

# O SISTEMA QUADRINÍSTICO VIA DIEGO GERLACH

[THE COMICS SYSTEM VIA DIEGO GERLACH]

**MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0003-2332-1109

Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria, RS, Brasil

**LIELSON ZENI<sup>ii</sup>**

ORCID 0000-0001-7438-0235

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Resumo:** Diego Gerlach produz quadrinhos em que se reapropria de obras estrangeiras, na estética do zine (com cenários e personagens periféricos) em que forma, fabricação e distribuição dialetizam elementos de quadrinhos hegemônicos e periféricos. O presente artigo pretende analisar seu trabalho inserido em um sistema quadrinístico, partindo de ideias elaboradas por Antonio Candido (1981) para pensarmos a existência de tal sistema.

**Palavras-chave:** Diego Gerlach; história em quadrinhos; zine; periferia; sistema quadrinístico

**Abstract:** Diego Gerlach produces comic books, in which he seizes foreign works to create, in a zine's aesthetics (with scenarios and characters from the periphery) including form, fabrication and distribution that are part of a dialectical process. The present article pretends to analyze his work inserted in a comics system, in the sense of the notions elaborated by Antonio Candido (1981), to propose the existence of a comics system.

**Keywords:** Diego Gerlach; Comics; fanzine; periphery; comics system

## Introdução

Diego Gerlach produz histórias em quadrinhos pós-punk, a partir do *do it yourself* que caracterizou o movimento punk, bem como da estética “suja”. Seus desenhos se apropriam de padrões e estilos produzidos por grandes marcas das culturas hegemônicas, *i.e.*, quadrinhos de estúdios conhecidos, cujos processos de distribuição e difusão se confundem com o próprio sistema de que participam. Com cerca de dez anos de atividade, Gerlach participa de um circuito de edição e distribuição de quadrinhos à margem desses processos formais de produção e comercialização de leituras, tanto de estruturas grandes como estúdios quanto de editoras mais simples. Embora à margem, seus trabalhos são significativos para perceber como os quadrinhos podem articular um sistema próprio, e o objetivo do presente artigo é o de verificar como a produção de Gerlach ajuda a vislumbrá-lo, além de auxiliar a pensar o contexto social em que ele e seus quadrinhos se inserem.

O retrato da produção de quadrinhos brasileiros apresenta peculiaridades típicas da cena em um país às margens do capitalismo – mesmo que plenamente inserido no sistema, sua função global ainda é a de coadjuvante no sistema globalizado. Como os brasileiros leem pouco, há tiragens modestas mesmo para obras de literatura e não ficção<sup>1</sup>, e quadrinhos são, ademais, considerados produto de nicho pela indústria livreira, empurrando-os ainda mais para fora do centro das atenções da cena editorial. Em sua grande maioria, eles são comercializados sem passar por catalogação nos moldes dos livros, o que dificulta inclusive obter dados mais precisos dessa produção<sup>2</sup>.

Porém, mesmo ao observarmos esse retrato de beira da produção editorial em geral ou da produção hegemônica global, ainda assim se apresenta um *sistema quadrinístico*. Essa é uma variação da ideia de Antonio Candido para o sistema literário, que supõe que, para a literatura “se configurar plenamente como sistema articulado”, ela dependeria “da

---

<sup>1</sup> De acordo com a pesquisa Retratos da Leitura, “De 2015 para 2019, a porcentagem de leitores no Brasil caiu de 56% para 52%.” (TOKARNIA, 2020).

<sup>2</sup> Segundo dados do setor livreiro, a produção de livros de literaturas em geral (adulto, juvenil, infantil) corresponde a 19,07% do montante total de livro produzidos no Brasil, e quadrinhos 0,47% (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO; SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS; NIELSEN BOOK, 2020). Esses números consideram apenas obras com ISBN, distribuídas em pontos de venda padrão.

existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 1981, p. 16). Nos quadrinhos brasileiros, o triângulo autor-obra-leitor está ativo: há autores com produção de obras originais, gerando trocas financeiras, assim como criadores de um universo cultural que ajuda o público a “elaborar a visão das coisas” (CANDIDO, 1981, p. 9), no sentido de constituir ideias de mundo, ao mesmo tempo em que lhe traz objetos de prazer estético. Os espaços de encontro e de comércio específicos dos quadrinhos também estão habilitados, muitas vezes à parte dos pontos de venda padrão de livros, em comic shops e feiras específicas. E outro elemento importante na constituição do sistema, a continuidade, também é verificada, mesmo se mais fragmentária. Tal fragmentação se daria tanto pela fragilidade de procedimentos editoriais, bem como a pouca presença de um pensamento crítico que reflita sobre o que seria a “tradição” nas histórias em quadrinhos. O processo costumeiro de produção de quadrinhos é o de estúdio, que engloba profissionais diferentes na criação de um objeto que se apresenta mais como produto (no sentido de mercadoria) e que apaga elementos de autoria (o proprietário da marca é elevado ao status de autor, mesmo se não participar da produção)<sup>3</sup>. Esse procedimento colaborou com a invisibilização de uma tradição: narrativas publicadas sob uma marca não permitiam discernir autores, portanto pouco se observa a formação de escolas e diferentes gêneros se embaralham sob a mesma categoria “quadrinhos”. Além disso, o fenômeno de série privilegia a continuidade do personagem “atemporal” (a marca), como se existisse independente da História. Porém, autores como Diego Gerlach, ao se apropriarem desses mesmos quadrinhos-marca, informam dessa continuidade, enxergando e evidenciando elos entre sua produção presente com autores desconhecidos (por nós) do passado. Ele aponta, também, para as redes de referências proporcionadas pela circulação dos diferentes signos que atravessam a cena, as diferentes leituras de sua formação, sobretudo obras dos discursos hegemônicos.

