

HINÁRIO NACIONAL: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO, NA OBRA DE MARCELLO QUINTANILHA

Lucas Fazola Miguel¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar as representações pictóricas do corpo em meio à violência, a partir de três contos extraídos do livro em quadrinhos *Hinário Nacional*, de Marcello Quintanilha. Como referencial teórico, foram utilizados os pressupostos de Bordieu (2001), Groensteen (2015), McCloud (2005) e Rancière (2012; 2017), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Histórias em Quadrinhos; Corpo; Marcello Quintanilha; Hinário Nacional; Violência simbólica.

ABSTRACT: This article aims to analyze the pictorial representations of the body affected by violence, based on three short stories taken from the comic book *Hinário Nacional*, by Marcello Quintanilha. As a theoretical referential, the assumptions of Bordieu (2001), Groensteen (2015), McCloud (2005) and Rancière (2012; 2017), among others, were used.

KEYWORDS: Comics; Body; Marcello Quintanilha; National Anthem; Symbolic violence.

Introdução

No ano de 2016, após o lançamento de dois romances gráficos, *Tungstênio* (2014) e *Talco de vidro* (2015), o quadrinista niteroiense Marcello Quintanilha publicou um livro de contos curtos chamado *Hinário Nacional*. Ofuscado pelo sucesso de seus recentes predecessores, não gozou de igual popularidade, ainda que se apresente, estilisticamente, como uma das obras mais interessantes da carreira do artista.

Hinário Nacional se propõe uma representação gráfica da violência à qual nos impomos diariamente, seja em maior ou menor escala no cotidiano do país. Através de contos de curta duração, o autor traça um panorama sobre diferentes ocasiões nas quais o subtexto da violência

¹ Doutorando em Letras: Estudos Literários pela UFJF.

é infligido aos personagens, tornando-se elemento presente e marcante em todos os aspectos de cada situação ali narrada.

O presente trabalho se objetiva a traçar um breve panorama sobre a linguagem da história em quadrinhos – meio no qual o livro foi concebido –, bem como a analisar o papel da imagem e do corpo em meio à violência, na narrativa de três dos seis contos da obra: “Ave-Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco”; “Hinário Nacional” e “Pai Doce”.

1. Entre quadros

Ainda que resida fora do Brasil desde o início dos anos 2000, o niteroiense Marcello Quintanilha se estabeleceu ao longo da última década como um dos maiores expoentes do cenário de quadrinhos do país, se destacando a partir de sua habilidade de captar uma brasilidade flagrante, que se apresenta de forma contumaz em cada novo trabalho. Se, em *Tungstênio* e *Talco de Vidro*, seus trabalhos mais cultuados, o autor se aventurou pelas narrativas de longa duração, em *Hinário Nacional* Quintanilha retoma o caminho dos curtos contos gráficos, já característicos de sua trajetória quadrinística.

Nessa obra, escolhida para análise no presente trabalho, o autor se envereda por entre os meandros do cotidiano dos centros urbanos do país, desvelando a violência presente nas mais distintas esferas da vida. Através de seis contos de breve duração, Quintanilha traça personalidades complexas e dramas absolutamente pungentes, de modo a levar seu leitor para dentro do campo diegético, evidenciando os “estigmas da dominação” (RANCIÈRE, 2012, p. 52) na contemporaneidade.

Neste momento do estudo, lancemos o olhar para a estrutura formal das histórias em quadrinhos, meio utilizado por Quintanilha para contar suas histórias. A narrativa gráfica se caracteriza pela tensão e pelo choque resultante de “dois regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 61), a palavra e a imagem, dispostos de modo a construírem em conjunto uma narrativa bem maior do que a simples soma das partes: uma terceira margem que perpassa tanto a esfera verbal quanto a pictórica, sem jamais se ancorar em apenas um de seus elementos fundamentais.

Marcello Quintanilha dispõe cada conto de *Hinário Nacional* em páginas amareladas, sem fazer uso de traços para delimitação dos requadros. Costumeiramente, pontua Groensteen (2015, p. 36), o quadro é disposto na página “como uma porção de espaços isolada por vazios e delimitada por um requadro que assegura sua integridade”. Ora, uma vez que estes não são outros senão molduras limitadoras para os fragmentos narrativos contidos nos quadros, podemos apreender que o autor constrói seus sintagmas visuais através do preenchimento do

vazio da sarjeta que cerca o quadro, para dentro das representações imagéticas nele contidas, estabelecendo um requadro de vazios que se afastam e se aproximam simultaneamente.

