que a coletânea não é sobre quadrinhos abstratos. O “e” do título do livro seria a chave para pensar o que será encontrado nas discussões abertas pela publicação, que busca uma reconfiguração de ambos os termos a partir de sua interação.

Este princípio de montagem pretende abrir tanto o conceito de abstração quanto o de quadrinhos e afrouxar o controle de suas respectivas compreensões canônicas – em termos muito amplos –, abstração representando o não mimético (no discurso da história da arte) e o movimento conceitual de particularidade à universalidade, enquanto os quadrinhos são geralmente vistos como um meio visual-verbal sequencial de contar histórias. (ROMMERS, 2019, p.25. Trad. nossa)<sup>2</sup>

Como Rommers, pretendo me descolar da ideia de abstração apenas enquanto não-figuração e intimidade e universalidade; tanto quanto das HQs enquanto forma acima de tudo narrativa. Assim como os quadrinhos vêm se desdobrando nas mais diferentes e

férteis direções, a noção de abstração resiste à passagem do tempo e se mostra fluida, afasta-se de parte das proposições duras – e em certa medida colonizadoras, como foi o modernismo – surgindo em novas relações e posturas. Sobre essa sobrevivência e renovação da abstração, Maria Lind afirma:

Há agora uma série de razões para retornar à abstração, pois ela se reinventa em relação a uma diversidade de preocupações do século XXI. Desde o final da década de 1990, tem havido um interesse palpável pela abstração, particularmente entre jovens artistas e outros produtores culturais, que recontextualizaram seus legados formais e os reposicionaram em interpretações sociais performativas. (LIND, 2013, p. 10. Trad. nossa)<sup>3</sup>

As reinvenções do campo da abstração parecem atender, ou ser resultado, de uma ampla gama de motivações, desde o prazer erótico pela materialidade, até a ruptura com o sistema social, e assim não se mantêm fechados a um só contexto artístico, vide os próprios quadrinhos que também desde o final da década de 1990 têm se relacionado mais intensamente com esse campo. Tais motivações podem ser as mais contraditórias, marca do desenvolvimento da abstração, mas hoje parecem se permitir à sobreposição errante, mais do que a imposição de uma em detrimento da outra.

Criar o totalmente novo era fundamental para um artista como Mondrian. Mesmo que hoje sua ideia de que o propósito da arte era expressar a realidade verdadeira e universal seja difícil de abraçar, ele também chamou a atenção para outros aspectos que ainda pertencem à abstração. Uma diferença distinta entre a discussão em torno da arte abstrata no século XX e hoje é o desaparecimento da retórica do “absoluto”, da “verdade” e do “universal”. As grandes narrativas tornaram-se micro utopias. Mais relevante, entretanto, é a ideia de Mondrian de que, ao contrário dos pressupostos comuns, a abstração não é um meio de simplificar algo, mas de intensificar. (LIND, 2013, p. 23. Trad. nossa)<sup>4</sup>

As novas maneiras de fazer e pensar arte deixam de lado alguns apontamentos – tidos antes como primordiais – dos próprios

artistas e teóricos e passam a olhar para as margens do que foi dito e feito. Quando se estabelece um processo de ruptura, uma abstração, estabelece-se também um olhar miope, centrado em detalhes não vistos pelo olhar afastado, mas que não deixa de se importar com a totalidade, pois essa ação em si é a construção de uma totalidade.

Tendo a pensar a produção de quadrinhos a partir desse caminho desviante, que busca intensificar relações, repetições ou presenças. O contato com outros trabalhos, com os quais diálogo diretamente, é de importância primária, pois me permite pensar de outras maneiras, que não pensaria apenas me colocando de frente ao papel em branco. John Rajchman aponta para um caminho semelhante ao de Maria Lind, ao debater a importância de valorar novas formas de pensar e ver ao invés de nos prendermos ao fim das grandes narrativas:

Em vez de grandes narrativas monolíticas sobre o modernismo e “o fim da arte” poderíamos, então, começar a construir narrativas mais interessantes sobre conceitos, problemas e ideias correlatos em arte, sobre o papel que eles desempenham em campos mais amplos, sobre seus lugares de invenção, sobre as coisas novas que eles possibilitam olhar e pensar, tanto em seu próprio campo como em outros. (...) por exemplo, poderíamos fazer uso, de novas maneiras, da velha ideia da Bauhaus de aprendizado pela prática, e de “tornar visível” aquilo que não podemos enxergar por causa da terrível máquina de produção de obviedades que regula aquilo a que estamos acostumados a ver e pensar cotidianamente, apelando, não a um público no sentido estatístico ou sociológico (...), mas a pessoas indeterminadas, que ainda não existem como tais, e que “vêm de fora” para experimentar novas maneiras de ver, falar e fazer. (RAJCHMAN, 2011, p.101-102)

Com o exemplo da Bauhaus vejo mais uma vez essa tendência em levantar os sentidos que podem ter ficado à margem com o passar do tempo e com a repetição de certas leituras de maneira quase dogmática. O autor de “O pensamento na arte contemporânea” propõe a criação de novos pensamentos, novos

objetos e, principalmente, um novo público, o que solicita também novas formas de olhar e novas chaves de leitura. Na tentativa de “tornar visível’ aquilo que não podemos enxergar por causa da terrível máquina de produção de obviedades que regula aquilo que estamos acostumados”, como afirmou Rajchman, tenho buscado materializar aquilo que vai contra uma terrível pressão por obviedades e revoluções controladas, aceitas apenas quando cabem muito bem dentro dos moldes já postos por uma sociedade lisa, parafraseando Byung-Chul Han (2020), que só permite objetos que abracem e nunca assustem.

### 1.3 - ENCONTRO COM UMA LINGUAGEM ABERTA

Em se tratando das histórias em quadrinhos, como lidamos com uma obra em que a abstração vai além de uma ferramenta de efeito narrativo, tornando-se agente principal, sem amparo de um contexto diegético prévio que a sustente em uma leitura narrativa?

Por volta de 2011, a quadrinhista Laerte Coutinho repostava suas tiras no blog “Manual do Minotauro”. Nesse período, ela criava tiras que vinham se caracterizando por um forte teor poético (Fig.09)

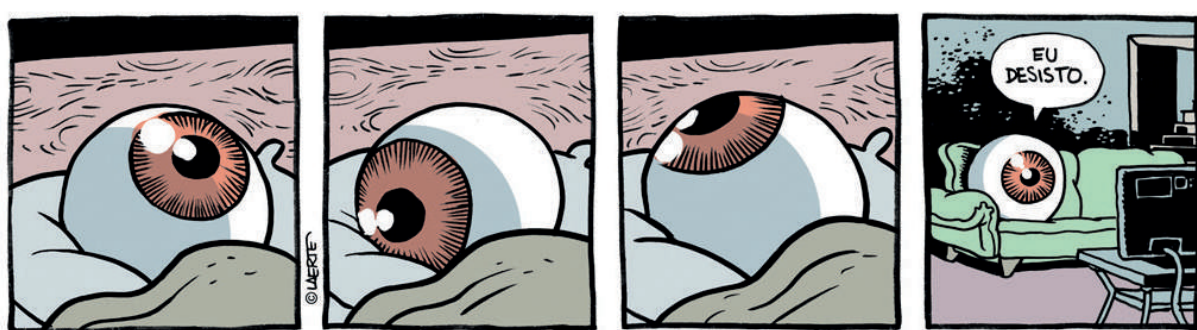


Fig.9: Tira de 27/09/2011. Laerte Coutinho.

– essa fase de produção é discutida no artigo “Obra aberta em Laerte: as tiras como um projeto artístico” de Diogo Fonseca (2011) e em “Tiras Livres”, de Paulo Ramos (2014) – com sequências visuais que continham uma conexão muito distante e nebulosa, entre as imagens, obrigando o leitor a uma postura diferente do comum:

(...) “Eu proponho um jogo pra ele. Muitas vezes o leitor não está com paciência pra isso”. “Minha intenção não é causar desprazer no leitor, é oferecer um desafio”, comenta Laerte, que afirma já ter sido rotulado (sic) de arrogante ou de estar se colocando em um patamar superior ao dos leitores, propondo a estes temas e aspectos desconhecidos. “O que estou querendo é que o leitor não se deixe levar pela passividade da página” (RAMOS, 2014, p.18)

Alguns comentários no blog mostravam leitores saudosos das HQs na linha “Piratas do Tietê”, com humor mais objetivo, personagens fixos e narrativa fechada; em um ou outro momento a nostalgia vinha acompanhada de uma indignação pela “falta de sentido” das novas tiras e sempre me lembro de uma resposta da Laerte afirmando que fazia tiras para crescer e não para ter sentido. A posição da autora se somou a outras leituras que eu estava fazendo na época – sobre quadrinhos nacionais e poético-filosóficos (Magalhães, 2005; Andraus, 1999; Santos Neto, 2009) – e que começavam a ressoar em um interesse meu por trabalhos mais experimentais, que questionassem as formas tradicionais dos quadrinhos.

Algumas das leituras que me serviram de entrada para a produção de quadrinhos experimentais, além das tiras da Laerte, foram os quadrinhos de Edgar Franco (fig.12) e Gazy Andraus (fig.13); “Breakdowns” (fig.10), de Art Spiegelman e “Água-Viva” (fig.11), de Clarice Lispector. Os primeiros apresentaram não somente uma forma diferente para as HQs, mas colocavam essa forma em uma circulação palpável para a minha realidade: o circuito de zines. Ligado à música subterrânea e aberta aos quadrinhos, poesia, crítica e divulgação, o zine oferece um sistema democrático de aproximação e cruzamento



Fig.10: Um dia no Circuito, 1975. Art Spiegelman. HQ de Breakdowns.

Fig.11: Água viva, 1973. Clarice Lispector. Capa da edição de 2019, da Rocco.

Fig.12: Prole Atômica, 1994. Edgar Franco. Página de abertura da HQ.

Fig.13: Qual é o termo de tua vida, 1994. Gazy Andraus. pPágina de abertura da HQ.



de interesses e o trabalho desses autores apresentava um surpreendente amálgama de todos esses elementos. “Breakdows” apresenta uma coletânea de HQs curtas que exploram a fundo os limites formais dos quadrinhos, subvertendo boa parte dos seus elementos narrativos e representativos, uma profunda investigação da linguagem que impulsionou a minha criação de quadrinhos, mas também as leituras sobre a estrutura dos quadrinhos. Na literatura, o fluxo de consciência de “Água-viva” me possibilitou a consciência da busca da Laerte em suas HQs também era possível na prosa, ou seja, a abertura de sentidos e o distanciamento da narrativa linear – e mesmo da narrativa em si – não se limitava à imagem, o discurso, as seqüências, nada estava preso à ditadura do sentido.

Resgato esses exemplos porque são essenciais para que eu iniciasse uma pesquisa poética de questionamento das convenções da linguagem, da necessidade de significado objetivo. A abstração está presente nessas obras em um alto grau de tensão. É exemplo as HQs sem roteiro, de desenho intuitivo (direto no papel com a caneta, sem esboço prévio) dos quadrinhos poéticos-filosóficos que dão ao processo criativo dessas HQs um nível performativo de grande potência, levando cada obra a apresentar um mergulho meditativo, uma explosão criativa, marcada pelo gestual rápido e textos que ora cruzam o crítico, ora o profético.

Esses trabalhos apresentaram alguns tipos diferentes de possibilidades criativas em obras que não se fechavam em sentidos objetivos, indo de acordo com as definições de obra aberta de que fala Umberto Eco (2003). Criação intuitivo-performática, fluxo de consciência, experimentação com a linguagem; o meu primeiro contato profundo com o impulso abstrato veio por meio da seqüência, do encadeamento de ideias, e não da imagem não-figurativa. Jan Baetens em seu artigo “Abstraction in Comics” aponta essa categoria da abstração, que se divide em ao menos duas formas distintas: “O oposto do abstrato não é apenas ‘figurativo’ ou ‘representacional’, mas também (...) ‘narrativo’”. A abstração parece

ser o que resiste à narrativização e, inversamente, a narrativização parece ser o que dissolve a abstração” (BAETENS, 2011, p. 95. Trad. nossa)<sup>5</sup>.

Por ser uma das grandes tensões da abstração nos quadrinhos o jogo entre narrativização e abstração é constante e, em maior ou menor medida, bastante subjetivo.

### **1.3.1 – “Preto no preto, branco no branco”**

O resultado dessas inquietações é marcado por uma mudança na minha produção poética, inicialmente, nas HQs curtas e, posteriormente, na minha primeira publicação individual completa, “Preto no Preto, Branco no Branco” de 2012.

O trabalho assume a forma de uma poesia-ensaio quadrinhístico sobre a necessidade (ou não) de coerência e linearidade narrativa. Ele contém vários elementos que se tornaram recorrentes no meu fazer artístico, desde o interesse pela sinuosidade das linhas justapostas – as quais criam uma tensão entre a sensação de bi e tridimensional, assim como entre o estático e o movimento –, referências de diferentes áreas – há paralelos com trabalhos de Gazy Andraus, Edgar Franco e Laerte nos quadrinhos, mas também com referências diretas aos artistas visuais Goya e Leonilson –, e uma predileção por um texto mais ensaístico do que narrativo. Esses elementos juntos me levaram aos primeiros diálogos mais consistentes com a abstração. É interessante notar que foi a prática que me levou a indagação sobre o que seria e como se comportaria a abstração nas histórias em quadrinhos a partir dessa busca pela retirada dos elementos de significação convencionais.

“Preto no preto, branco no branco” (2012) foi lançada de maneira independente em 2011, impressa em Barretos, em papel offset 150g, em preto e branco. Segue na íntegra:

# MISTERORROR



**PRETO NO PRETO BRANCO NO BRANCO**

**GUILHERME SILVEIRA**





NOCÕES VAGAS

FAZEM COM QUE

SE PENSE

UMA COISA POR OUTRA



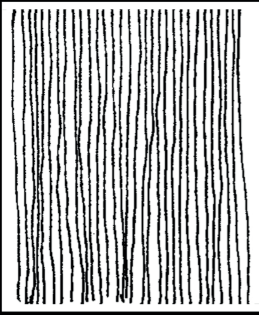
ATÉ O CRIADO ANDA FAZENDO TUDO APENAS POR  
SI MESMO



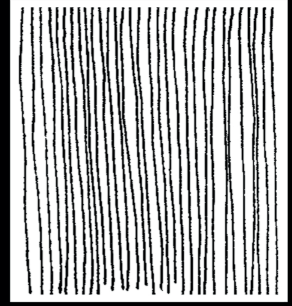
QUANDO  
ESCAPAMOS  
SURGEM...

A VONTADE DA CONTINUIDADE  
A FELICIDADE DA POSSIBILIDADE  
A TRISTEZA DA CONTINUAÇÃO...

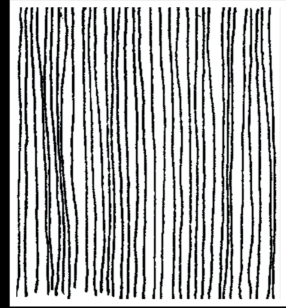
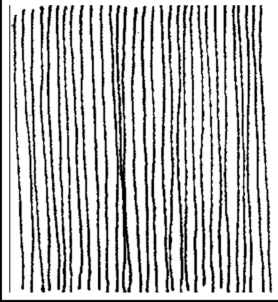




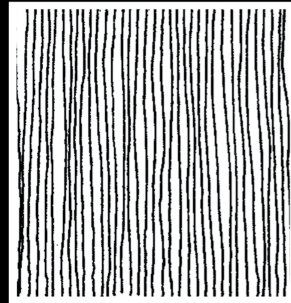
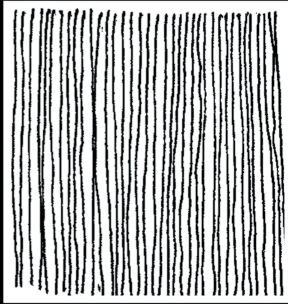
COMPARAÇÕES,



RELAÇÕES,

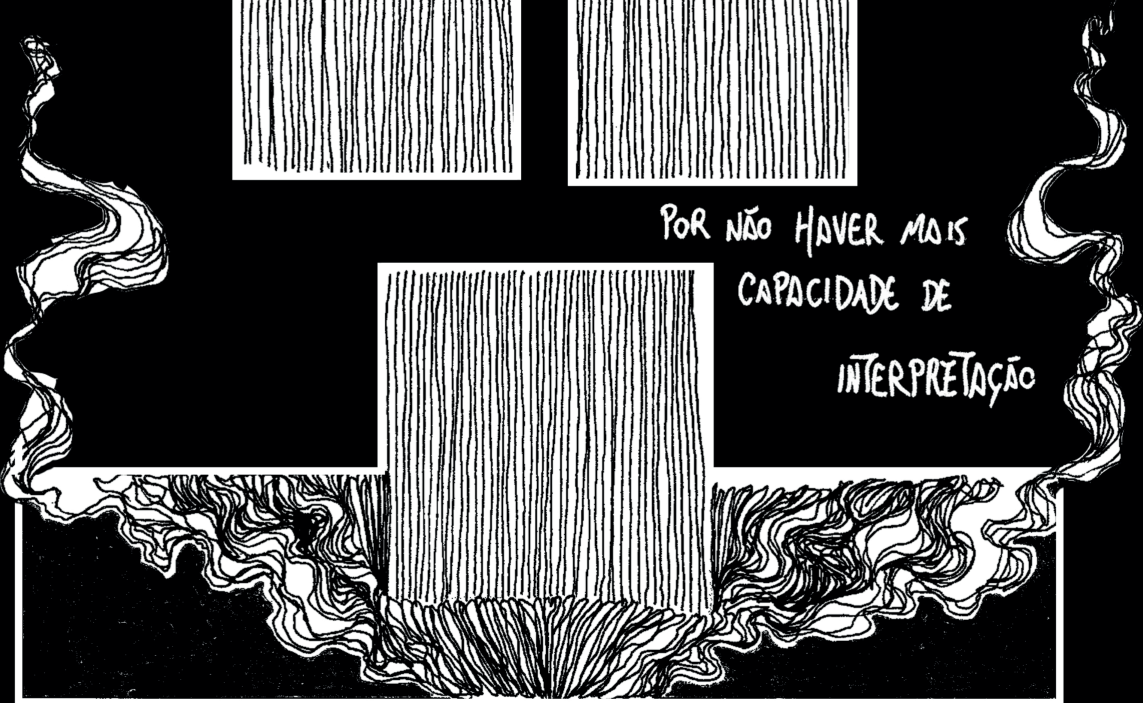


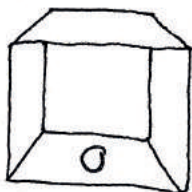
SE TORNARAM VAZIAS



POR NÃO HAVER MAIS  
CAPACIDADE DE

INTERPRETAÇÃO





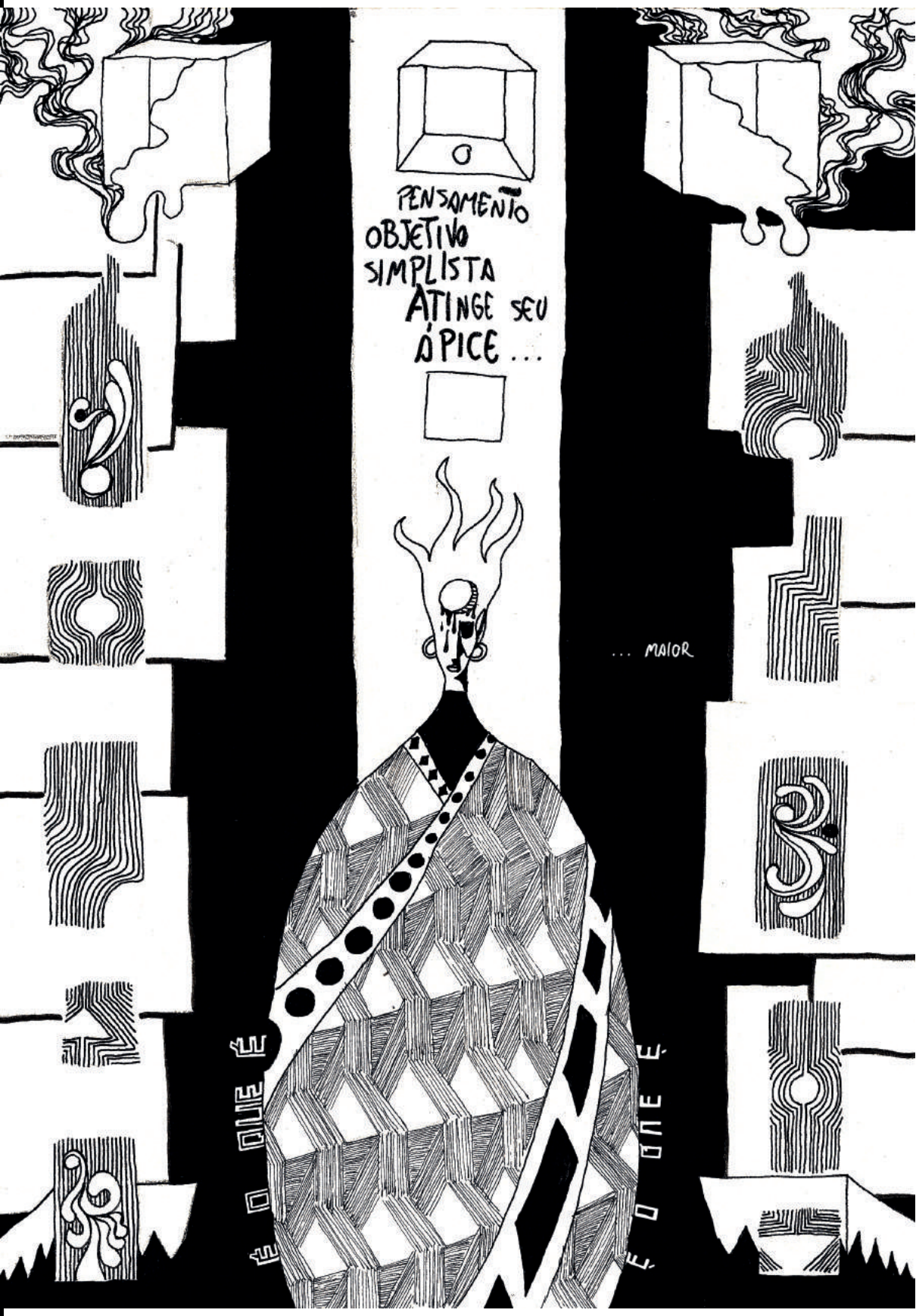
PENSAMENTO  
OBJETIVO  
SIMPLISTA  
ATINGE SEU  
ÁPICE ...