Ressaltamos a distinção, neste artigo, de *sistema quadrinístico* e *sistema dos quadrinhos*, postulado de Thierry Groensteen. Este importante teórico de quadrinhos se debruçou sobre elementos da estrutura interna da linguagem, porém seu recorte metodológico exclui o contexto (GROENSTEEN, 2015). Entendemos, como Groensteen,

---

<sup>3</sup> Discussão sobre a Mauricio de Sousa Produções e relações de autoria em CARNEIRO, M. C. da S. R., 2018.

que as histórias em quadrinhos têm características e demandas específicas, carecendo de ferramental próprio, porém o modelo crítico dialético de Candido, bem como os de outros pensadores que trouxeram novos paradigmas materialistas para os estudos das artes, trazem respostas a questões transversais aos campos estéticos. Rer ler esses autores na superfície quadrinhos pode colaborar na análise desse objeto cultural inserido em seu tempo, e por ele afetado, que não deixa de afetar por sua vez, o mundo e outros objetos estéticos. Ao propormos tal *sistema quadrinístico*, evocamos o trabalho de Candido, pretendendo um “método que seja histórico e estético ao mesmo tempo” (CANDIDO, 1981, p. 16) aplicado ao objeto “história em quadrinhos”. Portanto, neste trabalho, a partir dos elementos estéticos do trabalho de Gerlach, apontaremos as relações históricas e sociais imbrincadas em sua obra, para abordar como a relação entre estética e história ajudam a mostrar a formação de um quadrinho brasileiro.

Tal quadrinho pertence ao emaranhado de relações mediadas por objetos de leitura no país, entre editoras e pontos de venda, cujas transações não se limitam a objetos brasileiros. Em 2017 e 2018, por exemplo, dentre os mais de 2.200 títulos de quadrinhos lançados no país a cada ano, em torno de 700 eram obras nacionais. Considere-se ainda que parte relevante da produção brasileira é de materiais para o público infantil (quase 300 títulos), majoritariamente da Mauricio de Sousa Produções (ZENI, 2020).

O modelo industrial de quadrinhos, que se notabilizou nas matrizes estadunidense, japonesa e europeia, vende seus materiais licenciados em grande volume no Brasil e supre, em boa medida, o leitor habitual da mídia, ao mesmo tempo em que se distribui de forma mais perene entre esse público. Isso se explica, em parte, pela força da publicidade e pelo poder de marca afetiva: a penetração dos quadrinhos no imaginário popular, com a extensão de seus personagens a subprodutos consumíveis, acaba por gerar importante capital simbólico para as marcas que os produzem. Assim, o leitor, transformado sobretudo em consumidor (o fã), concentra as leituras (e dinheiro) naquelas que lhe chegam com mais facilidade, *i.e.*, obras de maior circulação em pontos de venda e nas mídias de divulgação. Esse modelo, embora por vezes predatório, não deixa de ser importante na geração de signos e afetos, pois a circulação de todas as obras participa da formação desses leitores, influencia autores, forma profissionais – não apenas autores, mas também editores, tradutores, letrados e todas as partes da cadeia do livro –, pauta críticos – a quem caberia, por sinal, a tarefa de distinguir, entre essas produções, aquelas

que potencializariam as sensibilidades e as estéticas daquelas com menor eficácia ou até maneirismos de gênero.

Nessa relação de subalternia a produtos das culturas hegemônicas, títulos brasileiros são, portanto, minoria entre as publicações de editoras de médio e grande porte, e surgem com maior presença entre pequenas editoras e selos independentes. A autora de quadrinhos Ciça Alvez Pinto observa que a supremacia estrangeira se dava, entre os anos 1950 e 1960, por uma prática que ela chama de “verdadeiro *dumping*”, relatando a prática de compra excessiva de tiras americanas pelos jornais brasileiros, em que os valores pagos, posto que vendidos para todo o mundo, eram bastante inferiores aos valores para remuneração de artistas nacionais, além de que a publicação das tiras mais famosas estrangeiras eram condicionadas à compra de tiras menos conhecidas. As “gavetas lotadas” dos editores de jornais acabavam por não ter espaço para os brasileiros (ITAÚ CULTURAL, 2014). Como ela prossegue, autores surgidos nos anos 1960 como Laerte e Luiz Gê, que começaram a se autoeditar, foram importantes para sedimentar novos espaços – e, para nossa proposta, permitir uma continuidade geradora desse sistema quadrinístico. Gê comenta, em prefácio de livro dos anos 1990, da dificuldade de publicar quadrinhos durante décadas, posto que além de problemas gerais da infraestrutura editorial brasileira, havia pouco espaço para publicações da mídia e ainda menos para experimentações nas estruturas editoriais existentes (GÊ, 1993).

Em suma, em um país fora do eixo da produção mais comercial das histórias em quadrinhos, em que a cena é constituída em grande parte de traduções, os materiais nacionais adultos estão à margem desse mercado, que investe mais nas produções infantis, e acabam representados por empresas de menor porte, quando não os próprios autores, que fazem a dupla jornada de criadores e editores da própria obra<sup>4</sup>. Nesse sentido, muitos dos quadrinhos mais representativos no Brasil se encontram em formatos periféricos de publicação e de distribuição, os zines.

As publicações do selo Vibe Tronxa Comix, do quadrinista Diego Gerlach, representam a periferia não apenas pelo espaço que ocupam no enxuto sistema

---

<sup>4</sup> Em 2017, as histórias em quadrinhos ganharam categoria específica no Prêmio Jabuti. Em 2020, apenas seis livros dos dez finalistas da categoria foram publicados por editora pequena ou média especializada em quadrinhos. Já em dados analisados a partir de obras citadas por jurados do Prêmio Grampo, específico para quadrinhos e sem exigência de ISBN, observa-se número crescente de publicações por editoras (2016-2019), porém a grande maioria ainda é de traduções (PRÊMIO GRAMPO 2019 NA UGRA PRESS, 2019; ZENI, 2017).

quadrinístico brasileiro, mas também pelo conteúdo. A própria forma de publicação, o zine, participa da ideia de fora do centro. Além das autopublicações, Gerlach também integra diversas coletâneas editadas por coletivos ou microeditores, publicadas em formatos variados e distribuídas em feiras, lojas especializadas e vendas pela internet.

Para analisar alguns dos elementos formativos de um sistema quadrinístico brasileiro, a partir de exemplos de um autor específico, dentro de recorte histórico (a última década) e de suporte e gênero bem determinados (zine e pós-punk), nos debruçaremos sobre alguns exemplos de quadrinhos de Gerlach, autor bem representativo e presente da cena periférica desse sistema quadrinístico.

Assim, primeiro discutiremos elementos do sistema quadrinístico no Brasil, para em seguida tratar especificamente do zine. Em terceiro lugar, apresentaremos as obras de Gerlach a partir de duas chaves (as paródias e as distopias urbanas). Na conclusão, observaremos como essas obras dialetizam uma estética da periferia nos quadrinhos.