A forma, a área e a posição dos quadros se relacionam de maneira direta com a fragmentação espaço-temporal na diegese, a narrativa gráfica é controlada e conduzida, de certa forma, pela disposição dos quadros na página. Na obra de Quintanilha aqui observada, os contos seguem uma disposição padrão de enquadramentos. Os sintagmas construídos a partir da associação de textos e imagens são estruturados de modo a dar ritmo para a leitura ali disposta na superfície da página, através do vazio imposto pela sarjeta.

Esse espaço em branco entre os quadros, Groensteen (2015, p. 121) afirma, se apresenta como área de uma articulação ideal, de um setor de conversão de um conjunto de enunciáveis, os quadros, em um sintagma unificado e coeso, a narrativa. Desse modo, podemos afirmar que a sarjeta atua não apenas na sequencialidade de quadros estáticos dispostos na página, mas também age na condução do leitor em sua navegação entre os quadros e as páginas.

Janet Murray (2003, p. 19) destaca que “a narrativa é um de nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo”. O ato de narrar através de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (MCCLLOUD, 2005, p. 9), aliadas a um suporte verbal, se consolida em uma vertente dessa tentativa de entender o que está a nossa volta e de emular, através da representação híbrida de palavras e imagens, o hábito de contar histórias, que acompanha o homem desde os primórdios da humanidade. A estrutura de leitura adquire um sentido mais amplo nas histórias em quadrinhos; a decodificação do texto se dá de maneira distinta da literatura convencional e das pinturas de outrora, o que configura os quadrinhos como uma forma singular de narrativa, que transcende a literatura e as artes visuais, consolidando uma sintaxe própria (GROENSTEEN, 2015, p. 14).

Ainda que a imagem seja predominante na condução narrativa das histórias em quadrinhos, dada sua instantaneidade de apreensão, a palavra escrita opera de igual modo no controle da estruturação do discurso ali engendrado. McCloud (2005, p. 135) afirma que as palavras podem, melhor do que qualquer representação visual, complementar o “reino invisível dos sentidos e emoções”, já que elas podem romper com a aparente neutralidade de significado que uma imagem estática pode apresentar *a priori*. Groensteen (2015, p. 84) destaca que em diversos momentos o texto refina a narrativa quando age na redução da polissemia inerente a um gesto, uma atitude ou expressão. Acerca dessa relação verbo-visual, Roland Barthes afirma que:

A palavra e a imagem têm uma relação de complementaridade; as palavras são, então, fragmento de um sintagma mais geral, assim como as imagens,

e a utilidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese. (BARTHES, 1990, p. 33-34)

Ao discorrer sobre a significação da narrativa no *meio* História em Quadrinhos, Thierry Groensteen (2015, p. 118) postula que, da mesma forma que toda e qualquer narrativa inserida no tempo, uma narrativa em quadrinhos é conduzida pelo princípio da *différance*, uma vez que só se permite apreender sua significação por inteiro ao final da leitura.

2. Sobre imagens, palavras e violências

Após uma breve elucidação acerca de alguns dos elementos basilares da história em quadrinhos, podemos nos debruçar sobre a obra de Marcello Quintanilha a contento, de modo que os elementos formais que compõem a estruturação narrativa do meio já foram devidamente comentados.

Rancièrè (2017, p. 164) postula que “a chave de um texto costuma ser um corpo”, e tal proposição se comprova verdadeira quando nos deparamos com as tramas expostas em *Hinário Nacional*, uma vez que são os corpos ali apresentados e sua relação com os mais diversos níveis de violência que dão tônica à narrativa. Por trás de cada situação narrada, seja de violência física ou simbólica, encontra-se um corpo fragilizado, retraído e violado de diversas formas.

