

A LINGUAGEM GRÁFICA DOS QUADRINHOS COMO INTERVENÇÃO DIALÉTICA E CRÍTICA NO PROJETO VISUAL DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

THE GRAPHIC LANGUAGE OF COMICS AS DIALECTICAL AND CRITICAL INTERVENTION IN THE VISUAL PROJECT OF BRAZIL'S INDEPENDENCE

Joab Alves dos Santos¹

Marcus Vinicius de Paula²

Resumo

O artigo utiliza algumas características dialéticas e críticas que identificamos na linguagem gráfica das HQs — histórias em quadrinhos — para intervir no que consideramos ser um projeto visual oficial da independência do Brasil, apontado por Carlos Lima Jr., Lilia Schwarcz e Lúcia Stumpf no livro *O Sequestro da Independência* (2022). Partindo de noções filosóficas de Walter Benjamin sobre os conceitos de história e imagem dialética, propomos algumas interferências visuais em pinturas célebres que acreditamos serem parte de um patrimônio cultural hegemônico. Não nos referimos, portanto, apenas a objetos de um passado distante, mas também a desdobramentos no *design* visual contemporâneo. Como atividade prática em combate a esse discurso linear, apoiamo-nos na teoria da pesquisadora Bárbara Postema e dos quadrinistas Scott McCloud e Will Eisner sobre o potencial fragmentário das sarjetas dos quadrinhos, além de outros recursos gráficos dessa mídia. O objetivo é demonstrar que as HQs possuem um potencial gráfico-dialético capaz de promover releituras críticas em imagens tradicionais e excludentes já muito enraizadas em nossa cultura.

Palavras-chave: *design* visual; linguagem lacunar dos quadrinhos; pintura acadêmica brasileira; história dos vencedores; imagem dialética.

Abstract

This article uses some dialectical and critical characteristics that we have identified in the graphic language of comic books to intervene in what we consider to be an official visual project of Brazil's Independence, pointed out by Carlos Lima Jr., Lilia Schwarcz and Lúcia Stumpf in the book *O Sequestro da Independência* (2022). Based on Walter Benjamin's philosophical notions about the concepts of history and dialectical image, we propose some visual interferences in famous paintings that we believe are part of a hegemonic cultural heritage. We are therefore referring not only to objects from the distant past, but also to developments in contemporary visual design. As a practical activity to combat this linear discourse, we rely on the author Bárbara Postema's and comics artists Scott McCloud and Will Eisner's theory on the fragmentary potential of comic book gutters, as well as other graphic resources in this media. The aim is to demonstrate that comics have a graphic dialectical potential capable of promoting critical re-readings of traditional and exclusionary images that are already deeply rooted in our culture.

Keywords: visual design; lacunar language of comics; brazilian academic painting; history of the victors; dialectical image.

¹ Mestre em Design pelo PPGD/EBA/UFRJ (Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro-RJ, Brasil. joab.asantos@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0404-5199.

² Doutor em Design pela PUCRIO. Professor adjunto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. depaulamarcusvinicius@eba.ufrj.br; ORCID: 0000.0003.4870.9249.

1. Introdução

O ano de 2022 certamente nos possibilitou um olhar crítico sobre a tão conhecida comemoração do sete de setembro, data também marcada pelo Bicentenário da Independência do Brasil (1822–2022). Diante de dois anos tão conturbados pelo surto epidêmico do coronavírus (Covid-19), vitimando, até a produção deste artigo, 708 mil cidadãos brasileiros, uma multidão lotou as ruas para, mais uma vez, glorificar o nome daquele que, até nossos dias, é reverenciado como o símbolo maior de nossa independência — D. Pedro I de Bragança e Bourbon (1798–1834). Era visível a valorização desse personagem monárquico, pois até mesmo seu coração foi trazido de Portugal para o cortejo comemorativo. Além disso, o evento foi acompanhado por uma produção imagética publicitária que englobava *banners*, moedas comemorativas e diversos outros itens, muito inspirados em telas de grandiloquência visual que têm como protagonista o filho de D. João VI. Referimo-nos a muitas pinturas que vêm sendo utilizadas de diversos modos para construir e manter um relato visual oficial coeso, porém grandemente excludente. Apesar de muitos de nós sabermos que tais cenas foram concebidas com uma grande dose de ficção, são essas composições que se encontram muitas vezes guardadas como tesouros nacionais em museus, impressas em manuais de história, livros escolares, *sites* institucionais, entre outras mídias. São essas representações que reafirmam o protagonismo de homens brancos liderados por um monarca europeu que heroicamente proclama a liberdade de toda uma população heterogênea que não se encontra ali representada.

Diante de tal problemática, investigamos o uso estratégico da imagem de D. Pedro I para, em seguida, propor um questionamento gráfico-visual dessa iconografia ainda tão presente na contemporaneidade. Buscamos, com isso, abrir um espaço para a inclusão de outros agentes omitidos nas imagens oficiais da história imperial brasileira.

Abordaremos inicialmente algumas questões que se aproximam do que Walter Benjamin chama de “a história dos vencedores e dos excluídos”, assim como o seu convite para escovarmos “a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1996, p. 225). Em seguida, apresentaremos algumas pinturas históricas que afirmam e propagam a centralidade da imagem de D. Pedro I sobre o tema da independência. O objetivo dessa abordagem é colocar em evidência a necessidade de aflorar as outras vozes no relato imagético oficial, sendo essa questão apresentada no tópico seguinte. Também traremos o conceito de imagem dialética, igualmente desenvolvida por Benjamin, como forma de questionar a iconografia oficial. Para finalizar a investigação, utilizaremos as características lacunares e fragmentárias da linguagem dos quadrinhos a fim de produzir imagens de teor dialético que busquem questionar e subverter o projeto visual oficial da independência do Brasil.

2. Uma Breve Introdução à Filosofia da História em Walter Benjamin e o Escovar da História a Contrapelo

Tendo vivido durante a ascensão nazista, o filósofo alemão, judeu e marxista Walter Benjamin (1892–1940) sentiu na pele os dolorosos mecanismos por meio dos quais um grupo social dominante fundamenta a opressão e o apagamento de outros grupos afastados do poder.

Estamos, portanto, diante de um intelectual crítico das classes dominantes, que ele bem denominava como os vencedores.³ Benjamin vê a narrativa desses protagonistas como

³ De acordo com Michael Löwy, “É evidente que a palavra ‘vencedor’ não faz referência a batalhas ou guerras habituais, mas à ‘guerra de classes’” (LÖWY, 2002, p. 203).

não dialética, primando por um discurso aparentemente linear, capaz de inibir qualquer questionamento sobre a veracidade do que é ali apresentado.

