

A novela gráfica como releitura do *Bildungsroman*: emancipação da imagem, do feminino e da infância no texto em quadrinhos

Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira¹
(UFPE)

Resumo

O *Bildungsroman*, novel of self-cultivation, roman des enfances, romance de formação, é um gênero narrativo que pretende acompanhar a trajetória de evolução de um jovem protagonista até a maturidade, de modo a promover, também no leitor, um aprendizado. A palavra alemã *Bildung* que estaria, originariamente, vinculada ao termo “imagem”, com o tempo passou a ser associada à “educação”, adquirindo uma conotação estreitamente ligada à palavra, coincidindo com o reconhecimento do romance como forma literária. Com o avanço da tecnologia e da civilização da imagem, novas formas de narrativa surgem, atualizando os questionamentos e desafiando a ideologia do *Bildungsroman* tradicional. Neste trabalho, comentamos sobre o *Bildungsroman* feminino, herdeiro da história em quadrinhos, que vem promovendo a emancipação da imagem e do feminino, no âmbito da produção; e de uma certa concepção da infância no âmbito da recepção, apresentando-se no formato da novela gráfica sequencial, frequentemente autoral (desenho e texto) e não raro autobiográfica.

Palavras-chave: *Bildungsroman Feminino; Novela Gráfica; Crítica Feminista; Shaun Tan.*

Abstract

The *Bildungsroman*, novel of self-cultivation, roman des enfances is a narrative genre that aims to track the trajectory of evolution of a young protagonist to maturity in order to promote, also in the reader, an apprenticeship. The German word *Bildung* was originally linked to visual renderings as “image”, playback, image representation, but over time came to be associated with “education”, acquiring a connotation closely linked to the word, coinciding with the recognition of the novel as a literary form. With the advancement of technology and of the civilization of the image, new forms of storytelling emerge, updating the questioning and challenging the ideology of the traditional *Bildungsroman*. In this paper, we comment on the female *Bildungsroman*, heir of the comic book, which has been promoting the emancipation of the image and the feminine within the production, and of a certain conception of childhood as part of the reception, presenting itself in the form of the sequential graphic novel, often autobiographical.

Keywords: *Female Bildungsroman; Graphic Novel, Feminist Criticism, Shaun Tan.*

1. Formada em Letras e Medicina. Tem mestrado em Teoria da Literatura na UFPE, com dissertação sobre o escritor Osman Lins, e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC-Rio e na Universidade de Lisboa, com tese sobre a Revista Orpheu. Fez cursos de especialização em História da Arte na Universidade de Cambridge e na UFRJ. É professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco e professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Dirige o Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (UFPE/CNPq)

Introdução

O *Bildungsroman* adquiriu um estatuto de forma específica na tradição romanesca a partir do livro *Os anos de formação de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado em 1795; que definiu, por assim dizer, as qualidades do gênero – ou, mais especificamente, as suas *convenções*, através das quais manifestações literárias das mais diversas procedências passaram a ser identificadas e reconhecidas sob esta alcunha: como romances “de formação” ou romances “educativos”.

Estritamente codificado, o gênero pode ser definido como a história da vida de um personagem jovem, do sexo masculino, que traça um percurso de enfrentamentos e desafios com o mundo a fim de descobrir sua identidade, sua personalidade e sua função no mundo. As experiências sociais – em geral levadas a cabo no contexto familiar, escolar ou de trabalho –, são decisivas para a construção de seu autoconhecimento, objetivo mesmo de sua travessia ao longo do enredo. Durante o trajeto, representa diferentes papéis que, embora contribuam para mascarar a sua identidade em formação, são fundamentais para o enriquecimento de seu caráter e para a aquisição de uma maturidade que só será atingida quando ele ultrapassar todos os desafios impostos pelo mundo, atingindo um estado de equilíbrio interior e exterior.

Luísa Maria Rodrigues Flora comenta sobre o caráter otimista que vigora na maioria desses romances, destinados a finais felizes, ou pelo menos sem danos irreparáveis para o herói, como a morte ou a degradação. Também não há, em geral, um princípio de unidade para a narrativa, que se organiza em função da viagem espiritual do protagonista, podendo abranger episódios fragmentados no tempo e no espaço, sujeitos a um processo de interiorização pelo personagem, cuja personalidade se desenvolverá dependendo do modo como possa apreender e absorver os conflitos e dissonâncias resultantes de suas experiências no mundo.

Imaginar que uma simples história em quadrinhos pudesse alcançar o “nobre” estatuto do tradicionalíssimo *Bildungsroman* já seria uma aventura iniciática na própria história da narrativa de ficção, funcionando como uma espécie de “emancipação” de um gênero ainda rotulado como “de consumo” ou “de massa”. Considerando que o caráter “educativo” destas produções, a levar em conta a opinião mais convencional

dos pedagogos, restringe-se à possibilidade, quando muito, de promover a facilitação do processo de alfabetização e de familiarização da criança com a escrita, analisar a reivindicação de autonomia da novela gráfica na atualidade dá uma medida do avanço da percepção do caráter comunicativo e reflexivo da imagem, não mais entendida como mera “ilustração” subordinada à palavra.

Desde os projetos editoriais voltados para a adaptação de clássicos da literatura erudita até as produções autorais, intersemióticas ou construídas em parceria do escritor com o desenhista; o avanço da narrativa ilustrada, ou da narração por imagens (com ou sem texto) foi tão significativo que não pode mais ser ignorado. Hoje não é possível negar uma existência diferenciada para o romance gráfico, que amadureceu e recompôs seu discurso perante a sociedade e a crítica. A antiga ideia – vigente mesmo entre grandes quadrinistas pioneiros, como Ziraldo, de que a leitura dos “gibis” deveria conduzir a uma “evolução” voltada para o letramento verbal em detrimento do visual, hoje é questionada, em defesa da necessidade de uma “alfabetização” gráfica autossuficiente e independente do texto.

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



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

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

Terá sido contra esta visão preconceituosa que os quadrinistas mais jovens começaram a se insurgir. Sobretudo aqueles oriundos de experiências e formação prioritariamente plásticas e visuais, com passagens pela pintura, desenho e cinema. O impulso de narrar – e a competência para tanto – levou esses artistas a produzir releituras mais independentes e autônomas do gênero dos quadrinhos,

desvinculadas da tira jornalística, do gibi e mesmo do livro ilustrado, preso à preeminência do texto. As obras que mais se destacam atualmente no universo dos romances gráficos são autorais: criadas por um mesmo artista responsável pelo enredo e pelo grafismo, e também pelo texto, quando ele é incluído. Já não são ancoradas ao impulso adaptativo: ao boom promovido pelas editoras, em conluio, pelo menos no Brasil, com a política dos vestibulares e com a produção da famigerada literatura “paradidática” para jovens.²

Desta forma, o *Bildungsroman* em quadrinhos, à semelhança do romance tradicional de formação, funciona, na atualidade, como a afirmação de um compromisso com o social por parte dos criadores de narrativas visuais. A sintonia que revelam, prioritariamente, com o medium da imagem não parece remeter necessariamente a uma aversão ao logocentrismo, e muito menos ceder à ditadura da estupidez e da gratuidade que, lamentavelmente, determinam a natureza de muitas das produções narrativas sem texto veiculadas nos mais diversos suportes tecnológicos hoje disponíveis – grande parte deles destinados ao consumo do público infanto-juvenil. Refiro-me ao conteúdo de jogos eletrônicos e desenhos animados plasmados pelo princípio da ação e da violência, que prestam um desserviço ao entendimento do alcance comunicativo da imagem e, portanto, à “alfabetização” gráfica do leitor, almejada pelos novos produtores de novelas sequenciais.