Podemos observar, na obra de Quintanilha, estratégias artísticas que se dispõem a alterar as referências entre o que é visível e enunciável, a mostrar aquilo que não era visto, exibir de outra forma o que não se podia visualizar com clareza, com o objetivo de:

produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2012, p. 64)

Essa mudança de referencial e de significação pode ser percebida em cada conto de *Hinário Nacional*, uma vez que Quintanilha dispõe nas páginas imagens inicialmente inofensivas, para então serem esmiuçadas, revelando as tragédias que se escondem à primeira vista.

Em “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco”, conto que dá início à obra do autor niteroiense, é narrada a história de Michele, jovem que vive em constante subserviência

dentro de um relacionamento amoroso. A partir do fluxo de pensamento, o autor traça uma relação análoga entre a convivência da jovem com seu namorado, Arruda, e a comunicação entre os atletas de futebol dentro de campo.

De uma conversa banal, Michele é levada a uma espiral de reflexões, que a fazem questionar a situação na qual se encontra, anulando-se completamente em prol de uma relação abusiva, na qual ela não é nunca ouvida, sempre deixada em segundo plano, se obrigando a ceder, a renegar tudo o que ela é, para receber o amor de Arruda. Abre mão de toda sua identidade para ter aquele homem por perto, mesmo que ele a ignore por completo.



Figura 1 – A jovem se dando conta de como é ignorada em seu relacionamento.
Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 26.

Sufocada, Michele sai de dentro da barca na qual o casal se encontra e busca respirar ar puro, para então novamente lidar com um confuso Arruda, que aparentemente não faz sequer ideia do tormento pelo qual está passando sua namorada.

Michele se dá conta de que a maior violência ali não é outra senão a dela consigo mesma, por se relegar a um papel tão incoerente com tudo o que ela sempre tomou por certo, por medo da solidão. Ao final, em uma tomada mais distante, o último quadro nos deixa com a visão do barco, sem que possamos ver o diálogo final do casal, quando Michele pergunta se Arruda sabe rezar, e ele diz que só sabe a Ave-Maria. A partir do fluxo de pensamento, os corpos trabalhados no conto pouco aparecem, mas em muito se afetam, sendo objetos da palavra mesmo quando não a possuem (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

O filósofo francês destaca que a *pensatividade* da imagem, isto é, a presença de um regime de expressão em outro, contraria a chamada lógica da ação, uma vez que prolonga a ação que estava parando, ao mesmo tempo em que suspende qualquer conclusão (RANCIÈRE, 2012, p. 117-118). Quintanilha se utiliza desse recurso, tornando aberto o final de seu conto, impossibilitando qualquer interpretação conclusiva.

O segundo conto, nomeado também como “Hinário Nacional”, se apresenta como a história mais tensa e dramática da obra, exigindo de seu leitor um maior grau de abstração para uma plena compreensão da trama. Se a linguagem da história em quadrinhos dispõe que a estruturação narrativa se dá através da simbiose entre palavras e imagens, é natural que haja um considerável estranhamento do conto à primeira vista. Tal reação é esperada, uma vez que nas primeiras doze páginas da história nos deparamos com imagens de um mosquito botando ovos em uma lagarta indefesa, que nada pôde fazer para evitar o ataque e que, machucada, luta para se agarrar à árvore em que está, durante uma forte tempestade. De maneira conjunta à exibição dessas imagens, o autor apresenta caixas de texto nas quais uma pessoa, a protagonista, expressa culpa e desejo por reparar algo de errado que cometeu e que lhe causa dor mesmo decorrido já algum tempo.

Somente na décima terceira página a metáfora visual de Quintanilha começa a ganhar sentido, quando o autor intercala cenas das folhas das árvores já secas, se livrando das últimas gotas da chuva que passou, com uma emblemática imagem de crianças saindo da escola. Nesse momento, vale-nos ressaltar que a representação não deve ser entendida como o ato de produzir uma forma visível, mas sim por dar uma forma equivalente, algo obtido tanto pela palavra quanto pela fotografia – e em nosso caso, também pelos desenhos. A imagem, afirma Rancière (2012, p. 92), não é o duplo de algo, mas sim um jogo complexo de relações entre visível e invisível, entre o dito e o não dito.