Nas suas *Teses sobre o Conceito de História* (1940), ele traz a seguinte questão: “[...] qual é, afinal, o objetivo de empatia do historiador de orientação historicista.⁴ A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor” (BENJAMIN, 2021, p. 12). O mesmo autor explica quem é esse personagem:

O vencedor [...] os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores [...]. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. (2021, p. 12)

O historicismo associado a um vencedor possibilita, inclusive, “estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história” (2021, p. 20) com o objetivo de forjar uma aparência épica que ajuda a amalgamar o “contínuo da história” (2021, p. 129) em que a “história não seria mais do que os resíduos depositados na consciência dos homens pelas coisas memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica” (2021, p. 138). Portanto, “construir uma continuidade é aquilo que o modelo corrente da historiografia mais acarinha” (2021, p. 188). Isso significa que valorizar esses acontecimentos épicos e sendo indiferente ou mesmo avesso às “rugosidades e arestas” (2021, p. 188) ainda possibilita suprimir qualquer fissura que desqualifique a veracidade da história dominante.

Entendemos que essas falhas na continuidade historicista são o incentivo para os que “querem ultrapassar aquele modelo” (2021, p. 188).

Além disso, o cortejo desses vencedores, para forjar um projeto linear histórico, é acompanhado pelo que Benjamin chama de “patrimônio cultural” ou, ainda, de “despojos”.⁵ Ele complementa dizendo que “não há documento da cultura que não seja também documento de barbárie” (2021, p. 13).

Benjamin permite-nos compreender não apenas quem são os protagonistas da história, mas também aqueles que foram excluídos desse relato. Na sua tese XII, ele diz que:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida. Em Marx, ela surge como a última classe subjugada, a classe vingadora que levará às últimas consequências a obra de libertação em nome de gerações de vencidos (2021, p. 16).

Ao mencionar essa classe vingadora, Benjamin referia-se àqueles trabalhadores explorados pela Revolução Industrial (1760–1840). Isso fica claro na tese XI:

Nada corrompeu mais as classes trabalhadoras alemãs do que a ideia de que elas estavam integradas na corrente dominante. O desenvolvimento técnico

⁴ Para Löwy, “O historicismo se identifica enfaticamente (*Einführung*) com as classes dominantes. Ele vê a história como uma sucessão gloriosa de altos fatos políticos e militares. Fazendo o elogio dos dirigentes e prestando-lhes homenagem, confere-lhes o estatuto de ‘herdeiros’ da história passada” (LÖWY, 2002, p. 5). Ainda sobre o conceito, Katia Murici diz que “O historicismo, em empatia com o vencedor, faz da história um ‘cortejo triunfal’” (MURICI, 2009, p. 233).

⁵ Após definir a relação entre os vencedores da história e o modelo historicista épico e contínuo, Benjamin associa-os à noção de patrimônio cultural: “Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural” (BENJAMIN, 2021, p. 9), que ratificam a glória desses protagonistas: pinturas, medalhas, brasões ou, ainda, qualquer bem material que reafirma o lugar dos senhores da história.

foi visto por elas como o declive da corrente que julgava acompanhar (2021, p. 15).

É preciso também levar em consideração que as classes trabalhadoras escravizadas no Brasil sofreram um tipo de opressão ainda mais bárbara do que o proletariado europeu, que foi analisado por Benjamin. Isso, no entanto, não nos impede de utilizar toda essa crítica social-filosófica que nos parece muito apropriada e aberta a essas diferenças culturais.

Sob esses princípios críticos, o filósofo convida-nos a “escovar a história a contrapelo”, ou seja, penetrar nas suas frestas — mesmo que estas sejam de difícil percepção — para encontrar aqueles que foram excluídos da história oficial.

Com esse apelo de escrever histórias escondidas nos interstícios da bem soldada história épica oficial, Benjamin busca sair do fluxo homogêneo (2021, p. 9), permitindo, assim, um verdadeiro reconstruir no relato textual e do seu patrimônio visual. Baseado nessas questões, recortaremos tal problemática a partir do tema da Independência do Brasil, que, como veremos adiante, foi extremamente excludente com determinados grupos sociais afastados do poder.

3. O Patrimônio Cultural dos Vencedores no Brasil e o Relato Unívoco sobre um Herói Príncipesco

Nosso objetivo neste tópico é apresentar como o discurso visual da Independência do Brasil foi construído, tendo como grande protagonista D. Pedro I, apagando ou desmerecendo a participação de outros agentes importantes na narrativa oficial.

De acordo com Maraliz de Castro Vieira Christo, foi realizado no fim do império um novo investimento em torno da Independência do Brasil. Diante da pressão republicana, era importante lembrar o quanto os brasileiros eram devedores da casa dos Bragança (CHRISTO, 2009, p. 12). Sob esse contexto de transição e conturbações políticas, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843–1905) é contratado para pintar a monumental tela *Independência ou Morte!* (1888), que tinha também por título *O Grito do Ipiranga*. “Foi a criação do Pedro Américo [...] que mais profundamente enraizou-se no imaginário social, tornando-se parte integrante de nossas heranças culturais tanto quanto o episódio que procurou perpetuar” (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 64); ou seja, a tela exposta no Museu do Ipiranga (figura 1), desde a sua concepção, foi projetada com o intuito de afirmar um determinado ponto de vista, mesmo que grande parte da população vá percebê-lo como um registro legítimo de um fato.

Na famosa tela, é possível notar um D. Pedro I imponente, vitorioso e envolvido numa cena épica em uma tela que tem mais de sete metros de comprimento e quatro metros de altura. A experiência visual é, sem dúvida, impactante e, decerto, contribui para reafirmá-la como uma imagem legítima, ou seja, que retrata a veracidade de um fato. O príncipe português aparece com a sua espada desembainhada em ato simbólico de rompimento dos laços que uniam Brasil e Portugal. A postura do monarca eleva-se e destaca-se dos demais personagens da cena, em que, de acordo com Oliveira e Mattos, tal posição era uma representação da sua grandeza, que se concretiza pelo desnível (real e simbólico) (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 90).

Figura 1: *Independência ou Morte*, 1888, Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Óleo Sobre Tela, 415 x 760 cm.



