

O Surfista Prateado: potência e afeto

Daniel Baz dos Santos

Resumo: O presente trabalho propõe uma leitura das obras do Surfista Prateado escritas por Stan Lee e desenhadas por Sal Buscema, tendo como eixo condutor o pensamento de Espinosa a respeito do corpo humano. As narrativas desta fase do personagem envolvem uma dinâmica complexa entre movimento e estase, ação e contemplação, gestual e mental, em cujo centro se delineia uma linguagem em franca descoberta de suas potências. Como hipótese geral, tenta-se ainda mostrar que a linguagem dos quadrinhos, na sua relação íntima entre ícones verbais e visuais, teria vantagens na hora de representar o todo corporal humano em uma perspectiva verdadeiramente espinosana.

Palavras-chave: História em quadrinhos, Stan Lee, Sal Buscema, Espinosa

El Surfista Plateado: potencia y afecto

Resumen: El presente trabajo propone una lectura de las obras del Surfista Plateado escritas por Stan Lee y dibujadas por Sal Buscema, teniendo como eje el pensamiento de Espinosa a respecto del cuerpo humano. Las narrativas de esta fase del personaje envuelven una dinámica compleja entre el movimiento y estasis, acción y contemplación, gestual y mental, en cuyo centro se delinea un lenguaje en descubierta de sus potencias. Como hipótesis general, intenta-se mostrar que el lenguaje de los comics, en su relación íntima entre íconos verbales y visuales, tendría ventajas en la hora de representar el todo corporal humano en una perspectiva verdaderamente espinoseana.

Palabras claves: Comics, Stan Lee, Sal Buscema, Espinosa

Daniel Baz dos Santos é Doutor em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: dbazdossantos@yahoo.com



I. Entre o repouso e a tensão

Observemos a imagem que abre a história “A invasão dos monstros invisíveis”, escrita por Stan Lee, desenhada por John Buscema, arte-finalizada por Joe Sinnott e protagonizada pelo Surfista Prateado. É a segunda história do herói desenvolvida pelo trio criativo, logo após termos conhecido, no volume anterior, a origem do personagem. Um único quadro ocupa toda a extensão da página. Nele, vemos o Surfista deitado em cima de sua prancha. Seu braço esquerdo cobre o rosto do personagem na altura dos olhos; o direito cai, distenso, em ângulo reto para fora de seu veículo espacial. Uma de suas pernas está dobrada; a outra, por sua vez, pende parcialmente, e algo displicente, para além do seu transporte platinado. Isso estabelece uma relação entre a posição dos dois membros superiores e a dos inferiores, cada um deles revelando duas ideias contraditórias:

tensão e relaxamento. O Surfista está, ao mesmo tempo, retesado e repousado. Em movimento e estático. A sensação de imobilidade, ainda que ele surja deitado em sua prancha, é evidenciada pelas inúmeras linhas cinéticas que ressaltam o deslocamento dos meteoros prestes a o atingir.

Dessa dialética, mover/estagnar, que se instaura a partir da composição anatômica do herói, pode ser extraído outro par conceitual, sem o qual é impossível compreender os campos semânticos desenvolvidos nas histórias de Lee e Buscema. Estamos falando da dinâmica entre contemplação e ação. O Surfista Prateado, na maneira como foi abordado pela dupla criativa, é um herói que vivencia de forma traumática a necessidade de hiper-racionalizar o mundo ao seu redor, de refletir sobre suas inúmeras possibilidades e desdobramentos, mas experimenta, na mesma medida, a obrigação de atuar neste mundo. Estamos diante da atualização de um conflito que é típico do sujeito moderno e das formações discursivas próprias da Modernidade e que foi apresentado de forma decisiva em “Hamlet”, de William Shakespeare. O príncipe da Dinamarca ficou conhecido, entre outros atributos, pela capacidade incomum de refletir sobre a realidade na qual está inserido e sobre as ações daqueles que vivem ao seu redor, intensidade questionadora que, ao longo de sua trajetória, faz as pessoas mais próximas a ele a o considerarem louco.