### **O sistema quadrinístico brasileiro**

A publicação de quadrinhos no Brasil surgiu no século XIX, no seio da imprensa dirigida ao grande público e, como a literatura nacional, as primeiras histórias buscavam caracterizar hábitos e costumes da nação em formação, nas histórias de Nhô Quim, de Angelo Agostini (a partir de 1869). Mas, como ensina Candido ao tratar da literatura, a continuidade é elemento decisivo para criação de uma tradição e de um sistema (CANDIDO, 1981, p. 24). Portanto, no caso dos quadrinhos, seu desenvolvimento como sistema se daria apenas no século XX, com a expansão das publicações específicas do gênero, em sua quase totalidade infantis, desde a pioneira e longeva *Tico-Tico* (1905-1961).

Por se tratar de obras dirigidas ao público infantil, suas primeiras histórias, curtas e reservadas aos semanários, pretendiam a formação do caráter nacional, reproduzindo a moral corrente para os pequenos cidadãos. Com grande alcance de público, *Tico-Tico* chegava a 100 mil cópias por tiragem (BNDIGITAL, [s. d.]). Nas décadas seguintes, o semanário seria acompanhado por edições análogas. Mesmo se o reconhecimento dos nomes de autores era praticamente inexistente, além de que se embaralhava histórias criadas por brasileiros a obras estrangeiras traduzidas ou, simplesmente, plagiadas, esse

sistema foi se articulando, aos poucos, para participar do imaginário popular, com a repetição de personagens que se tornariam representativos na cultura nacional (Reco-Reco, Bolão e Azeitona, Amigo da Onça, Lamparina).

O *dumping* citado por Ciça começaria nos anos 1940, com a ascensão dos *syndicates*, organizações que distribuem quadrinhos de autores e estúdios dos Estados Unidos. Dessa forma, os quadrinhos estrangeiros, sobretudo americanos, se espalharam pelo globo, disseminando não apenas narrativas, mas formatos específicos, como as tiras de humor (*funnies*) e as revistas – que no Brasil ficaram conhecidas como *gibi*, devido à proeminência de um semanário infanto-juvenil homônimo. Até hoje, é mais vantajoso para as editoras a compra de direitos autorais para publicar histórias estrangeiras, tanto pelo custo, quanto pela pouca profissionalização de autores no Brasil, o que dificulta o desenvolvimento de histórias em prazo comercial. Os quadrinhos foram desprezados como subgênero literário, excluídos do sistema escolar ou até por ele interditados, e apenas quando autores nascidos em um mundo pleno de histórias em quadrinhos atingem a idade adulta é que eles mesmos desenvolveriam as próprias estruturas editoriais para publicação, como a Codecri de Henfil.

Os quadrinhos se encontram em posição similar a dos escritores do romantismo e do início do século XX, “sem eira nem beira”, cujo “aparecimento tardio da imprensa foi empecilho notável” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 85). Em uma história de Gerlach, um personagem diante de grande fortuna é interrogado como a gastaria e, entre conhaque ou “rosca francesa”, também considera “fazer um zine em riso” (GERLACH, 2017a, p. 5), referindo-se ao formato de impressão em risografia, cujo aparelho e tinta ainda são bastante caros para o pequeno produtor nacional. Se as obras literárias já têm dificuldade de publicação e distribuição no país, nesse cenário de poucos leitores, as dificuldades técnicas de reprodução de histórias em quadrinhos são ainda mais relevantes, pois o dispositivo depende de impressões e diagramações mais rebuscadas ou simplesmente mais caras que nos livros de prosa.

A fragmentação das publicações não impediu o surgimento do quadrinho como sistema: a formação do público leitor, que se deu também pela disseminação de personagens e identificação de autores em diferentes veículos de comunicação, foi efetivada pela mediação de objetos em quadrinhos, notoriamente a revista e a tira. O caráter subversivo que a geração de autores de Henfil e Jaguar imprimiriam na ideia de

quadrinho nacional ultrapassaria as próprias mídias em que estavam, com o imaginário que saltou de *O Pasquim* para o vocabulário político e social.

O livro como objeto de mediação entre autor e público, por sua vez, seria integrado a esse sistema quadrinístico brasileiro de forma regular apenas no século XXI, quando políticas governamentais incluíram as histórias em quadrinhos nas compras para bibliotecas. Por exemplo, a maior editora brasileira hoje, Companhia das Letras, fundada em 1986, organizaria um selo próprio para quadrinhos apenas em 2009, tendo antes publicado poucos quadrinistas brasileiros. Por conta da reestruturação política, econômica e cultural pela qual o país passou nas últimas duas décadas, reuniram-se condições para que surgissem editoras voltadas para a publicação de quadrinhos (Conrad, Desiderata, Zarabatana, Balão, Veneta), e também possibilitou aos autores publicar histórias longas, o que potencializou o sistema quadrinístico no país e fez com que ele adentrasse espaços reservados ao livro, como livrarias generalistas e festivais. Atualmente, tira, zine, livro – para citar apenas os suportes impressos –, constituem um mesmo sistema.

No entanto, a autoedição sempre existiu e fomentou esse sistema, cujos modelos artesanais de produção e distribuição se aproximaram de formas periféricas de fazer literatura. Dentro desse sistema, o formato e a cultura do zine foi o que mais permitiu sua expansão (e experimentalismos), sendo a operação mais viável para artistas circularem entre os leitores.

### **A estética periférica do zine, à margem do mainstream**

O zine é uma estética em si já de periferia – nasce com o *do it yourself* punk. Ele vem da cultura de fã (fanzine), porém o *zine* a perverte ao se mostrar mais antropofágico que apologético em relação às imagens de que se apodera. Para o zineiro e pesquisador Edgard Guimarães, eles seriam “o resultado da iniciativa e do esforço de pessoas que se propõem a veicular produções artísticas ou informações sobre elas, que possam ser reproduzidas e enviadas a outras pessoas, fora das estruturas comerciais de produção cultural” (GUIMARÃES, 2005, p. 12). Ele classifica a inexistência do lucro como elemento diferencial entre o fanzine e “revistas profissionais”, implicando o fanzine como sempre periférico a estruturas editoriais vigentes que visem agradar determinado público



leitor, enquanto o fanzine seria “a forma de expressão do editor ou grupo de editores” (GUIMARÃES, 2005, p. 12).