Tal reflexão se faz necessária, uma vez que o ponto de virada desse conto aparentemente desconexo se dá a partir da representação da saída das crianças do ambiente escolar, lugar no qual os pais costumeiramente deixam seus filhos com tranquilidade, por ser um ambiente voltado para a formação e construção social da criança. Como proceder, então, quando o perigo se encontra em um ambiente aparentemente seguro? O autor choca o leitor ao tornar de conhecimento deste que na verdade o conto trata das memórias de uma criança vítima de violência sexual na escola.

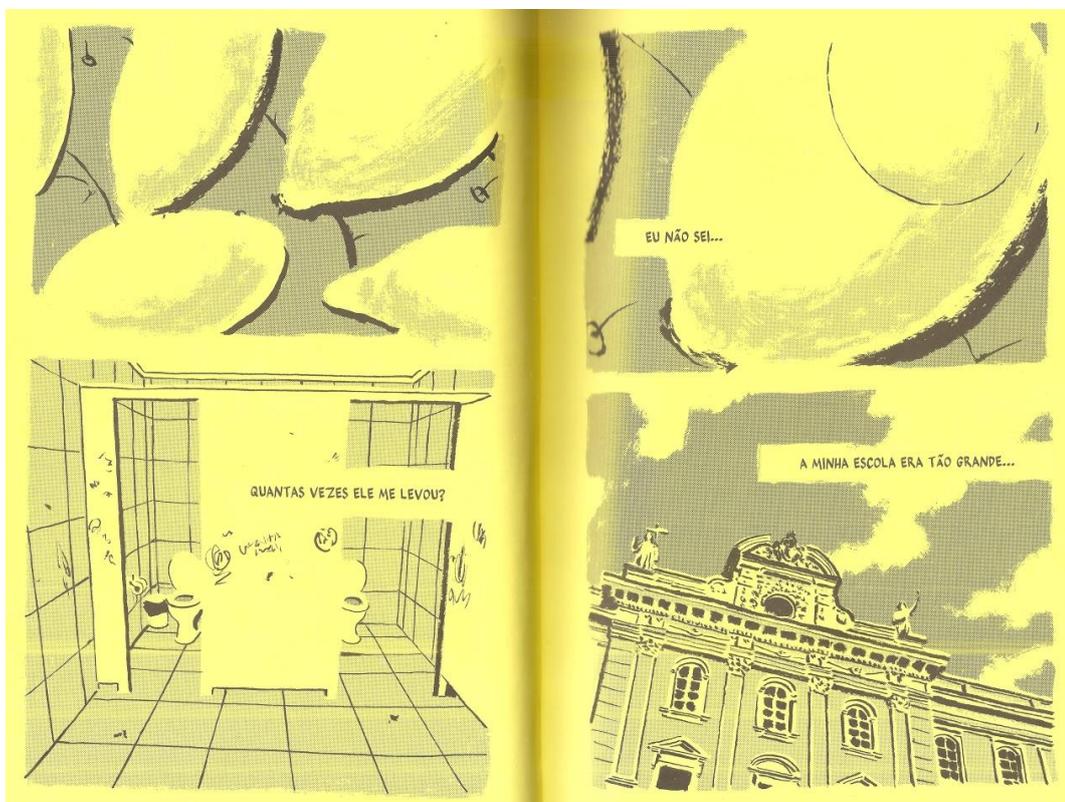


Figura 2 - O choque da protagonista ao se lembrar do trauma. Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 46-47.

Rancière (2012, p. 101-102) afirma que as imagens podem mudar o olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas pelos sentidos nem antecipam seus próprios efeitos. É justamente ao utilizar as imagens em seu jogo de significação que Quintanilha obtém sucesso em sua metafórica alegoria para simbolizar um trauma tão severo, através de uma ocorrência

até então corriqueira para nós, humanos, como as relações predatórias entre os insetos no mundo animal.

Como lidar com um evento tão violento, estando em um lugar até então imaginado como um porto seguro? Que palavras dariam conta de mensurar o impacto na mente de uma vítima de pedofilia e que imagens conseguiriam representar esse abuso? A tensão emocional nos quadros de Quintanilha pertence a um, como diria Rancière (2012, p. 92), processo de figuração resultante de uma sequência de condensação e deslocamento das variadas linguagens.