Esta abrangência interior de Hamlet, mais inteligente do que todos os seus contemporâneos e, por isso mesmo, incompreendido por qualquer um deles, se manifesta na sua intensa atividade verbal: das 4042 linhas de texto da peça, 1507 são exclusivamente de falas suas. Sua dimensão verbal é tão forte que é comum que conheçamos e repitamos as frases e as sacadas brilhantes de seus monólogos, mesmo que não tenhamos muito conhecimento da obra original ou

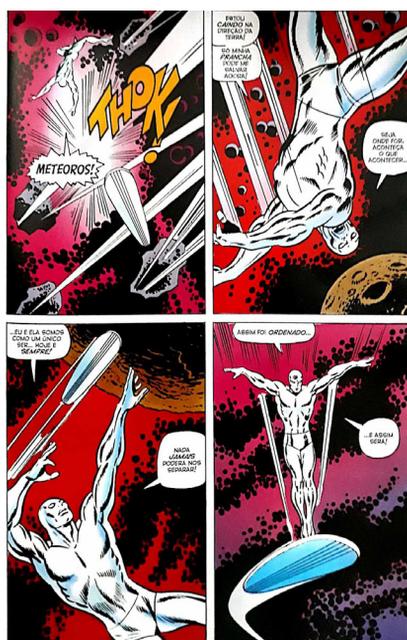
não saibamos onde localizar estas passagens, autonomia explorada, por exemplo, nos ensaios que Franco Moretti dedica ao autor¹. Em Shakespeare, portanto, a voz de Hamlet, suas falas e monólogos, está a todo momento em colisão com suas ações. Estas, por sua vez, são sempre efetivadas em atraso (o herói não mata Cláudio quando o encontra a sós no ato...), ou o levam a realizar o exato oposto do que pretendia (veja-se a morte de Polônio).

O Surfista Prateado é uma figura de mesma natureza. Assombrado pelas ações do passado, por ter sido arauto do devorador de mundos, Galactus, e guardando um profundo ressentimento por conta de suas ações anteriores, o herói platinado desconfia de suas atitudes, de seu pertencimento a qualquer comunidade, e compensa isso com uma atividade verbal intensa, incomum mesmo em uma época na qual os quadrinhos geralmente tinham mais massa textual do que hoje. Acontece que, nessa fase das histórias do herói, há um conflito de domínios entre aquilo que o herói diz – e a necessidade de Stan Lee usar o personagem para discutir questões de ordem filosófica – e aquilo que ele faz, principalmente em relação ao talento de Buscema, que dá ao corpo do herói uma eloquência muitas vezes esquecidas pelos intérpretes dessas histórias.

A página seguinte, por exemplo – mantendo vivo o conflito visto na cena inicial da história, entre repousar e movimentar, contemplar e agir – insere o herói em um duelo impessoal com o conjunto de meteoros da cena anterior. Após ser atingido pelos objetos espaciais, o corpo do personagem se desconjunta nos três primeiros dos quatro quadros que compõe a cena para ser reconduzido à normalidade

1. Ver MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

no quadro final. Isto é, a dualidade entre refletir, agir, contemplar e participar, se desdobra em uma dinâmica de desconjunção e reintegração do corpo do herói em franca relação com o ambiente no qual está inserido, afetando e sendo por ele afetado. É nesse momento que o todo afetivo do Surfista Prateado eclode e Baruch Espinosa, com sua reflexão sobre o corpo humano e seus afetos, pode nos ajudar a entender ainda mais a complexidade das histórias protagonizadas por ele.



2. “Porque não sabemos, tagarelamos”

O filósofo holandês se situa no centro de uma discussão apresentada por um contemporâneo seu, René Descartes, que criou um dualismo radical para entender a natureza do corpo humano. Segundo Descartes, o corpo não passava do receptáculo mortal de uma alma

imortal. Em outras palavras, nossa matéria corpórea teria uma limitação intrínseca, a de definir e desaparecer com o tempo, ao passo que o espírito, hospedado momentaneamente nele, conseguiria persistir e durar. Espinosa, contrariando esta linha do pensamento transcendentalista, apresenta o corpo como um modelo para a filosofia, a partir da sua seminal indagação a respeito de suas capacidades e potências, apresentada da seguinte maneira por um de seus maiores comentadores, Gilles Deleuze:

Não sabemos o que pode o corpo [...] falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas nós sequer sabemos de que é capaz um corpo. Porque não sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas o que surpreende é acima de tudo o corpo (DELEUZE, 2002, p. 24).