O que Guimarães chama de “revista profissional”, ou seja, a que objetiva lucro, tem foco no receptor. Deve ter, portanto, mais apelo ao público, já que o fanzine “está intimamente ligado à atividade cultural, à sua divulgação e ao prazer de se estar envolvido nela” (GUIMARÃES, 2005, p. 13), participando de cultura própria. Para Magalhães, outro pesquisador do suporte, ele é publicação “sem fins lucrativos, produzida por fãs e dirigida aos fãs de determinada arte ou hobby” (MAGALHÃES, 2020, p. 6) e, diferentemente de Guimarães, associa-o apenas às produções englobando textos críticos, e inclui quadrinhos como de Gerlach no que chama de “revistas alternativas”, *i.e.*, “o veículo voltado para a apresentação de trabalhos artísticos propriamente ditos, como poesias, contos, quadrinhos, gravuras etc.” No entanto, o nome tem significado, nas últimas duas décadas, qualquer produção artesanal distribuída em circuitos fora das livrarias, sobretudo em feiras e encontros do gênero. A existência do circuito tornou-se uma das poucas possibilidades de formação de autores (e das outras pontas de um sistema), inclusive por permitir ganhos financeiros, mesmo se pouco.

a mudança com a queda do prefixo “fã” acompanhou uma mudança cultural no modo de se ler quadrinhos: se o fanzine é a reapropriação de um objeto cultural de massa pelo consumidor-receptor, o que já prova a não passividade desse leitor, o zine perde, com o prefixo, a interdependência desse objeto de culto. [... Muito] mais ligado aos ideais dos Situacionistas e da contracultura, *i.e.*, construções que se debatem contra os elementos da indústria cultural; contra não apenas contrariando, mas também por se colocarem em contato, recortando, deturpando, subvertendo ou copiando. (CARNEIRO, M. C. D. S. R., 2018)

O zine brasileiro mistura o *underground* americano com a cultura do cordel à literatura do mimeógrafo: é contracultural, artesanal e marginal. Esse *underground* foi propulsor de uma estética “suja”: abundância de ranhuras, sobreposições de elementos, ícones da cultura de massa em situações degradantes, para esgrachar com humor a *bêtise humaine* da sociedade burguesa. Cordéis e zines têm em comum serem baratos, como os livretinhos A6 do primeiro, talvez uma das formas mais econômicas de se produzir literatura ou quadrinhos. Sua circulação depende do mesmo aparato que Guimarães e Magalhães observaram na cultura do fanzine: pontos de venda específicos ou do encontro direto do público. A geração mimeógrafo, por sua vez, ficou conhecida como “marginal” em analogia à arte e ao cinema marginal, que de fato retrataram a bandidagem e os

marginalizados, sendo que essa poesia é mais tropicalista, de erudição antropofagizada. O “marginal” do título tem mais sentido no que tange ao periférico.

Em sua pesquisa sobre alguns autores literários pós-1964, Carneiro verifica que eles “não almejavam à marginalização editorial ou estética”, buscavam apenas caminhos diferentes dos trilhados pelos já canônicos. “Essa construção à margem dá-se num processo, por parte dos autores selecionados, de divulgação do trabalho e de modificação da produção” próprios, ou seja, a autoedição e venda direta ao leitor (CARNEIRO, V. G., 2011, p. 10). Pelo que informa Lajolo e Zilberman (2019), os percalços dos “marginais” não eram inéditos à literatura brasileira de frágil estrutura, porém há outros elementos que aproximamos tal geração marginal ao zine: quase contemporâneos, em suporte assemelhado (os livretos grampeados), o *éthos* pós-1964 também os aproxima. São gerações que cresceram à beira de grandes derrotas políticas e descrença de milagres econômicos, e de quem os grandes meios desconfiavam, pela falta de polidez e de vergonha: a piada e o palavrão cobrem os papéis de poetas boca-suja como Leminski e quadrinistas do desbunde como Laerte.

Gerlach começou a publicar bem depois dos zines dos anos 1980, restritos à rede de produtores e leitores que se reconheciam como parte do mesmo eixo cultural. Com o surgimento de novas formas de difusão, o público se diversificou, ainda que continue restrito. Algumas mudanças são explicitadas pelo próprio Gerlach em *Pinacoderal: rudimentos da linguagem*, livro que recorta dez anos de trabalho (2010-2019), e em cujo posfácio descreve o circuito de zines que, antes ligado à cena musical, vai se solidificando em feiras e eventos de quadrinhos.

Com o sucesso de um zine em 2010, Gerlach cogitou ser quadrinista “em tempo integral”, o que o fez investir em aprimoramento de estilo e impressão. A internet também ajudou alcançar um público invisível e diverso, algo impensável para o circuito de zines anterior: “Gozando de alguma popularidade e de algoritmos ainda não-viciados das redes sociais, fiz um leilão de originais e levantei dinheiro para rodar o primeiro título (e até hoje um dos únicos) em offset da Vibe Tronxa: *Alvorço*” (GERLACH, 2019b).

A venda de originais e, recentemente, as encomendas, tornaram-se meios de sustentar o ofício do autor, um aporte que suplementa a venda dos quadrinhos. Em meio à pulverização de formas de subsistência no país, sobretudo durante pandemia, foi como Gerlach pôde manter certa renda, o que ele escreveu em uma rara autobiografia: “após

aguardar pelo auxílio emergencial do governo... / ...e, com todos os frilas cancelados, resolvi fazer algo que nunca tinha feito. ‘E se/tipo/ pedisse pras pessoas/ me *pagarem*/ por desenhos’” (GERLACH, 2020).

O sistema quadrinístico no Brasil se constitui em grande parte de pequenos produtores periféricos a cenas editoriais já fragmentárias. O termo “independente”, ainda muito utilizado para indicar autores que se autoeditam e se divulgam, serve para a maior parte dos produtores de quadrinhos. E parte disso se dá pelo retorno precário das vendas terceirizadas.

Nunca recebi um centavo de retorno das cópias consignadas de *Alvorço* enviadas a lojas de quadrinhos, o que deixava claro que o esquema de distribuição centrado todo na minha pessoa era a única opção. Distribuir algumas dezenas de zines feitos aos poucos era muito mais simples (e também menos dispendioso) do que rodar *mil cópias* de um gibi para distribuir de modo independente. O fracasso comercial desse título me fez repensar os passos, e resolvi investir cada vez mais em participações em antologias de quadrinhos para continuar Pinacoderal e divulgar meu trabalho. (GERLACH, 2019b)

No caso de Gerlach, além da periferia da cena editorial, a periferia geográfica emerge como cenário no zine. Na primeira edição de *Know-Haole*, ele se coloca como sujeito a partir da periferia: “O lugar de onde escrevo me pune diariamente.” (GERLACH, 2013). Assim, para além de uma forma periférica de produção e distribuição, Gerlach constituiu um conjunto de histórias em quadrinhos que refletem constantemente sobre os espaços que usa como cenário, e dialoga com eles, mesmo se nesse espaço a violência é a única expressão possível.