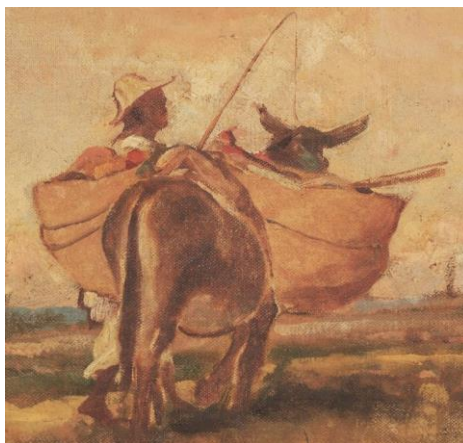
Fonte: <https://diariodopoder.com.br/brasil-e-regioes/museu-do-ipuranga-recebe-visita-de-diplomatas-2>

D. Pedro I e os seus cavaleiros, contudo, não estavam sozinhos naquela composição. Ali se encontram também, em posição de meio círculo, os tropeiros apartados da cena — homens nos seus cavalos que se contrastam com a comitiva real pela tamanha agitação e clara euforia pela Proclamação da Independência. Do lado esquerdo de quem observa o quadro, vemos um caipira claramente maltrapilho, descalço, puxando um carro de bois. Esse humilde personagem é um espectador da cena triunfal. Nas palavras de Oliveira e Mattos: “O simplório caipira (e com ele, nós também) vê-se forçado a voltar seu olhar para o alto a fim de enxergar D. Pedro [...] em sua atitude pomposa e um tanto artificial” (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 90). Além desse caipira, temos, na mesma direção, mais dois personagens: um homem montado em um cavalo marrom e, ainda mais distante, a figura de um negro levando um burro. Esse último ator sequer teve os seus traços de rosto definidos por Américo, como podemos ver neste recorte da pintura oficial, na Figura 2.

Segundo Carlos Lima Jr., Lilia Schwarcz e Lúcia Stumpf, a tela de Pedro Américo foi um elemento fundamental para consagrar a independência no imaginário popular. Essa estratégia, contudo, não se limitou ao quadro desse pintor (LIMA JUNIOR; SCHWARCZ; STUMPF, 2022, p. 36-151), como podemos ver nas imagens a seguir. Reunimos cinco óleos sobre tela e uma litografia (figura 4), imagens citadas no livro *O Sequestro da Independência* (2022) que postas como uma sequência cronológica, acabam por construir um relato visual oficial épico e coeso, tendo D. Pedro I como o protagonista.

As figuras 3 e 4 são de autoria de Jean-Baptiste Debret (1768–1848). Na primeira pintura, intitulada *Sagração e Coroação de D. Pedro I* (1828), vemos D. Pedro I sentado num trono, inspirado no modelo estabelecido por Jacques-Louis David para a coroação de Napoleão. Perceba que, nessa composição, o príncipe português encontra-se cercado por um aparato cerimonial solene que o glorifica como soberano legítimo da nova nação. Conforme os autores de *O Sequestro da Independência*, “o trabalho de Debret tinha um condicionamento claro: precisava elevar o império e fazer o incerto parecer certo” (LIMA JUNIOR; SCHWARCZ; STUMPF, 2022, p. 40).

Figura 2: Recorte do Quadro *Independência ou Morte!*



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/independ%C3%Aancia-ou-morte/xQEMjjFlwma5eQ?avm=3>

Figura 3: Jean-Baptiste Debret, *Sagração e Coroação de D. Pedro I* (1828), óleo sobre tela, de 380 x 636 cm. Coleção do Palácio Itamaraty, Brasília.



Fonte: livro *O Sequestro da Independência*

Na *Aclamação de D. Pedro I, imperador do Brasil* (1839), vemos que “o protagonismo também recai sobre o primeiro imperador, o qual é ovacionado pela multidão de populares que aparece abaixo do balcão, numa posição hierarquicamente inferior em relação ao lugar ocupado pelo poder” (2022, p. 41).

Figura 4: *Aclamação de D. Pedro I, Imperador do Brasil* (1839), litografia, 20 x 38 cm. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.



Fonte: livro *O Sequestro da Independência*

O quadro *A Proclamação da Independência*, de François-René Moreaux (1807–1860), apresenta o príncipe quase no centro da composição sendo recebido pelos populares. Ao olhar esta obra, parece-nos claro que os personagens ali representados nada tem a ver com o povo brasileiro. Observe, por exemplo, que não há sequer um afrodescendente ou indígena na composição. Em vez disso, vemos mulheres com véus escuros, uma menina que, segundo os autores aqui citados, lembra uma “infanta espanhola” (2022, p. 61), meninos de peito claro e cabelos cacheados, assim como homens que vestem um tipo de poncho — em suma, personagens que não combinam com um contexto brasileiro. A criação desse patrimônio oficial, contudo, não se limitou às obras produzidas no século XIX. Após o período monárquico, ele também se estendeu como um projeto republicano.

Figura 5: François-René Moreaux, *Proclamação da Independência* (1844), óleo sobre tela, 244 x 383 cm. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.



Fonte: livro *O Sequestro da Independência*

A Sessão do Conselho de Estado (1922), da artista Georgina de Albuquerque (1885–1962), foi uma das quatro pinturas vencedoras para a exposição do Centenário da Independência (1822–1922) durante o governo de Epitácio Pessoa (1865–1942), presidente da República de 1919 a 1922. O óleo sobre tela da artista ilustra o momento em que a princesa regente, D. Leopoldina, toma ciência da ordem vinda de Lisboa para o retorno imediato de D. Pedro I a Portugal. Perceba que, embora o então príncipe não se encontre representado, o quadro não deixa de oferecer o protagonismo a esse augusto personagem. Possivelmente, por ter sido confeccionada por uma mulher, a obra desvia um pouco o foco, inserindo a participação feminina. A princesa austríaca, no entanto, também simboliza um poder monárquico superior ao português que contribui para legitimar todo o ato como parte da grandiosa história do Ocidente. De qualquer modo, a tela constitui-se como uma elipse gramatical em que o personagem principal foi subtraído, porém pode ser pressentido como o objetivo principal de toda a cena.