Luísa Flora indaga se esta forma específica da arte romanesca, o *Bildungsroman*, teria resistido ao século XX ou se, ao contrário, já se encontraria exaurida:

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

Recuperado no pós-guerra por escritores da Alemanha de Leste que, através dele, procuravam interpretar o carácter exemplar do processo de crescimento do herói a par com o crescimento da nova sociedade socialista, o *Bildungsroman* foi mais recentemente problematizado por autores como Christa Wolf ou Peter Weiss — a (im)possibilidade de ajuste entre o eu e o mundo continua central à experiência contemporânea e é hoje porventura mais dolorosa e dilacerante do que no tempo de Goethe. *De salientar é também a crescente visibilidade feminina na literatura actual, propiciando numerosos romances onde a questionação do lugar da mulher na escrita e na cultura tem, entre múltiplas outras técnicas e estratégias artísticas, recuperado e revitalizado o venerando paradigma romanesco* — vejase, por exemplo, Doris Lessing e *The Golden Notebook* (1962).

A notoriedade conferida à mulher como escritora é importante porque assinala um momento de consolidação simbólica da emancipação feminina não só no campo social, mas também no campo artístico. O recente protagonismo feminino no género das narrativas de formação, escritas por homens ou, mais marcadamente, pelas próprias mulheres, mostra que esta mudança passa a ser representada no âmbito da literatura. O reflexo literário deste longo processo de conquistas legítima, portanto, o reconhecimento dos direitos da mulher à vivência e aos enfrentamentos, antes designados apenas ao sexo masculino, necessários à “formação” de um espírito, de uma personalidade, de uma maturidade.

Ellen Morgan, pioneira nos estudos do *Bildungsroman* feminino, afirma que “*The Bildungsroman is a male affair*”, se considerarmos que romances de aprendizagem protagonizados, ou mais raramente, escritos por mulheres sempre houve, mas essa aprendizagem dizia respeito exclusivamente à preparação para o casamento e a maternidade.³ Os poucos exemplos de romances do género que focalizavam o desenvolvimento *pessoal* – ou seja, psicológico, emocional e intelectual – da protagonista acabavam constantemente em fracasso.

3. O desafio ao patriarcalismo, nestes romances, é antigo, mas cauteloso, e floresce ao longo do século XIX. Os questionamentos, muitas vezes contundentes e até chocantes para o horizonte de expectativas da época, são postos no decorrer das novelas, mas não avançam para uma conclusão favorável. Em geral, opta-se pelo desfecho convencional, que pune a personagem rebelde com o silêncio, a conformidade e mesmo a morte. *Madame Bovary* de Flaubert, a Luísa do Primo Basílio de Eça de Queirós, Helena e Capitu de Machado de Assis, são alguns dos inúmeros exemplos de mulheres cujas tentativas de aprendizado para fora dos limites estabelecidos pelas regras sociais da época não vêm acompanhadas de bons resultados.

Cristina Ferreira Pinto relata que críticas feministas como Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland preferem associar o termo mais amplo de “novelas de desenvolvimento feminino” ao *Bildungsroman* propriamente dito, diferenciando-o dos “romances de renascimento e transformação”, porque:

Os primeiros retratariam o período de formação da personagem que começa na infância ou adolescência, enquanto a protagonista dos demais seria uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia idade, em busca da auto-realização. Dois aspectos importantes distinguem esses dois modelos narrativos. Primeiramente, o *Bildungsroman* seria um tipo de narrativa em que se dá a busca da integração *social* da personagem, enquanto o outro modelo objetiva a integração *espiritual*. No “romance de renascimento e transformação” existe a possibilidade de um final positivo para a protagonista, ou seja, há um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem. No *Bildungsroman*, entretanto, essa possibilidade é quase sempre nula, porque a integração social da mulher tradicionalmente exclui qualquer chance de auto-integração e realização.⁴

Curiosamente, o *Bildungsroman* feminino do século XXI aparece, não raras vezes, ancorado ao texto visual, como forma de promover uma dupla emancipação: a do ser humano do sexo feminino e a do *medium* da imagem, com o qual a mulher foi, ao longo dos tempos, associada.

Herdeira da ilustração dos textos – e do complexo que sempre cercou a disputa entre a palavra e a imagem pela superioridade expressiva, contrariando a antiga crença horaciana no *Ut pictura poesis* (ou na fraternidade entre os meios, defendida por Simonides de Ceos na famosa assertiva: “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente”) –, esta arte feminina e plástica vem saindo de seus redutos tradicionalmente marginalizados para as prateleiras de livrarias especializadas, em publicações primorosas, bem produzidas, com conteúdos críticos e inegável qualidade estética.

A figura da criança, ou do jovem, destinatários tidos como “naturais” tanto das histórias de quadrinhos “de massa” como dos livros ilustrados, assim como a puerilidade infantil de gêneros artísticos ditos “menores”, como a pintura de

4. Cristina Ferreira Pinto. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 16).

paisagem, de costumes, as naturezas-mortas e o gênero *naif*, tradicionalmente destinadas às mulheres, e vinculadas ao retrato de espaços domésticos imobilizados e serenizados pela beleza, e/ou à incapacidade técnica e a falta de educação e profissionalismo de seus criadores; sofrem uma grande reviravolta no corpo da novela gráfica, sobretudo a feminina, na atualidade. Já não é tão fácil determinar, como no século XX, uma obra destinada ao público “infantil” de uma obra sem público definível – até porque as características atribuídas a esta faixa etária específica vão se dissolvendo no corpo de histórias com grande potencial informativo e reflexivo, destituídas de ranços pedagógicos e de preconceitos.