Em uma estética de sobreposição de elementos conflituosos e destaque para narrativas violentas, Gerlach escreve em estilo textual rebuscado, com o imaginário popular em choque com o erudito, em frases como esta: “É como um longo período de delírio coletivo que se encerra. Se necessário for, seremos tão hediondos quanto uma bomba de pregos.” (GERLACH, 2010, p. 11) – o excesso de significante traz um texto pleno de estranhamento, às vezes poético. O prefácio a esse mesmo zine tem por título “Havia retornado à minha cidade natal depois de um longo período” e, embora o texto aborde mais seu encontro com revistas usadas do Fantasma em um sebo de São Leopoldo, observamos que há confluência entre as revistas que inspirariam seu procedimento de reapropriação de marcas da cultura de massa e o próprio destino dessa produção, ou seja: quadrinhos dispensados, gastos, esquecidos, em uma livraria de usados, em uma cidade

localizada à periferia da capital Porto Alegre (Rio Grande do Sul). No posfácio de *Pinacoderal*, ele mesmo observa:

São Leopoldo sangrou para a história de modo inequívoco. Pinacoderal passou a ter mudanças climáticas drásticas. Suas ruas começaram a falar mais. Gangues de jovens desbocados tocam o terror na madrugada. As pixações passaram a ocupar lugar central tanto na estética quanto na trama, assim como tipos cada vez mais à margem do extrato social. Passeamos pela margem de um rio imundo, tal o oleoso Rio dos Sinos que corta São Hell. Os mecanismos de manutenção da lei exercem repressão brutal. Suas construções passaram a apresentar uma certa fajutisse tocante típica da arquitetura capilé, onde a fachada por vezes imaculada esconde um descuido visceral nas laterais, com tijolos, limo e fiação exposta marcando presença tanto quanto pichações e ângulos retos. (GERLACH, 2019)

Com o objetivo de “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento dessa estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 2006, p. 9), observaremos alguns dos quadrinhos de Gerlach, a partir de dois entendimentos: as paródias e as periferias representadas. Ressalte-se que sabemos que não é um único autor ou obra, de modo isolado, que vai criar um sistema, porém, entendemos que o trabalho de Gerlach traz diversos elementos disso que vamos chamar de sistema e está em constante troca com seus demais atores.

### **O “pensamento visual intrusivo”**

O zine que inseriu o autor de fato no cenário de quadrinhos brasileiro, *A.d.B.* (GERLACH, 2010), tem 28 páginas, formato A4, em que o autor se apropria do personagem Fantasma, criado por Lee Falk e Ray Moore em 1936 como tira de jornal. São as revistas velhas encontradas em sua cidade natal e que lhe trouxeram espanto ao perceber, no conjunto, irregularidades na impressão e na narrativa.

O fantasma usava seu uniforme vermelho na capa (o miolo sendo em p&b), a editora não contava com o processo gráfico necessário para obter a cor lilás do uniforme. A capa em si era só um quadrinho ampliado e colorido com requintes de bravura. As mudanças de cor da indumentária do personagem, em geral de acordo com a disponibilidade de recursos gráficos da editora que o publica, sempre foi algo interessante na mitologia do personagem. (GERLACH, 2010)

As revistas são sintomáticas da produção dos quadrinhos em geral, em que o valor da reprodução se torna uma restrição negativa no processo criativo, obstáculos que acabam por moldar gêneros<sup>5</sup>.



Figura 1: A.d.B.

Com muito mais massa de preto e traços soltos do que a do diminuto espaço da tira de jornal permitia aos criadores do Fantasma, Gerlach entrega uma trama que se passa na capital do país africano ficcional Bangalla, onde o personagem vive. Ainda dentro das regras do universo narrativo de Fantasma, em *A.d.B.* há personagens paranoicos, luta racial e uma fragmentação totalmente estranha ao herói da tira de Falk e Moore.

<sup>5</sup> Jan Baetens, analisando teorias da restrição aplicadas aos quadrinhos, discorre sobre impactos das tais “restrições negativas”, mais evidentes da mídia, do modelo de produção à censura (BAETENS, 2003).

Conforme ele mesmo descreve, formas como o Fantasma são um “pensamento visual intrusivo” (GERLACH, 2010), signos estrangeiros que transcendem e irrompem no imaginário, que é em si um compósito de culturas. Porém, ele se apropria dos intrusos e faz com que operem a seu modo, uma corrupção de obras alheias que, adulteradas, passam a integrar o sistema brasileiro. Um signo estrangeiro também auxilia a atualização da língua, e o quadrinho não é indiferente a essa rede de interferências.

O procedimento de Gerlach, porém, é o de fazer esse signo sempre aparente, uma tradução eticamente responsável e insubmissa: ele constrói com seu estilo sem deixar de usar os elementos do Fantasma; ou melhor: faz com que seu estilo apareça por meio dos elementos do pensamento visual que ocupou.

No zine de 2019, *Batata-Quente*, 68 páginas, formato A5, Gerlach, a partir de Homem-Aranha, dá vazão ao pensamento reacionário de um de seus cocriadores, Steve Ditko, seguidor dos preceitos da filósofa Ayn Rand, inspiradora de ultraliberais e da extrema-direita. O artista copia o estilo e quadros de Ditko, ao mesmo tempo que traz para a superfície da narrativa alguns aspectos conservadores do super-herói e de seu entorno. Há ironia nesse tratamento, que indaga a atualidade da marca Homem-Aranha e de que forma tais ideias reacionárias podem ser lidas nela. A isso, ele sobrepõe outra camada autorreferencial, ao trazer para a trama uma versão do herói conhecida de vídeos no YouTube, o Italian Spider-Man, e o confronto é estabelecido entre criadores, suas obras, suas cópias, tanto na trama e quanto na montagem dialética que as imagens deles estabelecem na página. Gerlach não se satisfaz em tomar posse do traço, dos quadros, da marca; é preciso também trabalhar com suas contradições e repercussão. Ao embaralhar personagens em um universo metacrítico – que não deixa de fazer alusão à noção publicizada de “multiverso” pela própria marca –, *Batata-Quente* (2019a) investiga o impacto que a cultura de massa deixa como legado, sem negá-lo, porém transformando-o em algo novo.