“Porque não sabemos, tagarelamos”. Eis aqui uma epígrafe para a história definitiva do Surfista Prateado, irmão trágico de Hamlet. O que Espinosa está dizendo é que toda ideia que infere o domínio da mente sobre o corpo é uma falácia que precisa ser reconsiderada. O objetivo desta atitude revisionista visava repensar a prevalência da transcendência sobre a imanência. A força do corpo estaria justamente na sua condição de presença, isto é, naquilo que o filósofo chama de “afetos”, o centro de sua relação material com o mundo, potência tão importante na aquisição do conhecimento quanto o intelecto. O Surfista Prateado nas cenas antes citadas é justamente este todo discursivo que confunde suas ideias com seu potencial gestual, que é, portanto, locucionário do seu próprio corpo.

Voltaremos a isso a seguir. Antes, é preciso dizer que, complementando o pensamento de Espinosa, Merleau-Ponty afirma o se-

guinte: “Todo o desenvolvimento é, por um lado, maturação, ligada ao peso do corpo, mas, por outro lado, o devir desse corpo tem um sentido: o espírito não é o que desce no corpo a fim de organizá-lo, mas aquilo que dele emerge.” (1995, p. 188 apud NÓBREGA, 2014, p. 1185). E completa:

A aquisição de um comportamento é semelhante à aquisição de uma linguagem cujo corpo seria a língua; assim como a linguagem só designa em relação a outros signos, também o corpo só pode apontar um corpo como anormal em relação à norma, como ruptura em relação à sua posição de repouso (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 196 apud NÓBREGA, 2014, p. 1185).

Nestas mesmas bases, Espinosa é categórico quando indica a importância dos afetos para a compreensão da nossa natureza corpórea: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 2009, p. 163). Naturalmente, são necessários no mínimo dois corpos para que haja afecção, sendo esta uma reflexão sobre as conexões entre os seres e os objetos que os circundam e, de acordo com esquema desenvolvido pelo autor, essa relação se desenvolve por intermédio de três afecções primárias: (I) alegria – conatus aumentado; (II) tristeza – conatus diminuído; e (III) desejo – conatus (2009). Sendo “conatus” a essência atual do ser, ou seja, a sua potência de agir, sua capacidade de ser a causa primeira de si próprio.

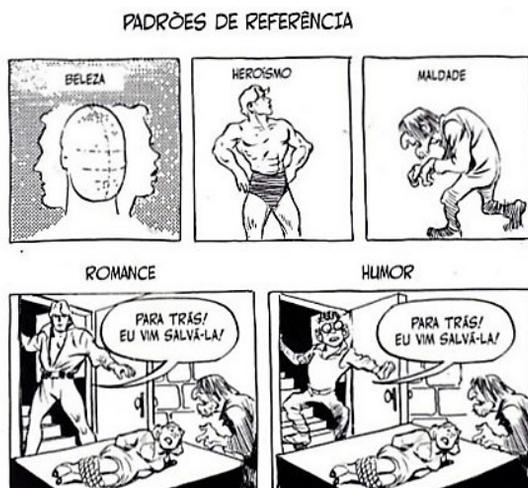
É pelos afetos, com efeito, que podemos medir a força de agir dos indivíduos, posto que *affectus*, na sua acepção original, representa a mudança de um estado a outro, e não apenas daquilo que é afetado, mas também do que afetou. Mais uma vez, nas palavras do filósofo,

afecção é “a modificação de um corpo causada pelo encontro com outro corpo” (ESPINOSA, 2009, p. 111). Se essa mudança for positiva, aumenta a potência de agir do corpo; se for negativa, diminui. Os primeiros são chamados de afetos “ativos” e convidam o sujeito à ação, enquanto que os demais são conhecidos como afetos “passivos” e limitam o sujeito à inércia. Dessa maneira, as relações mantidas entre um indivíduo e demais corpos podem limitar ou expandir à ação do seu próprio corpo, sendo que a nossa condição ética estaria ligada justamente a este poder de imanência, à nossa capacidade de aumentar cada vez mais nossas experiências a respeito do mundo para conhecê-lo melhor e nos conhecermos melhor.