O *Bildungsroman* feminino de Shaun Tan

A obra de Shaun Tan, um premiado ilustrador australiano, nascido em 1974, é um exemplo desta tendência. Tan estudou Artes, Literatura e História na Universidade de Melbourne, antes de se tornar ilustrador de livros infantis e trabalhar na concepção de filmes de animação para empresas como a Pixar, responsável por grandes sucessos como *Toy Story* e *Madagascar*. Sua opinião sobre o *paragone* (ou disputa) entre as artes é claramente oposta à de escritores mais antigos, como Ziraldo, que deixam entrever uma aceitação da tradicional percepção da superioridade da palavra sobre a imagem, longamente teorizada no clássico tratado de Lessing: *Laocoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*. Ao ser solicitado a definir a ilustração, ele diz:

Não gosto muito da palavra *ilustração*, pois sugere algo derivado, a elaboração visual de uma ideia regida pelo texto. No discurso das artes plásticas encontramos muitas vezes o termo usado em sentido pejorativo, quase em oposição ao desenho ou à pintura séria. Isto é, algo de certa forma servil ou incapaz de produzir um sentido autossuficiente; algo apenas descritivo. No entanto, percebo que as relações mais interessantes entre palavras e imagens não são absolutamente descritivas, mas resultam do imprevisível choque entre dois meios independentes de expressão. Em meu trabalho recente, o texto e as ilustrações funcionam como narrativas autônomas capazes de produzir no leitor efeitos similares, e de gerar novos significados a partir do contexto distinto em que estão inseridas. De

fato, as ilustrações são para mim os principais “textos” em meus livros, e embora a escrita seja muitas vezes o ponto de partida, ela não age como um andaime para a imagem. Tenho pensado muito sobre a narrativa visual sem texto. Intriga-me a capacidade do leitor de sobrepor os seus próprios pensamentos e sentimentos à experiência visual, sem a distração possível das palavras.⁵

Por essas razões, Shaun Tan pode ser considerado um autor representativo deste momento emancipatório do *Bildungsroman*. Suas novelas, cada vez mais independentes do texto, não se dirigem a crianças nem a adultos, homens ou mulheres em particular – apesar da aparente puerilidade do desenho –, mas a um(a) leitor(a) atento(a), interessado(a), aberto(a) à apreensão do novo mas não desagradado(a) ou desafeito(a) à sedução da tradição.

Comentarei aqui, brevemente, uma de suas produções, que identifico na linha do romance de formação da atualidade, por se tratar de uma novela gráfica onde a palavra atua quase como uma “legenda”, e onde a história é protagonizada por uma menina, cujas atitudes traduzem a descrição feita para o personagem tradicional do *Bildungsroman*:

Alguém em conflito com o meio em que vive, determinado a afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixando-se marcar pelos acontecimentos e aprendendo com eles, tendo por mestre o mundo e atingindo a maturidade ao integrar ao caráter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo.⁶

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

6. Texto em citação corresponde à definição do personagem tradicional do *Bildungsroman* por Luísa Maria Rodrigues Flora no *Dicionário de Termos Literários*.



Capa e contracapa da novela gráfica *A árvore vermelha*, de Shaun Tan

A novela intitula-se *The red tree* (*A árvore vermelha*), e foi publicada em 2001. A capa traz a imagem da protagonista, uma criança do sexo feminino, recurvada sobre uma superfície espelhada onde as palavras rabiscadas na folha de papel de que é feito o barquinho onde ela navega refletem-se na forma de folhas de árvore. A menina contempla uma folha em particular, vermelha, que se repetirá nas páginas do livro, e acompanhará o seu percurso como um discreto *leitmotiv* relegado a um canto qualquer das ilustrações, despercebida da personagem, até o desfecho final. A imagem da contracapa é significativa porque poderia tematizar a questão da emancipação da novela ilustrada, do feminino e da criança, simultaneamente, ao retratar a menina tentando compensar a sua inferioridade – passível de ser interpretada em diversos contextos – subindo num tosco banquinho, e tentando comunicar algo através de um imenso alto-falante, que se revela inútil não só pela ausência de interlocutores no campo deserto à sua volta, mas também porque as palavras escorrem da borda do objeto como água, inúteis.

A atitude da menina também é representativa do contexto em que transcorre a narrativa gráfica: trata-se de uma personagem frágil, solitária, ambientada

inicialmente num quarto de uma casa – universo supostamente alusivo à família, núcleo de onde partem para a vida os personagens tradicionais do *Bildungsroman*, meninos que se encaminham à escola ou ao trabalho. Na história de Shaun Tan, os espaços de experimentação da personagem nem sempre são claramente identificados: suas imagens pendem para o metafórico e o poético, são intimistas e não pretendem ilustrar de modo realista um qualquer enredo, mas dar a entender o sentimento de insegurança, as incertezas e angústias que são partilhadas, invariavelmente, pelos protagonistas deste tipo de história, fragilizados pelo desconhecimento da sociedade e de si mesmos, e ansiosos na sua busca de identidade, aprendizado, experiência e definição de um lugar no mundo.

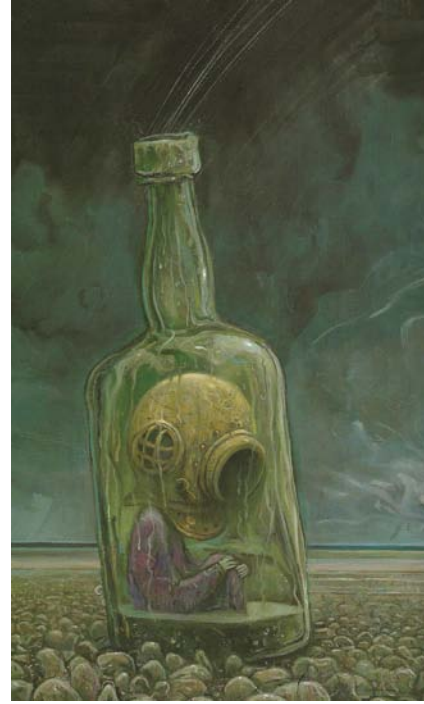


As duas primeiras cenas do livro dão a medida da atmosfera de dificuldade, de sufocação ou afogamento que acomete a personagem no momento de despertar e sair do reduto de sua realidade presa ao acolhimento do lar, ao conforto de sua cama e de sua vida neste momento de transformação. O instante da partida é retratado como o de uma inundação de folhas negras de mau agouro, que dificultam a saída da personagem, mas que também produzem um apagamento dos contornos rosados de seu pequeno universo anterior, assinalando que não há

como retardar ou evitar o seu caminho para fora da realidade presente, em busca de crescimento.