Figura 6: Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado* (1922), óleo sobre tela, 210 x 265 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

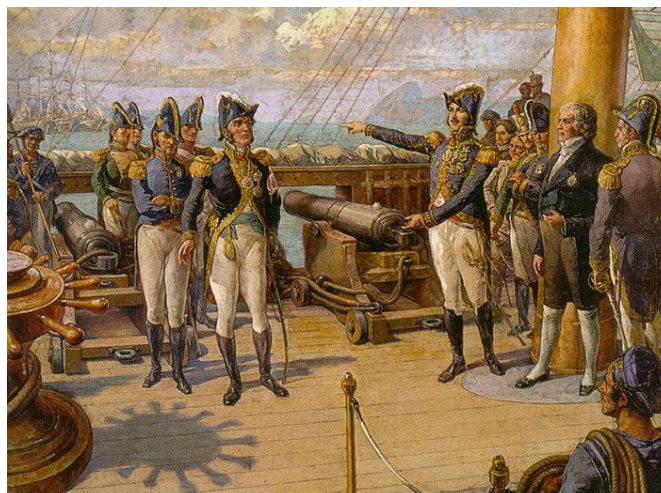


Fonte: livro *O Sequestro da Independência*

Para finalizarmos a exposição desse projeto visual oficial, destacamos dois óleos sobre tela do artista Oscar Pereira da Silva: *O príncipe regente D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da fragata União — 8 de fevereiro de 1822*, de 330 x 315 cm, e *A sessão das Cortes de Lisboa — 9 de maio de 1822*. Ambas foram confeccionadas em 1922, hoje localizadas no Museu do Ipiranga.

O penúltimo quadro é a representação visual de um desentendimento entre Jorge de Avilez (1785–1845), comandante português, e D. Pedro I, ocasião que levou ao chamado Dia do Fico, de 9 de janeiro de 1822. O príncipe encontra-se em pose de comando, como se estivesse repreendendo Avilez. Próximo ao príncipe, temos José Bonifácio (1763–1838) e outros oficiais que, posicionados atrás, deixam mais claro quem lidera o fato histórico.

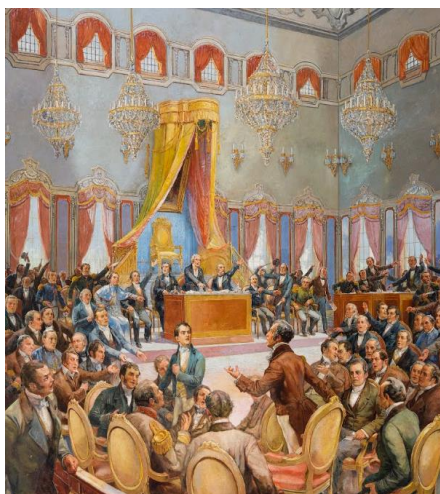
Figura 7: Oscar Pereira da Silva, *O príncipe regente D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União — 8 de fevereiro de 1822* (1922), óleo sobre tela, 330 x 315 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo.



Fonte: livro *O Sequestro da Independência*

O último quadro, embora também não tenha o monarca presente, assim como a tela de Georgina, é a representação de uma agitada reunião composta por Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e Silva, irmão de José Bonifácio, então presidente da Assembleia Nacional Constituinte, e deputados brasileiros que se opunham ao partido recolonizador, que buscara o retorno de medidas opressoras ao Brasil (LIMA JUNIOR; SCHWARCZ; STUMPF, 2022, p. 152). De acordo com Afonso Taunay (1926, apud 2022, p. 152), assim como a tela anterior, a proposta era celebrar, por outro ângulo, a liderança de D. Pedro I e a sua escolha corajosa pela “causa do Brasil”, incluindo nisso também o protagonismo da independência aos Andrada — família de políticos muito influentes naquele contexto emancipatório.

Figura 8: Oscar Pereira da Silva, *A Sessão das Cortes de Lisboa – 9 de maio de 1822* (1922), óleo sobre tela, 330 x 315 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo.



Fonte: livro *O Sequestro da Independência*

Esse projeto visual oficial não se limitou, contudo, às pinturas de história. Destacamos como exemplo uma publicação pré-comemorativa em quadrinhos, feita para o sesquicentenário da independência, intitulada *A Independência do Brasil em Quadrinhos* (figura 9), produzida durante a ditadura militar (1964–1972), sob o desenho de Eugenio Colonnese e escrita de Pedro Anísio.

Figura 9: Capa e Página da História em Quadrinhos *Independência do Brasil em Quadrinhos* de 1970.



Fonte: Acervo Pessoal

A peça gráfica acima reafirma o discurso pictórico oficial que discutimos até aqui. Note que as duas composições nos quadrinhos à direita, em preto e branco, são redesenhos das figuras 3 e 4. O segundo quadrinho, em que D. Pedro I encontra-se como um rei coroado no seu trono, não apenas utiliza a tela de Debret como referência, mas também desloca o ponto de observação sobre um monarca na sua completa exaltação.

Não há dúvidas até aqui de que a imagem do filho de D. João VI sempre foi atrelada à Independência do Brasil. É importante salientar, contudo, que essa questão não se perdeu diante do tempo. Para fecharmos esse tópico, apresentamos brevemente um objeto do *design* visual contemporâneo confeccionado para as comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil (1822–2022). Esse evento também nos permitiu refletir sobre o uso contínuo da imagem imperial sobre as causas da independência nacional. Entre logomarcas comemorativas, *websites* e outros produtos atrelados ao evento cívico, destacamos aqui duas moedas comemorativas (figura 10) que são as sínteses visuais de parte do material que foi até aqui apresentado.

A segunda moeda em cuproníquel apresenta no anverso D. Pedro I no seu cavalo com a espada desembainhada, reprodução claramente retirada da tela *Independência ou Morte!*. O seu reverso, porém, possui uma faixa verde e amarela que tem gravada abaixo a primeira estrofe do hino da Independência: “Já podeis, da Pátria, filhos/ Ver contente a mãe gentil/ Já raiou a liberdade/ No horizonte do Brasil”. Essa estrofe também se repete na outra moeda em prata. Esse objeto traz no seu anverso a reprodução da tela de Georgina de Albuquerque (pintura D da figura 3). Junto a essa composição, temos em primeiro plano o rosto de D. Pedro I, originalmente ilustrado por Simplício de Sá (1785–1839), de 1926. Essa moeda é ainda gravada com a bandeira do Brasil⁶ e o mesmo hino do segundo modelo. Parece-nos claro, por meio desses objetos contemporâneos, que as pinturas históricas antes citadas não são apenas objetos esquecidos num passado distante. As suas releituras contemporâneas são evidências de que a Independência do Brasil foi concatenada para a glória de homens brancos sob a liderança de um único monarca português. Não há lugar, portanto, para outros sujeitos nessa narrativa, mesmo sabendo que, muito antes do que é considerado um marco inicial da emancipação política brasileira, existiram muitos gritos por liberdade, em que negros escravizados, indígenas, mulheres ou a sociedade civil em geral participaram ativamente do processo.

Figura 10: Moedas Comemorativas do Bicentenário da Independência.



Fonte: <https://www.gov.br/casacivil/ptbr/assuntos/noticias/2022/julho/banco-central-celebra-bicentenario-da-independencia-com-moedas-comemorativas>.