Nessas paródias, o autor invade marcas conhecidas e as traz de volta para o campo narrativo, sem deixar de apontar como elas se tornaram formas reconhecidas de movimentar o capital. Não é voltar a algo mítico, saudoso e pretensamente melhor, mas trabalhar com tudo o que está à mesa. A indústria cultural elabora significantes e sentidos, que artistas como Gerlach investigam no recriar das formas, na depredação e reversão de signos. Ao trabalhar a partir de narrativas hegemônicas, o artista se posiciona diante delas:

geograficamente à margem, posto que as circunda como objetos para o qual se volta; porém estética e eticamente sobreposto, posto que as aborda em procedimento de depredação, em que esse “pensamento visual intrusivo” resiste como palimpsesto ou fantasmagoria aos quais ele se reporta.

Dessa forma, aponta para relação hierárquica entre os sistemas hegemônico e periférico de quadrinhos (objetos altamente reproduzíveis e estrangeiros; a produção fragmentária e periférica brasileira), porém não se satisfaz com esse jogo e por isso radicalmente o pilha, reelaborando o ciclo de realimentação de influências.

A cada zine, há novo saque e fuga para espaços seguintes a serem (des)ocupados. Os personagens são retirados de seu universo, de seus nomes (e, portanto, de parte de suas marcas no sentido comercial do termo) e reinseridos no ambiente da periferia urbana brasileira, em meio a personagens marginalizados, oprimidos e opressores.

Por exemplo, a história com seres antropomórficos “Tarado”, com a dupla Dimmy e Valdomiro (GERLACH, 2017b), o primeiro um gambá e o segundo um cachorro com arte decalcada do Pateta. O desenho é mais sujo que o da Disney e preto e branco. A decupagem – a distribuição dos quadros pela página – difere do modelo padrão do estúdio multinacional, e no trabalho de Gerlach há mais quadros por página, o que produz mais momentos da ação e, nesse caso, mais peripécias. Há também o uso da retícula (o preenchimento do desenho feito por padrões de linhas paralelas ou pontilhados, que vão criar efeitos de sombra e tonalidades diferentes), inexistente nos quadrinhos Disney e característico do autor.



Figura 2: Know-Haole 7

Não apenas no fundo, mas no primeiro plano dessas histórias está o periférico, desde o pouco requintado – cadeiras simples de boteco, roupas amarrotadas – até as tramas às margens da lei e da moral padrão. Poderíamos dizer que tanto a mostraçõ (o que a cena conta), a narraçõ (os elementos da trama e vocabulário), e a grafiaçõ (o gesto gráfico remetendo ao calque de *comics* americanos) estão atreladas a periferia<sup>6</sup>. Os paratextos salientam o local periférico de sua inscriçõ, São Leopoldo, na periferia de Porto Alegre. E, como já discutido, o formato de zine também recorre a ideia de fora do centro; quase tudo nessa paródia aponta para lá.

A imitaçõ e o gesto depredatório nos signos hegemônicos são estratégias habituais nos zines punk, e chamamos esses quadrinhos de pós-punk posto que estão historicamente distantes do movimento originário. Além do gesto, há a “atitude” contra o *status quo*, sabendo-se nunca efetivamente fora, mas à margem. Há um jogo de ressonância entre os

<sup>6</sup> Estas são cisões de instâncias no quadrinho que evidenciam a participação da imagem na elaboraçõ do sentido narrativo (MARION, 1993).



objetos pilhados por Gerlach e as obras que gera, uma ordem dialética, em que um ressignifica o outro e que, por sua vez, torna a ressignificar o primeiro. Em *Batata-Quente*, a narrativa copiada aponta para uma história original, que aponta para histórias de bastidores dos criadores, que indica outras cópias do personagem, que dirige a conceitos da vida pessoal dos criadores, que rebate ainda na política brasileira, que ressoa por um modelo de produção do mesmo sistema da matriz, mas na periferia.



Figura 3: Batata-Quente

Novamente, a ideia do pós-punk: uma ação contra o *status quo* tendo o *status quo* por base, nesse caso operações de um sistema de quadrinhos periférico às margens de um sistema hegemônico global. A cópia que Gerlach faz dos personagens destaca as marcas com poder afetivo, e inclui uma camada de significado a signos consagrados, remanejando o pensamento intrusivo e verificando sua perenidade no tempo.

### O fim do mundo já chegou no subúrbio

*Know-Haole 4*, subtitulada “Eduardo Cunha é o Bandido da Luz Vermelha” (GERLACH, 2015), ambienta-se em um subúrbio de urbanização excessiva – parecida com a quente e cinza São Leopoldo. Na trama, um publicitário em férias percebe uma espinha estranha no rosto, que na verdade é um verme, e se revela só a ponta de uma longa conspiração que envolve uma panela de pressão da Letônia, pandemia, sumiço do

presidente interino, ataques de drone, guerra com Suriname, pessoas em fuga, prisão do ex-presidente Lula (três anos antes de o fato ocorrer), tudo pelos olhos do protagonista de rosto enfaixado que, por conta da sonolência causada pelos remédios, não acompanha todo o desenrolar dos fatos e tem compreensão parcial dos eventos.

Como Gerlach liga a narração visual a essa testemunha, o leitor também só percebe a realidade ficcional de forma fragmentária e delirante. O desenho é realista, mas não o acadêmico dos quadrinhos comerciais de heróis. Há a extrapolação da retícula e das linhas paralelas, para marcar sombras e volume. A decupagem mantém um ritmo constante de seis quadros por página (duas colunas e três linhas). Notícias políticas se entrelaçam com a ficção e Gerlach processa os elementos internos e externos dessa margem na construção de sua narrativa ficcional.

Uma distopia da periferia que começa com um problema de saúde particular (e depois avança para uma questão de higiene pública), que leva o homem enfaixado a não entender que o mundo caminha para o fim. Ou seja, o protagonista descobre que a “doença”, a invasão de larvas em seu rosto, foi causada por uma panela velha, porém ele perde o apocalipse por estar de licença do trabalho.