“Darkness overcomes you”

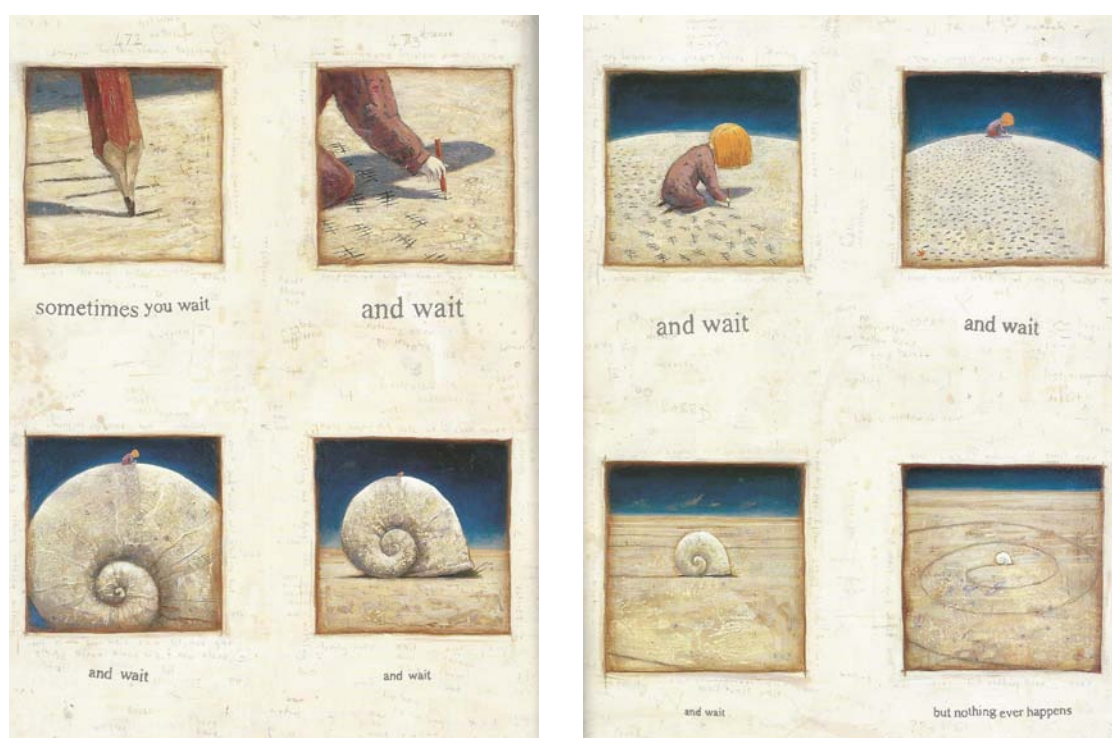


“Nobody understands”

As imagens do espaço exterior, também simbólicas, são opressivas e retratam não o universo da rua ou de qualquer cenário de uma história específica: o objetivo do autor parece ser mais o de traduzir estados psicológicos ou de alma, que mostram, através de metáforas visuais contundentes, algo surrealistas, com conotações às vezes fincadas na tradição dos quadrinhos “dark” – como a do gigantesco peixe morto, ou a da máscara de escafandro dentro da garrafa – a timidez, o medo, a opressão, a sensação de estranhamento e de não pertencimento da personagem, enquanto inicia, cabisbaixa, o seu percurso “lá fora” – seja aonde esta expressão possa remeter.

A história se desenrola através de várias dessas imagens, explorando os sentimentos capturados a partir de metáforas visuais. A escrita é aludida tangencialmente, e não mais com o objetivo de traduzir uma mensagem específica, porém de assinalar a passagem do tempo. Duas páginas do livro são dedicadas a esta alusão, nas quais os desenhos retratam a menina utilizando um lápis para marcar os dias que a separam de sua inserção no mundo dos acontecimentos.

A dimensão de seu alijamento da realidade, que pode ser lido como o alijamento do feminino da partilha do mundo logocêntrico, o mundo da escrita e do conhecimento, dos direitos e das decisões, é imenso e assume a forma de uma grande concha, sobre a qual a menina traça seu longo percurso de espera. Este traçado vai saindo da referência individual para uma imagem de caminho, de vereda, na qual se imprimem como que pegadas, para ampliar-se numa distância geográfica que parece evocar também um percurso histórico, ao assumir o traçado de uma espiral, tão extensa que só pode ser vista do alto, em perspectiva.



A concha, ou búzio, é um símbolo inegavelmente feminino. Segundo Chevalier e Gheerbrandt, evoca as águas de onde surge, participando do simbolismo da fecundidade. Sua forma também evoca o órgão sexual feminino, e seu conteúdo ocasional, a pérola, provavelmente originou a lenda do nascimento de Afrodite⁷, saída de uma concha, o que confirmaria o duplo aspecto erótico e fecundante do símbolo. Mas a concha também está associada ao princípio da morte, pelo fato de

7. Os inumeráveis “Nascimento de Vênus” nas artes plásticas, como os de Botticelli e Ticiano, ilustram a associação da concha ao erotismo e à fecundidade.

ser a prosperidade que ela simboliza, para uma pessoa ou uma geração, o resultado da morte do ocupante primitivo da concha, ou da morte da geração precedente. Por isso os búzios figuram como adornos funerários em diversas culturas, solidarizando o defunto com o princípio cosmológico da lua, da água, da mulher, capaz de promover a regeneração, a inserção no cosmos, o renascimento. A forma da espiral, advinda da natureza e encontrada em todas as culturas, é um tema aberto e otimista – segundo o *Dicionário de Símbolos* –, associado à emanção, à extensão, ao desenvolvimento, à continuidade cíclica, mas em progresso; à rotação criacional.

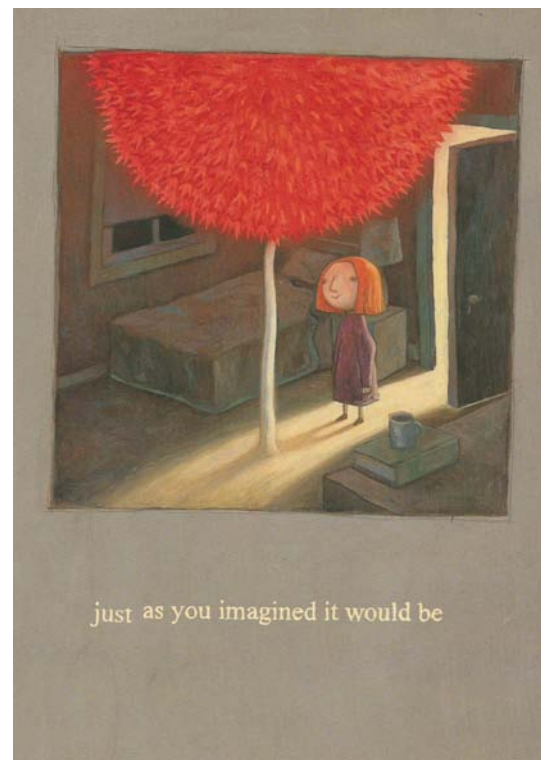
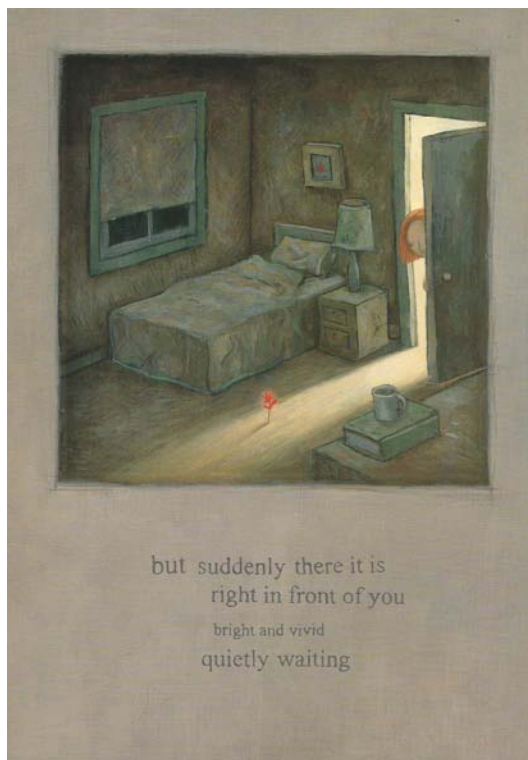
No texto imagético de Shaun Tan, o símbolo da concha dialoga com o da folha, que designa “o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e num pensamento comum”. A folha vermelha que funciona como um *leitmotiv* visual ao longo do livro, promessa da árvore – da sabedoria, do conhecimento, conquistada primordialmente por Eva no Paraíso, mas convertida em traição e símbolo de catástrofe pelas civilizações falocêntricas – anuncia-se, negativamente, no início da história, prenúncio de tragédia ou de hecatombe, fim de uma era ou de uma etapa e início de outra – estabelecendo um vínculo inegável com a estrutura e os objetivos do *Bildungsroman* tradicional: retratar a instabilidade psicológica do personagem, suas dúvidas e incertezas, suas aflições no princípio de sua inevitável trajetória.