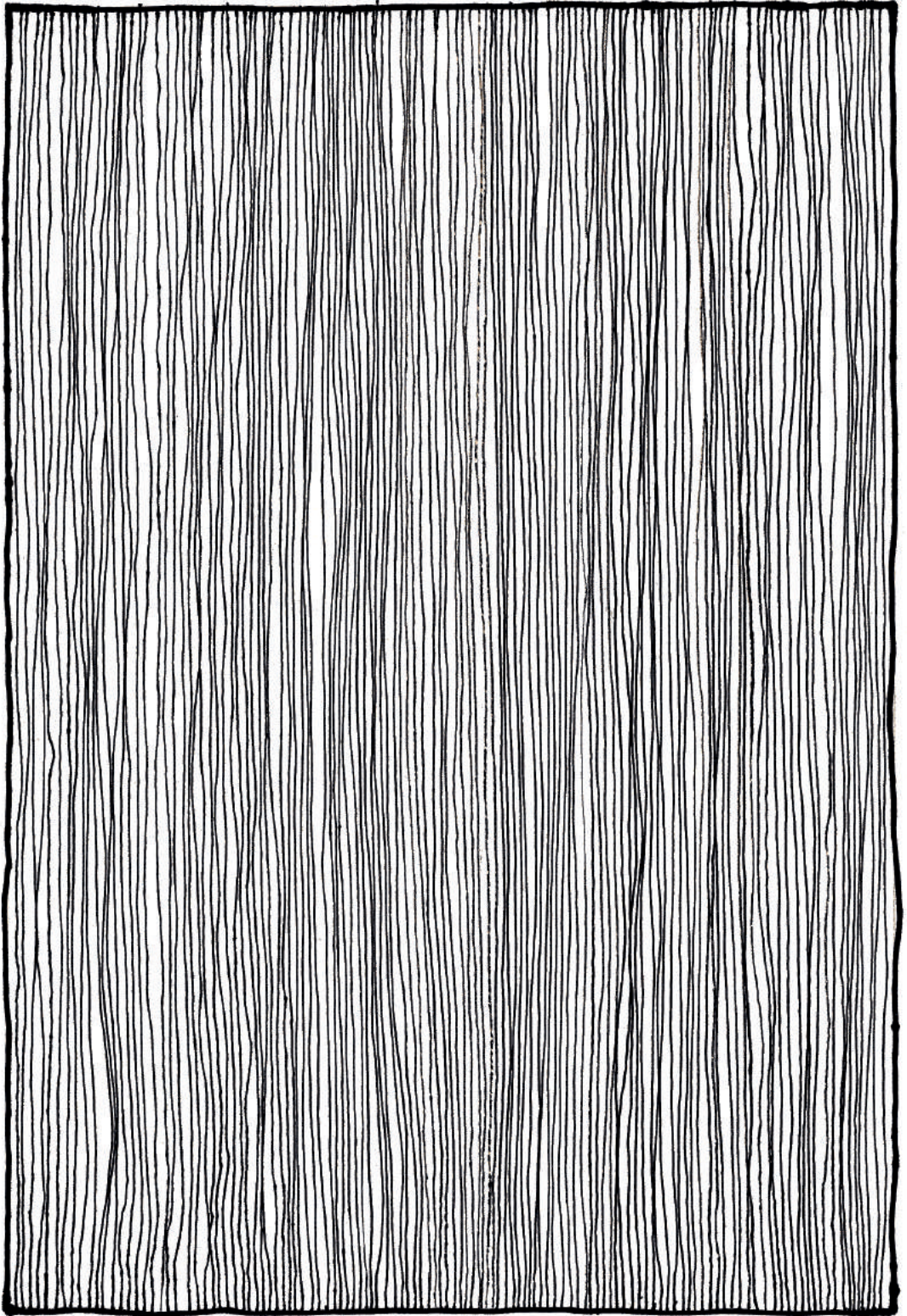


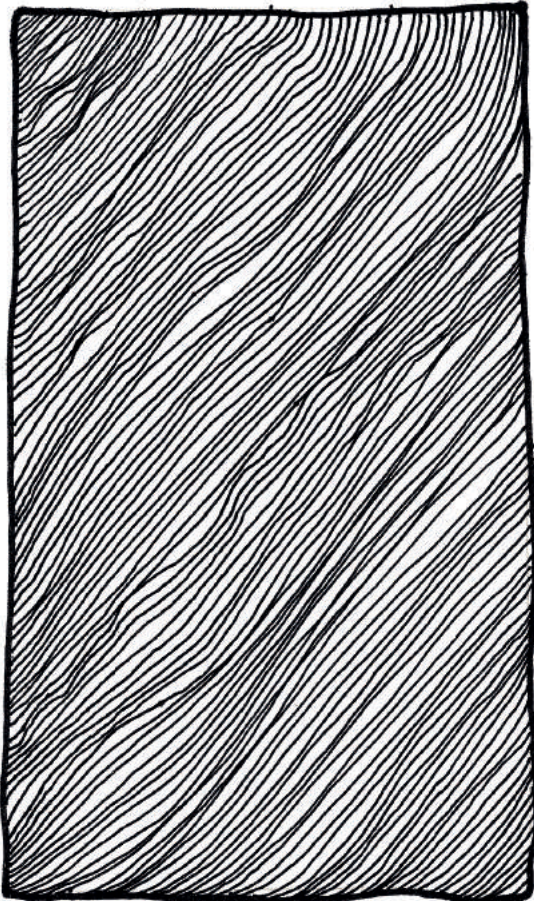
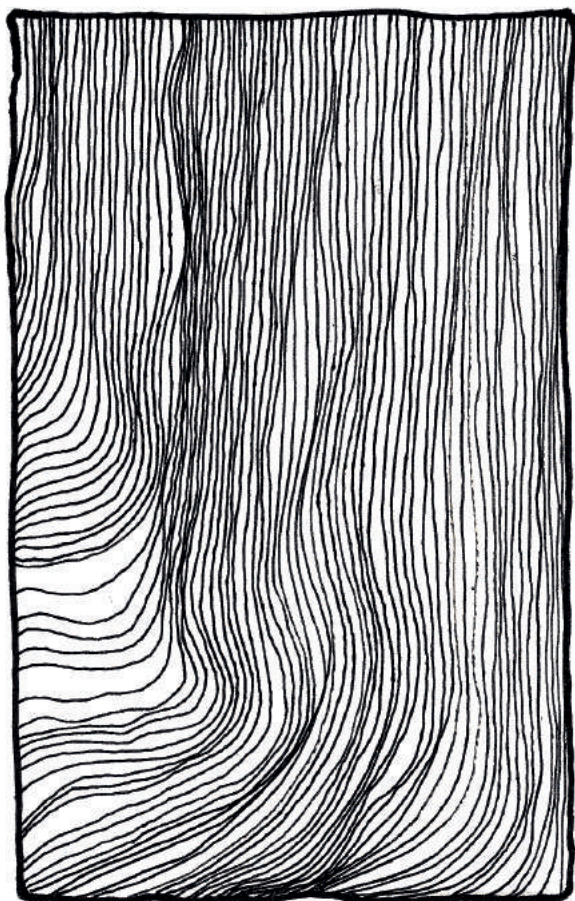
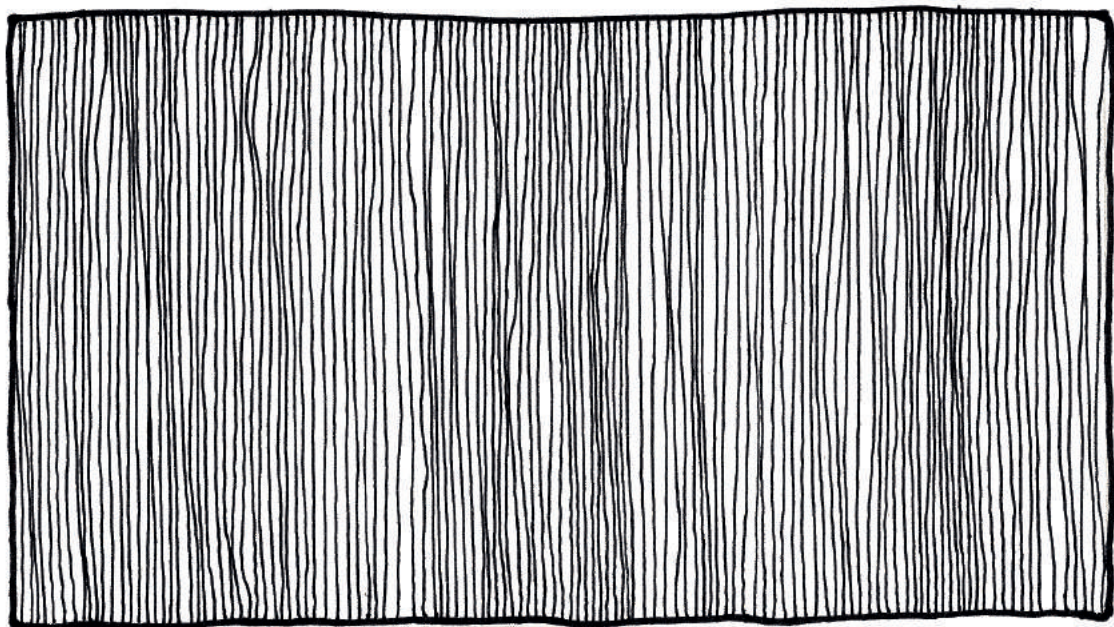
... MAIOR

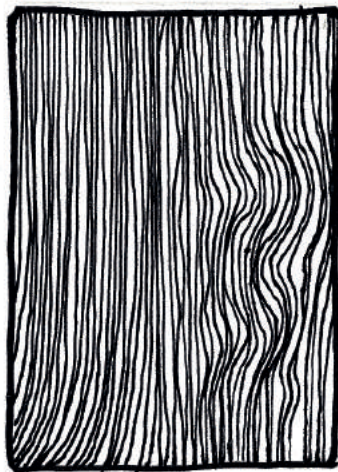
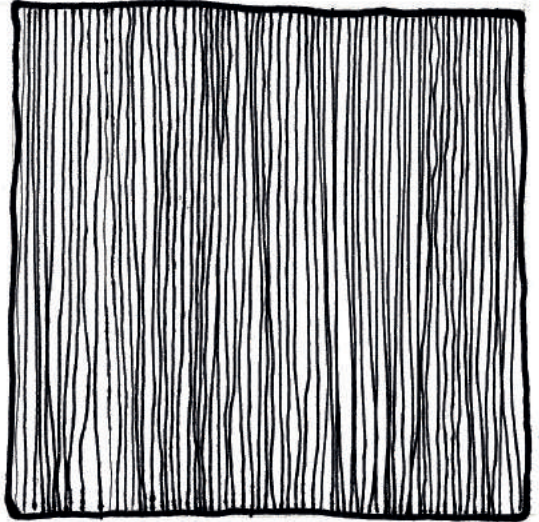
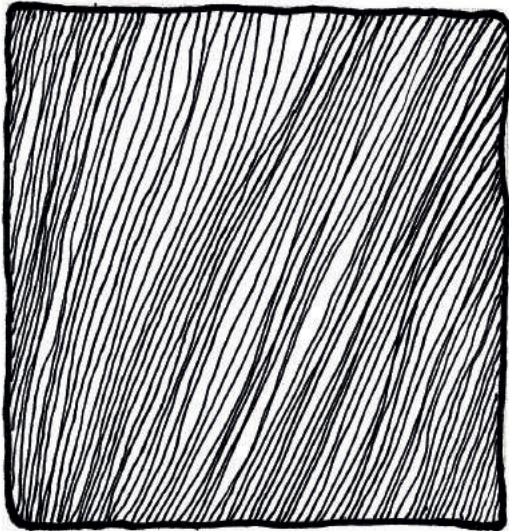
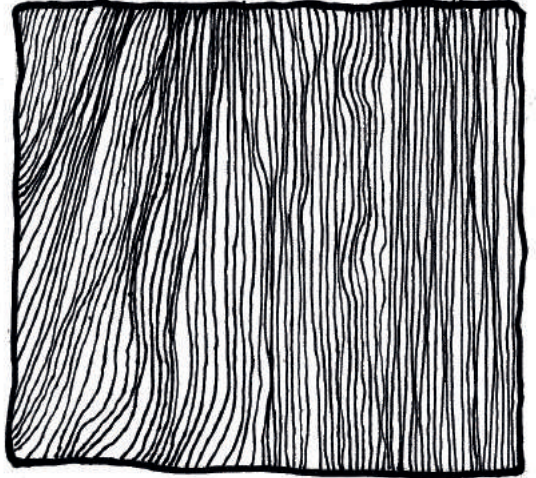
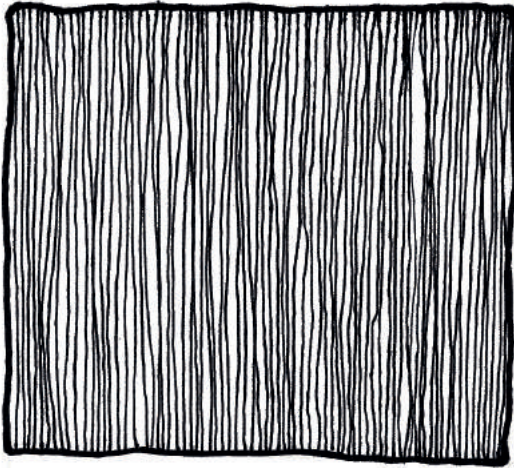
É O QUE É

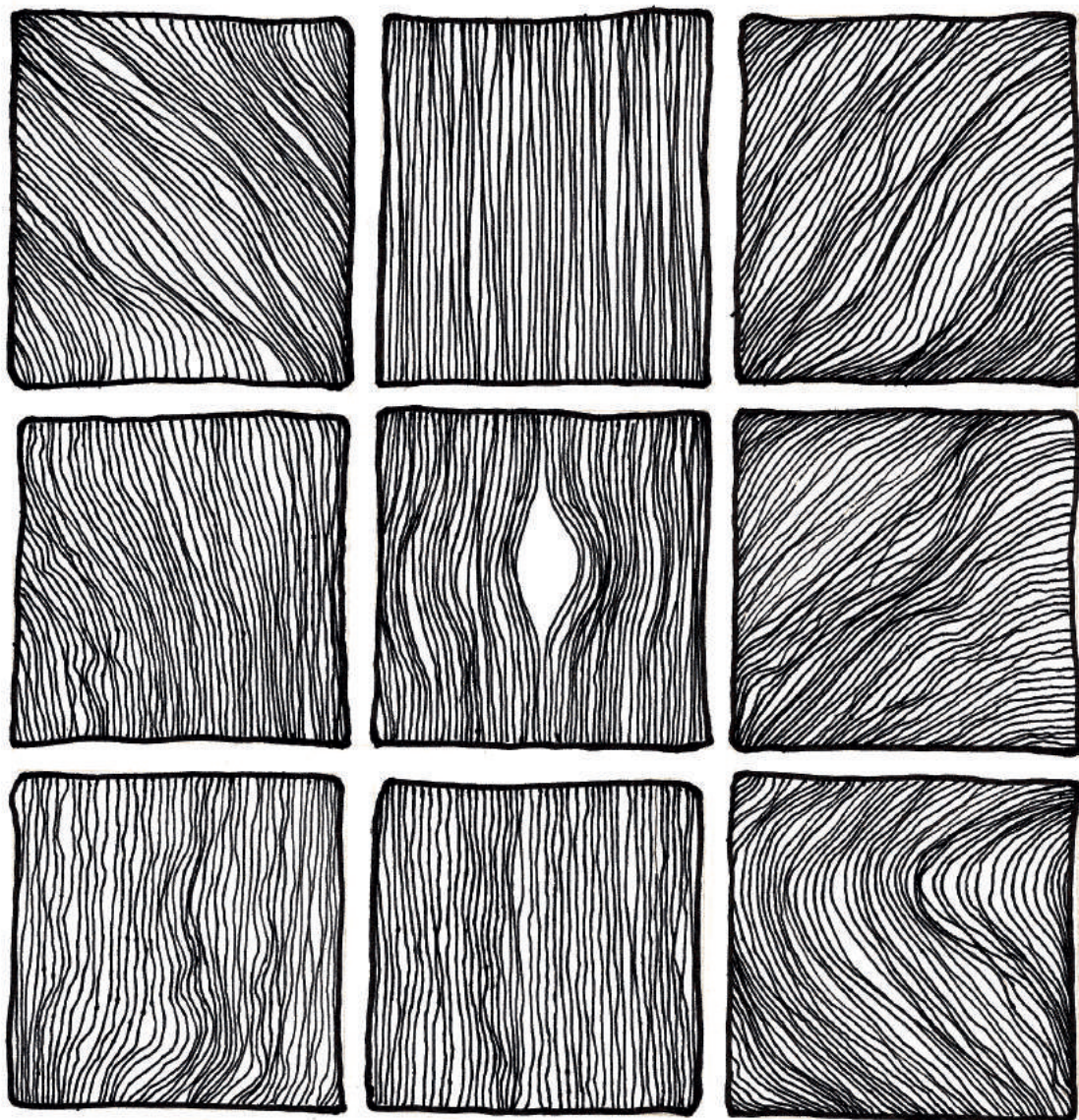
É O QUE É







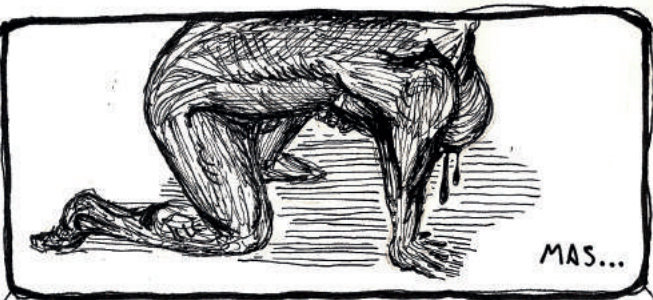




€ AGORA?

É AGORA?



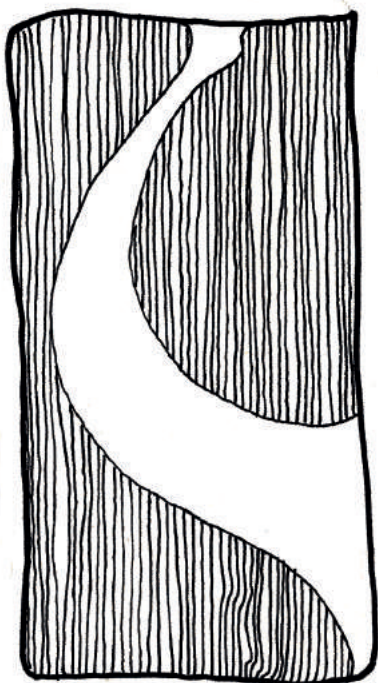
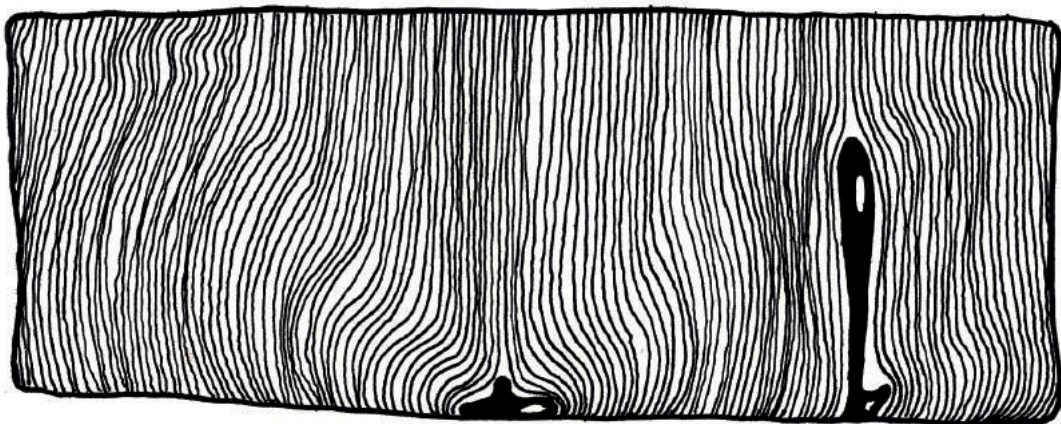
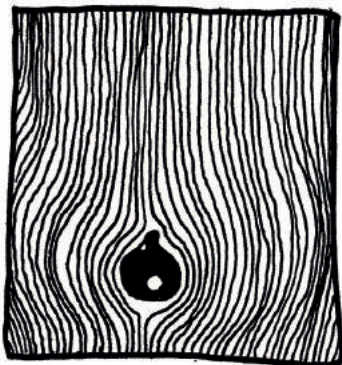
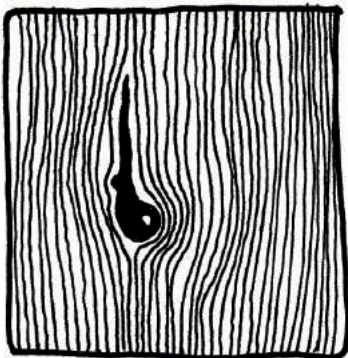
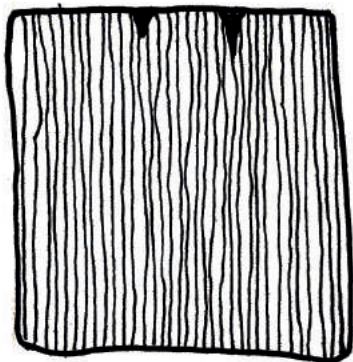




ESTA NÃO  
É A ÚLTIMA  
CANÇÃO  
QUE  
ESTÁ  
...