⁶ A bandeira aparece em relevo e monocromática, mas o símbolo é composto pelas cores verde, da Casa de Bragança, e amarelo, da Casa d'Áustria. Claramente, mais uma homenagem aos nossos colonizadores.

4. Os Outros Gritos da Independência

Em *A História de Lantejoulas* (1972), Joel Rufino dos Santos (1941–2015), historiador brasileiro, traz uma reflexão sobre a exclusão de alguns personagens também responsáveis pelo processo da emancipação brasileira, o que nos possibilita questionar e repensar a Independência não mais como antes, mas de maneira ampla (LIMA JUNIOR; SCHWARCZ; STUMPF, 2022, p. 228). No seu texto, Rufino afirma que há ausências sobre a memória das independências (1972, apud. 2022, p. 228). Ele refere-se aos outros brados que, por exemplo, ocorreram na Bahia sob a participação de Manuel Faustino dos Santos (1775–1799), João de Deus Nascimento (1771–1799), Luís Gonzaga das Virgens (1761–1799) e Lucas Dantas do Amorim Torres (1774–1799) — todos mártires da Conjuração Baiana (1798). Foi um evento que também contou com uma grande participação popular constituída por homens, mulheres, padres, alfaiates, sapateiros, escravizados e ex-escravizados, além de homens poderosos da elite local — médicos, advogados, professores — num levante por igualdade social e o fim da escravidão. Ainda de acordo com os mesmos autores, a lembrança de Rufino, quando se referiu ao evento na Bahia, permite-nos refletir sobre o processo de construção das invisibilidades das narrativas históricas e visuais sobre o passado nacional, em particular ao recorte da independência do Brasil (2022, p. 229). Corroborando com isso, a historiadora Maria Beatriz Nascimento (1942–1995), no seu livro *Uma História Feita por Mãos Negras* (2021), diz que o negro teve uma importante participação nas guerras da Independência, formando os quadros subalternos das forças armadas (NASCIMENTO, 2021, p. 97); porém, ainda assim, é pouco valorado diante desse recorte da história oficial.

Não há como falar de processo emancipatório sem destacar também um dos levantes mais expressivos a favor de nossa independência, que ocorrera em 2 de julho de 1822 na cidade de Cachoeiras, na Bahia, levando a uma guerra travada quando tropas portuguesas foram expulsas definitivamente de Cachoeiras. Em uma litografia de Bento José Rufino Capinam (1791–1874), encontrada facilmente na Internet e intitulada *Entrada do Exército Pacificador na Cidade da Bahia*, de 1830, encontramos um indígena que parece estar lutando pela mesma causa de liberdade, assim como a presença de personagens negros. Nas palavras de Carlos Lima Jr., Lilia Schwarcz e Lúcia Stumpf, “ao que tudo indica, a inserção do suposto indígena na representação é, antes, um discreto aceno do artista para a presença massiva de nativos entre os combates [...]” (LIMA JUNIOR; SCHWARCZ; STUMPF, 2022, p. 229).

Diante dessas evidências, é imperativo reavaliarmos esse projeto visual oficial da Independência do Brasil. Essa questão encoraja-nos a escovar a história a contrapelo, como sugere Walter Benjamin. Do mesmo modo como esse autor provoca-nos a reescrever a narrativa pretérita, também nos apresenta um instrumento visual para tal. A partir do próximo item, apresentaremos o conceito das imagens dialéticas, sendo estes instrumentos capazes de ressignificar a história, tendo como base um procedimento fragmentário capaz de romper com as conexões preestabelecidas.

5. A Imagem Dialética Colocando em Crise a Narrativa Visual Oficial

Do mesmo modo como Walter Benjamin encoraja-nos a sair “para além da cronologia linear” (BRETAS, 2017, p. 42) da história, também nos apresenta um instrumento visual para tal objetivo. Além das suas teses abordadas acima, o filósofo, antes da sua morte trágica em 1940, estava na produção do seu projeto das *Passagens*.⁷ É nesse projeto que, segundo Aléxia

⁷ De acordo com Ana Cristina Bartolo, *Passagens* foi “[...] uma documentação constituída por 4 mil fragmentos divididos em 36 arquivos temáticos, cujo tema principal é a história social e cultural da cidade de Paris no século XIX.

Bretas, Benjamin “se inscreve em um programa maior, cujo objetivo pode ser descrito como a tentativa de se voltar para os restos do conhecimento oficial a fim de tornar visíveis e inteligíveis seus elementos recalitrantes” (2017, p. 18). Isso quer dizer que o projeto *Passagens* era, de certo modo, um instrumento crítico que possibilitaria reflexões sobre uma sociedade de consumo, sendo Paris o modelo para tal objetivo. Assim, segundo Bretas (2017 apud BENJAMIN, p. 506), as imagens dialéticas seriam um instrumento visual onde “o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos”; melhor dizendo, esse tipo de imagem viria como um objeto capaz de um “despertar histórico” (2017, p. 47) ou, ainda, como um experimento gráfico capaz de produzir dialética e crítica sobre o capitalismo e as suas mazelas sociais. Para compreendermos melhor sobre as imagens dialéticas, tomemos como base a definição de Benjamin sobre o conceito. Para o filósofo, “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2018, p. 784).

Olhando para o significado da palavra “lampejar”, que vem a ser um momento de luz intensa, clareando repentinamente um ambiente, podemos dizer que as imagens com esse potencial são o que nos possibilitam enxergar aquilo que antes estava oculto. Sendo intenso, esse lampejar pode despertar-nos de forma assustadora, que é o “agora da cognoscibilidade”, o qual, segundo Aléxia Bretas, é “o momento crítico, perigoso e fugaz em que as imagens se tornam inteligíveis” (BRETAS, 2017, p. 45). Mas o que seriam essas imagens na prática? Referindo-se ao projeto das *Passagens*, Benjamin diz: “Método deste trabalho: montagens literárias, não tenho nada a dizer. Somente mostrar” (BENJAMIN, 2009, p. 502). Para Bretas:

Do ponto de vista metodológico e político, o autor alinha suas considerações estéticas, epistemológicas e políticas, atribuindo à técnica da montagem um papel construtivo de suma importância na composição de seus móveis de imagem dialética (BRETAS, 2017, p. 41).

Nesse sentido, “a adoção da técnica da montagem como modo de apresentação do heterogêneo é indissociável das críticas benjaminianas ao historicismo como identificação efetiva com o cortejo dos vencedores” (2017, p. 42). Estamos dizendo, então, que essas imagens vêm ao encontro de nossa problemática do artigo, pois vemos nelas a força para contar-se uma história a contrapelo.