Os tropeços do percurso são muitos, e o artista os retrata com riqueza de detalhes simbólicos, colocando a personagem em situações vexatórias, como a exposição pública num palco diabólico, onde ela desconhece o papel a interpretar; e a busca pelo reconhecimento de si mesma, através do rudimentar traçado de seu perfil numa parede, que remete às expressões mais primárias do humano que registra sua passagem nas paredes das cavernas, ou mais rebeldes do marginalizado que demanda visibilidade nas pichações dos muros das cidades que não o acolhem nem o reconhecem.



“Sometimes you don’t know what you are supposed to do or who you are meant to be”

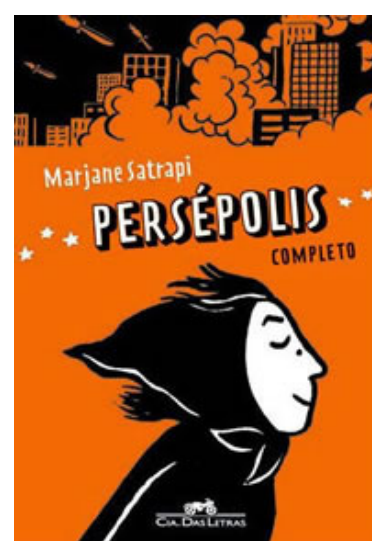
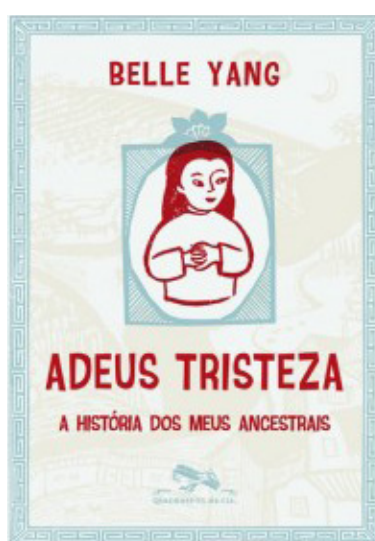
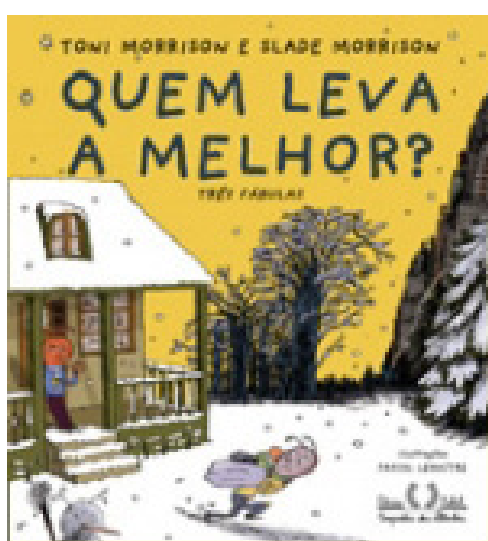
Também de acordo com a codificação do *Bildungsroman*, a história termina com um final feliz. As circunvoluções da espiral que mapeiam o caminho da personagem em busca de si mesma conduzem-na de volta ao ponto de partida, à casa, ao lar de origem. Porém, as experiências aflitivas do trajeto foram incorporadas e transformaram a protagonista, que volta diferente, alegre e otimista, capaz de identificar em si mesma e nas suas representações a promessa da realização, da fecundidade, da mudança, que sempre estiveram ali, onde ela estava, sendo quem ela era. Só agora, porém, amadurecida pelos enfrentamentos da vida, ela é capaz de reconhecer a folha vermelha em seu quarto, e de encantar-se com a árvore poética, encarnada, que milagrosamente surge no recôndito de sua intimidade: a árvore da sabedoria, a pérola da concha, o prêmio da conquista de sua afirmação no mundo, de sua independência, de sua coragem. Manifesto pela afirmação do feminino na existência, e de demanda pela emancipação do simbólico e do mítico ancorados à imagem, o livro de Shaun Tan abre-se também a outras leituras, graças à natureza menos codificada e mais democrática do discurso imagético.



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

Não por acaso, o ingresso das mulheres no campo das letras é tardio em todo o mundo, e mesmo hoje, a participação feminina na produção literária é restrita se comparada à dos homens, embora as mulheres já constituam um público leitor (de poesia e ficção) bem mais expressivo que o masculino. Chama a atenção, portanto, a crescente

participação feminina na produção do romance gráfico autoral, um gênero que desafia as instituições ao questionar os cânones literários clássicos, nos quais figuram poucas mulheres; e ao fazer da imagem seu texto primordial, destinando à palavra, em muitos casos, uma participação equivalente e dialógica, quando não meramente “ilustrativa” do desenho. A imagem silenciosa, nestas obras, deixa de ser decorativa e prazerosa ao olhar para se investir de significados. Ela corrobora, como um elemento estético “feminino” emancipado, a luta da mulher em busca de direitos e de reconhecimento na sociedade.