...  
AO  
MEU  
LADO





Nessa HQ, eu, inspirado pelas referências citadas, criei um trabalho bastante não linear, de leitura aberta, principalmente em sua conclusão que cita visual e textualmente a obra “Não tenha medo meu rapaz”, 1988 (fig.14), de Leonilson. Também adentro no campo da abstração figurativa, quando, no meio da HQ, elimino o protagonismo dos personagens, cenários e elementos reconhecíveis para desdobrar ambiências visuais criadas a partir das linhas verticais sinuosas que se fecham e abrem, levam a uma sensação de fluidez e de algum volume na página. Tenho explorado essa forma, essas ambiências, que se tornam uma espécie de espaço da criação, do mistério e do por vir, em que a própria imagem é pulsão. Não é por acaso que um dos trabalhos dessa tese parte diretamente dessas mesmas ambiências. “Este não é um lugar seguro”, 2019, porta-se como um eco radicalizado da experiência visual de “Preto no Preto, Branco no Branco”: enquanto nesta ela serve a uma sequência de raciocínio que questiona a significação e a representação, no novo trabalho assumo a possibilidade de abandono da narrativa como fato dado e invisto na ideia de HQ enquanto processo.

Ao pensar a linguagem e a produção de HQs, não é meu interesse criar para enquadrar a obra a esse ou àquele nicho. Ao contrário, as referências e a reflexão que instigam a ação poética vêm de todas as áreas possíveis e tanto durante, quanto após a obra tomada como concluída, esses espaços e definições têm me servido para criar pontes, relações, e não para fechar territórios.



Fig.14: Não tenha medo meu rapaz, 1988. Leonilson.



*Fig.15: Aneki, s/d. Tamryn Bennett.  
Terceira página da HQ.*

*Bennett abandona a linearidade da página e propõe uma abordagem das HQs mais voltada à poesia em detrimento da narrativa.*

## 2 – COLONIZAÇÃO NARRATIVA

A minha investida inicial entre a abstração e o meu trabalho quadrinhístico se deu pelo questionamento crítico das formas institucionalizadas. Intuitivamente esse questionamento abriu espaço para que pudesse colocar meu trabalho em contágio com os quadrinhos poéticos e abstratos – e posteriormente com outras abordagens e tendências dos quadrinhos contemporâneos como o conceitual e o pós-quadrinhos. Buscar outras formas que possibilitassem outras relações com o objeto quadrinhístico fez com que eu me afastasse das imposições narrativas. Para a Tamryn Benett, pesquisadora e quadrinhista (Fig.15), nós vivemos uma imposição do pensamento narrativo que ela define como uma colonização. A forma narrativa de leitura é estimulada e repetida de uma maneira que apaga a ideia de qualquer outro tipo de enfrentamento entre leitor e obra, inclusive nas análises críticas.

O perigo dessa colonização narrativa é a negligência crítica dos quadrinhos emergentes que não se encaixam nas fórmulas sequenciais, bem como a falta de modos alternativos para a análise dos quadrinhos. Como Charles Hatfield atesta, os quadrinhos são uma forma “caracterizada por pluralidade, instabilidade e tensão (...)”. (BENETT, 2014, p.107. Trad. nossa)<sup>6</sup>

Benett cita Charles Hatfield, “Alternative Comics” (2005), pois o autor, propondo uma leitura das HQs a partir das suas tensões, reafirma o caráter múltiplo da criação quadrinhística, que solicita maneiras únicas de análise, por isso a importância de que se estimule outras dinâmicas de leitura.

Como a abstração nos quadrinhos cria uma tensão com a narrativa, é recorrente que muitas vezes se volte à observação do grau de narrativa que ainda resiste em um ou outro trabalho de quadrinhos abstratos. Informalmente, em eventos e conversas, muitas vezes me vi em debates em que a narrativa é procurada a todo custo dentro dos

quadrinhos abstratos ou quadrinhos com grande teor de abstração, como se o fato de adentrar no campo da abstração obrigasse esse objeto a provar que ele conseguiu se livrar da narrativa. Além de ser um debate pouco fértil, ele me parece apontar para um problema recorrente no nosso entendimento sobre as HQs: há uma confusão entre a noção de sequencialidade e narrativa. Parece-me que tudo o que incita alguma noção de sequência é lido como narrativa. Quando lembro de que encadeamentos textuais podem ser narrativos, mas também descritivos, injuntivos, expositivos; dissertativos; acabo me perguntando porque parece haver tanta dificuldade em aceitar que os encadeamentos visuais das HQs também podem variar. Como exemplo, um manual, texto injuntivo, pode conter alguns elementos narrativos, o que não faz com que alguém precise comemorar: “ah! Viu só, você disse que era injuntivo, mas olhe lá, ‘depois de parafusar’, isso é narração!”.

Essa anedota mostra uma generalização que coloca em confusão a noção de que qualquer grau possível de narratividade faça com que eu tenha que considerar uma HQ como narrativa, como se fosse uma ofensa à linguagem dos quadrinhos dizer o contrário. Essa é uma postura essencialista que perdurou por tempos nas considerações e definições de HQ. Toda repetição visual pode carregar algum grau de temporalidade, o que, por consequência, acarreta um certo grau de narratividade, mas ainda assim, ler essa repetição como narrativa pode levar a uma leitura empobrecedora; outras abordagens são possíveis e são nessas outras relações que estou interessado quando me afasto da narrativa na minha produção.

Erwin Dessage fala sobre o caráter “proliferante” que marca o desenho das HQs (2019, p.114), marca da grafiação característica dessa linguagem, que tende a criar diálogos sequenciais ou seriados entre si, fragmentos que têm um senso de unidade e conjunção. Já Andrei Molotiu lembra de Clement Greenberg sobre a relação entre temporalidade e a imagem abstrata, afirmando que, numa sequência de imagens de Pollock, nos deparamos com “a negação

da temporalidade em favor do momento eterno da imagem abstrata”. (MOLOTIU apud MOURA, 2019, p.153. Trad. nossa)<sup>7</sup>. São tentativas de encarar a imagem e a multiplicidade de imagens com outras chaves de leitura, seja temporal ou atemporal; seja estática e fechada ou proliferante e conjuntiva.

Pedro Moura endossa uma crítica ao pensamento essencialista sobre os quadrinhos, ao afirmar que a crítica dessa linguagem lida com as mudanças de antigas convenções das HQs muito lentamente e de maneira insuficiente. O autor completa:

Por “insuficientemente”, quero dizer que a maior parte da atenção crítica, acadêmica ou não, tem sido direcionada a um tipo específico de produção de quadrinhos que se encaixa perfeitamente em categorias institucionais prontas, principalmente decorrentes de narratologia ou estilos de história da arte e “escolas”. Sempre que o autor ou projeto descarta certos elementos considerados ‘essenciais’ para os quadrinhos - figuração, sequencialidade, narrativa, causalidade ou certos padrões de materialidade - estes não são vistos como quadrinhos ou simplesmente são varridos para baixo do tapete. (MOURA, 2019, p.131. Trad. nossa)<sup>8</sup>

Trago esse comentário geral de Pedro Moura sobre os quadrinhos de cunho mais radicalmente experimental por entender que esse é um processo que está em certa medida ligado à prisão em certa forma de ver e lidar com a linguagem, que se encaixam em “categorias institucionais prontas” e faz com que obras desviantes que agenciam outros campos, não sejam considerados.

Para Baetens, os quadrinhos abstratos são uma resistência à cultura narrativa, ainda que carreguemos esse impulso de buscar uma narrativa mesmo em uma HQ que a princípio parece totalmente abstrata – e que o contrário não costume acontecer –, devemos nos lembrar de que “No entanto, a força hegemônica do imperativo narrativizador e sua inevitável censura à abstração nunca estão completas. Se fosse esse o caso, a resistência seria impensável - ou inútil, o que definitivamente não é” (BAETENS, 2011, P.108. Trad nossa)<sup>9</sup>.

A abstração nos quadrinhos pode explorar territórios não hegemônicos das HQs, apresentando outras perspectivas para se pensar a imagem e a composição de página, seus diálogos e contaminações. Bennet busca esse espaço de ruptura com a relação entre poesia e quadrinhos, a partir do pensar a segmentação do e no espaço, colocando à frente as pausas e ritmos de ler e ver os quadrinhos e a partir daí criar sentidos:

“Significado” na poesia nem sempre depende da sintaxe e das associações temporais. Na poesia, como nos quadrinhos, há uma ênfase maior na ‘matéria’, no arranjo espacial e nas ‘lacunas’ segmentadas do que na prosa. Tanto na poesia quanto nos quadrinhos, a análise formal dos componentes materiais é incentivada, pois “segmentos” podem ser examinados independentemente da “conclusão” narrativa. As qualidades formais do poema e da página/quadro de quadrinhos exigem consideração estética, não apenas cognição semântica. (BENETT, 2014, p. 111. Trad. nossa)<sup>10</sup>

A proposta de Benett é a de um novo olhar para os quadrinhos, uma abordagem que pense forma, página, segmentação para ir além da compreensão linear-sequencial. Datando já seus 55 anos de vida, o poema “Luxo” (1965) (fig.16), de Augusto de Campos, é um desses exemplos que impulsionam uma leitura não narrativa. As problemáticas que ele levanta não são transparentes; a forma se

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

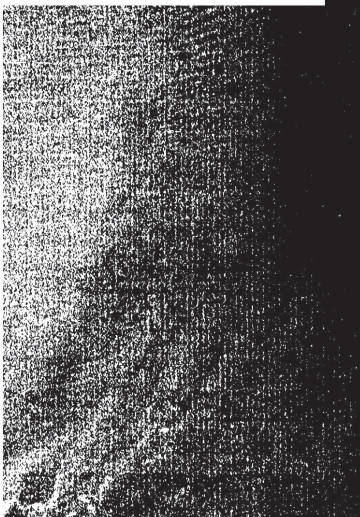
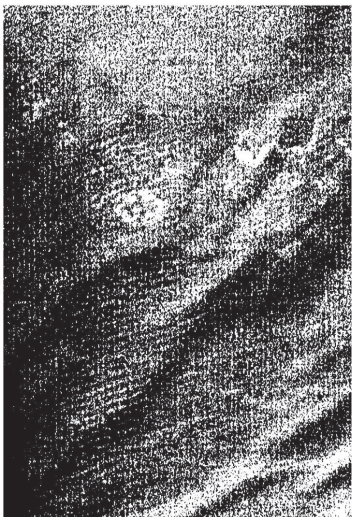
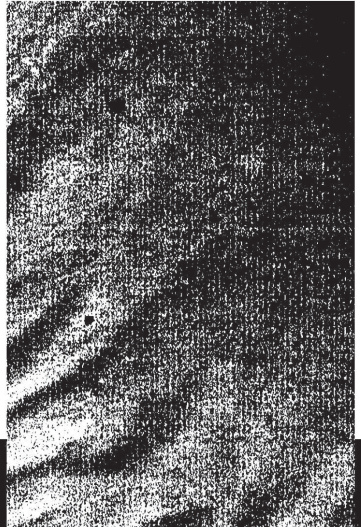
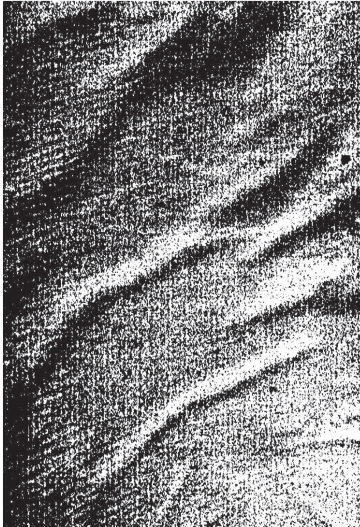
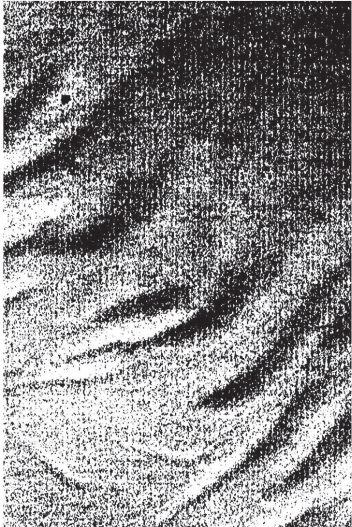
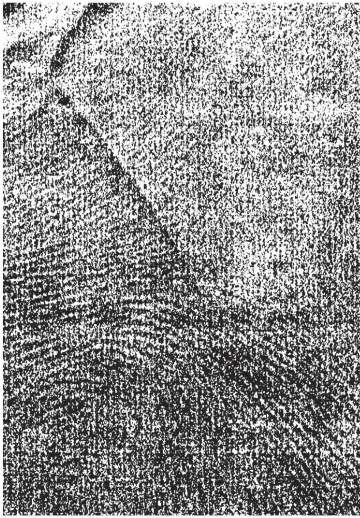
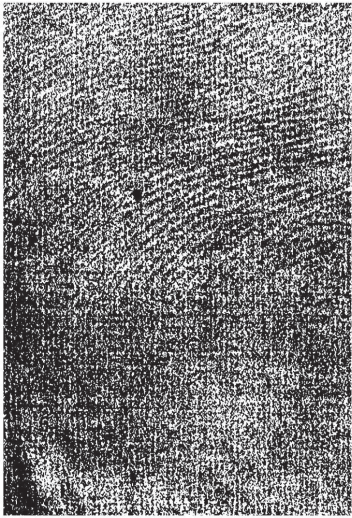
Fig.16: Luxo, 1965. Augusto de Campos.

coloca em primeiro plano e a leitura do poema tem de se deslocar para uma leitura que pensa visualmente o objeto, sua disposição, a relação entre elemento base (“luxo”) e o todo (“lixo”), como quem nos obriga a olhar o tijolo para compreender a parede. Eu, como leitor, posso tomá-lo de empréstimo e criar uma narrativa para o poema, mas essa narrativa terá se desdobrado dele, não está efetivamente contida nele. Ao contrário, o que ele me propõe é uma tensão forma-conteúdo que nos permite pensar nos âmbitos político, social ou cultural; narrativa ou conceitualmente. Nas palavras de Tamryn Bennett, “além da sequência linear, a segmentação também permite a análise de informações que não precisam ser sequenciadas ou sintaticamente ordenadas para criar ‘significado’”. (BENETT, 2014, p.114. Trad. nossa)<sup>11</sup>.

Um exemplo nos quadrinhos é uma das “Quadrinhas” (Fig.18), de 2015, do autor Lucas Gehre, temos uma série de pássaros pretos em uma sequência que não remete a nenhuma relação sequencial de ação e consequência. É uma HQ essencialmente contemplativa que apresenta para o leitor relações formais entre os pássaros e as cores, sua variedade e semelhança, como afirma Ciro Marcondes: “É uma tira sobre pássaros, mas é também sobre semelhanças, diferenças e peculiaridades em seu aspecto mais abstrato” (2021, p.339).

No campo da abstração nos quadrinhos, sejam experimentais, poéticos, conceituais ou abstratos, encontraremos obras que se opõe a uma leitura tradicional, mas também obras que aceitam as mais variadas leituras. Cabe ao leitor se atentar para a construção do objeto quadrinhístico e para o jogo entre suas diferentes dimensões.

Essa remoção abrupta da coerência narrativa coloca em primeiro plano a autonomia do meio de quadrinhos, pois os quadrinhos não se adaptam mais às convenções narrativas, não mais atendem ao leitor, fornecendo uma sequência legível de imagens e texto. É nessa partida do leitor que a política pode ser encontrada na abstração, enquanto os quadrinhos gesticulam para um modo diferente de representação, que vai além da convenção. (WORDEN, 2015, p.65. Trad. nossa)<sup>12</sup>



Assumir esse conflito e criar trabalhos que ponham em tensão sequência, segmentação, narração, figuração e abstração, é um ato de ruptura com um modelo canonizado. Essas obras, se encaradas com uma ação questionadora e livre que se adapta de objeto a objeto, podem ajudar a enriquecer um arcabouço cultural dos quadrinhos e ampliar uma produção que se propõe como fluída e indefinida.

Nesse caminho é que compreendo que um trabalho de certa maneira hermético como “Narciso Deslocado: informe” (Fig.17), carregue em si um caráter político, ao desterritorializar, ao mesmo tempo, o espaço do corpo e dos quadrinhos, colocando o leitor em contato com uma construção que entrega e desvia o tempo todo uma unidade dada, sem alienar e objetificar a parte. Ali a multiplicidade de imagens pode ao mesmo tempo ser um caminho do olhar, em que a repetição temporaliza o passar das páginas, mas também um corpo informe se formando, como cartografia e processo. Um conjunto em devir.

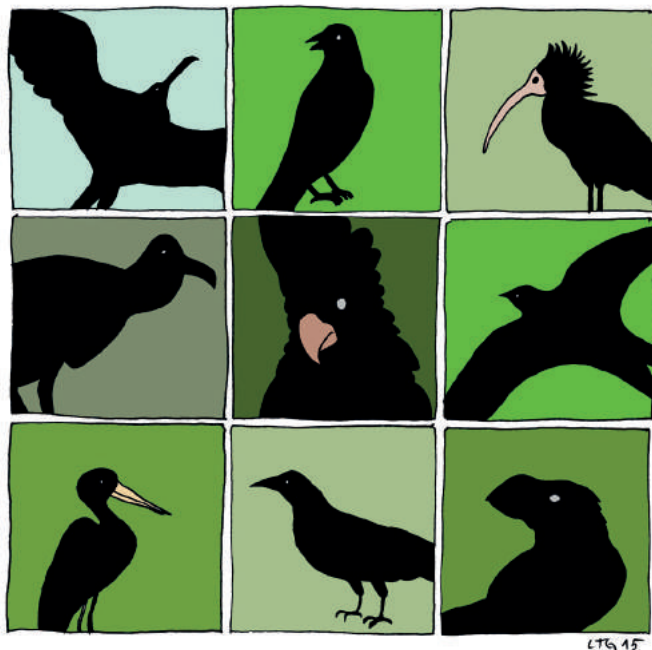


Fig.18: *Quadradinha*, 2015.  
Lucas Gehre.

Fig.17: *Narciso deslocado: informe*. 2021. Página 5.



*Fig.19: Sequence, 2019. Tim Gaze. Quatro páginas da HQ.*

### 3 – PROCESSOS DE ABSTRAÇÃO

Como já afirmado, essa investigação está mais voltada às contaminações do campo da abstração nos quadrinhos do que com o fechamento de um gênero e delimitação de fronteiras para a produção. Abandonar o substantivo e mergulhar no processo, na ação da abstração é imperativo. Os agenciamentos possíveis a partir dessa noção processual têm possibilitado cruzamentos com diferentes conceitos operatórios, temas e linguagens. Para tanto essa pesquisa poética buscou cartografar as relações que envolviam busca consciente por diálogos, mas também as intuições, o imprevisto, os fluxos do próprio cotidiano.

Procuro explicitar esse caminho na minha pesquisa porque ele não diz respeito a uma forma de fazer homogênea nos quadrinhos ou nas artes. A abstração nos quadrinhos tem diferentes dinâmicas, níveis e intenções. Como exemplo, cito o comentário do quadrinhista Tim Gaze sobre o seu trabalho “Sequence” (Fig.19), 2019, HQ que faz parte do livro “Abstraction and Comics I Bande dessinée et abstraction”. Formada por 8 páginas sem nenhum elemento característico dos quadrinhos (não há quadro, balão, linhas cinéticas, onomatopeias ou qualquer outro elemento convencional), com manchas negras bastante gestuais e que aparentam monotípias por certas falhas e rastros. Nas notas, Tim Gaze afirma que “Minha intenção é estimular a imaginação do leitor a preencher personagens, cenários e ações, e derivar um enredo narrativo da ordem em que eles ocorrem” (2019, p.43. Trad minha)<sup>13</sup>, ou seja, se há uma certa colonização narrativa (BENETT, 2014) que se impõe a nossa forma de ver, Gaze joga com ela, utiliza-se da pareidolia e explora essa forma de leitura. Seu trabalho também desestabiliza a leitura narrativa, não por se opor, mas forçando seus limites e sua abertura por dentro. De certa maneira, ele parte de lugares opostos aos meus. Ainda assim nos cruzamos, pois, se ele credita à pareidolia uma chave para a entrada narrativa em seu trabalho, essa entrada narrativa também



Fig.20: *Sem olhos ou ecos de Maria*, 2020. Página do capítulo *Fragments de um episódio de salão* em que tudo foi falado, mas somente um ponto foi dito ou de uma redução que ainda diz muito.

aparecerá no meu trabalho “Sem olhos ou ecos de Maria” (Fig.20). Por mais que eu parta do incômodo com a leitura narrativa e tenda, a princípio, a me opor, também faz parte da postura que assumi para a tese me manter aberto às contaminações que sugerissem caminhos férteis. Ao trabalhar sobre imagens de arquivo e um contexto temático ligados a um conto de Machado de Assis, a chave para uma leitura mais narrativa também está dada. Nomes de personagens e visualidades aparecem como rastros na HQ, permitindo que o leitor desdobre, principalmente caso conheça o conto, um esboço de enredo. Esse seria bastante aberto, poroso, mas ainda assim bastante plausível por se escorar no conto como origem.

Com tudo isso, considero importante ressaltar o quanto essas possibilidades abertas pelos processos de experimentação me instigam a pensar a matéria, o formato e as imagens em si. Correndo o risco de ampliar demais tal noção, perguntei-me por quais lugares já mapeados ou esboçados a abstração se faz presente com certo protagonismo e como ela funciona? Ao que me parece a própria ideia de abstração leva a abertura de fluxos de desterritorialização, usando das propostas de Deleuze e Guatarri (2011), pois não é um conceito que se fecha, que tem regras, mas sim um constante vir a ser de ruptura com o já normatizado.