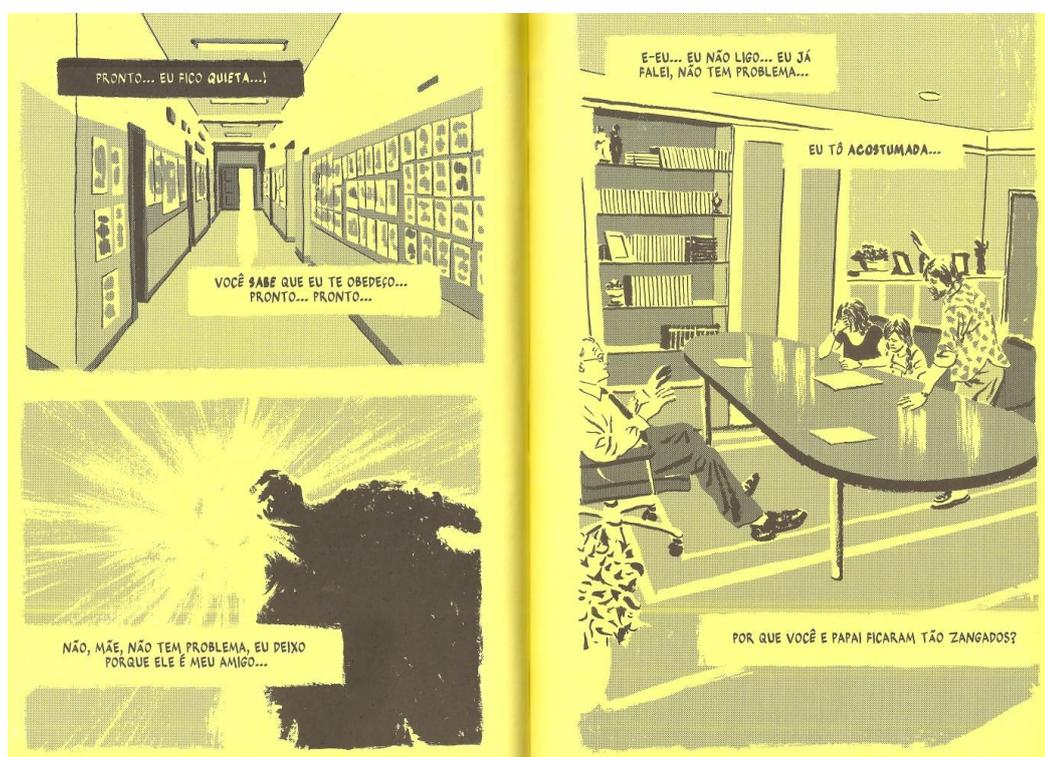


Figura 3: Fragmentos de um trauma sendo lembrados e encarados pela vítima.

Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 48-49.

Marcello Quintanilha esconde ao máximo o corpo dos personagens na narrativa, de modo a representar o impacto da violência ali perpetrada sem dar uma face ao abusador ou à vítima. Não há ali necessidade de maior exposição, visto que a representação verbo-visual empregada é bem sucedida em manipular o jogo sensorial e a inserir o leitor dentro desse cenário caótico, de um trauma mal resolvido e de uma culpa corrosiva inadvertidamente assumida pela vítima. Acerca da disposição composicional entre texto e imagem que culminam na revelação do trauma sofrido, podemos remeter a Rancière, quando afirma que:

As palavras não estão no lugar das imagens. São imagens, ou seja, formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras, ou palavras por formas visuais. Essas figuras redistribuem ao mesmo tempo as relações entre o único e o múltiplo, o pequeno número e o grande número. (RANCIÈRE, 2012, p. 95)

Através da Figura 3, podemos observar a única representação clara de seres humanos no conto, justamente o traumático enfrentamento entre os pais e a direção da escola, responsável pela proteção da garota, ali violada, e que sem compreender nada do que está acontecendo, acredita estar sendo punida por não ser uma boa aluna. Vemos nesse último quadro um estratégico jogo singular entre ação, imagem e palavra, de forma que através dessa junção a cena ganhe ares catárticos. A imagem do pedófilo, por outro lado, aparece enegrecida, sem definição, reflexo possível de uma proteção inconsciente da garota contra esse acontecimento traumático. A indefinição de uma face para o culpado dessa monstruosidade dá ao evento o tamanho que ele tem: uma violência sem proporções, para a qual palavra nenhuma ali seria suficientemente capaz de definir.