Novelas gráficas de cunho autobiográfico produzidas por escritoras contemporâneas

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

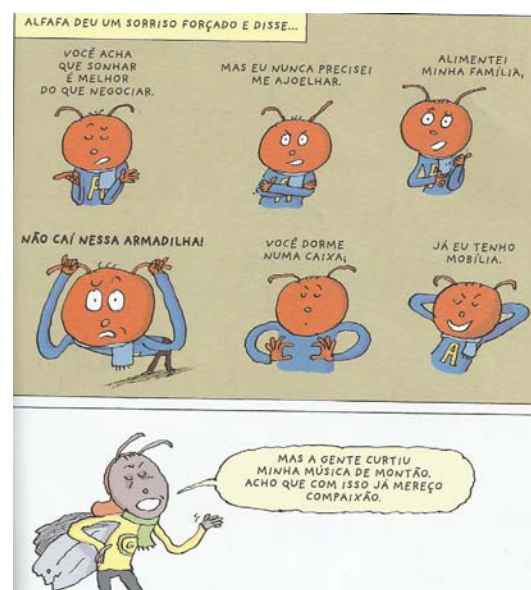
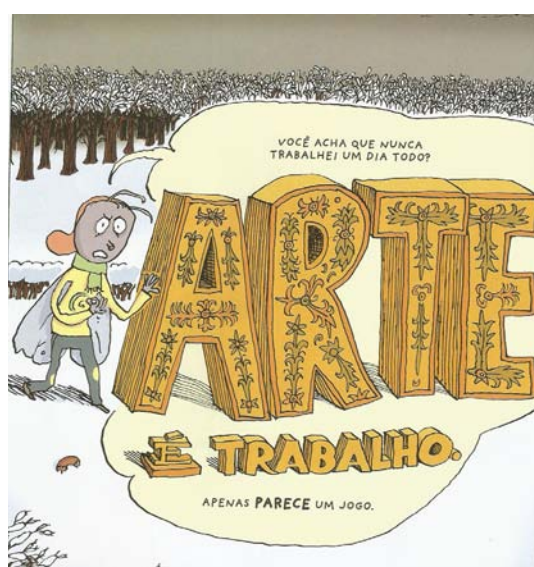
A África de Toni Morrison

A mais conhecida das três escritoras é, sem dúvida, Toni Morrison, nascida em 1931, autora de romances fortes e pungentes, que relatam as experiências de mulheres negras nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX, que lhe renderam um Prêmio Nobel de Literatura. Em seu livro infantil *Quem leva a melhor?*, ela reconta três tradicionais fábulas de Esopo – “A cigarra e a formiga”, “O leão e o rato” e “O vovô e a cobra”, valendo-se dos desenhos criados em parceria com seu filho, o ilustrador Slade Morrison, que elabora versões em quadrinhos desses contos. Toni Morrison, que não é desenhista nem contemporânea do gênero novela gráfica, cede ao criador mais jovem a liberdade para imaginar um diálogo visual com os novos desfechos morais que ela pensa para subverter as antigas mensagens subliminares impressas nessas histórias.

Ao contrário de Shaun Tan, Slade Morrison utiliza a imagem num diálogo equilibrado com o texto, atendendo à proposta da publicação a quatro mãos com sua mãe. Seu traço é mais irônico, porém conserva a puerilidade da ilustração destinada tradicionalmente à infância, ainda que atualizada para um referencial mais contemporâneo. É, portanto, do texto que brota a insubordinação, não tanto à história original com seu moralismo, como seria esperado, mas sobretudo às releituras pós-modernas das fábulas, que costumam inverter os ensinamentos dos clássicos para dar vez e voz aos silenciados. Curiosamente, a autora resgata muito da sabedoria tradicional, criticando sutilmente essas releituras e fugindo ao maniqueísmo invertido das reescrituras politizadas desses textos; convertidas, salvo raras exceções, numa febricitante demonstração da falta de criatividade das produções atuais.

Talvez por isso a primeira história escolhida por Morrison seja “A Cigarra e a Formiga”, um clássico que discute os perigos de se dedicar à arte, esquecendo o trabalho. Em Esopo, o aviso é claro: a formiga se resolve melhor e sobrevive, sem reconhecer o valor da cigarra, que não é vista como “artista” e sim como “desocupada” e oportunista, destinada a morrer no inverno, esquecida por todos. O diálogo das duas é desequilibrado, apresentando-se a cigarra como subalterna

e mendiga, e recebendo passivamente a arrogante agressão de sua interlocutora. Nesta releitura, a autora não chega a inverter a moral, porém põe a cigarra a discutir aberta e corajosamente com a formiga, defendendo seu direito à existência e ao reconhecimento social; reivindicando um estatuto para a arte como uma atividade tão importante quanto outra qualquer, que deveria ser remunerada; e reconhecendo orgulhosamente o seu valor como artista, responsável pela divulgação do sonho, da esperança, da solidariedade no mundo frio e pragmático do trabalho. Seu destino é o mesmo da cigarra de Esopo: a diferença é que a cigarra de Morrison sofre consciente de seu próprio valor, independentemente do reconhecimento social.



Apesar de ferida e maltratada, ela mantém intacta a sua autoestima, a força para discutir e reivindicar o seu ponto de vista e a capacidade de lutar por uma verdade que considera sua. O resultado é que não sentimos pena desta cigarra, mas da formiga que a abandona covardemente, sabendo que gosta de música, porém incapaz de dividir o que lhe sobra com aquela que lhe oferta, de graça, tanto encantamento. A falha moral da formiga é posta em destaque, enquanto a cigarra afasta-se em meio à tempestade de neve com uma atitude que só pode despertar admiração. Por isso, a pergunta que dá nome à obra: “Quem leva a melhor?” produz um efeito dúbio no leitor, levando-o a raciocinar se a satisfação do estômago e a busca de conforto e segurança materiais justificariam uma vida vazia e cinzenta como a da formiga.

Na segunda fábula, um arrogante rei da floresta, vitimado por um espinho no pé, é socorrido por um simples rato. Na versão de Esopo, o rei, reconhecido, percebe a ocasional importância dos fracos, e aprende uma lição de humildade e cautela, desejável a todos os líderes, que consiste em reconhecer que os seus subalternos podem vir a se tornar muito úteis e aliados em certas situações; não devendo, por isso, ser depreciados nem abusivamente desagradados pelos fortes. Na versão de Morrison, o rato, ao obter o reconhecimento e a gratidão do leão, sofre uma metamorfose espiritual, acreditando-se tão poderoso, arrogante e merecedor de honras e glórias quanto o rei.

Devastado pela ambição e pela vaidade, torna-se o curioso alvo da ridicularização da autora, que retrata o grotesco de sua pretensão de parecer o que não é, o que só põe em destaque a sua fraqueza de caráter. Nesta história, o leão evolui no sentido da retidão e da reclusão, retirando-se da ridícula disputa com o rato por um trono que deixa de cobiçar, ao experimentar a dor e a vergonha do espinho. Solitário, no alto do isolamento a que se impõe, reflete: “Será que a pessoa que quer ser tirana não está só com medo de ser ela mesma?”... Assim, o leitor se apercebe de que a grandeza do leão era legítima, porque residia na sua capacidade de autoreflexão e na sua coragem de mudar; enquanto o rato, apesar de sua boa ação, jamais mereceria o trono nem chegaria aos pés do leão enquanto não descobrisse o seu próprio valor e a sua própria dignidade.