Por este caminho, podemos pensar no conceito de “razão” de uma maneira diferenciada, pois é ela que ajuda os indivíduos a conduzir sua relação com o mundo. Melhor dizendo, cada um de nós expõe estes contatos que temos com as coisas materiais a um escrutínio rigoroso (racional) no sentido de aprender quais afetos são positivos (e repeti-los) e quais afetos são negativos (e evitá-los). O resultado desse agenciamento é a liberdade de sermos plenamente quem nossas potências proporcionam. O que significa dizer que, para Espinosa, corpo e espírito são duas faces da mesma moeda: nosso todo corporal é a um só tempo a sua presença e o que a transcende e examina. Logo, todo efeito que se processa no corpo repercute enquanto atributo também da alma. Corpo e espírito são, por conseguinte, elementos de igual nível hierárquico e que se complementam como dois aspectos de uma mesma substância. Não é possível haver razão, e aqui Espinosa mais uma vez se posiciona no extremo oposto de Descartes, sem uma relação sensível com as coisas que nos cercam.

Nenhuma linguagem desenvolvida pela humanidade parece contemplar melhor as ideias filosóficas de Espinosa e os comentário

dele a respeito do corpo humano do que as histórias em quadrinhos. Existem dois motivos principais para isso. Primeiro porque os quadrinhos, principalmente ao longo de sua popularização no século XX, desenvolveram novas maneiras de decodificar a linguagem do corpo e percebê-lo enquanto um código promotor de sentidos intelectuais e afetivos. Muito se fala na relação entre os mitos gregos e os quadrinhos de super-herói², por exemplo, e, ainda que essa comparação ignore coordenadas históricas que tornam a questão mais refratada e polivalente do que se poderia supor, e que não poderão ser abordadas neste texto, a base desta analogia se estabelece por intermédio da maneira como os quadrinhos nos ajudaram a decodificar padrões de conduta, dos quais pode-se destacar, para continuar no terreno dos super-heróis: o heroísmo. Will Eisner, por exemplo, já abordou essa naturalidade com que as figuras do corpo humano nos quadrinhos exprimem conteúdos de toda sorte a partir de sua premência adverbial:



2. A esse respeito, pode interessar o artigo “Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como elemento de crítica social”, de Marcos Fábio Vieira.

Um segundo motivo, para além da consideração do todo corpóreo como um discurso organizado, código e território, espaço-simbólico específico, envolve a relação íntima que se estabelece entre a linguagem verbal e a visual no interior de uma página de quadrinhos³. A transcendência da palavra (que pode se converter aqui em materialidade) e a imanência dos desenhos (que podem adquirir contornos metafísicos⁴) se imiscuem em uma dinâmica que é um dos fundamentos sógnicos das histórias em quadrinhos. Mas essa relação, ao contrário do que se pode pensar em um olhar apressado, muitas vezes se dá mais por meio da contradição, do desequilíbrio e da descontinuidade, do que pela harmonia e redundância. Isso acontece por uma série de fatores. Primeiro, porque a imagem em uma narrativa gráfica se desdobra em três possibilidades no âmbito da recepção. Thierry Groensteen explica este aspecto da nona arte da seguinte forma:

A imagem [...] não é somente um enunciável, é também um *descri-tível* e um *interpretável*. O sentido que o leitor (de uma história em quadrinhos) ou o espectador (de um filme) constrói, a leitura que ele efetua da imagem, tem por condições uma descrição seletiva e uma interpretação pessoal. Essa apropriação pode desembocar numa conversão em enunciado; e igualmente pode conduzir a um julgamento estético, que considerará a imagem e sua qualidade apreciável (GROENSTEEN, 2015, p. 114).