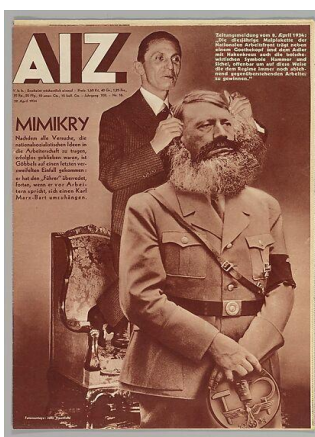
Um dos artistas que vêm ao encontro desse propósito dialético em um recorte histórico é John Heartfield (1891–1968) — artista do movimento dadaísta — que, durante o regime nazista, produziu uma série de fotomontagens críticas sobre Hitler e o seu cortejo durante a Segunda Guerra Mundial (1939–1945). As composições desse artista eram, então, objetos críticos sobre aquele momento de barbárie.

A composição a seguir faz parte da revista ilustrada alemã *AIZ*, em que Heartfield produziu uma série de montagens em crítica ao regime nazista. Observe que a capa da revista mostra-nos Adolf Hitler em primeiro plano, como se ele estivesse tendo a sua imagem bem

A reunião de arquivos, intitulada ‘notas e materiais’, é composta por comentários sobre temas como a moda, as construções em ferro, as passagens e magazines, as exposições universais, os reclames, as ruas de Paris, os panoramas, a Comuna, as novas formas de reprodução, como a fotografia e a litografia, o movimento social, Marx, as ferrovias, os tipos de iluminação, a prostituição, o jogo, Baudelaire e o flaneur” (BARTOLO, 2016, p. 15). Ainda de acordo com Priscila Stuart Silva, o projeto das *Passagens* possibilita “a subversão do tempo linear, do historicismo, sugerindo um modo diferente de fazer história: a dialética parece ser a do caminhar e do pensar, ambos coordenando-se, permitindo a descoberta de novos horizontes e diferentes experiências” (STUART DA SILVA, 2016; p. 14). O projeto em si possibilitaria contar uma história a contrapelo tendo como instrumento gráfico as imagens dialéticas.

cuidada por Paul Joseph Goebbels (1897–1945), que era naquele período o ministro de propaganda nazista. Vemos, assim, um experimento visual (figura 11) que, de forma sintética, critica um momento histórico, possibilitando-nos, portanto, um olhar elucidativo sobre a história, como diz Benjamin na tese VI: “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2021, p. 11).

Figura 11: Fotomontagem Mimikry, 1934, John Heartfield.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265644>

Se Aléxia Bretas apresenta-nos o potencial das fotomontagens, é o historiador de artes Didi Huberman que nos traz outros exemplos práticos e, também, uma reaproximação da noção de imagem dialética por meio do conceito de imagem crítica. Segundo o autor, a imagem crítica é “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-172). Para elucidar as suas reflexões sobre esse tipo de representação gráfica, o autor exemplifica no seu livro *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo em Imagens* (2015) as contribuições do historiador de arte Carl Einstein (1885–1940), que Huberman diz que historiciza a marteladas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p: 184). Se John Heartfield encontra na estética do Dadá uma forma para compor as suas montagens críticas (FABRIS, 2002, p. 7), Einstein apresenta-nos o potencial dialético na estética do cubismo, pois, segundo Huberman, esse autor “não procura diluir o cubismo em uma vaga ‘mentalidade de época’: ele quer, ao contrário, indicar que a invenção cubista, ao transformar as formas plásticas, transforma a visão e que, ao transformar a visão, ela transforma todas as coordenadas do pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 187). Einstein assim “[encontra] no cubismo a dignidade de um método irreversível; logo, o sintoma atinge a visão de todos [...]” (2015, p. 216). A colagem, então, surge para a decomposição de “todo preconceito óptico”, a “tentativa mais audaciosa e mais violenta de destruição da realidade convencional” (2015, p. 216).

Fica claro, a partir dessas colocações, que Huberman atribui um grande potencial nas composições fragmentadas como forma de produção política por meio das artes. Nesse sentido, a colagem faz parte de um dispositivo maior, com o potencial “capaz de determinar uma nova realidade por meio de uma nova forma óptica [...]” (2015, p. 220). Como desdobramento da prática da colagem, Huberman cita a *Guernica* (1937), de Pablo Picasso (1881–1973). A obra representa — ou melhor, apresenta — de modo crítico os horrores dos bombardeios nazistas sobre a cidade de Guernica em abril de 1937. Picasso, por sua vez, não

se calou diante desse fato, mostrando uma história destrocada numa tela que, contraditoriamente, possui a mesma monumentalidade empregada na tradição da pintura histórica, medindo, portanto, 3,49m x 7,76m. A composição de Picasso é, portanto, uma poética visual que se expressa por um espaço imponente que é, inclusive, muito presente em pinturas acadêmicas, como *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, entre outras telas de história.

John Heartfield, assim como Pablo Picasso, utiliza técnicas gráficas para uma história ser contada de maneira dialética e crítica. É sob esse princípio que nos apropriamos da linguagem gráfica das histórias em quadrinhos (em especial, o uso das sarjetas) para reverter o discurso coeso daqueles que sempre se fizeram vencer no recorte da independência do Brasil.

6. Recontando uma História a Contrapelo a partir das Frestas dos Quadrinhos

Barbara Postema — autora que sintetiza os conceitos de Thierry Groensteen (GROENSTEEN, 2015) e define com maior rigor científico os *insights* de Will Eisner (EISNER, 1989) e Scott McCloud (McCLOUD, 2005) — utiliza a noção de lacuna para expandi-la e compreendê-la como operadora de “todos os níveis de significação dos quadrinhos” (POSTEMA, 2018, p. 22). Quando falamos de lacuna ou sarjeta, referimo-nos àquele espaço em branco no *layout* das histórias em quadrinhos. Essa fresta não é apenas um vazio que separa e amarra os quadros em uma sequencialidade lógica, mas também é um local repleto de potencial para novas leituras narrativas, pois pode conter tudo o que não foi mostrado pela composição que a circunda. Trata-se do espaço que, de acordo com Postema, “também envolve preencher, mentalmente” (2018, p. 57). Antes dessa autora, o quadrinista Scott McCloud, no seu Livro *Desvendando os Quadrinhos* (2005), também apresenta as sarjetas como um recurso gráfico capaz de auxiliar na completude de uma narrativa. Sem referir-se a qualquer teoria ou autor que sustente os seus pontos de vista, McCloud alega que, por não termos o conhecimento de tudo ao redor, nossa tendência é perceber o mundo como um todo, por meio da experiência de nossos sentidos (McCLOUD, 2005, p. 62). O espectador, nesse caso, é o que McCloud chama de “cúmplice silencioso” (2005, p. 68), que completa por meio do ato de “observar as partes, mas perceber o todo” (2004, p. 63). Assim, “nossa percepção da realidade é um ato de fé baseado em meros fragmentos” (2005, p. 62), como podemos ver no exemplo abaixo.