A terceira fábula provavelmente consiste numa livre adaptação de alguma história de Esopo, já que os personagens são improváveis no contexto de suas narrativas, consistindo na figura de um menino e seu avô, negros, que conversam sobre a falência da criança em seus estudos, por uma alegada “falta de atenção” do menino. Tencionando orientar o neto, o avô narra uma de tantas histórias de traição, comuns no universo das fábulas, adaptada para a realidade de uma família pobre, sem grandes oportunidades. Um de seus membros, o avô, que labuta como pescador ganhando a vida com grande dificuldade e trabalhando à noite, acaba por esmagar uma cobra, inadvertidamente, com seu caminhão. Convencido pela lábia da serpente, o homem a liberta, conduzindo-a à sua casa, com a promessa

de que jamais seria picado. Cuida da serpente, afeiçoa-se a ela, relaxa a guarda e, num belo dia, é atraído e envenenado por sua picada. Revoltado, indaga das razões da serpente, e obtém como resposta: “Ei, cara, eu sou uma víbora”. É da natureza das víboras picar. As víboras são venenosas. O avô, então, se dá conta de sua ingenuidade ao esperar corrigir uma **víbora**, acoitando-a em casa e sendo bom com ela.

O menino, então, pergunta por que o avô não morreu. E ele responde que, apesar dos pesares, não agira com irresponsabilidade. Além do soro antiofídico que tinha à mão, fez mais, foi mais esperto que a serpente: adiantou-se a ela, matou-a, e fez um par de botas com seu couro, a fim de proteger-se contra as suas parentes. Moral da história: “Prestar atenção é só uma maneira de se levar a sério”, o que faz o menino compreender que a sua alegada falta de concentração nos estudos – sobretudo na realidade e **situação** em que se encontra – é mais grave do que pode dar conta a sua percepção infantil: ela pode definir o seu destino, a sua posição no mundo, a sua competência para evitar uma vida de sujeição e desonra. “Prestar atenção” é uma questão de sobrevivência, quando o mundo é um charco coalhado de predadores, e não pode haver desculpas para a ingenuidade e a boa fé. A delicadeza do tom dessa história contrasta, portanto, com a violência e a gravidade da mensagem, que sem aludir diretamente à questão racial e social – exceto pela caracterização dos personagens, no âmbito da imagem – alertam os jovens para a importância da educação, sobretudo para os que vivem situações de risco.

A “África” de Toni Morrison está presente, subliminarmente, no modo alegórico com que recria antigas histórias da tradição colonizadora, reescrevendo não apenas os seus finais, mas os princípios norteadores, paradigmáticos, talvez, de suas ideologias. O enfoque pedagógico subsiste, porém destituído de hierarquias: não é o tom do professor que tudo sabe e ensina ao aluno que passivamente se põe a aprender; mas o de uma leitora de histórias que as reconta do seu ponto de vista, sem a pretensão de torná-las de validade universal, porém sem ocultar o intuito do questionamento que é repassado adiante: por isso, enquanto a “moral” das

fábulas funciona como um fechamento definitivo e inquestionável da narrativa, as indagações de Morrison abrem espaços no texto, convidando à livre reflexão.



“Prestar atenção é só uma maneira de se levar a sério.”, Toni Morrison.

A China de Belle Yang

A chinesa Belle Yang, nascida em Taiwan em 1960 e imigrante nos Estados Unidos desde 1967, é autora, entre outros títulos, do livro *Adeus tristeza* – a história dos meus ancestrais (2010). Seguindo os passos das grandes narrativas gráficas e autobiográficas da atualidade, como *Maus*, do judeu sueco Art Spiegelman, Belle Yang escolheu os

quadrinhos, desenhados num sóbrio preto e branco, para narrar a tumultuada saga de sua família num livro que é um misto de romance histórico e de autoficção.

A partir das disputas e dos embates entre o patriarca dos Yang e seus filhos, a autora pôde revisitar cem anos de história chinesa. O enfoque na intimidade da família ganha contornos épicos, conforme os Yang vivenciam a invasão da Manchúria pelos japoneses, a Segunda Guerra Mundial, a grande fome e a subida dos comunistas ao poder. No traço de Belle Yang, que deve tanto à mais tradicional caligrafia chinesa quanto aos quadrinhos contemporâneos, essa saga familiar ganha uma forte carga de poesia. O resultado é uma jornada que capta não apenas as grandes pinceladas da história nos pequenos traços de uma dinastia chinesa, mas que nos oferece um verdadeiro “romance de renascimento e transformação”, narrado por uma personagem feminina já adulta, que rememora os seus passos e relata o seu longo aprendizado, bem como o seu bem-sucedido caminho de reinserção social, ainda que noutra realidade e noutra cultura.

Vale lembrar obras luminares do século XIX escritas por mulheres, como *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen; *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; e *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott (1868), produzidas por autoras que se distinguiram em seus contextos, pelo diferencial de suas formações pessoais e pela ousadia de suas iniciativas, são notáveis se considerarmos que, durante a época dessas escritoras, não existia um sistema de ensino propriamente dito, e a educação das crianças era feita nas escolas dominicais, ou, no caso das famílias mais abastadas, através de tutores. As poucas “escolas para damas” tinham má reputação, pois ofereciam uma educação deficiente.

Há diversas passagens nas obras de Austen, Brontë e Alcott dedicadas ao tema dos reais talentos femininos, porém se há algo que suas heroínas têm em comum é que a maioria não está muito interessada no assunto. Por “talentos”, então, preferem entender as diferentes habilidades que uma mulher “que busca marido” deve cultivar para atrair a sua atenção: cozinhar, costurar, cuidar da casa, enfeitar-se, e, no máximo, tocar algumas peças ao piano para entretenimento.

Essas escritoras advogam em seus romances uma educação liberal para a mulher, independente de todos esses “talentos”, pois consideram a falta de sensatez um grande risco para a vida social, para a escolha de um futuro favorável e até mesmo para a convivência conjugal. Antecipam-se, assim, à autora do manifesto feminista de 1929, Virginia Woolf, que em *Um teto todo seu* defende a ideia de que uma mulher jamais poderá aspirar a uma posição social, e muito menos à função de escritora, se não tiver direito a adquirir um meio de subsistência próprio e um lugar para morar, desvinculados da obrigação de constituir família ao lado de um homem.



Adeus, Tristeza, de Belle Yang. Texto e ilustrações da autora. A última página denuncia o papel emancipador da escrita na vida da escritora, encarado o livro como forma de libertação e de reinserção social: “Ao dar voz a Baba levando suas histórias para o resto do mundo, descobri a força de minha própria voz”.

A obra de Belle Yang se insere menos na classificação das “novelas de desenvolvimento feminino” – ou *Bildungsroman* feminino –, do que na classificação do “romance de renascimento e transformação”, justamente pelo depoimento que faz de sua vitória pessoal, conseguida através da realização madura de suas aspirações individuais, intelectuais e espirituais por intermédio da literatura.

No *Bildungsroman* feminino clássico, que narra a história de uma jovem inexperiente, como vimos, essa possibilidade é quase sempre nula, porque a integração social da mulher tradicionalmente excluía qualquer chance de realização.