O autor encerra o conto mais uma vez reforçando a analogia inicial, apresentando os ovos do mosquito nascendo da lagarta morta, enquanto nas caixas de texto a protagonista questiona: “Por que você e papai ficaram tão zangados? Foi porque só ficou a minha *carcaça*?” (QUINTANILHA, 2016, p. 49 e 56). Assim, vemos a protagonista se culpando pelo vazio que tomou conta de sua existência após o abuso, se tornando mais uma vítima da violência, incapaz de se desprender das amarras nefastas perpetradas por abusadores sexuais.

A grande guia dentro desse conto não é outra senão a própria consciência da vítima e protagonista, ao repassar mentalmente os acontecimentos em um grande fluxo de pensamento, simbolizado tanto pela representação pictórica de seu passado quanto pela voz da personagem, apresentada dentro das caixas de texto dispostas ao longo da página. Acerca da voz, Rancière destaca:

A voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. A retórica e a poética clássicas nos ensinaram: há imagens na linguagem também. (RANCIÈRE, 2012, p. 92)

No terceiro e último conto a ser analisado no presente trabalho, “Pai Doce”, temos um exemplo claro da maior qualidade de Marcello Quintanilha como contador de histórias: a precisão com que captura o Brasil e o brasileiro em suas histórias. O modo de falar das pessoas, a representação dos costumes, a crueza das relações, e a ambientação que ele confere às suas tramas são traços marcantes no trabalho do autor niteroiense e que garantem verossimilhança para toda a narrativa ali proposta.

A trama de “Pai Doce” gira em torno de um homem negro, preso às ferragens de um acidente entre dois ônibus, confuso e desorientado enquanto é resgatado pelos bombeiros. O homem se chama Josué Aparecido Paixão de Souza, mas é chamado de Seu Menezes e inicia o conto sonhando ser chamado de Pai Doce. T tamanha confusão identitária serve para mostrar o personagem como alguém mal resolvido consigo mesmo. Em seus sonhos, Pai Doce é um homem branco, respeitado e querido por todos, enquanto o Josué é um homem negro e pobre, motivo de deboche no trabalho e amargurado em todas as esferas da vida.



Figura 4 – Josué em seus sonhos de Pai Doce. Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 98.

Em sua desorientação durante o resgate, ele repassa junto do socorrista suas informações básicas, o que o leva a lembrar de seu passado, sua esposa e sua filha. A tensão, presente no cerne de toda imagem (RANCIÈRE, 2012, p. 111), é evidenciada já nas primeiras páginas, quando o homem acorda do sonho e se depara com sua realidade. Para o homem, a causa de seus problemas é o tom de sua pele, visto que se fosse como o Pai Doce de seus sonhos, seria esperado, amado, sentido e aplaudido por todos à sua volta.

Para explicar esse tipo de reação, tomemos o conceito de Bordieu sobre violência simbólica:

A violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação), quando dispõe apenas, para pensá-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de instrumentos de conhecimento partilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem, na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de se perceber e de se apreciar, ou para perceber e apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto é seu ser social. (BORDIEU, 2001, p. 206-207)

Josué, um homem negro em uma sociedade racista como a brasileira é, acaba absorvendo as relações de dominação racial com as quais lida diariamente e as naturaliza. Dessa maneira, ele se deixa ser contaminado pela violência, devorado pelo vazio existencial e pelo desejo inalcançável de assumir um papel de homem branco respeitável perante o mundo. Converte isso em violência doméstica, atacando sua esposa e costumeiramente se embriagando em um bar no prédio Menezes Cortes, incapaz de lidar, sóbrio, com o peso dos atos que pratica.



Figura 5 – Violência simbólica desaguando em violência doméstica. Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 116.

Ao internalizar a violência com a qual sofreu por toda a vida, Josué passou a reproduzir o discurso de dominação e preconceito, o que o leva a viver corroído por isso e delirar com a branquitude do Pai Doce. Ao final, após ser resgatado, ele é levado para o hospital e é sedado. Dessa maneira, inconsciente, ele sonha com os aplausos e o amor de todos para si, sendo exaltado como o Pai Doce. Das violências, Josué acaba praticando contra si uma das mais irônicas: a vontade de não mais existir, uma vez que ele só é feliz quando não pode ser quem de fato é.