Figura 12: Sarjetas e o seu potencial no uso em quadrinhos.



Fonte: Livro *Desvendando os Quadrinhos*

Podemos ver no primeiro quadro da imagem o que parece ser uma narrativa de perseguição entre dois personagens. A segunda imagem, porém, pouco nos revela, apresentando apenas uma onomatopeia sob a cidade noturna. Note que há um espaço em branco entre esses quadros que, embora esteja vazio, pode muito nos revelar sobre as cenas. A sarjeta possibilita-nos pensar o que aconteceu entre um quadro e o seguinte. Entretanto, as possibilidades do preenchimento lacunar são muitas e ocorrem na mente do leitor segundo a sua imaginação.

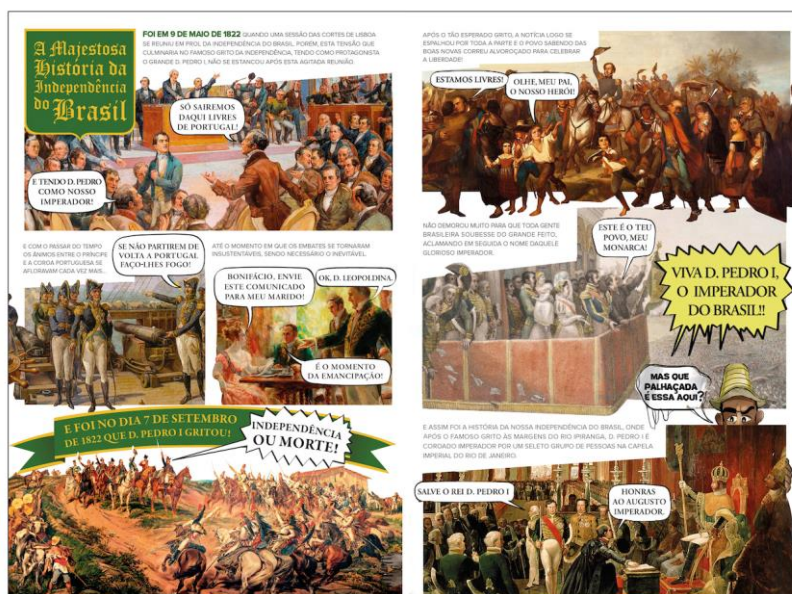
Will Eisner, por sua vez, mostra que o preenchimento dessa incompletude não é a única função das sarjetas, pois elas também participam do enquadramento do tempo nas histórias em quadrinhos. O “ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento” (EISNER, 1989, p. 28). Ele, porém, também afirma de modo pragmático que “o pensamento sequencial é o trabalho mais difícil de todo o âmbito do esforço humano [...]. A tarefa, então, é dispor a sequência dos eventos (ou figuras) de tal modo que as lacunas da ação sejam preenchidas” (EISNER, 1989, p. 37). Na contramão dessa visão utilitária, Thierry Groensteen diz que “na HQ, a imagem (o quadro) é fragmentária [...] jamais constituirá o enunciado como um todo” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). Desse modo, por mais que os quadrinistas procurem ter domínio sobre o preenchimento das lacunas, esse caráter fragmentário sempre abrirá possibilidades inesperadas que o leitor poderá explorar.

Essa potência narrativa das sarjetas, salientada pelos autores acima, acaba por remeter-nos à teoria de Ernst Gombrich (1909–2001), quando disse que as áreas vazias são importantes “para serem preenchidas pela nossa imaginação” (GOMBRICH, 1995, p. 218). Ou seja, é a partir daquilo que não vemos que frequentemente encontramos espaço, ou melhor, frestas que possibilitam afloramentos imprevistos. Podemos trazer essa questão para as sarjetas, que, de acordo com Postema, “convidam o leitor a preencher suas lacunas, fazendo da leitura dos quadrinhos um processo ativo e produtivo”, onde a ausência torna-se, inclusive, “partes operacionais” (2018, p. 16).

A partir desse pressuposto, sobre as sarjetas, propomo-nos, então, a utilizar o espaço vazio como recurso dialético. Vamos nos apropriar desses *gaps* para fazer emergir aquilo que foi ocultado pelo projeto visual oficial — composto pela série de pinturas históricas que citamos anteriormente. Com essa finalidade, criamos inicialmente duas páginas em formato de quadrinhos.⁸ Para tal, reorganizamos as célebres pinturas do item 3 de forma cronológica, criando um relato que remete à estrutura narrativa dos quadrinhos e reafirma a coerência daqueles fatos históricos que enaltecem a D. Pedro I. Os balões de fala e legendas que aplicamos apenas reforçam o que as obras parecem comunicar por si só. Também inserimos um título com uma tipografia gótica (que a cultura ocidental passou a associar, desde o movimento Romântico até o nazismo, à valorização de tradições conservadoras) em um brasão verde e amarelo (cores heráldicas da casa de Bragança e de Habsburgo). A quadrinização dessas telas, porém, não só possibilitou reafirmar a coesão linear do discurso oficial, como também permitiu o aparecimento de espaços brancos entre os quadros, além das molduras que constituem as sarjetas. É a partir dessas frestas que podemos subverter o relato dos vencedores. Repare que, no último quadro da direita, que apresenta a coroação de D. Pedro I, temos sobre a sarjeta um personagem negro. A partir disso, “momentos que não são mostrados passam a dar sentido a momentos que já são” (POSTEMA, 2018, p. 84).

⁸ É importante dizer que a já referida historiadora Lilia Moritz Schwarcz e o cartunista João Spacca desenvolveram duas HQs de importante valor no que se refere ao ensino de uma história a contrapelo. O primeiro foi *D. João Carioca: A corte portuguesa chega ao Brasil (1808–1821)*, de 2007, e *As Barbas do Imperador*, de 2014. Essas revistas, contudo, utilizam outros mecanismos criativos para questionar a história oficial.