O Irã de Marjani Satrapi

Deste trio, a mais jovem, porém igualmente bem sucedida no campo do romance gráfico, é a iraniana Marjani Satrapi, nascida em 1969 e autora do famoso *Persépolis* (2000), que ganhou uma versão em longa metragem de animação que estreou no festival de Cannes e foi indicada para o Oscar. Marjane Satrapi cresceu em Teerã e estudou num liceu francês. Bisneta de um imperador do país, sua educação combinou a tradição da cultura persa com valores ocidentais e de esquerda. Sua família se envolveu com o movimento comunista antes da Revolução Iraniana. Marjane presenciou, durante a infância, a crescente repressão das liberdades civis e as consequências da política iraniana na vida cotidiana dos habitantes do país, incluindo a queda do Xá, o regime inicial de Khomeini, e os primeiros anos da Guerra Irã-Iraque. Com 14 anos, Satrapi foi enviada para Viena, na Áustria, por seus pais, para fugir do regime iraniano. Apesar da liberdade e do maior acesso à educação que experimentou no mundo ocidental, Satrapi não foi feliz. Acabou envolvendo-se com drogas e adoecendo gravemente, retornando ao Irã para casar-se, como a maioria de suas conterrâneas. Seu casamento, porém, durou apenas três anos. A partir daí, passou a viver diversas experiências amorosas narradas como episódios necessários à aquisição de uma autonomia que se traduz na força, eloquência e profunda ironia de sua literatura imagética.



Marjane Satrapi estudou belas-artes e estabeleceu-se na França como autora e ilustradora. Escreveu *Persépolis* em francês, para relatar sua história aos amigos europeus e americanos. Claramente inserida na linha do *Bildungsroman*, a obra foi concebida como uma série de livros de cunho autobiográfico, onde a autora relata episódios de sua infância e adolescência, filtrados pela aguçada consciência política da jovem que se tornou, dona de um traço marcante que une o épico ao pop e o drama ao humor. Como Belle Yang, Marjane também opta pelo *design* em preto e branco, num traçado simples e expressivo, onde texto e imagem convivem de forma equilibrada na proposta de execução de um romance histórico sequencial variado e intenso. Ao contrário da chinesa, porém, o tom da narrativa de Satrapi não é solene; é muito mais ácido. O seu feminismo, jamais pesado e militante, é mais agressivo, apesar de bem-humorado, como se observa na novela gráfica *Bordados* (2003), assim introduzida pela tradutora Paula Werneck (2010):

O “bordado” é o equivalente iraniano do “tricô” brasileiro. Mas, além dos mexericos, a expressão tem também uma acepção muito particular: a cirurgia de reconstituição do hímen, um procedimento adotado pelas mulheres que precisam negociar entre as exigências do próprio desejo e

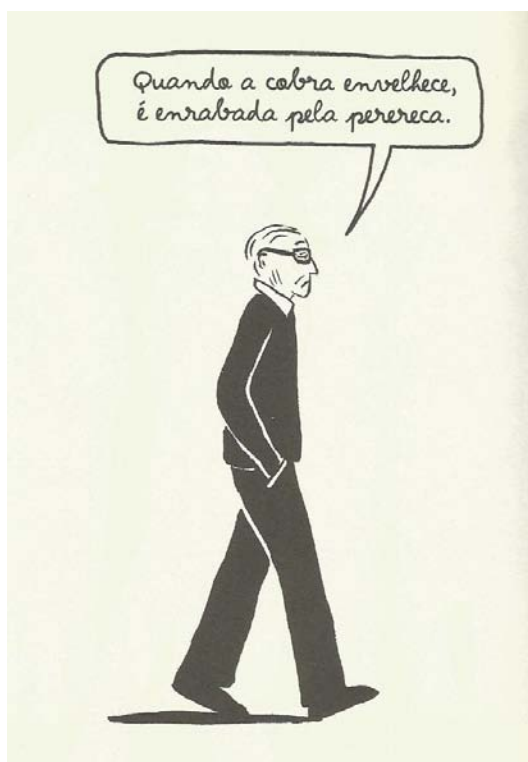
o moralismo que impera no país dos aiatolás. Iludidas ou autoiludidas, ingênuas ou maduras, as mulheres que participam destes “bordados” contam suas experiências com homens de todo tipo: golpistas, homossexuais enrustidos, galinhas, perversos. Que as diferenças culturais do Irã em relação ao Ocidente são muitas todo mundo sabe. Porém, o que Marjane Satrapi nos revela é que os desejos e aflições das mulheres iranianas, muitas vezes, são mais familiares do que se supunha.



Quem imaginar que as mulheres da geração de Satrapi ainda sofrem com a hipocrisia e a radicalidade dos recursos usados no seio da sociedade machista iraniana para assegurar ao marido a virgindade da esposa vai se surpreender com a franqueza desta conversa em torno do samovar, no qual as mulheres, jovens e velhas, despem seus “véus” e revelam de maneira sarcástica como há tempos vêm driblando o preconceito masculino. As histórias não caminham no sentido de vitimizar as mulheres, que jamais aparecem ingênuas ou vulneráveis, demandando “justiça”: antes ridicularizam a sociedade na qual estão inseridas, e revelam os truques desde sempre usados para tolerar, atacar e ludibriar o radicalismo dos homens.

No quadro acima, Satrapi consola uma amiga recém-separada receosa de não poder retomar sua vida, afirmando que os homens já não acreditam na virgindade das noivas, enquanto uma representante mais idosa da família convoca a chorosa

vítima a fazer um “bordado” para apagar seu passado, se assim o desejar, mas sem deixar de lembrar à moça que os seus interesses no casamento falido eram frios, fúteis e materialistas, não justificando as “lágrimas de crocodilo” então vertidas. A curiosa e divertida reunião se conclui com a indesejada e súbita entrada na sala do idoso patriarca da família, que é enxotado pelas mulheres, chegando à malcriada conclusão:



Considerações Finais

Estes romances nos levam a pensar que a escrita feminina se associa, na *graphic novel*, à imagem tão longamente identificada com a mulher, criando um reduto próprio de insubordinação. A beleza da mulher-musa, outrora passiva e inócua no papel de “modelo” dos artistas e escritores, adquire surpreendente virulência no papel ativo que se atreve a assumir como “Medusa”: escritora, desenhista e produtora ela mesma. Sua recusa em desnudar-se e posar silenciosamente, como corpo ornamental, para o homem; e sua proposta de inversão dos papéis, ameaça petrificar todas as verdades redigidas, ilustradas e esculpidas pela arte “masculina” ao longo dos séculos. A

leitura dos romances gráficos étnicos, feministas e autobiográficos, é, por isso, uma experiência única e complexa. Acessível a um público mais amplo, é capaz de dar conta da força deste gênero como manifesto político, histórico e social, e de atestar a sua flagrante adequabilidade como suporte à explosão de talento, criatividade e inovação que vêm trazendo, para o campo das letras, estas fascinantes mulheres.

Referências

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