3. Claro que aqui estamos propositalmente ignorando a vasta produção de quadrinhos mudos, ainda que seja possível ler as imagens destes quadrinhos a partir de uma dimensão visível e outra dizível.

4. Também é necessário esclarecer que as imagens são tão eficazes quanto a linguagem verbal na criação de sentidos externos e que se configuram em esferas distintas de seu campo expressivo original. *Desaplanar*, de Nick Sousanis, especialmente no seu capítulo “a quinta dimensão...” aborda essa questão e sua relação com nosso imaginário.

Por esta via, há em cada imagem aquilo que elas são capazes de *mostrar*, mas também aquilo que somos capazes de *dizer* a partir delas. Ou seja, as imagens não se relacionam com as palavras dentro dos balões e dos recordatórios apenas com sua natureza icônica, mas também por intermédio daquilo que nelas se converte em discurso verbal no momento de leitura. Assim, observar as cenas antes vistas do Surfista Prateado, independente do conteúdo de suas falas, envolve conceitualizar, muitas vezes verbalmente, o que estamos vendo, a partir de noções simples, como sofrimento, redenção, cansaço, entre outros. É óbvio que nem todas essas conversões do código visual para o lexical são necessárias e muitas vezes são sequer motivadas pelos autores, mas ignorá-las completamente na dinâmica da leitura dos quadrinhos é desconhecer o processo narrativo, descritivo e metafórico que uma página como as analisadas aqui detém.

Da mesma, maneira, de acordo com resumo de Groensteen:

Reconhecemos no verbal sete funções distintas na organização de uma história em quadrinhos, sendo respectivamente o efeito de real, a dramatização, a ancoragem, o revezamento, a sutura, a condução e o ritmo. Entre essas funções, contamos três (as duas primeiras e a última) que se voltam para a ilusão referencial e para a composição de cena. As quatro outras são, em suma, casos particulares do que poderíamos resumir como função *informativa* do verbal (GROENSTEEN, 2015, p. 142).

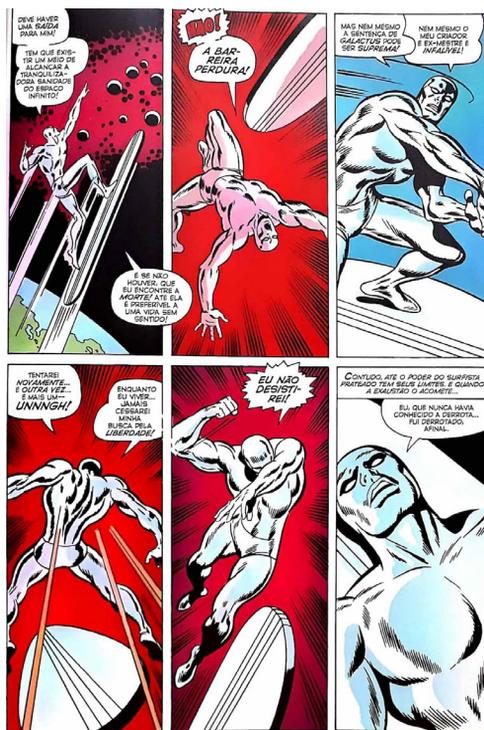
Para que possamos compreender de que forma este universo discursivo se comporta no Surfista Prateado de Lee e Buscema, voltamos ao pensamento espinosano agora articulado com outra passagem idealizada pela dupla.

3. Um conatus bruto

À luz das constatações expostas anteriormente, é possível passar para a observação de outra página da mesma história. Esta se passa logo após o Surfista desistir de conseguir uma habitação na Terra, já que os seres humanos, ao verem sua figura pelas ruas, o hostilizam, ultrajando-o com insultos díspares que vão de “Hippie”, a “indigente”, e que se estendem até mesmo à censura que um policial faz a respeito do modo de vestir do herói. Abalado com a estupidez dos terráqueos, o Surfista parte para o espaço, na cena que será discutida a partir de agora. Ainda que seu corpo esteja em pose determinada, e uma série de linhas cinéticas indiquem a velocidade de seu movimento, o conteúdo do balão em que suas falas são transcritas aborda o desejo de tranquilidade e paz almejado pelo herói. Esse anseio se manifesta mesmo em vertentes mais extremas, como fica claro na pulsão de morte projetada no segundo balão do primeiro quadro.