### **3.1 - ABSTRAÇÃO COMO RUPTURA, DESTRUIÇÃO E OPACIDADE.**

Em 1936, Alfred Barr (2013, p.28) fala da “quase-abstração” e da “pura-abstração”, nessa data Barr já havia percebido diferentes “vontades” e propostas sob a abstração, uma vez que alguns artistas visuais buscavam o abstrato, “pura-abstração” (como Malevich e o Suprematismo), enquanto outros a abstração, “quase-abstração” (como Picasso e o Cubismo). O mais interessante é que mesmo buscando essa referência a partir das proposições dos artistas e os movimentos aos quais se vinculam, as definições se cruzam, não são



Fig.21: Improvisação 30  
(Canhões), 1913. Wassily  
Kandinsky

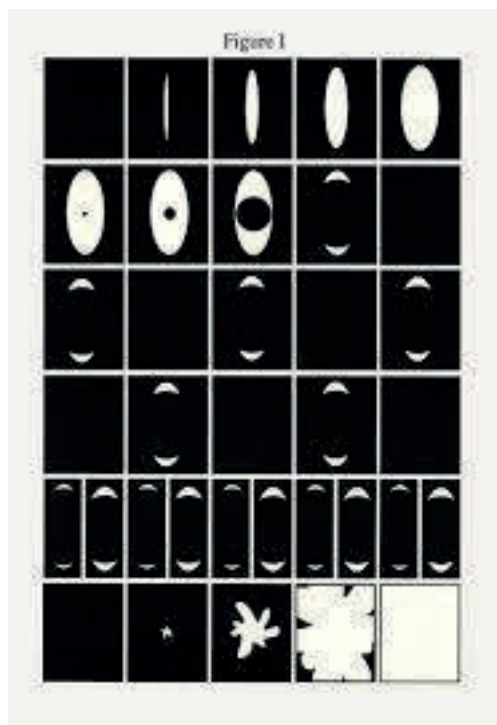


Fig.22: La nouvelle pornographie,  
2006. Lewis Trondheim. Página da  
HQ.

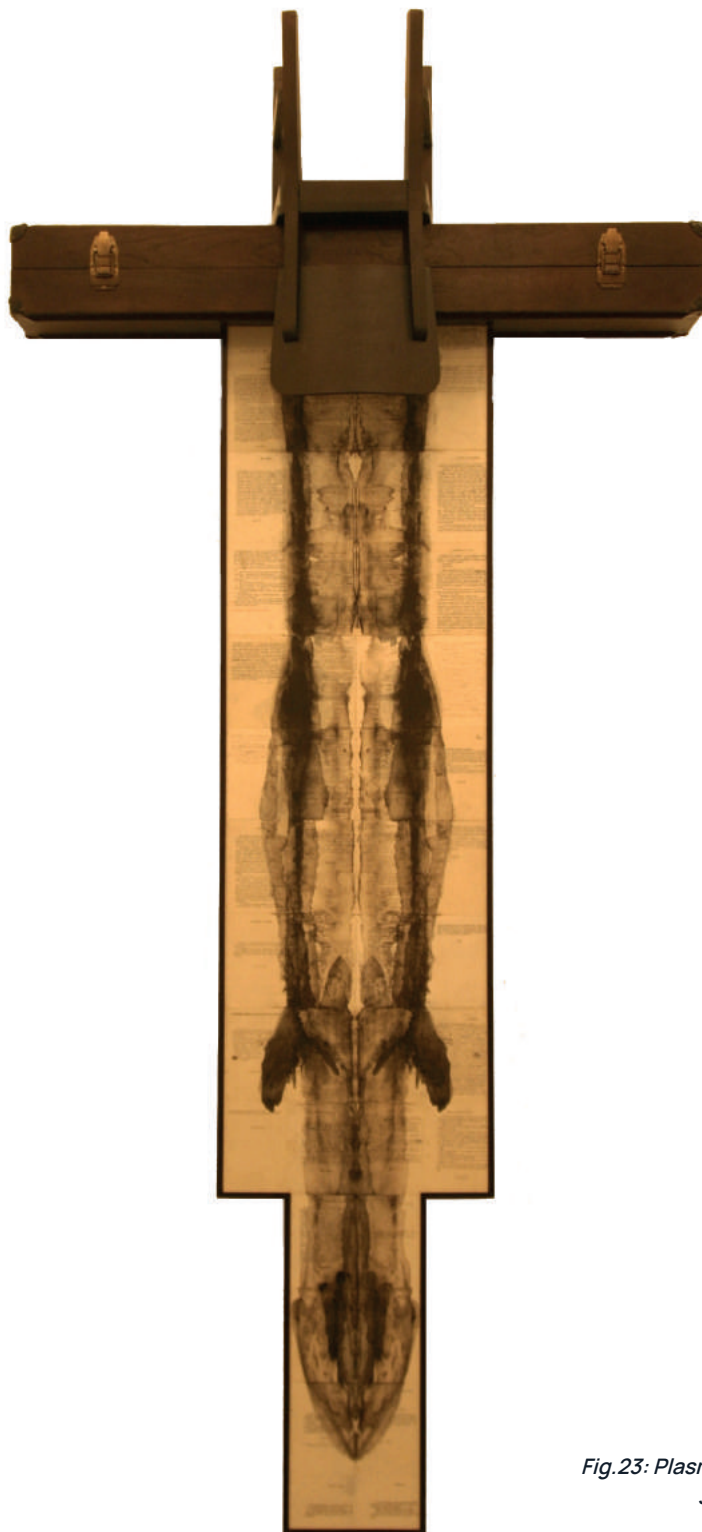
estranque, como acaba mostrando com o exemplo de Kandinsky:

Existem, é claro, muitas variações dentro dessas duas classificações e muitas sem, por exemplo, a famosa obra de Kandinsky, 'Improvisation, no30' em que o artista pretendia pintar uma composição abstrata, mas inconscientemente (ele diz) introduziu um par de canhões no canto inferior direito. Portanto, temos, neste caso, uma quase-abstração que o artista pretendia ser uma abstração pura. (BARR, 2013, p.29. Trad. nossa)<sup>14</sup>

O mesmo pode acontecer com o abstrato nos quadrinhos, ainda que se busque o afastamento do enredo, do protagonismo dos elementos narrativos, ainda assim pode restar ao leitor o bastante para que ele encontre uma narrativa naquele objeto. Lewis Trondheim explora essa tensão de uma maneira engenhosa em "La Nouvelle Pornographie" (fig.22), de 2006. Aqui uma aparência visual abstrata é subvertida em figuração por conta da sequência. Nesse caso, se a figuração não for percebida pelo leitor, a narrativa não passará da narratividade mínima, mas a partir do momento em que se percebe a figuração, conseqüentemente se percebe a narrativa e vice-versa. Ou seja, uma aparência de pura-abstração se transforma, pela leitura, em quase-abstração.

Essa HQ é composta basicamente por ovais, círculos e algumas formas orgânicas, com a repetição na sequência de quadros sua significação se mostra e percebemos que as ovais são a vagina, os círculos o pênis e a forma orgânica, o gozo. Essa HQ acaba por ser um quadrinho abstrato e uma paródia que explora um dos pontos mais discutidos da abstração na HQ, a relação entre sequência, imagem e narrativa. Também é importante ressaltar o valor do título que ajuda a "decifrar" a obra ao entregar logo de início o tema.

A importância dos títulos para o trabalho de alto nível de abstração aparece no meu trabalho com frequência. Tenho procurado títulos que criem relações entre a abstração e uma certa exterioridade, para além do campo formal. "Este não é um lugar seguro" pode exemplificar isso, já que foi um título que para mim



*Fig.23: Plasmátio, 2002.  
José Rufino.*

era muito importante de encontrar. Sendo esse o meu trabalho mais formal e visualmente abstrato, não queria que ele se fechasse no formalismo, por isso fugi de títulos como “Composição” ou qualquer outro que remetesse unicamente à estrutura da HQ. Como se trata de um trabalho que se faz da retomada, do constante reinício de um mesmo processo para gerar resultados diferentes, queria algo que falasse dessa ansiedade do começo, comum na criação artística, e que também deixasse aberta uma vinculação externa com a dificuldade de reiniciar, mudar a rota, ou mesmo, criar livremente, inventar, daí a insegurança que é o próprio espaço do fazer. Ao falar do título “Este não é um lugar seguro”, também penso na relação com o objeto final, sem imagens figurativas e sem um encadeamento que leve o leitor a um final. Bem, se não há significado narrativo, há o que? Abre-se espaço para as sensações, para a visão háptica, para o erótico, o empático e afetivo e o conceitual.

A abstração contemporânea, seja nos quadrinhos, nas artes visuais ou outras linguagens, parece ter esse caráter ainda mais amplo, que não se prende ao “absoluto”, nem à “verdade” (LIND, 2013), mas passa a usar certas rupturas para desvelar novas ideias, jogos ou sobrevivências – lembro aqui dos trabalhos de José Rufino, como “Plasmátio” (fig.23), 2002, em que a imagem abstrata é parte de um todo ligado ao lugar da violência da ditadura brasileira. Não é uma abstração que busca uma verdade universal da arte, mas sim, um desvelamento da ideia de trauma, algo tão urgente quando ligado a um país que tende a esquecer – ou encenar o esquecimento – para forçar uma aparência de normalidade. Assim, a abstração passa hoje por uma valorização do aspecto relacional da imagem e seu entorno, a partir de como ela é montada, do seu lugar na composição, na sala ou na página.

Se é verdade que quase todas as sequências de painéis podem ser recuperadas em termos narrativos, a abstração, longe de ser um dado, deve ser cuidadosamente trabalhada e construída. E ao ser construída, permanece em tensão dialética com os dois

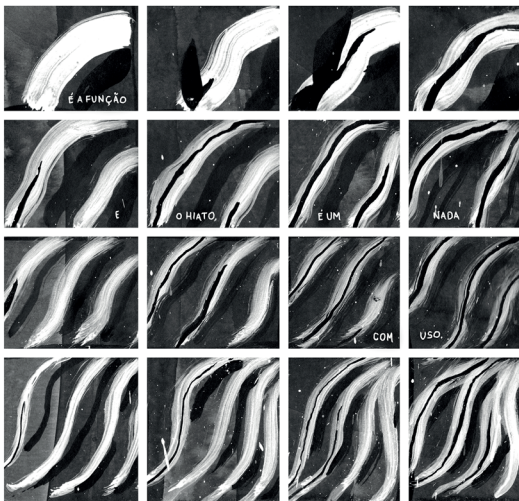


Fig.24: Pra quem? Moebius e o palácio, 2020. páginas da HQ.

pólos não-abstratos que discuti: por um lado, figuração (no nível de painéis individuais); por outro lado, narrativa (no nível da sequência). (BAETENS, 2011, p.101. Trad. nossa)<sup>15</sup>

Essa tensão pode ser encontrada em “Pra quem? Moebius e o Palácio” (fig.24). Esse trabalho, ao mesmo tempo em que é bastante figurativo - já que as imagens de dois terços da HQ são referências a obras de arte de artistas brasileiros - mantém nesses mesmos dois terços pouca ligação sequencial entre as imagens e quadros. São coleções e fragmentações em uma conjunção de ideias poéticas que apontam para contradições e explorações na arte e na sociedade brasileira. O texto verbal desse trabalho também amplia essa tensão entre narrativo e não-narrativo, mantendo um estado de suspensão constante a partir de um paralelismo que não se fecha. Em um paralelo com o trabalho de José Rufino, é a partir da teia de conexões entre os diferentes elementos da obra (visuais, sequenciais - ou segmentários -, verbais, internos e externos) é que o trabalho se faz, construindo-se mesmo durante a leitura e permanecendo em movimento após seu fim.

Esses processos, acima de tudo, são pequenas rupturas que tiram do lugar o organismo dos quadrinhos. Desvios constantes para a abertura de novas conexões, e nesse sentido, uma busca posicionada de fuga da linguagem hiper ordenada. Baetens encaminha o fechamento de seu texto apontando esse caráter crítico:

a abstração nos quadrinhos pode ser definida como o processo de desafiar características normalmente dominantes dos quadrinhos - colocando esses recursos em outros usos menos ortodoxos. Nessa perspectiva, a análise e a prática de quadrinhos abstratos levantam a questão de quão longe se pode questionar a dimensão narrativa da narrativa gráfica. Por sua vez, explorar essa questão ajuda a reformular a relação entre os quadrinhos, por um lado, e a narrativa, por outro. O fenômeno da abstração nos quadrinhos promove, assim, um repensar crítico do meio. (BAETENS, 2011, p.104. Trad. nossa)<sup>16</sup>

TROCO

AINDA  
HÁ  
ESPERANÇA



*Fig.25: Mínimos detalhes, 2018.  
Páginas do livro. Arquivo pessoal.*

O ontológico e o tautológico, o visível e o lisível, a significação e o sensível são tanto mais férteis quanto maior a troca e não a imposição. Os quadrinhos enquanto forma canonizada com todas suas convenções que se impõe ao definir uma naturalização do que a linguagem e o sistema dos quadrinhos “é”, acaba também por ser uma barreira para o que os quadrinhos poderiam ser. E nesse sentido, lidando com uma linguagem que não está isolada no vácuo, mas sim entremeada nos e pelos fluxos constantes no espaço social, é nitido que tais convenções dizem respeito também a formas sociais de se relacionar com o mundo.

Lucy Lippard (2013) afirma que comparada com a figuração, a abstração se mantém como uma ferramenta mais potente para chegar ao desconhecido, ao não-familiar. Tomando essa afirmação para as HQs, é possível vislumbrar que em relação à narrativa, ou à fragmentação visual, a abstração tem uma grande potência a ser explorada para o desconhecido, inclusive por ser ainda ela própria muito pouco familiar. Não apenas é pouco familiar agora, como, para Liam Gillick, não deixará de o ser. O artista afirma que o abstrato está fadado ao fracasso. Ele em si, sua concretização, é o fracasso, pois é um processo de destruição.

O abstrato na arte é um processo de destruição - pegando aquilo que não pode ser representado e forçando-o a um conjunto incompleto de objetos e imagens que existem como um léxico paralelo que forma um espelho estilizado para o que não pode ser representado. (GILLICK, 2013, P.211-212. Trad. nossa)<sup>17</sup>

A abstração seria, nesse caso, uma tensão constante entre a representação mesma (mimética, narrativa) e uma fuga que não tem ponto final, não tem chegada, já que esse fim é em si o que não há. A abstração seria, portanto, uma multiplicidade, no sentido de Deleuze e Guatarri (2011), já que difere do múltiplo – que depende de uma unidade de partida –, que necessita de um oposto para se espelhar, mas diferentemente, a abstração não tem oposto, porque nunca se forma. Ao invés disso, é relação, tensão, fluxo.

Enquanto destruição e ruptura, a abstração é a destruição das organizações, a abordagem essencialista que vê os objetos como totalidades finalizadas. Se o abstrato é algo que nunca estará lá, por isso mesmo é constante busca, é nômade. McLuhan define o abstrato também como processo, para o autor “eis o que significa abstrato (...) Significa extrair. Extrai-se alguma coisa. O que extrai-se na arte abstrata, no jazz e no simbolismo é a conexão” (McLuhan, 2005, p.257). Romper a conexão do que está dado como acabado, completo. As linguagens nunca estão completas. Posso citar como exemplo no meu trabalho: quando retiro em “Mínimos detalhes” (fig.25) a continuidade sequencial, mas proponho que o livro ainda funcione como um todo segmentado (como propõe Tamryn Benett, 2011), rompo com um dos aspectos mais caros à HQ narrativa. Ao mesmo tempo, destaco, por exemplo, a proposta de uma “solidariedade icônica” comum aos quadrinhos, essa solidariedade não se limita à sequencialidade. Essa publicação se afasta radicalmente da visualidade comum às HQs – ainda mais por propor relações entre imagens por associação “às cegas”, o que não significará um *nonsense* – mas não deixa de haver, nela, todo um trabalho de pensamento quadrinhístico, de exploração das relações, tensões entre imagens (solidariedade icônica); entre texto e imagem; entre os códigos e a superfície (montagem) e a materialidade do objeto, na sua forma de leitura. Ao mesmo tempo em que a abstração é ruptura e o abstrato destruição, a opacidade explorada nesses percursos, como Lind aponta sobre Mondrian, parece intensificar as potências da linguagem.

## 4 – EM UM MUNDO TRANSPARENTE

Uma das características primárias de uma série de autores das histórias em quadrinhos contemporâneas é a “nebulosidade” – tomando de empréstimo o termo utilizado por Guilherme Wisnik em seu livro “Dentro do nevoeiro” (2018) – tanto visualmente, quanto narrativa ou semanticamente. Autores brasileiros como Denny Chang, Rafael Coutinho, Edgar Franco, Grazi Fonseca, Amanda Miranda, Gazy Andraus, Marco sem S, entre outros, carregam uma série de características de uma linguagem que não se dá instantaneamente ao leitor, exige algum retardamento no olhar, pode despertar certas sensações ou mesmo uma certa pensatividade (ALLOA, 2017). Fragmentos de vida muito elípticos, visualidade gestual, predileção pela plasticidade ou mesmo não-figuração, imagens simbólicas, formas geométricas, montagens de arquivo, aforismos poéticos, desdobramentos formais e textuais de todo o tipo. Esses quadrinhos contemporâneos são marcados por um sem-fim de desvios de função e fugas da norma, que podem demonstrar uma oposição à velocidade e pragmatismo da sociedade contemporânea globalizada e tomada pela conexão lisa, chamada pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, de “sociedade da transparência” (2017).

Levanto essas questões por ter encontrado relações intensas entre a minha vontade e impulso plásticos e a crítica ao atual estado do nosso organismo social. Procuro assim, pensar sobre certo estado da nossa sociedade e também sobre minha produção, postura e indignações, que em muitos momentos servem de impulso para a criação. Não tenho uma forma de trabalho muito padronizada e organizada, ela se dá por pulsões constantes, em diálogo com o que está no meu entorno, afetando e movendo. Os meus modos de fazer, que necessitam de lentidão, de tatear o objeto antes de planejar, são em si uma oposição à ordenação controlável da sociedade da transparência, que entre suas várias acepções é colocada por Han da seguinte maneira:

As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam rasas e planas (...). As ações se tornam transparentes quando se transformam em operacionais, quando se subordinam a um processo passível de cálculo, governo e controle. As coisas tornam-se transparentes quando depõem sua singularidade e se expressam unicamente no preço. O dinheiro, que iguala tudo com tudo, desfaz qualquer incomensurabilidade, qualquer singularidade das coisas. Portanto, a sociedade da transparência é um abismo infernal do igual. (HAN, 2017, p.9-10)

Desenvolvo processos que não permitem muito controle, que buscam formas mutantes – termo que Edgar Franco utilizou para definir meu desenho em uma reunião –, mas acima de tudo, procuro construir objetos que mantenham essa falta de controle em sua estrutura, permitindo um contato aberto e questionador com o leitor, o que também me obriga a lidar com uma relativa angústia constante de não ter certeza do ponto de chegada dos processos, seja pela força própria a esses ou também a uma atenção muito suscetível a tudo o que está a minha volta, levando a modificações constantes enquanto o trabalho é feito: produzo e desvio na mesma medida.

“A transparência estabiliza e acelera o sistema, eliminando o outro e o estranho.” (HAN, 2017, p.11), bem, se absorvo a abstração enquanto potência de exploração do não-familiar – como afirmado por Lipardd –, só posso me afastar dessa transparência totalizadora, que achata e iguala tudo em prol de uma função pragmática, que tem se resumido à monetização do mundo. Nada fora da monetização tem valor, é puro desperdício. O ponto é que a arte é desperdício no melhor dos sentidos possíveis, pois, como Bifo (Franco Berardi, 2020) me ensinou, arte é excesso, é transbordamento. Enquanto essa transparência é totalitária, busco uma abstração anárquica e solidária.

“A poesia é o excesso que ultrapassa o limite e se furta à medida”, afirma Berardi (2020), que aponta para a “hiperinclusividade” da ambiguidade da linguagem:

O poeta não respeita os limites convencionados da relação entre significante e significado e desnuda a infinitude do processo de criação de sentido (significação). A precisão e a aceitação são as condições para o mérito e para a troca. O excesso é a condição para a revelação, para a emancipação quanto ao sentido estabelecido e para a indicação de um horizonte de significação ainda não visto: o horizonte do possível. (BERARDI, 2020, p. 141)

A produção artística é essa constante busca – e ampliação – do possível e é por meio da errância, do risco, que posso produzir quadrinhos que apontem rupturas e se abram às conjunções, relações de diálogo com o diverso. Entendo que o processo criativo é tão mais fértil quanto mais se coloque como um elogio ao incerto, o que, conseqüentemente, leva a uma aproximação com o fracasso. O fracasso só pode ser aceito se há tempo para o respiro, para o distanciamento e para as retomadas desviantes. Mas a sociedade transparente não tolera lapsos (HAN, 2017) e um mundo que rechaça o fracasso, que não tem tempo para o fracasso, é um mundo que o impõe enquanto um imperativo. “Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso” (ROLNIK, 2018, p.32)

O ato poético é “a manifestação de um fluxo semiótico que inaugura no mundo tons não convencionais de sentido” (BERARDI, 2020, 142), como encontrar esses tons dentro de manuais rígidos, em organismos já organizados que coagem à exploração predatória do mesmo e eliminação do outro? O ato poético, o ato criativo como tal, é possível enquanto experimentação livre, mas a análise de Bifo sobre nossa sociedade vê a imposição do caminho oposto: “Lançado em um ambiente de impulsos puramente funcionais, o agente da linguagem passou por uma privação sensorial, um empobrecimento psíquico dos reflexos afetivos.” (BERARDI, 2020, p.177). O filósofo italiano acaba por apostar na poesia, com sua linguagem afetiva e solidária, como um dos caminhos para abrir fluxos outros.