Figura 6 – Menezes renega sua existência, para assumir um papel mais ativo - e violento - dentro de casa.
Fonte: QUINTANILHA, 2016, p. 115.

Esse conto dialoga com elementos do primeiro conto que aqui estudamos, “Ave-Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco”, uma vez que tanto Josué quanto Michele se submetem ao *poder simbólico*, que só pode ser exercido pelos representantes da dominação com a colaboração daqueles que lhe estão sujeitos (BORDIEU, 2001, p. 207). É curioso pensarmos que o livro se inicia e se encerra com personagens tão complexos como Michele e Josué. Ela se violenta a cada segundo em que continua se anulando para viver com Arruda, enquanto Josué vive na amargura, sonhando ser alguém que não é, por aceitar e internalizar a dominação racista ao longo das décadas de vida, se convencendo de que é natural ser o homem branco o dominante, o amado e o respeitado por todos, e sua cor negra ser motivo para tantos dissabores e mazelas dia após dia.

Rancière (2012, p. 96) postula que uma imagem nunca se encontra sozinha, mas “pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem”. Ao longo dos três contos aqui analisados, vemos essa dinâmica ser trabalhada de formas distintas. No primeiro conto, Michele pouco aparece com destaque, sempre está escondida por outras pessoas, ou deslocada em cena, sempre em segundo plano, até mesmo para si. O segundo conto retira a representação corporal da protagonista, para

aumentar o impacto do drama pelo qual ela passou. O terceiro conto coloca Josué em evidência, seja no sonho como Pai Doce, como o menosprezado e humilhado Seu Menezes no trabalho e nas ruas, ou como o trágico Josué, que descarrega dentro de casa as frustrações de uma vida amarga.

De Santis (2004, p. 14) destaca que os quadrinhos capturam a ação sucessiva através de quadros aparentemente estáticos, disfarçando um transcorrer em instante. Em uma narrativa voltada para questões tão delicadas quanto as propostas em *Hinário Nacional*, os instantes se prolongam para além das páginas, transformando a percepção dos acontecimentos e tornando os corpos novamente protagonistas de suas próprias histórias e tragédias pessoais.

Considerações finais

A violência, em seus mais diversos níveis, reverbera de forma pungente nas páginas da obra de Marcello Quintanilha. Desse modo, é possível observar que sua grande virtude pictórica reside no uso tanto de traços de expressão direta, que traduzem pela expressividade dos rostos e na atitude dos corpos os pensamentos e as emoções que conduzem as ações de seus personagens, quanto das figuras poéticas que colocam uma expressão no lugar da outra. A expressividade toma conta do primeiro e do terceiro conto, enquanto a imagem carregada de lirismo conduz o segundo.

Em diferentes gradações, o autor traça um panorama sobre o quanto as relações interpessoais da contemporaneidade estão permeadas de violência, seja ela simbólica ou física. Existem diversas Micheles e Josués, incontáveis crianças à mercê de pedófilos nos quatro cantos do país. Relações abusivas e absurdas, sustentadas por uma sociedade doente que silencia os corpos, cala as vozes e depois chora suas perdas. O Brasil desnudado por Quintanilha é um retrato daquele no qual vivemos todos os dias, sendo despido camada por camada, página por página, evidenciando verdades inconvenientes com as quais devemos urgentemente lidar.

A busca pelas representações da violência empreendida por Quintanilha em sua obra logra êxito na empreitada, uma vez que o autor consegue expor facetas de um cotidiano de violações físicas e psicológicas, a si e aos outros, nos mais distintos cenários dentro de uma sociedade tão fragmentária e dispersiva quanto a do Brasil contemporâneo. A contundência e a perspicácia com que as vozes são captadas dá à obra um nível de verossimilhança poucas vezes visto dentro da ainda curta história dos quadrinhos nacionais.

Referências

BARTHES, Roland. A retórica do discurso. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

DE SANTIS, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa K. Danzi e Marcelo F. Cozziel. São Paulo: Unesp, 2003.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.