Figura 12: *Layout Autoral a partir de Pinturas Históricas Selecionadas.*



Fonte: Acervo Pessoal

As páginas seguintes (figuras 14 e 15) apresentam uma verdadeira invasão de excluídos pela história oficial a partir das frestas. Afrodescendentes, indígenas, padres, freiras, entre outros atores, agora participam da narrativa, ampliando as limitações espaciais que a linearidade sequencial impunha.

Esses personagens positivamente invasores foram inspirados em alguns escravizados ilustrados por Jean-Baptiste Debret durante a sua *Viagem Pitoresca e Histórica no Brasil* (1834–1839) — trabalho artístico em aquarela com teor antropológico e sociológico, que apresentava em várias composições a atividade afrodescendente e indígena na colônia. De maneira provisória, oposta ao conceito de posse que indica o formato do brasão verde-amarelo que compõe o título dos vencedores, inserimos um pergaminho improvisado, escrito à mão. “Negritude e Redenção” agora substitui aquele título pomposo em tipografia gótica da composição anterior.

Figura 13: Páginas duplas 1 de Quadrinho Dialético a partir de Recortes de Pinturas Históricas Vencedoras.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 14: Páginas duplas 2 de Quadrinho Dialético a partir de Recortes de Pinturas Históricas Vencedoras.



Fonte: Acervo Pessoal

No lugar de uma história da independência tranquila e homogênea, vemos agora uma agitada e caótica narrativa. A linearidade sequencial foi maculada por muitas falas: novas falas, falas pesadas e ainda embargadas pelo silêncio do passado. Assim como o discurso verbal em *bold* representa esse peso na fala, os balões mal desenhados dos excluídos buscam demonstrar também essa sonoridade deficiente, que, inclusive, destoa do discurso verbal dos vencedores. Observe que a fala desses protagonistas, já observada nas duas primeiras páginas, é representada por uma tipografia clássica. Escolhemos a fonte *Garamond* por conta da sua erudição que parece demonstrar a pompa e o aveludado discurso dos que sempre se fizeram vencer na história. Essa tipografia encontra-se envolta pelos balões bem desenhados e com linhas limpas. A exceção a isso ocorre apenas quando o D. Pedro I coroadado, porém revoltado, emite um berro diante da situação inesperada. Sobre isso, exploramos outra característica bem interessante na linguagem gráfica dos quadrinhos: o uso de superlativos visuais para expressar algo intenso. Isso ocorre, por exemplo, na grande boca que emite o “Como ousaaa!?” do monarca.

Algumas diferenciações que destoam os vencedores e excluídos não se encontram, contudo, apenas com o discurso verbal ou com a inserção de elementos expressivos. A própria representação corporal dos negligenciados e o traço ilustrativo presente produzem um contraste que permite diferenciá-los na composição. Perceba que essas ilustrações não respeitam as proporções canônicas de um desenho de figura humana (muito valorada pela tradição clássica da pintura acadêmica). Se esse estilo oficial possui um bom acabamento no desenho, decidimos fazer ao contrário. Nossos personagens possuem traços com um acabamento mais próximo do cartum e da caricatura. O preenchimento de cor também é mau acabado para mostrar que esses atores negligenciados saíram dos escombros da história oficial. Repare que as sarjetas vão ficando mais expandidas à medida que a narrativa avança, apresentando ainda mais os excluídos. O lugar da invisibilidade foi alterado, pois as normas e convenções de narrativas visuais mais conservadoras (que valorizam a coesão harmônica compositiva do visível em detrimento de fraturas invisíveis) foram subvertidas. As sarjetas foram alargadas pela força de personagens em atitude de reivindicação de presença. A história oficial imponente, contada em grandes quadros a óleo que celebram a sua autoridade, pôde ser profanada quando reduzida à condição de quadrinhos, uma linguagem cuja estrutura narrativa, segundo Barbara Postema, coloca em evidência as fissuras que existem em todos os relatos. Diferentemente “da literatura, dos filmes ou da arte pictórica” (POSTEMA, 2018, p. 21), onde esses espaços existem, mas são camuflados para que se tornem imperceptíveis nos quadrinhos, no “layout e na sequência, o *gap*, ou a lacuna, está literalmente presente e pede para ser lido” (2018, p. 22). Desse modo, as sarjetas parecem-nos ser poderosos instrumentos dialéticos que devem ser explorados com o intuito de aflorar vozes excluídas.

7. Considerações Finais

Por meio do experimento acima, comprovamos que a linguagem gráfica dos quadrinhos, em especial a sarjeta, tem um grande potencial para produzir imagens dialéticas em composições lineares. Nosso recorte, aqui, debruçou-se sobre o tema Independência do Brasil e o protagonismo na figura de D. Pedro I. É importante esclarecer, contudo, que essas montagens baseadas em HQs podem ser aplicadas em qualquer tema visual que se deseja problematizar. As fissuras produzidas nas lacunas, como vimos, possibilitam a inserção de qualquer elemento capaz de questionar o que parece inquestionável.

Como aplicação ao nosso recorte, salientamos que essas imagens com teor dialético podem ser utilizadas como estímulo crítico ao hegemônico projeto visual oficial ainda tão persistente

em pinturas, manuais de história ou eventos cívicos. As montagens sob esse conceito têm, portanto, o potencial de um despertar necessário e urgente, como bem sugere Walter Benjamin na sua filosofia da história a contrapelo.

Referências

BARTOLO, Ana Cristina. **Como um relâmpago**: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin / Ana Cristina Bartolo; orientadora: Rosana Kohl Bines, 2016.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. **As Passagens**. Belo horizonte: UFMG 2018

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRETAS, Aléxia. **Fantasmagorias da Modernidade**: ensaios benjaminianos. São Paulo: Ed. Unifesp, 2017.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX. Panorama introdutório. In: Dossiê: Los Relatos Icónicos de la Nación. **Arbor**, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da España, v. 185, n. 740, nov. dez. 2009. Disponível em: <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____, **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial** 1ª ed. bras. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LÖWY, Michael (2002). **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Bomtempo.

LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lucia. **O sequestro da Independência**: uma história da construção do mito do Sete de Setembro. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo, Makron books, 2005.

MURICY, Katia Rodrigues. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimento. Organização: Alex Ratts. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão (orgs.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: EdUSP, 1999.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. São Paulo: Peirópolis, 2018.

STUART DA SILVA, P. O FLÂNEUR E AS PASSAGENS PARISIENSES: NO LIMÍAR ENTRE O REAL E O ONÍRICO. **Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação**, [S. l.], n. 14, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/9884>. Acesso em: 10 fev. 2024.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Nova Iguaçu: Ed. Marsupial, 2015.