Figura 4: Know-Haole 4

Elementos da cultura popular e da cultura de massa são deglutidos e cuspidos; aponta-se para a verdadeira conspiração, os poderes que mandam seus dejetos pelo mar, os governos que bloqueiam o acesso à informação. O título da história se refere tanto à política nacional, Eduardo Cunha, principal agente do processo de impeachment contra Dilma Roussef, quanto ao cinema nacional e o noticiário sensacionalista (o Bandido da Luz Vermelha), além do que “Eduardo Cunha é o Bandido da Luz Vermelha” é o nome do cordel vendido ao protagonista (Figura 4). E temos aqui, novamente, as transações comerciais típicas dos autores de cenas com infraestrutura frágil (da venda de porta em porta, mencionadas tanto por Carneiro, 2011 quanto por Lajolo e Zilberman, 2019).

Já a história “Conspiração Sigilosa 1: Internacional Reptyliana” (GERLACH, 2017a), publicada no primeiro número da revista *Cavalo de Teta*, é mais caótica que as

anteriores. São personagens Michel Temer, Sergio Moro, PC Farias, Lula e Aécio Neves, figuras conhecidas da política nacional. Na trama, a expressão “chocar o ovo da serpente”, frase repetida na época em referência a alianças perigosas feitas pelo PT, é uma ação literal: Michel Temer choca ovos de onde saem monstros verminosos, em imagem remetendo, também, às narrativas fantásticas da literatura popular de cordel. O traço é mais impreciso, as retículas e linhas de composição dos quadrinhos são mais intensas, e o resultado visual mais agressivo, sujo e bagunçado. Some-se a esse estilo do traço o crivamento da história por teorias conspiratórias, e o que chega ao leitor é uma narrativa mais árida do que as anteriores. Nela, há menos marcas da margem e das periferias urbanas na trama ou desenhos, por se centrar quase na região administrativa de Brasília.

Porém, do ponto de vista estético e de edição, ela se alinha à produção *underground* brasileira. A edição, organizada por João Pinheiro, convidava quadrinistas a tratarem de forma crítica os acontecimentos da política nacional. A publicação vem embalada pela onda “Fora, Temer”, em que muitos se opuseram a ação contra a presidenta Dilma, que culminou no impeachment o qual até hoje se questiona, tanto em seus aspectos jurídicos quanto morais<sup>7</sup>. O quadrinho de Gerlach ainda retoma personagem de Schiavon, outro autor brasileiro, o que denota, também, noção de continuidade mesmo dentro dessa cena caótica do zine. As produções independentes, livres das maiores amarras econômicas sempre foram terreno produtivo de crítica ao *status quo*, mormente os poderosos do capital e da política. A ideia desses artistas que se posicionam politicamente por meio de seus quadrinhos já nos dá a ver parte do sistema quadrinístico em funcionamento.

---

<sup>7</sup> Sobre questões relativas a esse período, ver AVRITZER (2019, p. 49-50).



Figura 5: Cavalo de Teta 1

A *Cavalo de Teta 2* segue a toada crítica da anterior, e traz a narrativa curta “A Chaga Persistente” (GERLACH, 2018a). Entretanto, a história de Gerlach aqui, ao contrário da edição precedente, tem narrativa mais coesa e traço mais limpo, em que retículas e linhas trabalham pelo andamento narrativo. A decupagem não segue uma grade padrão durante as treze páginas, mas há coerência de ritmo na sua variação. As cenas de impacto e surpresa ocupam mais espaço da página, enquanto momentos de encadeamento de lógica narrativa surgem em quadrinhos menores.

Do ponto de vista do enredo, em data não indicada pós-2018, a primeira página de quadro inteiro traz o prédio do Senado em ruínas e aviso de risco radiativo. A trama segue dois personagens escondidos nos subterrâneos desse edifício, até um deles ser capturado por uma tribo de indígenas. Na página 4 (Figura 6), um personagem está caído sobre um

cartaz de campanha de Jair Bolsonaro. Esse cartaz é chamado pelos personagens de “imagens de antigos lordes”, pessoas queimadas no passado, o que dá a ideia da destruição das instituições e das cidades.



Figura 6: Cavalos de Teta 2

Somam-se a isso o analfabetismo do personagem e o não reconhecimento de símbolos cristãos, que localizam a história em muitos anos no futuro e que as instituições não seguem funcionando normalmente. Aqui, ao contrário de *Know-Haole 4*, o leitor sabe mais que o protagonista. O final da história tem impacto pelo personagem não ter uma informação que o leitor tem: a que os indígenas o consideram Jesus Cristo e vão crucificá-lo. Percebe-se o aceno à história de Hans Staden, e o personagem ainda lembra o ator Arduíno Colasanti de *Como era gostoso meu francês*.

Nessas histórias, é como se as narrativas de Gerlach fossem infectadas pelas

notícias do mundo real, em que os fatos históricos conduzissem e influenciassem a criação. As representações de periferia, em sentido amplo, acabam submetidas e subjugadas a poderes e processos maiores, inescapáveis, aos quais não parece possível ignorar ou fugir.

## Conclusão

Acreditamos que se pode falar em um sistema quadrinístico brasileiro, no qual relações dinâmicas se estabelecem entre autores, leitores e obras, de forma assemelhada a que Antonio Candido propõe para o sistema literário, e a leitura da obra de Diego Gerlach nos dá a ver partes importantes desse sistema, sobretudo, seu aspecto periférico. As “beiras” desse sistema se constituem como estéticas expressivas que dialetizam formas e sua história.

O *mise en abyme* periférico que ele opera, da margem do sistema quadrinístico que está na periferia de um dispositivo periférico (quadrinhos), dentro de um campo econômico periférico (editorial) neste país fora do centro do capitalismo mundial, só reforça a importância de conhecer, entender e lidar com essa(s) periferia(s). Elementos do pensamento crítico dialético de Candido, por exemplo, ajudam na verificação dos efeitos dessa forma no tempo, ou seja, como ela constitui um elemento histórico, atualizado no contexto em que se insere, bem como o estabelecimento de relações de referência éticas entre obras, como a continuidade, a formação de *ethos* local e seu posicionamento diante dos “universais” dessa linguagem, *i.e.*, a rede de interferências que posicionam o quadrinho brasileiro como sistema e o inserem no universo geral das histórias em quadrinhos.