Resistir ao regime dominante em nós mesmos (...) esse é um território que tem que ser incansavelmente conquistado e construído em cada existência humana que compõe uma sociedade, o que intrinsecamente inclui seu universo relacional. (ROLNIK, 2018, p.36).

Essa proposição solicita que se coloque o próprio fazer em constante incômodo, mantendo a cartografia em fluxo, na tentativa de abrir novos cortes na, como sugere Suely Rolnik, superfície relacional do mundo.

#### 4.1 – LINGUAGEM NEBULOSA

Como essa relação social e econômica reflete especificamente nas imagens e nos quadrinhos e nas minhas imagens e nos meus quadrinhos? Han aponta algumas considerações sobre a transparência na imagem:

As imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre imagem e olho. (HAN, 2017, p.10)

Como a linguagem carrega ambiguidades inerentes, entendo que Han está apontando para a coerção, a imposição de que se alcance esse fim (o de eliminar as ambiguidades). Essa parece ser a utopia fascista da sociedade de transparência sobre a imagem: “A linguagem transparente é formal; sim, uma linguagem puramente mecânica, operacional, que elimina toda ambivalência.” (2017, 10)

Em tal utopia (distópica) pela mecanização do mundo, pela positividade completa, a visualidade que se procura criar é a de que ela – a comunicação transparente – realmente existe. A verdade absoluta, a universalidade – já rechaçadas, como visto, pela própria abstração – são ilusoriamente colocados como fatos dados nessa sociedade. Uma verdade se posta afirmando ter atingido a

neutralidade, ultrapassando os “radicalismos” ideológicos. Guilherme Wisnik lembra Dan Graham, que critica

a transparência literal do vidro nos edifícios de linhagem bauhausiana como sendo, no fundo, uma ‘camuflagem’. Pois, usado de forma indiscriminada na fachada de edifícios corporativos modernos como álibi simbólico, o vidro transmite a falsa impressão de transparência e honestidade quando, na verdade, aquela corporação pode muito bem concentrar poder por meio de relações espúrias que, no entanto, se mantêm secretas, porque alheias ao domínio visual” (WISNIK, 2018, p.21)

Essa é a política da transparência, que, camuflada de neutralidade, impõe intensos fluxos naturalizados de domínio. Wisnik vê uma resposta da linguagem visual, que aparece em seu texto a partir também das artes visuais, mas principalmente da observação da arquitetura, para essa “verdade absoluta, hiperexposta, desencantada, diante da qual tudo já está dito” (2018, p.09):

Diante disso, aos olhos de hoje, talvez possamos encontrar respostas alternativas nas superfícies ambíguas da arquitetura contemporânea, com seus véus translúcidos que deixam entrever algo dos seus espaços interiores, envolvendo-os em mistério. Ou com suas membranas estranhas, atrás das quais as coisas aparecem de forma dissimulada, distorcida, como espectros e sombras. Será que podemos enxergar, aí, uma tentativa de reencantamento da experiência através da promessa sedutora, da insinuação velada, recuperando em certa medida aquela dimensão do mistério que o vidro prometia abolir junto à noção de aura na obra de arte? E, ainda, será possível pensar que essa interposição de um obstáculo à transparência plena nos devolveria de alguma forma a voz (...)? (WISNIK, 2018, p.09)

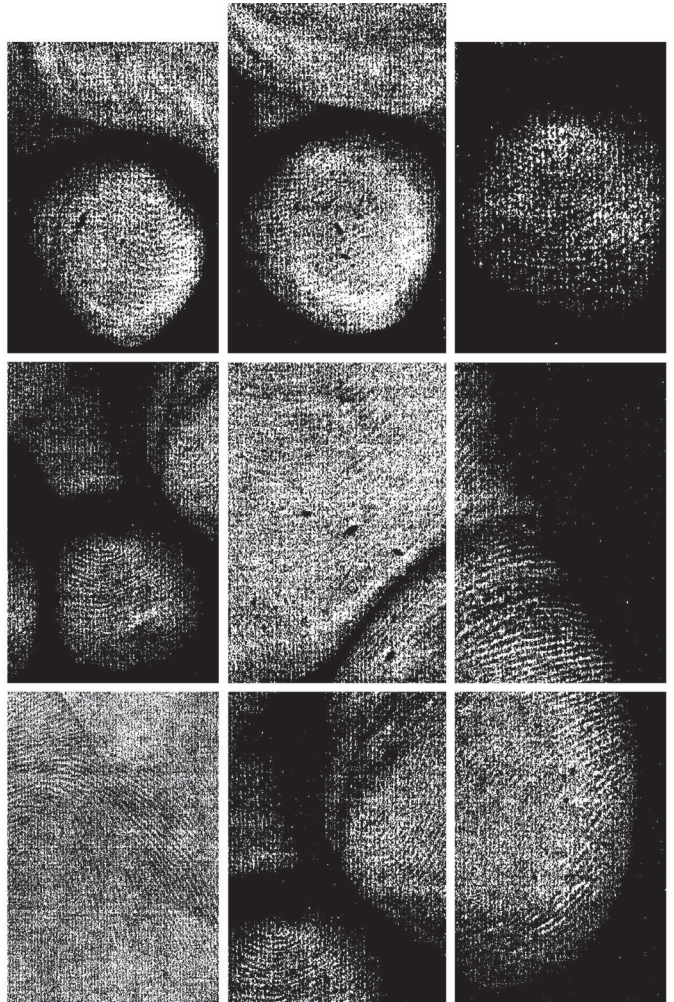
Formas dissimuladas, distorcidas, espectros, sombras, nessas características é que eu pude ver como os quadinhos contemporâneos também dialogam com essas forças subjetivas que rondam nosso tempo. Se a política transparente do mundo financeirizado só pode gerar uma falsa sensação de verdade e



Fig.26: Narciso - Gesto III, 1986. Hudinilson Jr.

Fig.27: Imagem em xerox usada na HQ Narciso Deslocado: informe, 2021.

Fig.28: Narciso deslocado: informe, 2021.  
Página da publicação.



segurança, uma vida dentro do nevoeiro, seria possível buscar uma voz na opacificação da expressão? Eu entendo que sim, os exemplos que encontro e que me atravessam com grande intensidade, também parecem abrir esses caminhos e impulsionam minha criação como no deslocamento das operações de Hudnilson Jr que desenvolvo em “Narciso deslocado: informe” (fig. 26 a 28). Vozes que façam oposição à pressão imposta e que consigam perfurar criticamente e com alguma liberdade os bolsões de ansiedade e depressão – ou ao menos colocá-las em questão e em diálogo.

Dentro dos novos agenciamentos que tenho procurado gerar nas minhas propostas poéticas, mantenho diálogo constante com os outros autores que deslocam os organismos do sistema dos quadrinhos e de outras linguagens que se atravessam e se ligam aos trabalhos em produção.

## **4.2 – TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE NOS QUADRINHOS**

Todos esses entrelaçamentos me levaram a pensar sobre transparência e opacidade nos quadrinhos e na linguagem visual em geral, observando as complexidades e contradições da nossa relação com a imagem e também das potências operacionais dessa tensão. A imagem nunca será plana, sempre se manterá ambígua em algum nível, condição fluida que procuro explorar. Etienne Samain afirma que toda imagem nos faz pensar, assim como veicula pensamentos; toda imagem é uma sobrevivência e é uma forma que pensa; toda imagem é cigana, “estão sempre de viagem, de passagem: sempre elas pensam. A imagem – mesmo abstrata – não escapa a condição originária de errante, ávida, à procura de um destino sem fim, numa peregrinação incansável” (SAMAIN, 2012, p.34).

A questão da transparência na imagem vem de uma longa discussão sobre a sua presença enquanto “janela do mundo”, que diz respeito à ilusão mimética. Essa abordagem encara a imagem como

representação do mundo objetivo, diferente da imagem enquanto ação artística, que se abre para a possibilidade da imagem não-figurativa. Nesse sentido, a imagem carrega essa ambivalência entre transparência e opacidade, uma ambivalência entre a denúncia do seu limite e a “operacionalização do seu ser-limitado” (ALLOA, 2017, p.10), entre o que ela é de fato e o que ela pode suscitar, sua exterioridade.

“A imagem pode tocar o que está ausente, isso em sua representação, sendo uma imagem “pretendente” do ser, como afirma o autor (ALLOA, 2017, p.10), mas também em ideias e sensações. A imagem é presença física, material, mas também subjetiva. A transparência total levaria ao ato de ignorar completamente a forma, já que ela se limitaria a ser o que mostra, a ausência. Por outro lado, a opacidade total limitaria a imagem ao que ela é: matéria e nada além disso. É no jogo entre a transparência e a opacidade que reside uma das forças da imagem, como propõe Louis Marin, citado por Alloa:

Louis Marin não parou de insistir sobre o fato de que opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irreduzível. Janela aberta a pintura da representação permite a visibilidade, corpo opaco, ela garante a lisibilidade. (...) A imagem será pensada sucessivamente na transitividade transparente e na sua intransitividade opaca, sucessivamente como janela e como superfície impenetrável, como simples alegoria (...) e como pura tautologia (ALLOA, 2017, p.14)

Essa abordagem que aceita contradição transitiva e intransitiva da imagem acaba por propor a abertura de abordagens que dialogam mais com o objeto em si do que com imposições já normatizadas. A mesma relação aparece nos quadrinhos, os quais são “lidos” e “vistos”, no cruzamento entre suas diversas camadas de códigos, com possibilidades para a “janela aberta”, mas também para o corpo opaco, sensível, háptico e também conceitual. Destaco esse fato para ressaltar a importância não apenas da abordagem narrativa (muito mais ligada à janela aberta nas HQs), mas também outras abordagens que permitam que a história em quadrinhos e a imagem possam

arrebatando “uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas” (SAMAIN, 2012, P.34). Nos quadrinhos, parte da força opaca, capaz de despertar essas operações reside no desenho, em seus níveis de abstração e gestualidade, na sua materialidade gráfica, contida no que tem sido chamado de grafiação.

#### 4.2.1 - Grafiação

Ao tirar o protagonismo da ordem narrativa, a minha produção se volta para uma exploração da ordem plástica e seus desdobramentos. A percepção da materialidade possibilita outros caminhos para a história em quadrinhos. Maria Clara Carneiro (2016), em diálogo com Mao, aponta que quanto mais se destaca essa materialidade, “quanto mais ensimesmada uma obra, uma resistência à transparência da página, mais tenderia a obra para um poético” (CARNEIRO, 2016, p.59). Uma volta à matéria que me lembra da autorreferencialidade da própria linguagem poética, estética,

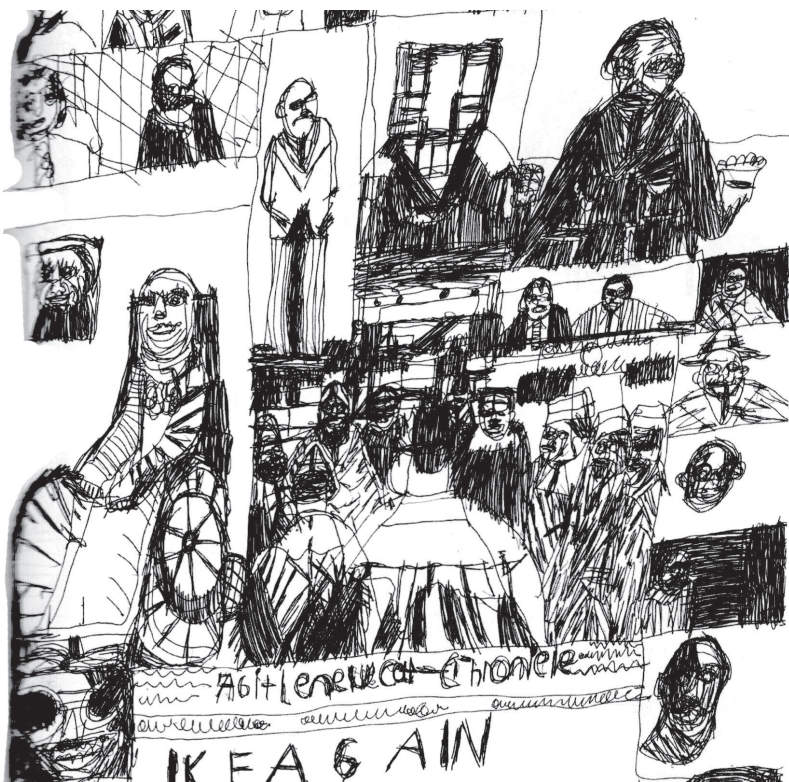


Fig.29: Comix covers, 2020. Pascal Leyder. Fragmento.



*Fig.30: Pra quem? Moebius e o palácio, 2020.  
Fragmento.*

que pode mudar os sentidos possíveis, dialogar com a presença da linguagem – a opacidade da página enquanto objeto formativo – e, talvez o que mais me instigue: desenvolver outras relações de embate com a história em quadrinhos. A grafiação é a instância que diz respeito à presença da mão do artista, é um conceito proposto por Philip Marion e discutido por Jan Baetens no artigo “Sur la graphiation. Une lecture de ‘Traces en cases’”. A proposta de Marion é dividir o conceito de mostração – que primeiro foi usado no cinema e diz respeito à enunciação visual.

Sob a narração e a mostração, o leitor de quadrinhos é chamado a colocar o olhar em coincidência com o gesto do desenhista; é abraçando a impressão gráfica dele que pode participar da mensagem. Nesse sentido, a grafiação é fundamentalmente autorreferencial. Antes de contribuir para a figuração, ela é auto-demonstração, no traço, de uma identidade gráfica perceptível na especificidade subjetiva de uma impressão (de uma marca). (...) Se, assim, proponho o conceito de grafiação ao lado do de mostração, é também que a mostração, como é imaginada por Gaudreault para o cinema, não tem, de maneira alguma, na HQ, a mesma transparência figurativa, a mesma transitividade. O processo de mostração desaparece por trás do todo-poderoso simulacro analógico que ele tende a produzir. No entanto, nos quadrinhos, o material gráfico é sempre resistência, opacidade e impede que a exibição seja totalmente transitiva (Marion, in BAETENS, 1996, p.225. Trad. nossa)<sup>18</sup>

A enunciação visual no cinema e nos quadrinhos, portanto, são bastante diferentes, já que a mostração no cinema lida com uma transparência figurativa mais evidente (que pode ser subvertida), enquanto a HQ carrega sempre algum grau de opacidade na subjetividade gráfica do traço. É essa enunciação gráfica que soma outros sentidos e destaca a materialidade autorreferente de uma HQ, permitindo ao leitor a percepção de sentidos outros, que não apenas os ligados à narrativa.

Erwin Dessage, no texto “Les Bande Dessinées opaques de Pascal Leyer”, também vai debater o conceito da grafiação:

Marion observa ainda: “como um bumerangue, o desenho sempre volta ao gesto que ele traçou” (Marion, 1993, 110). A partir dessa constatação, forjou o conceito de grafiação que definiu nos seguintes termos: “Proponho-me dar o nome de instância de grafia a esse corpo enunciador particular que trata esse material gráfico que constitui a história em quadrinhos e a infunde, de forma reflexiva, a marca de sua subjetividade singular, a marca de seu próprio estilo” (35). Com suas múltiplas molduras, cada uma delas invadida por linhas e massas, a história em quadrinhos se distingue pelo caráter proliferante de seu design. (DESSAGE, 2019, p.114. Trad. nossa)<sup>19</sup>

Voltar como um bumerangue ao gesto, essa é a marca da presença da imagem desenhada nos quadrinhos, muitas vezes preterida pela naturalização de sua função narrativa. No olhar que destino ao traço há um prazer pela liberdade do gesto, pela errância típica do fazer artístico, não à toa, prefiro deixar de lado roteiros e quaisquer definições rígidas para os meus trabalhos. Muito do que ali está é fruto do pensamento da mão, no momento do fazer. Como exemplo, a imagem geral de “Pra quem? Moebius e o palácio” (fig.30) explora bastante esse fator. São imagens que se iniciaram por uma vontade de unidade e que para alcançar esse fim, gerou uma profundidade de camadas sobrepostas. Em contágio com o todo, incluindo aí as figurações dos desenhos, é um trabalho que expressa muito o diálogo, os atravessamentos e influências. Formas visuais, obras, referências estruturais, tudo aparece ali como essa vontade de contato (ou junção, como diria Bifo), e a enunciação gráfica prenuncia toda essa vontade.

#### 4.2.2 - Montagem

“(...) a montagem será o lugar da perda da inocência”  
(Ismail Xavier)

Parafraseio Ismail Xavier, deslocando seu raciocínio para os quadrinhos: o conjunto de imagens impresso nas páginas corresponde a uma série finita de desenhos nitidamente separados,

a sua disposição é, evidentemente, descontínua. Esse fator, que soa bastante óbvio a princípio, é marcante na visualidade dos quadrinhos. O exercício de “transparentização” do quadrinho narrativo é uma convenção que não ignora essa descontinuidade, ou a leitura seria impossibilitada, mas convencionada a investida de relação diegética direta entre uma imagem e outra. Diferente do cinema, em que há a possibilidade de um filme sem cortes - ainda assim formado por imagens descontínuas, Cirne debate esse ponto em seu livro “Quadrinhos, sedução e paixão” (2000) -, nos quadrinhos a descontinuidade é exposta. O processo de montagem pode seguir mais ou menos essa convenção do quadrinho narrativo ou destacar essa descontinuidade, impondo outras relações que não a da “janela para o mundo”.

O efeito de montagem nos quadrinhos está sempre exposto, mas tanto mais será percebido, quanto menos transparente for em sua relação com a narrativa. Volto a Ismael Xavier, em seu texto original:

O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas.” (XAVIER, 2019, p.19)

Nos quadrinhos não há filmagem, o que dá ainda mais importância para a montagem e para a grafiação. A montagem carrega duas articulações básicas (Xavier, 2019), que cabem ao pensamento quadrinhístico: o da escolha “do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens” e as “opção de buscar a neutralização da descontinuidade (...) ou buscar a ostentação desta descontinuidade.” (2019, p.24). Não há *continuum* nos

quadrinhos, mas pode haver uma percepção maior ou menor de fluxo contínuo. E não há *continuum* porque sempre é vista a separação, a descontinuidade entre as imagens. “(...) a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada se não o ato de manipulação” (XAVIER, 2019, p.24), esse ato de manipulação é o corte gráfico. Moacy Cirne fala do corte gráfico ao buscar mapear a especificidade dos agenciamentos gráficos dos quadrinhos. São “cortes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas” (2000, p.23), e continua: “o desencadeamento de imagens (...) será sempre relacional, cuja tessitura significativa apontará para a eficácia das relações críticas entre os diversos planos/enquadramentos de cada série ou estória” (2000, p.29), afirma Cirne ao posicionar o corte, a fragmentação e o caráter relacional como marcas da linguagem da HQ.

Esses apontamentos de Cirne possibilitam um forte diálogo com as ideias de Thierry Groensteen em seu “O Sistema dos quadrinhos” (2015). Carneiro (2016) lembra o que o autor define como “tessitura” (*tissage*) – na tradução da edição brasileira: “entrelaçamento” (fig.31) – esse caráter relacional interno da



Fig.31: *Sem olhos ou ecos de Maria, 2020.*  
Páginas de quatro diferentes capítulos.

*A repetição das imagens têxteis por toda a HQ são um exemplo de entrelaçamento/tessitura na montagem, em que os sentidos são instigados por rimas e ecos visuais. Essa tessitura perfura a sequência e une elementos em diferentes espaços do objeto.*

linguagem dos quadrinhos, que não se limita à relação entre os quadros (sequencial), mas sim entre as imagens, quadros, margens, uma topografia relacional do espaço da página, que é reforçado pela percepção total das páginas pelo olho do leitor. A visualização e a leitura dos quadrinhos não são limitadas a um quadro-a-quadro, mas sim uma rede complexa de rimas, referências, resgates, forças, domínios e subalternidades entre as imagens, seus blocos significacionais (CIRNE, 2000), a página como um todo e o objeto. É um olhar panóptico que também influencia nas possibilidades da montagem e pode romper o fluxo perceptivo, destacando o caráter fragmentado da página da HQ.

A montagem, com seus cortes e suas construções relacionais, pode ser mais ou menos pulsante em diferentes trabalhos. Parte do meu pensamento se volta sempre para as relações distantes, que podem tornar férteis diferentes campos, alguns bastante imprevistos. Opto por relações que ativam deslocamento e semelhanças e oposições; redes de entrelaçamento, relações simbólicas e semi-simbólicas (PIETROFORTE, 2009), mas a montagem não precede a obra. Assim como o desenho - e a criação de imagens em geral - o processo de montagem também segue caminhos de intuição no meu trabalho.

Em “Sem olhos ou Ecos de Maria” havia uma ideia bastante clara de que eu queria trabalhar as imagens de arquivo e o texto machadiano. Mas pouca coisa havia se desenvolvido em mais de um ano de muito pensamento, debates e algumas tentativas. Os poemas visuais de Neide de Sá na série “A Corda”, trocadilho para um varal de colagens de cunho feminista, foram instauradores de algumas ideias e constatações que se ligaram ao trabalho com o texto de Machado de Assis: primeiro a evidência de que era muito mais fácil encontrar trabalhos e comentários críticos sobre os autores homens do que de Neide ou outras mulheres da poesia visual - o que remete muito ao contexto do conto machadiano, que por sua vez remetem muito a nossa realidade social -; em seguida, entendi o óbvio, a proposta não

2015



1975

.....  
Olhos têm mago  
quando,  
olhos me encaram  
quando...  
Se, eles me olho a  
estiverem,  
olhos me, eu quero  
mostrar...