Em Gerlach, forma e conteúdo estabelecem relações de ressignificação uma a outra, por tratarem do mesmo tema, mas cada uma à sua maneira. A forma do zine, dadas suas condições de produção e espaço de circulação, traz em si o fora do eixo, do material que não pode ser comercializado em livrarias generalistas, que não pode ser auditado, que não entra nas estatísticas oficiais que precisem de código de barras. Por outro lado, os autores de zine circulam pelos centros e outras periferias e influenciam o sistema quadrinístico como um todo.

No caso de Gerlach, as imagens que alimentam seu compósito de estilo e narrativas passam pelo filtro de seu traço e são também dialetizadas pelo posicionamento das tramas em cidades e temáticas da periferia, com significantes excedendo para seu lado perverso, ou seja: toda a violência que incide sobre cidades excluídas pelo grande capital. A imagem do capital estrangeiro é, portanto, acompanhada do próprio mal causado pelo capital, a pobreza e a violência geradas pela concentração de renda, a exploração da força de trabalho, o ressentimento e o mal-estar civilizatório de personagens “sem eira e nem beira”, e que vão integrar a grande massa amorfa de *lumpem proletariat*.

Assim, os temas de Gerlach são da violência, da decadência e da hiperurbanização predatória. Nesses cenários ficcionais, criados a partir das periferias brasileiras, da violência do dia a dia e das ruas abandonadas e sujas, não há espaço para a utopia. À borda do sistema econômico, as tensões são tão intensas, que não resta nem a esperança das narrativas pacificadoras vendidas pelas grandes marcas, de Disney a seus subprodutos em Hollywood. Finais felizes são para as grandes produções que podem construí-los; aos periféricos, resta se manter ativo, não se entregar. Eis uma das forças que dinamizam o sistema quadrinístico.

## Referências bibliográficas

AVRITZER, Leonardo. *O pêndulo da democracia*. São Paulo: Todavia, 2019.

BAETENS, Jan. Comic strips and constrained writing. *Image Narrative*, [s. l.], n. 7, p. 2-7, 2003. Disponível em: <[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens\\_constrained.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens_constrained.htm)>. Acesso em: 13 dez. 2020.

BNDIGITAL. *Acervo – O TICO-TICO a mais importante revista voltada para o público infante-juvenil no Brasil*. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/curiosidades/acervo-tico-tico-mais-importante-revista-voltada-publico>>. Acesso em: 13 dez. 2020.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO; SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS; NIELSEN BOOK. *Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro*. São Paulo: [s. n.], 2020. Disponível em: <[https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/06/Produção\\_e\\_Vendas\\_2019\\_imprensa\\_.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/06/Produção_e_Vendas_2019_imprensa_.pdf)>. Acesso em:



13 dez. 2020.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1
- CARNEIRO, Maria Clara Da Silva Ramos. Contra a BD: a nouvelle bande dessinée e sua fuga da cultura de massa. *Fronteiras - estudos midiáticos*, [s. l.], v. 20, n. 1, p. 125-133, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.4013/fem.2018.201.11>>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- CARNEIRO, Maria Clara Da Silva Ramos. *[Bartheman] Vamos ter que falar da Mônica*. [S. l.], 2018. Disponível em: <<https://balburdia.net/2018/06/08/bartheman-vamos-ter-que-falar-da-monica/>>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. *Cartas para uma literatura menor: Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu*. 2011. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- GÊ, Luiz. *Território de Bravos*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- GERLACH, Diego. *A.D.B.: O Ano do Bumerangue*. João Pessoa: Do autor, 2010.
- GERLACH, Diego. A Chaga Persistente. In: PINHEIRO, João (Org.). *Cavalo de Teta 2*. São Paulo: (Do editor), 2018a. p. 3-15.
- GERLACH, Diego. Conspiração Sigilosa 1 – Internacional Repetyliana. In: PINHEIRO, João (Org.). *Cavalo de Teta 1*. São Paulo: (Do editor), 2017a. p. 4-9.
- GERLACH, Diego. *Diego Gerlach (RS)*. [S. l.], 2020. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/diego-gerlach/>>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2013. v. 1
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2015. v. 4
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2017b. v. 7
- GERLACH, Diego. Os Vermes da Maçã. In: BATISTA, Marcos; NAVARRO, Luiz; PERDIGÃO, João (org.). *A Zica 5*. Belo Horizonte: Zica, 2018b. p. 29-35.
- GERLACH, Diego. *Pinacoderal: rudimentos da linguagem*. Curitiba: Pé-de-Cabra, 2019.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução: Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine*. 3a. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- ITAÚ CULTURAL. *Zélio Alves Pinto e Ciça Alves Pinto - Ocupação Laerte (2014) - Parte 2/3*. Brasil, 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/oQfM9Lqt8Bw>>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. Edição reved. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. 5a. ed. João Pessoa:

Marca de Fantasia, 2020.

MARION, Philippe. *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Bruxelas: Academia, 1993.

PRÊMIO GRAMPO 2019 NA UGRA PRESS. Direção: Carlos Neto. Brasil: Youtube, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/YqV60kPM2lo>>. Acesso em: 16 dez. 2020.

TOKARNIA, Mariana. Brasil perde 4,6 milhões de leitores em quatro anos. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2020-09/brasil-perde-46-milhoes-de-leitores-em-quatro-anos>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ZENI, Lielson. *[Prêmio Grampo] Dados, dados, dados*. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://balburdia.net/2017/02/08/premio-grampo-dados-dados-dados/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ZENI, Lielson. Os quadrinhos de ficção científica brasileiros dos últimos anos. *Abusões*, [s. l.], v. 11, n. 11, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/abusoes.2020.46211>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Recebido em 18/12/2020

Aceito em 10/04/2021

---

<sup>i</sup> **Maria Clara da Silva Ramos Carneiro** é Professora adjunta da Universidade Federal de Santa Maria, é coordenadora geral do Idiomas sem Fronteiras na universidade (2019-). Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ com doutorado sanduíche pela na Universidade de Paris-Sorbonne IV. É líder do grupo “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias”, no Diretório de Grupos do CNPq.

**E-mail:** maria.c.carneiro@ufsm.br

<sup>ii</sup> **Lielson Zeni** é doutorando em Ciência da Literatura pela UFRJ e desenvolve tese sobre a cena quadrinística brasileira do século 21 e sua relação com a crise. É Bacharel em Comunicação Social e Letras pela UFPR e Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, com dissertação a *Metamorfose da Linguagem: Análise de Kafka em Quadrinhos*.

**E-mail:** lielson@gmail.com