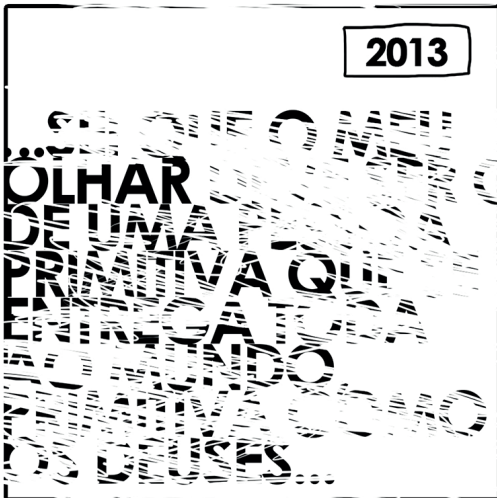
1777



2007



2013



1951

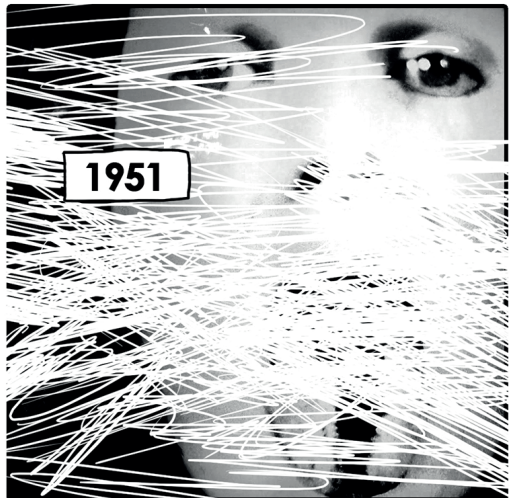
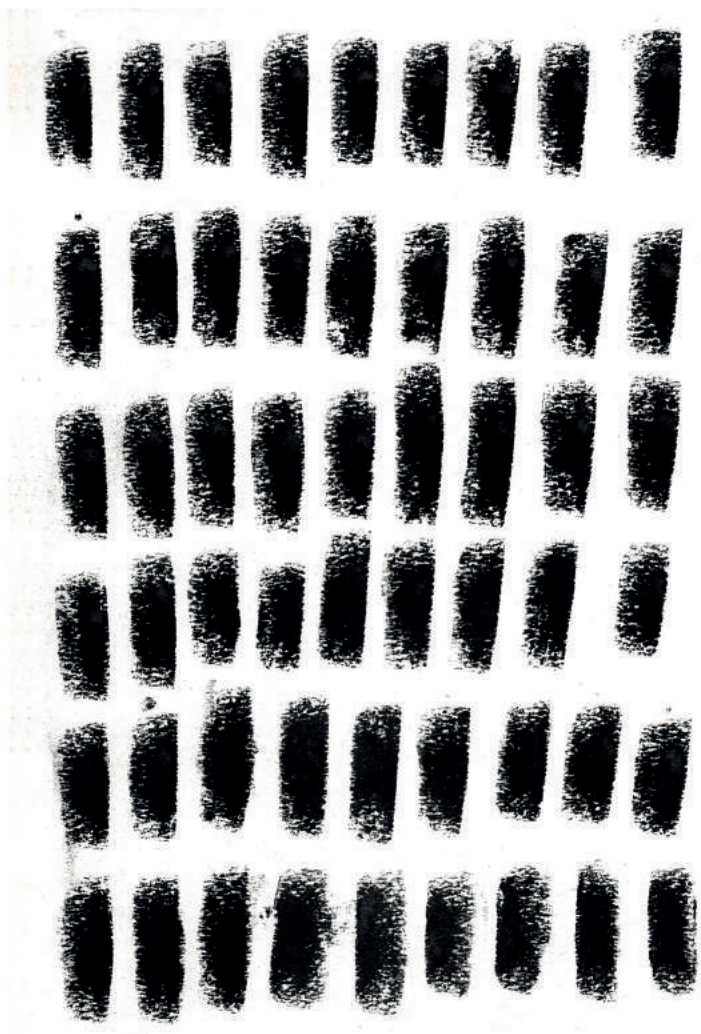




Fig.33: Aqui, 2017. Richard McGuire. Página da HQ.

Fig.32: Sem olhos ou ecos de Maria, 2020. Página do capítulo Atemporal.



54

*Fig.34: E daí?, 2020.  
Página da publicação.*

precisava ficar fechada no “Jornal das Famílias”, a montagem poderia usar de elementos distantes em forma e tempo. Daí que a primeira parte de “Sem olhos ou ecos de Maria” (a que abre a HQ, mas também a primeira a ser feita) seja o capítulo “Atemporal” (Fig.32), que busca a estrutura de Richard McGuire, em “Aqui” (Fig.33), 2014, de multitemporalidades relacionando imagens e textos muito distintos, criados por artistas mulheres brasileiras.

A “ação” nesse capítulo é uma ação “tabular”, que destaca a página e o objeto livro, pois a imagem da página se repete (apenas as datas e suas posições mudam, as imagens dos quadros não), enquanto uma linha vai rasurando aos poucos, página a página, as obras ali dispostas. A descontinuidade entre os quadros é colocada sob uma ação – também descontinuada – crescente, que aos poucos apaga a maior parte das imagens da página e deixa apenas os rastros, alguns olhos e olhares, disponíveis a quem se proponha a desviar a visão dos fluxos de vida velozes naturalizados.

Diferente desse exemplo, que une, pelo corte gráfico, imagens tão distintas, em “E daí?” (Fig.34), o que crio é uma repetição monótona. Há pequenas ampliações na quantidade de quadros em algumas páginas e pequenas diminuições em outras, mas o ritmo é relativamente constante, com marcas que tensionam o quadro e a página, já que o quadro, que apresenta o gesto ora mais, ora menos evidente – pode ser entendido como contendo uma imagem negra, ou ser ele mesmo um objeto – a cova. Aqui, a montagem não está exposta, mas disposta – como afirma Didi-Huberman (2017, p.79) sobre Brecht. Se a montagem no dramaturgo alemão é a “arte de dispor as diferenças”, aqui passa a ser a arte de “dispor a repetição”, não o igual, mas a repetição indiferente. Uma monotonia que tira o ar e a energia, um longo lamento sobre nosso cansaço em uma tristeza já sem raiva, já sem força, que em nosso contexto brasileiro se transforma em uma disposição do descaso e do abandono.

#### 4.2.2.1 – *Montagem: procedimento e conhecimento*

“Lá, onde nada está em seu lugar, é a desordem. Lá, onde no lugar do desejo não há nada, é a ordem”  
(Brecht)

Mesmo um lamento sem força vê na ação criativa da montagem uma possibilidade de evidenciar o pensamento e de revelar novos sentidos para além do verbalizável, como no processo de instauração da “E daí?”. Se a fala de Bolsonaro busca minimizar uma catástrofe, as novas visualidades de covas abertas às centenas dizem o oposto, daí o uso de uma montagem que junta esses dois elementos distintos (da fala e da visualidade) em um mesmo objeto, impondo sua energia na ação repetitiva, cansativa, ligada ao real catastrófico. “É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao “dis-por” primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80).

No meu fazer quadrinhístico procuro na montagem uma operação privilegiada, não apenas no sentido de procedimento, mas também de pensamento. A montagem mostra a partir de deslocamentos e recomposições e também se configura como maneira do pensamento que passa por uma tomada de posição.

A dialética do montador - do artista, do mostrador -, porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não ‘dis-poe’ as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.91)

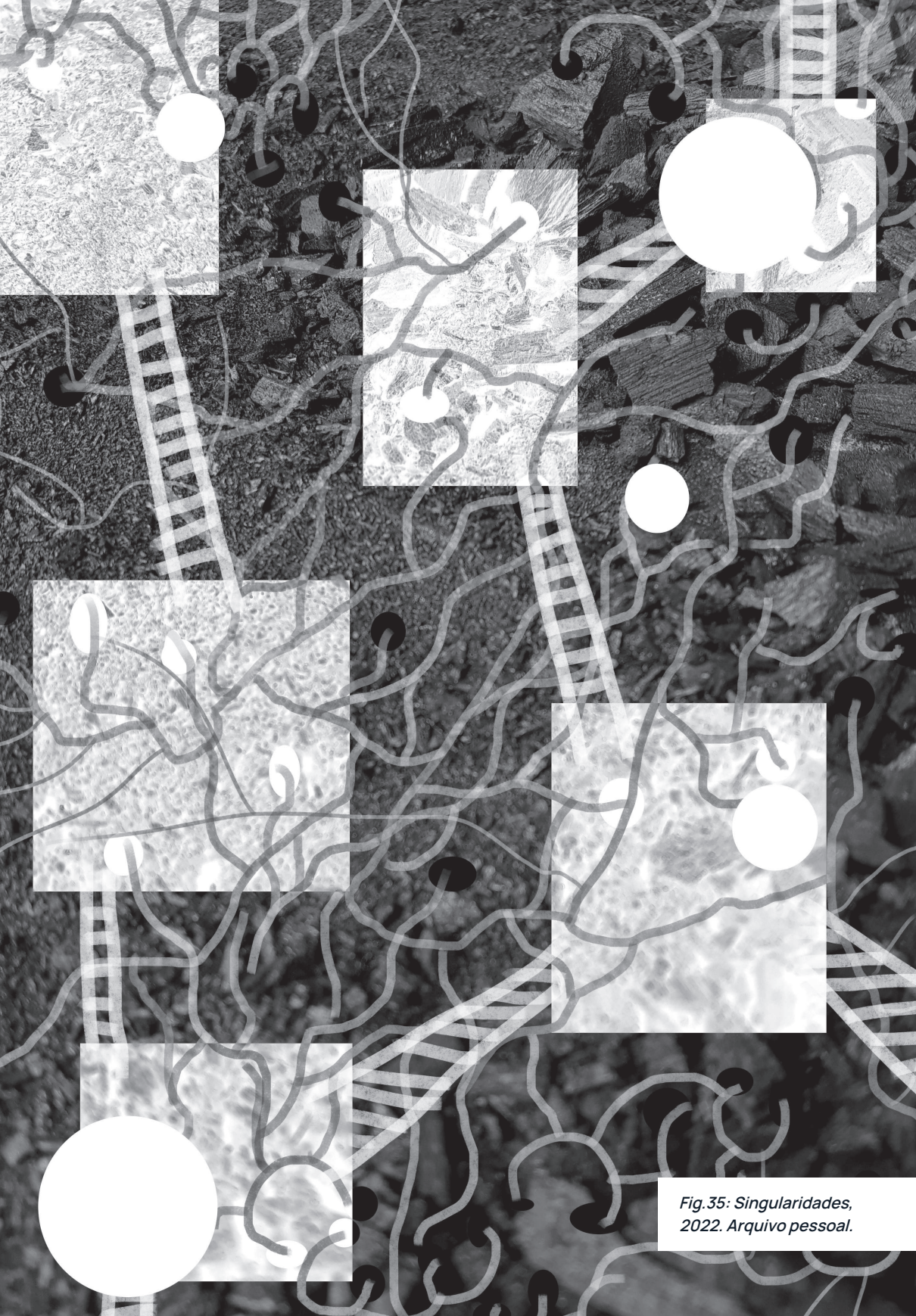
Assim como Didi-Huberman afirma, encontro no fazer artístico a relação desordenada e da desordem sem hierarquia preestabelecida. Esse pensamento não se dá de pronto, mas se constrói durante sua formação, dá a conhecer enquanto se faz, por isso mesmo, não é controlável ou previsível.

Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na ação mesma de montar/desmontar/remontar, que admite o acaso – o “acaso objetivo” dos surrealistas –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé. Uma forma de pensar em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva assumindo a incompletude como princípio. (BERENSTEIN, 2018, p. 219)

O pensamento por montagem perpassa toda essa investigação, tomando a forma de um pensamento quadrinhístico. Cada trabalho poético dá a conhecer uma série de novas indagações, tanto durante seu processo formativo, quanto após finalizado. Essas indagações levantam questionamentos e apontam conceitos que geram os textos correlatos e as reflexões, como essa, que por sua vez instigam novas questões para o próprio fazer. Isso tem se dado a cada novo fragmento encontrado ou criado, a cada nova relação percebida. Não é um processo linear, ao contrário, abre muito de acaso em todo o trajeto. Buscar relações, procurar constelações, é uma postura essencialmente radicante, usando o termo de Bourriaud – que se aproxima da noção de rizoma, de Deleuze e Guattari. Uma busca por atravessamentos e terrenos férteis cruzados constantemente, concreta e idealmente, pelos campos da abstração e dos quadrinhos – em constante desterritorialização e reterritorialização em cada trabalho.

Pensar por montagens significa pensar pelo choque de tempos heterogêneos, pelas heterocronias – o que Benjamin chamou de “energias revolucionárias do antiquado” e Warburg de “fóssil em movimento” –, quando o “outro” encontra, “num relâmpago, o ‘agora’, para formar uma constelação”. São constelações momentâneas cheias de tensões, prenas de outros tempos. (BERENSTEIN, 2018, p. 223)

Sébastien Conard, apresenta uma abordagem das histórias em quadrinhos que se assemelha à apresentada por Berenstein, e que venho buscando nesse processo cartográfico e poético: “Mais do que um meio ou um vaso, pode-se considerar a história em quadrinhos



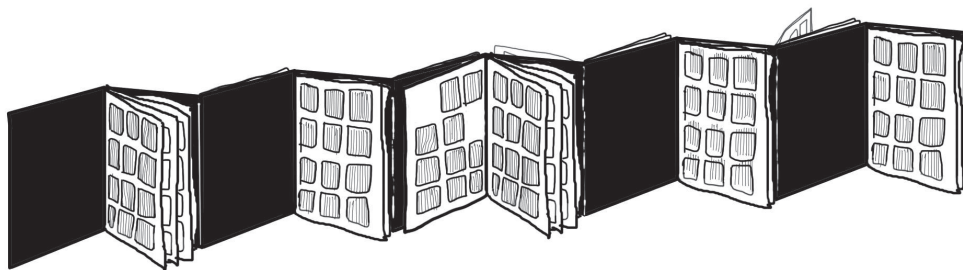
*Fig.35: Singularidades,  
2022. Arquivo pessoal.*

como uma forma de pensar, criar, perceber e compreender, levando a proposições formais de diversos tipos.” (CONARD, 2020, p.12. Trad. nossa)<sup>20</sup>.

O pensar quadrinhístico pode contaminar diferentes produções, que partem da linguagem dos quadrinhos, mas não necessariamente terminam nela. Durante esse percurso, quando “Este não é um lugar seguro” se desdobra em exposição ou “Pra quem? Moebius e o palácio” em música, essas produções ainda carregam ecos desse pensamento quadrinhístico, mesmo que se afastem da linguagem formal da HQ e adentrem em outros códigos (das artes visuais e da música). Os quadrinhos são, para mim, um espaço privilegiado para esse pensar por montagens, para por em relação e criar heterocronias, levantar sobrevivências. Berenstein lembra que “o complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem pode ser pensado também como uma forma de ação política, por ser também, sempre, uma forma de desmontagem do *status quo*, das certezas mais consolidadas”. (2018, p. 2018). A montagem protagonista que rompe com a hegemonia da narrativa convencional, dominante nas HQs, abre brechas para outras relações e formas possíveis.

#### **4.2.3 – Campo expandido**

A postura radicante, de que falei acima, é aberta a novos terrenos, permite e solicita uma ação de enraizamento dinâmico, dialógico e amigável. Esse posicionamento acabou por me levar a uma última questão relacionada pela tensão transparência e opacidade. Se a grafiação se mostra um conceito que tensiona a opacidade e transparência da imagem e a montagem o faz com a narração, a relação do quadrinho com seu exterior e, mais especificamente, dele enquanto objeto no exterior, em diálogo, pode gerar uma tensão de resistência (opaca) ou aceitação (transparência) dos limites



*Fig.36: Boneco do formato final de Este não é um lugar seguro. O formato une o sanfonado e o canoa para criar um livro cíclico.*

entre diferentes sistemas e linguagens. Ao pensar o objeto em si, seus sentidos e formas potenciais, surgem atravessamentos de outros sistemas, as fronteiras ficam turvas e o objeto passa a se encontrar em mais de um lugar ao mesmo tempo. “Este não é um lugar seguro” exemplifica bem essa questão. Para solucionar as dúvidas que aquele processo frutificava, encontrei um formato (do códice) híbrido (Fig.36) que tornou o objeto tão presente e preenhe de sentidos quanto o conteúdo das páginas, de maneira que se tornaram, texto e objeto, inseparáveis. Essa é uma característica cara ao livro de artista (CADOR, 2021, DERDYK, 2013), tanto quanto do zine de arte (ANDRAUS, 2021). Esse movimento de extrapolar o objeto e, conseqüentemente, as fronteiras do que normalmente se considera um objeto quadrinhístico, não é exclusivo do meu trabalho e tem sido cada vez mais recorrente, possíveis de se ver junto de outras características formais ou conceituais, errâncias criadoras como nos experimentos de Edgar Franco (com suas HQTrônicas, HQForismos e HQs psicodélicas – além de diversos experimentos multimidiáticos); zines de Gazy Andraus (“Convergência” em suas várias “incorporações é exemplar”); Pedro Franz com “Incidente em Tunguska” ou “Underground” (segundo volume de “Promessas de amor a desconhecidos enquanto espero o fim do mundo”); ou Luiz Gê com, entre outras, sua “Borba Gata” (fig.37).

Valter do Carmo Moreira em sua tese “O Território das Histórias em Quadrinhos: investigações das poéticas do

Quadrinista da geração de 1970, Luiz Gê tem uma carreira marcada por exposições premiadas, repercussão em jornais e revistas, publicações em editoras especializadas no Brasil e no exterior e trabalhos que invadem diversas mídias, como animação, escultura e cinema. É professor da faculdade de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie, foi redator na Globo, colaborador de *Veja*, *O Pasquim*, *Status* e outras.



Si ocê pensa  
qui nós fumo  
imbora...

*Fig. 37: Borba Gata, 2007. Luiz Gê.*



contraditório no quadrinho brasileiro contemporâneo”, aborda os quadrinhos dando destaque a esse caráter fluido e adaptável:

O que torna de fato os quadrinhos um território singular é a sua capacidade imanente não de “imitar” ou “citar” essas outras linguagens que se avizinham, mas de se adequar e sorver seus mecanismos particulares, construindo outras possibilidades expressivas a partir dessa contaminação. (MOREIRA, 2022, p.36)

A abordagem de Valter Moreira se coaduna à noção de um pensar quadrinhístico, que leva os quadrinhos a se aproveitar das menores frestas, misturando-se e devorando particularidades que se colocam em seu alcance; fato que não se dá sem criticidade e que tem se mostrado muito mais autoconsciente hoje.

Assim como Rosalind Krauss viu na década de 1960/1970 um movimento de alargamento da noção de escultura, alguns autores tem percebido (MOURA, 2008, 2019, CONARD, 2020) que um processo crítico tem atravessado as histórias em quadrinhos de uma maneira diferente nas últimas décadas. De investigações cada vez mais aprofundadas com diferentes abordagens a partir das linguagens dos quadrinhos; a autoconsciência e maior autonomia do criador; o acesso aos meios de reprodução e mudanças na distribuição e consumo; são fatores que criam um grande contexto - com todas as contradições e variações locais possíveis - que colabora com esses novos modos de fazer, muito mais autorreferentes, críticos e expandidos. Os quadrinhos alternativos, que ganham grande força a partir dos anos de 1990 afastam a produção das HQs do formato industrial *mainstream*, muito mais limitado para o autor - ainda que muito mais massivamente distribuído. Parafraseando Rosalind Krauss: a categoria das HQs tem sido moldada, esticada e torcida pelos autores e pela crítica, “numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado” (1984, p.129).

O autor e crítico português Pedro Moura aponta nesse caminho que

é precisamente neste momento que vivemos, a nossa contemporaneidade, quando se verificam criações e experiências no seio da banda desenhada que revelam uma acção e tomada de posição análogas àquelas cultivadas noutros círculos artísticos. Não se trata de um trânsito simples de influências, mas de uma resposta às possibilidades advindas de uma atitude a que se pode chamar pós-moderna, se quiserem, no seguimento de um determinado discurso em voga. (MOURA, 2008, p.01)

Ou seja, não é uma questão apenas de se apropriar de referências de outras linguagens artísticas, mas de contaminação de uma postura em relação ao mundo e às linguagens. O que percebo quando olho para a produção de HQs hoje é uma gama de laços e influências quase infindável. Se em algum momento histórico os quadrinhos se ligaram tão fortemente à produção industrial de massa com formato seriado e personagens fixos, a ponto de praticamente excluir trabalhos como “The sun” (Fig.38), de Frans Masereel, do campo dos quadrinhos; hoje a noção já se alargou, a seriação e os personagens não restringem a lógica da HQ e muitos autores criam trabalhos que muitas vezes podem estar mais conectados com as gravuras de Masereel do que com as HQs da Disney ou da Marvel. A HQ contemporânea é outra, que não a produção massiva do meio do século XX e já mais além dos romances gráficos que marcaram a etapa final do mesmo século.



Fig. 38: The sun, 1919. Frans Masereel. Duas gravuras da série.

Em diálogo com o texto de Rosalind Krauss, “A escultura no campo ampliado”, muitas das experimentações contemporâneas dos quadinhos, ao deslizarem a tradição ao ponto de se oporem a certas características aceitas como “fundamentais” anteriormente, podem adentrar nesse campo – que foi denominado pela autora para as esculturas da década de 1960/70 que já não pareciam corresponder à noção comum de escultura – que seria o campo ampliado, ou expandido, das histórias em quadinhos. Fabiola Zonno sintetiza bem o conceito:

O campo ampliado é um campo complexo, de articulação e agenciamento, um sistema dinâmico sempre aberto a novas conexões. Aberto para incorporar diferentes mídias, diferentes vozes, diferentes estímulos, fluxos, contrastes, acolher a impermanência, o fugidio, o precário. (ZONNO, 2008, p.1206)

O campo ampliado assim percebido é um fato dado que pode afetar diversas linguagens contemporâneas por colocar em diálogo, radicante, errante, os mais diversos territórios. A abstração, por exemplo, é um campo que coloca as HQs em relação com uma série de outros lugares, a depender do foco de ruptura/afastamento presente. Dificilmente chegaria em uma abstração pura de uma HQ pura... (elas existem? alguém ainda procura por elas?) Ao me colocar a investigar a abstração nos quadinhos, buscando as forças de uma tendência à opacidade, acabei me colocando em diálogo franco com outras vozes e estímulos externos às HQs. Essa postura exige constante abertura, reinícios e investigação, um tanto caótica e desordenada, que foge ao planejado constantemente. É um exercício de tatear e provar os terrenos e seu solo. Uma constante “recolocação de energia”, como define Rosalind Krauss.

Apesar de a experiência desse campo sugerir que a recolocação contínua de energia é totalmente lógica, a crítica de arte, ainda servil ao sistema modernista, tem duvidado desse movimento, chamando-o de eclético. A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura

deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 1984, p.136)

Krauss afirma que a lógica das artes, ou da cultura em geral, no pós-modernismo é a da troca. As linguagens se desdobram em constantes atravessamentos. São as produções experimentais - ou o lado experimental das produções - que exploram essas relações, criando novas possibilidades, comunicando novos significados e significantes, exigindo novas chaves de leitura. O texto de Krauss aponta para o caráter deslizante da produção contemporânea, que gera constantes desterritorializações e reterritorializações ao desfuncionalizar (ou refuncionalizar) certos organismos. Aqui tenho encontrado a partir das potências da abstração em horizontes cada vez mais alargados desse campo expandido dos quadrinhos.

Para Florencia Garramuño, em “A experiência opaca: literatura e desencanto”, o campo expandido da literatura parte da indistinção literatura/vida a partir da desaturação do literário. “Formas híbridas” que “desestruturam gêneros e subjetividades” (2012, p. 22) são marcantes para a produção literária pós-moderna. A autora cita o trabalho literário de João Gilberto Noll que apresenta “uma escrita inovadora e arriscadamente experimental que, para narrar o inarrável, parecia encontrar uma de suas formas mais efetivas na proliferação, na errância e no nomadismo” (2012, p.24).

Arrisco um paralelo com Rafael Sica (Fig.39) e essa busca de narrar o “inenarrável”. A forma inicial de suas tiras podem “soar” visualmente como uma tira tradicional, mas seu trabalho apresenta

momentos ou apenas imagens, em que pouco ou nada acontece e ainda assim me permite mergulhar naquele espaço apertado de três ou quatro quadros. As situações parecem carregar certa monotonia e cansaço, rodeados de sujeira, que esperam por um próximo passo, muitas vezes metalinguístico. Trata-se de uma tira que fala muito do mundo, não por dizer dele, mas por constantemente voltar a si. É o oposto da ideia de narrativa com início, meio e fim, da imagem quadrinhística com função de contar uma história, ou mesmo da linguagem que existe para objetivamente dizer algo. São características que me seduzem, que me atraem a encontrar possibilidades de diálogo, já que se encontra “na errância um dispositivo para assinalar o forte conteúdo de negatividade” (2012, p.24) da literatura, para Garramuño sobre Noll, e dos quadrinhos de Sica, mas também no meu trabalho, já saturado da ficção narrativa e buscando novas formas de expressão quadrinhística.

Não só a relação arte/vida, mas a própria noção de obra é posta muitas vezes em cheque. Garramuño aponta que o campo expandido da literatura estaria em um lugar no qual a “distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece se tornar irrelevante” (2012, p.30), é a

postulação de um tipo de escrita que violenta os limites entre o que é e o que não é “literário” se opõe claramente a um uso da literatura como marca de distinção e diletantismo. Mais do que por uma série de procedimentos, essa escrita não aurática se caracteriza por propor um funcionamento diferenciado da arte, orientado para a desfeticização do objeto e para uma ideia de arte como suporte de experiências. (2012, p.35).

O que ronda toda essa descrição é a noção de que não existe uma forma definida - de literatura, assim como dos quadrinhos. O campo expandido surge a partir de rupturas bruscas com algumas das convenções da área, sobrepondo-se a outras formas ou práxis ligadas a outros territórios. O campo expandido sempre flexiona fronteiras. Focando na relação HQ e artes visuais, Franz a partir da leitura de Domingos Isabelinho sugere que



*Fig.39: Ordinário, 2010.*  
Rafael Sica.

*Fig.40: Incidente em Tunguska (exposição),  
2015. Pedro Franz.*



o campo ampliado da história em quadrinhos se caracteriza por uma alteração, ou especificamente pela migração ou inserção de dispositivos, que acarreta o deslocamento de natureza estética do dispositivo da história em quadrinhos para o das artes visuais. Ou seja, ele ocorre quando alguma(s) das partes do que é a história em quadrinhos tradicionalmente (...) se perde(m) ou quando há inserção de seus dispositivos específicos em outros campos, como o das artes visuais. (2014, p.237)

O trabalho de Franz (p.40) atravessa a práxis das artes contemporâneas, resultando em HQs que esgarçam os limites em objetos que circulam no meio (sistema) dos quadrinhos; ou experimentando levar elementos quadrinhísticos para os espaços do sistema das artes, como galerias. Essa busca tem levado o autor a um espaço “entre”, que soma a essa equação a escrita.

Em outra proposição do campo expandido dos quadrinhos, Edgar Franco debate o conceito ligado ao uso de recursos tecnológicos e hipermediáticos na linguagem e fruição do objeto, mas também de recursos não tradicionais em sua gestão, como no uso de técnicas de ENOC (Estados não-ordinários de consciência) (Fig.41). Essa última proposta de criação se liga também ao que Garramuño discute, uma vez que rompe sistematicamente a maneira como é concebida a criação narrativa – e não só quadrinhística – permitindo que “software livres da natureza” turvem as distinções entre vontade criadora racional e intuitiva; autorialidade como individualismo e autorialidade coletiva conectada. A partir de uma “sinergia multimidiática”, o Ciberpajé, no livro “Quadrinhos expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex”, de 2017, tem investigado diversos códigos agregados aos quadrinhos, sendo os principais: animação, diagramação dinâmica, trilha sonora, efeitos de som, tela infinita, tridimensionalidade, narrativa multilinear e interatividade. Sobre os quadrinhos expandidos:

proponho a adoção do termo HQ Expandida, mas em uma concepção que extrapola apenas a ideia de “campo expandido” como rompimento de fronteiras artísticas

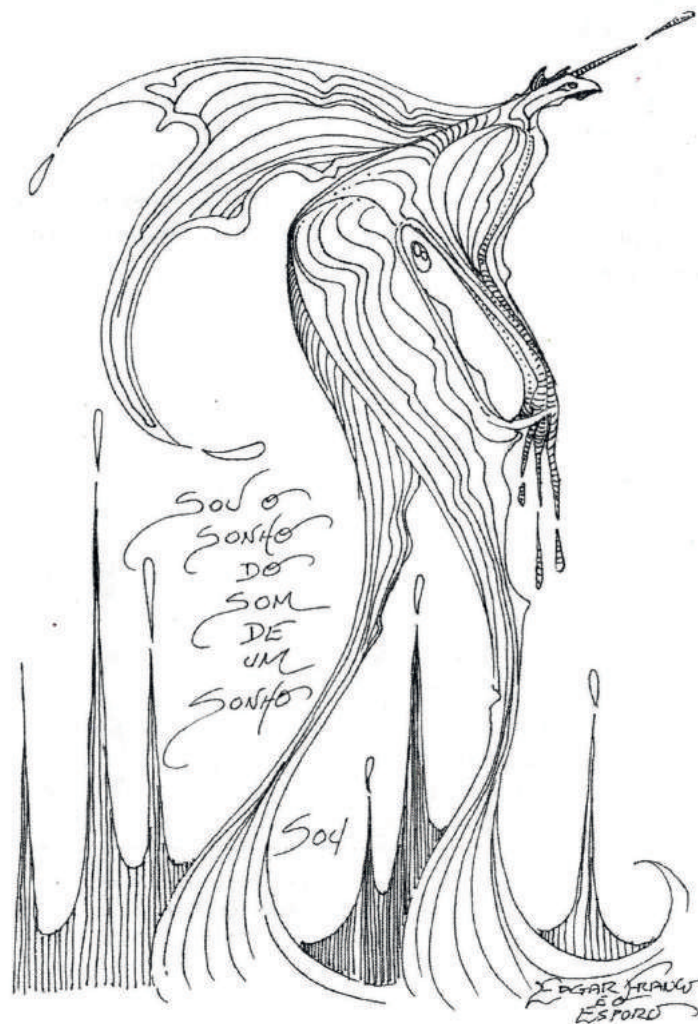


Fig.41: HQforismo, 2014. Edgar Franco. HQforismo criado durante experiência com *Psilocibe Cubenses*.



Fig.42: Artlectos e pós-humanos #12, 2018. Edgar Franco. Capa da revista.

(...) a ideia de HQ Expandida proposta aqui não envolve apenas novos formatos como as HQtrônicas e os HGGIForismos. Apesar de englobá-los, extrapola os novos formatos de difusão e linguagens emergentes e pensa o conceito expandido como articulação dos quadrinhos com novas formas de saber através de processos criativos inusitados utilizando ferramentas criativas não ortodoxas como os ENOC – estados não ordinários de consciência – através de métodos diversos como uso de enteógenos e respiração holotrópica, e também criação ritual usando a técnica da magia de sigilos. (FRANCO, 2017, p. 43-44).

Franco traz o conceito para o interior do fazer, mais do que sua materialidade ou sua relação com outras linguagens artísticas. A tradição se rompe por conexão de novos saberes, estranhos aos quadrinhos – estranhos ao pensamento cartesiano ocidental – e portanto, violentando as convenções, mesmo nos objetos de aparência mais convencional – como exemplo cito a revista Artlectos e Pós-humanos (Fig.42), que diferente das HQtrônicas, não altera o suporte, mas sim o seu conteúdo interno.

Nesse recente debate sobre quadrinhos e campo expandido, Domingos Isabelinho argumenta em seu artigo “Comics’ Expanded Field and Other Pet Peeves”, 2011, a partir de duas críticas ao sistema de quadrinhos. A primeira é do valor de trabalhos que tem um caráter menos encorpado (*meatier*), mais infantilizado, fuga simples. Seu ponto não é uma negação desses quadrinhos, mas sim uma indignação por serem canonizados enquanto outros são esquecidos. O segundo é o essencialismo, o qual Isabelinho considera uma barreira ainda maior para os quadrinhos mais “encorpados”. Esses pontos levam a uma negação das relações diretas da HQ com certas formas culturais – daí o que ele aponta como campo expandido. São esses os campos culturais que podem ajudar na compreensão ampliada dos quadrinhos: a imagem medieval; as séries de gravuras; a pintura; a poesia visual e o poema-processo.

Sobre as pinturas e poesia contemporâneas, o autor afirma:

(...) a arte em quadrinhos deve ser exposta como objetos únicos nas paredes das galerias. A maioria das pessoas chamaria esses objetos de pinturas inspiradas em quadrinhos. Não acredite na minha palavra, porém, os próprios artistas chamam de “quadrinhos de galeria” o que estão fazendo. (ISABELINHO, 2011, s/p. Trad. nossa)<sup>21</sup>

Há um questionamento, já expresso por Pedro Moura (2019), quanto à lentidão da adaptação por parte da crítica, que Isabelinho aqui aponta como um essencialismo (percepções não excludentes). Não é incomum que a prática e investigação poéticas digam antes da teoria. Sobre as obras que se utilizam da linguagem dos quadrinhos em espaços das artes visuais, a que Isabelinho chama de “quadrinhos de galeria”, Franz lembra das ponderações de Bart Beaty:

Apesar de suas semelhanças estruturais, para Bart Beaty, esses quadrinhos de artista são frequentemente não considerados história em quadrinhos, por circularem exclusivamente no mundo de livros e publicações de artista e não nas redes que constituem o mundo dos quadrinhos. Beaty observa que os mundos da arte fornecem sistemas de distribuição para que obras de arte alcancem os públicos que as apreciam e que estes sistemas ocorrem de forma bastante diferente no campo dos livros de artistas e no dos quadrinhos. (FRANZ, 2014, p.238)

O autor de “Comics versus Art”, Bart Beaty, aponta para o circuito de distribuição e consumo como sendo uma das demarcações entre cada linguagem. Entendo que mesmo essas demarcações têm sido forçadas e aos poucos também rompidas. Alguns exemplos:

Joschen Gerner primeiro expôs “Abstraction” (Fig.43) nas paredes da Bienal de arte contemporânea *Arts: Le Havre*, de 2010 e posteriormente, pela editora L’Association, a versão em livro do trabalho – que se trata de uma operação de cobertura das páginas de uma edição da revista “Navy” com tinta preta, deixando expostos apenas alguns elementos visuais e palavras.



Fig.43: Abstraction (exposição), 2010. Jochen Gerner.

# JODER COMICS

El cómic latinoamericano está en crisis. Y también en una de sus etapas más positivas, un momento explosivo, creativo y singular. Esta muestra habla de eso, o al menos intenta hacerlo visible de manera colectiva.

En esta sala el dibujante, historietista y artista brasileño Rafael Coutinho (São Paulo, 1980) pone la mirada sobre esa idea, sobre los cambios y quiebres socioeconómicos, políticos y culturales que han afectado a los autores latinoamericanos, pero que también les han traído ideas.

A partir de un encuentro con diversos autores locales, nacionales e internacionales, relaciona y reflexiona de las posibilidades compartidas que germinan desde la extravagancia de ser un creador de cómic.

Esta exposición es el resultado de una microresidencia en la ciudad de Medellín entre el 15 y el 24 de septiembre de 2018.

1-Mi más viejo me preguntó:  
"papá, por qué hay ricos?"  
No lo supe explicar, me  
perdí en la parte de los  
feudos de Asterix.



Fig.44 e 45: Joder comics, 2018/2020. Rafael Coutinho.



*Fig.46e 47: Este não é um lugar seguro (exposição), 2020.*



*Fig. 48 e 49: Exposição A Zero, 2021. Participei dessa exposição coletiva com a publicação Narciso deslocado: informe e com poster criado a partir de uma imagem do processo de criação da publicação.*

Rafael Coutinho criou e expôs “Joder Comics” (Fig.44 e 45) na Colômbia a partir de uma “microresidência” em Medelin, 2018, trabalho também exposto na parede, com 15 fragmentos textuais em tom de diário, acompanhados de fragmentos de imagens ligadas ao mundo dos quadrinhos e desenhos animados. Apenas em 2021 o trabalho é impresso na primeira edição da antologia “Autofagia” – voltada para quadrinhos experimentais, a edição inicial foi dedicada a “quadrinhos e abstração” –, mas ainda assim, com fotos das imagens nas paredes.

Nesse mesmo caminho, minha HQ “Este não é um lugar seguro” (Fig.46 e 47), 2019, se desdobrou em exposição (2020 e 2022), com o livro, mas também instalação e outros desenhos que se desdobraram da proposta da HQ. Assim como “Narciso deslocado: informe” é fruto também da residência artística “A Zero” (Fig.48 e 49), da editora Medusa, voltada à publicação de artista. Além da publicação da caixa com as publicações de todos os residentes, o projeto também gerou a exposição homônima na Alfaiataria Espaço de Artes, em Curitiba/PR.

Ao que me parece, as limitações de diálogo entre diferentes formas artísticas têm diminuído cada vez mais e as HQs têm participado de uma intensa troca com diferentes circuitos. Não apenas como fonte – como era mais comum quando se falava do tema, vide Linschenstein, o mais conhecido entre os exemplos das artes visuais criando a partir do mundo dos quadrinhos –, mas também como materialidade e sistema geradores. Esses fluxos abertos, rizomáticos, alargam as histórias em quadrinhos para essa noção de campo expandido, e operam em diversas direções como foi apontado por alguns exemplos, da vanguarda do Poema-processo às multimidiáticas HQtrônicas; do escultórico Luiz Gê às tiras estranhas de Ordinário (Rafael Sica).

Nessa exploração a partir da abstração, as rupturas foram me levando para diferentes espaços e o que tenho percebido é que a força dessa vontade de opacidade tem estado presente nas últimas

décadas gerando um volume de produção esquiva que vem aos poucos sendo agrupados, debatidos e nomeados. Desde o início da investigação dessa tese, mais do que definir meu trabalho, queria encontrar meu trabalho, novos trabalhos, e para isso, apliquei meus esforços em uma busca por ligações, paralelos e contatos. Busquei, portanto, observar alguns dos conceitos, formas e gêneros que atravessavam minha prática. E não são poucos os caminhos para a nova e opaca história em quadrinhos.

## 5 – UM QUADRINHO OUTRO: POR UMA POÉTICA DA OPACIDADE

Essa produção que busca se desvencilhar dos organismos já sedimentados, encontra na abstração uma entrada para fluxos diversos de desordenação, novos agenciamentos e encontro de lugares outros. Liam Gillick diz que o “abstrato atrai os artistas para si mesmo como uma zona semi-autônoma fora de alcance” (2013, p.212), o que me lembra das TAZ (Zonas Autônomas Temporárias), propostas por Hakim Bey:

TAZ é “uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e que depois se dissolve para se refazer em outro lugar. (...) o mapa é fechado, mas a zona autônoma é aberta. Metaforicamente, ela se desdobra dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle. (...) Vital na formulação da realidade da TAZ é o conceito de nomadismo psíquico (ou, como nós chamamos de brincadeira, “cosmopolitismo sem raízes”). (BEY, 2018, p.17-25)

Ensaçando aqui um paralelo, vejo que as poéticas produzidas durante essa investigação se aproximam da ideia de Zonas Autônomas Temporárias, em suas pequenas fugas do fazer hegemônico, cartografias da experiência desviante, nomadismo e crítica aberta à sociedade da transparência e procura romper com os fluxos de vida acelerados. São pequenos respiros, solidários e conjuntivos, que, em busca de generosidade e afeto, encontram brechas e pequenas saídas para serem ocupadas. Não busco com elas a construção de grandes edifícios, mas as pretendo como pequenos espaços fluidos que deixem rastros para uma outra relação com a linguagem e com o mundo.

Tais pequenos espaços fluidos não estão isolados, seus rastros se conectam com outros e impulsionam os próximos florescimentos, vão fertilizando os espaços. Como afirmado, uma produção experimental que tem desterritorializado o sistema dos

quadrinhos constantemente e com mais intensidade a partir dos anos 2000, faz com que minha produção não fique isolada. Essa produção demonstra uma vontade de opacidade, que acaba por criar um quadrinho outro.

Desterritorialização.  
Fugir sem sair do lugar.  
Abrir uma fenda e vaziar.  
Tornar-se outro permanecendo o mesmo.  
(BAHIA, 2010, p.273)

Essa força que parece ter atraído autores de diferentes localidades e abordagens a explorar essa vontade de opacidade. Uma atração que tem feito “vaziar” fendas em substâncias das mais distintas. Essa brecha que se abriu mutante durante a minha investigação poética, parece mesmo estar relacionada a uma reação a um mundo de conexão sem ruídos, um mundo que já não possibilita um futuro. “Enquanto a conjunção é tornar-se outro, na conexão cada elemento permanece distinto, embora funcionalmente interativo” (BERARDI, 2019, p.167). Novamente retomo a minha produção em teia com os quadrinhos contemporâneos. Como mostro em outro texto dessa investigação, os novos quadrinhos não se filiam de forma rigorosa a um único conceito ou gênero; se mostram tendências marcadas pela abertura; muitos são, inclusive, recortes rápidos, temporários como é uma exposição, que lançam mão de um ponto de vista problematizador da produção contemporânea, uma produção que não parece mais caber em caixas. Um quadrinho outro, que rompe bruscamente os espaços.

O escritor e crítico martiniquense Édouard Glissant fez uma defesa da opacidade com base em sua oposição à obsessão ocidental pela transparência e pela descoberta. Historicamente, a transparência foi implantada para reduzir “o outro”, mas a opacidade não permite esse tipo de redução. No entanto, de acordo com Glissant, o opaco não precisa ser completamente impenetrável - há um certo grau de abertura no escudo, mas fica a critério de quem o institui; em outras palavras, aqueles que reivindicam o direito à diferença e à autodeterminação. (LIND, 2013, p.23. Trad. nossa)<sup>22</sup>

O que gosto nas discussões de Glissant é de como ele me põe para pensar as diferenças e o seu valor. É nesse ponto, voltando-me à linguagem poética, que busquei cartografar de maneira ampla o atravessamento da abstração nos quadrinhos. A abstração enquanto conceito operacional que impulsiona a ação, já consciente do seu fracasso enquanto totalidade, enquanto espaço fechado e acabado, e assim, aberta a qualquer terreno fértil. Os quadrinhos enquanto sistema de entrada, mas acima de tudo enquanto forma de pensamento, a que vinculei ao pensamento por montagem. Antropofágico, o quadrinho outro se conjunta, se contamina, torna-se outros, sem impor-se em outros – e por isso mesmo nessa tese eu não procurei definir os trabalhos que fiz, mas sim, problematizar seus processos e diálogos.

Propõe-se mestiço no sentido de que a “mestiçagem como proposição sublinha que doravante é inoperante glorificar uma origem ‘única’ onde a raça seria guardiã e continuadora” (Glissant, in FERREIRA, 2016, p.9) e por isso mesmo não procurei mapear origens fixas ou teleologias, mas sim, pontos de apoio para o pensamento e a criação.

Propõe-se a “condição errante”, sem obrigação territorial, buscando mais “trocar do que impor” e por isso radicante “assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar efetuado por um sujeito singular (...) porém, não se resume a uma identidade estável” (BOURRIAUD, 2011, p.53), pois se define por “empréstimos, citações, proximidades” (2011, .54).

Propõe-se enquanto espaço rompido, que para tentar abarcar a experiência de um processo afetivo, indignado e errante, cria uma diversidade de objetos poéticos e reflexões, ora mais ensaísticas e ora mais teóricas, que tentam abarcar as problematizações encontradas no percurso de criação. Ora mais materiais e pessoais, ora em desdobramentos conceituais artísticos e políticos, essa tese se formou um descontínuo quadrinhístico, algumas vezes de ligações distantes espero que não sejam sem pontes, e outras de

repetições que tentei evitar, mas certo de minha falha, espero não sejam maçantes.

Por fim, propôs-se abstração para romper conexões dos quadrinhos. Pensar quadrinhístico para liberar a matéria das convenções. Ampliar o campo para criar uma poética opaca. Defender a opacidade para desobedecer ao inaceitável. Desobedecer erráticamente para fazer vazar frestas e contaminar poesia.

## NOTAS

<sup>1</sup> . “(...) as long as those elements do not cohere into a narrative or even into a unified narrative space” (MOLOTIU, s/p, 2009)

<sup>2</sup> . “This montage principle is intended to open up both the concept of ‘abstraction’ and that of ‘comics’ and loosen the grip of their respective canonical understanding, with - very broadly speaking - abstraction standing for the non-mimetic (in art historical discourse) and the conceptual movement of particularity to universality, while comics are most generally seen as a sequential visual-verbal medium of storytelling.” (ROMMERS, 2019, p.25)

<sup>3</sup> . “(...) there are now a number of reasons for returning to abstraction, as it reinvents itself in relation to a diversity of twenty-first-century concerns. Since the late 1990s there has been a palpable interest in abstraction, particularly among young artists and other cultural producers, who have both recontextualized its formal legacies and re-situated it within performative, social interpretations.” (LIND, 2013, p. 10)

<sup>4</sup> . “To create the entirely new was central for an artist such as Mondrian. Even if today his idea that art’s purpose is to express true and universal reality is hard to embrace, he also drew attention to other aspects that still pertain to abstraction. A distinct difference between the discussion around abstract art in the twentieth century and today is the disappearance of the rhetoric of ‘the absolute’, ‘truth’ and ‘the universal’. The grand narratives have become micro-utopias. More relevant, however, is Mondrian’s idea that contrary to common assumptions abstraction is not a means to simplify something but to intensify.” (LIND, 2013, p. 23)

<sup>5</sup> . “the opposite of ‘abstract’ needs to be split into two categories. Abstract’s opposite is not only ‘figurative’ or ‘representational’ but also (...) ‘narrative’. Abstraction seems to be what resists narrativization, and conversely narrativization seems to be what dissolves abstraction.” (BAETENS, 2011, p. 95)

<sup>6</sup> . “The danger of this narrative colonisation is the critical neglect

of emergent comics that don't fit sequential formulas as well as a lack of alternative modes for comics analysis. As Charles Hatfield attests, comics are a form 'characterized by plurality, instability, and tension' (BENETT, 2014, p.107)

<sup>7</sup> . "the denial of temporality in favour of the eternal moment of the abstract image" (MOLOTIU apud MOURA, 2019, p.153)

<sup>8</sup> . "By 'insufficiently' I mean that most critical attention, whether academic or not, has been directed to a specific kind of comics production that fits neatly into ready-made, institutional categories, mostly stemming from narratology or art historical styles and 'schools'. Whenever authors or projects discard certain elements that are deemed 'essential' to comics - figuration, sequentiality, narrative, causality, or certain patterns of materiality - these are either not seen as comics or are simply swept under the rug." (MOURA, 2019, p.131)

<sup>9</sup> . "Yet the hegemonic strength of the narrativizing imperative and its inevitable censorship of abstraction are never complete. If this were the case, resistance would be unthinkable—or useless, which it is definitely not." (BAETENS, 2011, P.108).

<sup>10</sup> . "'Meaning' in poetry is not always dependent on syntax and temporal associations. In poetry, as in comics, there is a greater emphasis on segmented 'matter', spatial arrangement and 'gaps' than in prose. In both poetry and comics formal analysis of material components is encouraged, as 'segments' can be examined independent of narrative 'closure'. The formal qualities of both poem and the comics page/ screen require aesthetic consideration, not only semantic cognition." (BENETT, 2014, p. 111)

<sup>11</sup> . "Beyond linear sequence, segmentivity also enables analysis of information that doesn't have to be sequentially or syntactically ordered to make 'meaning'." (BENETT, 2014, p.114)

<sup>12</sup> . "This abrupt removal from narrative coherence foregrounds the autonomy of the comics medium, as the comic no longer conforms to

narrative convention, no longer caters to the reader by providing a readable sequence of images and text. It is in this departure from the reader that politics can be found in abstraction, as the comic gestures to a different mode of representation, one that pushes beyond convention.” (WORDEN, 2015, p.65)

<sup>13</sup> . “My intention is to stimulate the reader’s imagination into filling in characters, settings and actions, and derive a narrative plot from the order in which these occur.” (GAZE, 2019, p.43)

<sup>14</sup> . “There are of course several variations within these two classifications and several without, for example, the famous Kandinsky improvisation, no 30 in which the artist intended to paint an abstract composition but unconsciously (he says) introduced a couple of cannon in the lower right hand corner. So we have in this case a near-abstraction which the artist had intended to be a pure-abstraction.” (BARR, 2013, p.29).

<sup>15</sup> . “If it is true that almost any sequence of panels can be recuperated in narrative terms, then abstraction, far from being something given, must be carefully crafted and constructed. And in being constructed it remains in dialectical tension with the two nonabstract poles that I have discussed: on the one hand, figuration (at the level of individual panels); on the other hand, narrative (at the sequence level)” (BAETENS, 2011, p.101)

<sup>16</sup> . “abstraction in comics can be defined as the process of challenging normally dominant features of comics—by putting those features to other, less orthodox uses. From this perspective, the analysis as well as the practice of abstract comics raises the issue of how far one can go in questioning the narrative dimension of graphic narrative. In turn, exploring this issue helps to reframe the relationship between comics on the one hand and narrative on the other hand. The phenomenon of abstraction in comics thus promotes a critical rethinking.” (BAETENS, 2011, p.104)

<sup>17</sup> . “The abstract in art is a process of destruction - taking that which cannot be represented and forcing it into an incomplete set of objects and

images which exist as a parallel lexicon that form a shattered mirror to that which cannot be represented.” (GILLICK, 2013, P.211-212)

<sup>18</sup>. “En deçà de la narration et de la monstration, le lecteurspectateur de BD est appelé à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur; c’est en épousant l’empreinte graphique de celui-ci qu’il peut participer au message. Dans cette mesure, la graphiation est donc fondamentalement autoréférentielle. Avant de contribuer à la figuration, elle est automonstration, dans la trace, d’une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d’une empreinte. (...) Si je propose ainsi la notion de graphiation à côté de celle de monstration, c’est aussi que la monstration telle qu’elle est imaginée par Gaudreault pour le cinéma n’a nullement, en BD, la même transparence figurative, la même transitivité. Le processus de monstration s’efface derrière le tout puissant simulacre analogique qu’il tend à produire. Or, en bande dessinée, la matière graphique fait toujours résistance, opacité, et elle empêche la monstration d’être pleinement transitive.” (Marion, in BAETENS, 1996, p.225)

<sup>19</sup>. “Marion note encore: ‘tel un boomerang, le dessin revient toujours au geste qu’il l’a tracé’ (Marion, 1993, 110). Partant de ce constant, il forge le concept de graphiation qu’il définit en ces termes: ‘Je propose de donner le nom d’instance de graphiation à cette instance énonciatrice particulière qui ‘traite’ ce matériau graphique constitutif de la BD et lui insuffle, de manière reflexive, l’empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre’ (35). Avec ses cadres multiples qui chacun sont envahis de lignes et de masses, la bande dessinée se distingue par le caractère proliférant de son dessin.” (DESSAGE, 2019, p.114)

<sup>20</sup>. “More than a mens or a vessel, one can consider comics as a way of thinking, creating, perceiving and understanding, leading to formal propositions of different kinds.” (CONARD, 2020, p.12)

<sup>21</sup>. “(...) comic art meant to be exposed as unique objects on gallery walls. Most people would call these objects paintings inspired by comics. Don’t take my word for it though, the artists themselves call “gallery

comics” to what they’re doing.” (ISABELINHO, 2011, s/p)

<sup>22</sup> . “The Martiniquan writer and critic Édouard Glissant made a defence of opacity based on its opposition to the Western obsession with transparency and discovery. Historically, transparency has been deployed to reduce ‘the other’, but opacity does not allow this kind of reduction. However, according to Glissant, the opaque does not have to be completely impenetrable - there is a degree of openness to the shield, but this is at the discretion of those instituting it; in other words, those who claim the right to difference and self-determination” (LIND, 2013, p.23)

## REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ANDRAUS, Gazy. A disciplina pioneira Artezines: zines, fanzines e biograficzines como expressão criativa e artístico-autoral no PPGACV da FAV-UFG. In: ANDRAUS, G. & MAGALHÃES, H (orgs). *Dossiê fanzines, artezinese biograficzines*: publicações mutantes. Col. Desenredos. vol.14. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.

BAETENS, Jan. Sur la graphiation. Une lecture de "Traces en cases". in: *Recherches en Communication*. Vol.5. UCLouvain. 1996. p.223-234. Disponível em: <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/46223/44423> . Acesso em: 03/03/2020.

Baetens, Jan. Abstraction in Comics. in: *SubStance*, vol. 40, no. 1, University of Wisconsin Press, 2011, pp. 94-113. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41300190> . Acesso: 03/03/2020.

BAL, Mieke. *Narratology*: introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

BARR, Alfred. Cubism and abstract art. in: LIND. *Abstraction*. Cambridge: MIT Press, 2013.

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. BERARDI, Franco. *Asfixia*. 2020.

BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. Trad: Regina Silva. São Paulo: UBU Editora, 2019.

BERARDI, Franco. *Asfixia*: capitalismo financeirizado e a insurreição da linguagem. Trad: Humberto do Amaral. São Paulo: UBU Editora, 2020.

BERENSTEIN, Paola. Pensar por montagens. in: BERENSTEIN, P. & PEREIRA, M.(orgs) . *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I, modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018. p.208-238.

BEY, Hakim. TAZ: Zona Autônoma Temporária. Trad: Alexandre Souza. São Paulo: Veneta, 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. Radicante: por uma estética da globalização. Trad: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CADÔR, Amir. O livro de artista e a enciclopédia visual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CADÔR, Amir. A publicação como prática artística. In: ANDRAUS, G. & MAGALHÃES, H (orgs). *Dossiê fanzines, artezinese biograficzines: publicações mutantes*. Col. Desenredos. vol.14. Goiânia: Cegraf UFG, 2021. p.19-43.

CARNEIRO, Maria Clara. O regime autográfico: a negociação entre a narração e a plasticidade nos quadrinhos. in: *Esferas*. Ano V. Brasília: UCB: UNB, 2016. p.57-68.

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. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Editora vozes, 2000.

CONARD, Sébastien. Post\*\*comics: a certain point in time.in: CONERD, S.(org.). *Post-comics: Beyond comics, illustration and graphic novel*. Ghent: KASK School of Arts & Het Balanseer, 2020. p. 07-14.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *Mil Platôs vol1*. Trad: Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: editora Senac SP, 2013.

DESSAGE, Erwin. Les bande dessinées opaques de Pascal Leyder. in: ROMMENS, A. (org.). *Abstraction and Comcis I Bande dessinée et Abstraction*. Bruxelles: Le 5e Couche, 2019. 109-117.

DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Trad: Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Lima. O diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant. Non Plus, (9), 2016. 04-13. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v0i9p04-13> . Acesso: 25/-1/2022.

FONSECA, Diogo. *Obra aberta em Laerte: as tiras como um projeto artístico*. in: Jornadas internacionais de histórias em quadrinhos, 1. 2011, São Paulo. Anais. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: [http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais1asjornadas/q\\_arte/diogo\\_guedes\\_duarte\\_da\\_fonseca.pdf](http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais1asjornadas/q_arte/diogo_guedes_duarte_da_fonseca.pdf) Acesso: 25/01/2022.

FRANCO, Edgar. *Quadrinhos expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex*. João Pessoa? Marca de fantasia, 2017.

FRANZ, Pedro. Lá e aqui, ao mesmo tempo: aproximações entre as histórias

- em quadrinhos e as artes visuais. in: *Revista Ciclos*, Florianópolis, V. 2, N. 3, Ano 2. 2014. p.232-244.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GROENSTEEN, Thierry. *O Sistema dos quadrinhos*. trad: Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.
- GULLAR, Ferreira. Projeto Neoconcreto. in: *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo: Pinacoteca, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Trad: Gabriel Philipson. Petrópolis,: Vozes, 2020.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Trad: Enio Giachini. Petrópolis,: Vozes, 2018.
- HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: an emerging literature*. Jackson: University of Mississippi, 2005.
- ISABELINHOS, Domingos. *Comics' Expanded Field and Other Pet Peeves*. The Hooded Utilitarian. 2011. Disponível em: <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/08/comics-expanded-field-and-other-pet-peeves/> . Acesso: 25/01/2022.
- KRAUS, Rosalind. Escultura no campo ampliado.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. in: *Gávea*, 1. Trad: Elizabeth Carbone Baez. PUC-Rio, 1984. p.87-93. Disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf) . Acesso: 25/01/2022.
- LIND, Maria. Introduction. in: LIND, M. *Abstraction*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- LIPPARD, Lucy. Eccentric abstraction. in: LIND, M. *Abstraction*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- McLUHAN, Marschall. *McLuhan por McLuhan*. Ediouro, 2005.
- MOLOTIU, Andrei. *Abstract Comics*. Seattle: Fantagraphics, 2009.
- MOURA, Pedro. Comics, scissors, Paper: the bandes collés of Pascal Matthey and DICEINDUSTRIES. in: ROMMENS, A. (org.). *Abstraction and Comcis / Bande dessinée et Abstraction*. Bruxelles: Le 5e Couche, 2019. 131-155.
- PIETROFORTE, Antonio. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume, 2009.
- RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. *Novos estudos CEBRAP*. 2011, n. 91 , pp. 97-106. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000300005>> . Acesso: 25/01/2022.

RAMOS, Paulo. *Tiras Livres: um novo gênero dos quadrinhos*. João Passoa: Marca de Fantasia, 2014.

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

ROMMENS, Aarnoud. Introduction. in: ROMMENS, A. (org.). *Abstraction and Comcis / Bande dessinée et Abstraction*. Bruxelles: Le 5e Couche, 2019. 131-155.

SAMAIN, Etienne. As imagem não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. in: SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: UBU Editora, 2018.

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..

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

ZONNO, Fabiola. *Campo ampliado - desafios à reflexão contemporânea*. in: Encontro de história da arte, 4. Campinas. 2008. Anais. Campinas: Unicamp, 2008. p.1206-1216. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasIveha.html> . Acesso: 25/01/2022.

## LISTA DE FIGURAS

Fig.1: Entrevistas, 1981. Anna Maria Maiolino. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/radical-women-united-by-a-thread/>. Acesso, 25/01/2022.

Fig.2: Esquema de leitura linear. Arquivo pessoal.

Fig.3: Esquema de leitura tabular. Arquivo pessoal.

Fig.4: Easy Rider, 1969. Dennis Hopper. Três frames do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pMLPMs2rgiY>. Acesso: 25/01/2022.

Fig.5: Memórias póstumas de Brás Cubas, 1881. Machado de Assis. Página da edição da antofágica de 2019. ASSIS, M. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Antofágica, 2020.

Fig.6: Talco de Vidro, 2015. Marcelo Quintanilha. QUINTANILHA, M. Talco de Vidro. Ed. Veneta: São Paulo, 2015.

Fig.7: Abstract comics. 2009. Andrei Molotiu. Capa do livro. MOLOTIU, A. Abstract comics. Fantagraphics: Seattle, 2009.

Fig.8: It will all be worth it in the end, 2013. Stephanie Leinhos. Página da publicação retirada do site da autora. Disponível em: <https://stefanie-leinhos.de/>. Acesso: 25/01/2022.

Fig.9: Tira de 27/09/2011. Laerte Coutinho. Disponível em: <http://manualdominotauro.blogspot.com/2011/>. Acesso: 25/01/2022.

Fig.10: Um dia no Circuito, 1975. Art Spiegelman. HQ de Breakdowns. SPIEGELMAN, A. Breakdowns. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

Fig.11: Água viva, 1973. Clarice Lispector. Capa da edição de 2019, da Rocco. LISPECTOR, C. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

Fig.12: Prole Atômica, 1994. Edgar Franco. Página de abertura da HQ. Tyli-tyli #1. João Pessoa: Marca de fantasia, 1995.

Fig.13: Qual é o termo de tua vida, 1994. Gazy Andraus. página de abertura da HQ. Tyli-tyli #1. João Pessoa: Marca de fantasia, 1995.

Fig.14: Não tenha medo meu rapaz, 1988. Leonilson. Disponível em: <https://hipocampo.art.br/a-volta-do-filho-prodigo/>. Acesso: 25/01/2022

Fig.15: Aneki, s/d. Tamryn Bennett. Terceira página da HQ. Disponível em: 07 - Tamryn\_Bennett\_-\_Aneki\_-\_compilation-3. Acesso: 23/01/2022.

Fig.16: Luxo, 1965. Augusto de Campos. CAMPOS, A. Viva vaia: Poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê editorial, 2014.

Fig.17: Narciso deslocado: informe. 2021. Página 5. Arquivo pessoal.

Fig.18: Quadradinha, 2015. Lucas Gehre. GEHRE, L. Quadradinhas 2. Brasília: LGT Press, 2019.

Fig.19: Sequence, 2019. Tim Gaze. Quatro páginas da HQ. ROMMENS, A. Abstraction and comics I Bande dessinée et abstraction. Bruxelles: La 5e Couche, 2019.

Fig.20: Sem olhos ou ecos de Maria, 2020. Página do capítulo Fragmentos de um episódio de salão em que tudo foi falado, mas somente um ponto foi dito ou de uma redução que ainda diz muito. Arquivo pessoal.

Fig.21: Improvisação 30 (Canhões), 1913. Wassily Kandinsky. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/improvisation-30-cannons-1913> . Acesso: 26/01/2022.

Fig.22: La nouvelle pornographie, 2006. Lewis Trondheim. Página da HQ. TRONDHEIM, L. La nouvelle pornographie. Paris: L'Association, 2006.

Fig.23: Plasmátio, 2002. José Rufino. Disponível em: <http://inquietudes-vagalume.com.br/invencao-espelho/> . Acesso: 25/01/2022.

Fig.24: Pra quem? Moebius e o palácio, 2020. págiinas da HQ. Arquivo pessoal.

Fig.25: Mínimos detalhes, 2018. Páginas do livro. Arquivo pessoal.

Fig.26: Narciso - Gesto III, 1986. Hudinilson Jr. RESENDE, R. Hudinilson Jr: posição amorosa. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Fig.27: Imagem em xerox usada na HQ Narciso Deslocado: informe, 2021. Arquivo pessoal.

Fig.28: Narciso deslocado: informe, 2021. Página da publicação. Arquivo pessoal.

Fig.29: Comix covers, 2020. Pascal Leyder. Fragmento. ROMMENS, A. Abstraction and comics I Bande dessinée et abstraction. Bruxelles: La 5e Couche, 2019.

Fig.30: Pra quem? Moebius e o palácio, 2020. Fragmento. Arquivo pessoal.

Fig.31: Sem olhos ou ecos de Maria, 2020. Páginas de quatro diferentes capítulos. Arquivo pessoal.

Fig.32: Sem olhos ou ecos de Maria, 2020. Página do capítulo Atemporal. Arquivo pessoal.

Fig.33: Aqui, 2017. Richard McGuire. McGUIRE, R. Aqui. São Paulo: Cia ds Letras, 2017.

Fig.34: E daí?, 2020. Página da publicação. arquivo pessoal.

Fig.35: Singularidades, 2022. Arquivo pessoal.

Fig.36: Boneco do formato final de Este não é um lugar seguro. Arquivo pessoal.

Fig.37: Borba Gata, 2007. Luiz Gê. PIETROFORTE, A. Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume, 2009.

Fig.38: The sun, 1919. Frans Masereel. Duas gravuras da série. MASEREEL, F. The Sun, The Idea & story without words. New York: Dover, 2009.

Fig.39: Ordinário, 2010. Rafael Sica. SICA, R. Ordinário. São Paulo: Cia da letras, 2010.

Fig.40: Incidente em Tunguska (exposição), 2015. Pedro Franz. Imagem do site do autor. Disponível em: <https://www.pedrofranz.com.br/tunguska>. Acesso: 25/01/2022.

Fig.41: HQforismo, 2014. Edgar Franco. HQforismo criado durante experiência com Psylocibe Cubenses. FRANCO, E. Quadrinhos Expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

Fig.42: Artlectos e pós-humanos #12, 2018. Edgar Franco. Capa da revista. FRANCO, E. Artlectos e pós-humanos. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018.

Fig.43: Abstraction (exposição), 2010. Jochen Gerner.

Fig.44: Joder comics, 2018/2020. Rafael Coutinho. SEIDEL, V. & SILVEIRA, G. Autofagia. Londrina: Selo Risco impresso, 2021.

Fig.45: Joder comics, 2018/2020. Rafael Coutinho. SEIDEL, V. & SILVEIRA, G. Autofagia. Londrina: Selo Risco impresso, 2021.

Fig.46: Este não é um lugar seguro (exposição), 2020. Arquivo pessoal.

Fig.47: Este não é um lugar seguro (exposição), 2020. Arquivo pessoal.

Fig.48: Exposição A Zero, 2021. Participei dessa exposição coletiva com a publicação Narciso deslocado: informe e com poster criado a partir de uma imagem do processo de criação da publicação. Arquivo pessoal. Foto: Guadalupe.

Fig.49: Exposição A Zero, 2021. Participei dessa exposição coletiva com a publicação Narciso deslocado: informe e com poster criado a partir de uma imagem do processo de criação da publicação. Arquivo pessoal. Foto: Guadalupe.