Após atingir a barreira que Galactus criou para aprisioná-lo na Terra, como punição pela sua traição, o que vemos é a figura do herói se contorcendo em novas poses de ação e reação, ressaltadas pela natureza invisível do bloqueio que ele ataca até que, ironicamente, adquira aquilo que está desejando: o repouso no último quadro, promovido pelo fim involuntário de suas energias. Estamos diante de um corpo descontextualizado, solitário, em íntima relação com os limites de si próprio e que, em vista disso, vive a ideia espinosana de afecção integralmente.

O *layout* da página ajuda a entender este conflito interno vivido pelo herói já que, apesar de certa linearidade verbal entre os balões, que nos permitem entender a natureza precisa do sofrimento do pro-



tagonista (os lexemas básicos: “ex-mestre”, “liberdade”, “desistir” conduzem nosso olhar para os sintagmas gestuais da página), Buscema faz questão de compor os quadros mantendo certa disjunção na dinâmica dramática de suas ações. O corpo se contorce, vira de cabeça para baixo, se retrai, se dilata e se expõe; os pontos de vistas que assumimos ao longo da cena também variam. Primeiro acompanhamos o surfista na perpendicular; depois o observamos de frente; em seguida, de costas; e é esta versatilidade discursiva que nos permite decodificar os conceitos expostos pelos balões. Há uma certa desnaturalização de seus atos, que nos convidam a desconfiar das funções tradicionais dos estratos verbais da cena, afinal, eles ancoram, mas não fixam; revezam, mas não unificam; suturam, mas não equilibram; conduzem, mas não gerem; ritmam, mas não progridem.

A sequência é conduzida de uma forma que não haja nenhuma ligação entre um gesto executado pelo herói e os outros. A fluência quase não existe e nos obriga a admitir cada uma de suas atitudes como um momento em parte descontínuo também, ligadas sequencialmente pela ação, mas não pela coerência do corpo que, quadro a quadro, desajusta seu formato anterior e apresenta-se em nova possibilidade. Estamos em contato íntimo com o corpo na sua modalidade presencial, aqui e agora, fruto de intensas metamorfoses das quais só vemos a forma final. É claro que, entre os cortes de um quadro e outro, no espaço da sarjeta, imaginamos, recompomos, religamos as diferentes posturas a um mesmo todo corporal, mas isso não se dá a ver, sendo apenas uma promessa da forma e do conteúdo. Uma potência de agir. Um conatus bruto.

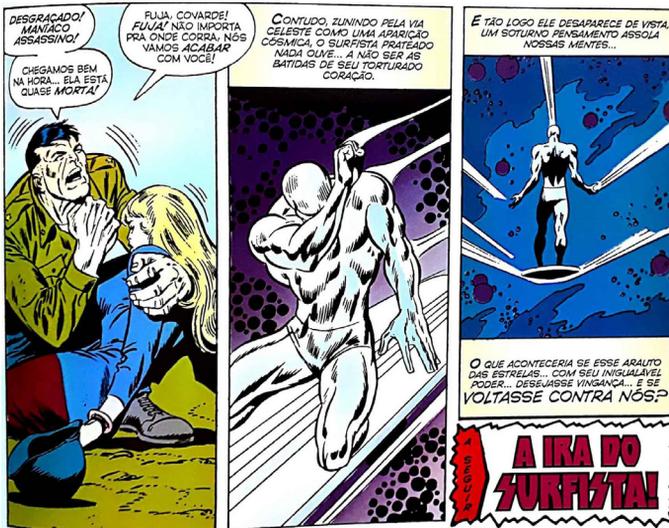
Naturalmente, essa leitura só se torna possível, mais uma vez, graças à natureza específica dos quadrinhos e sua possibilidade de leitura “em rede”, como explica Thierry Groensteen:

Uma imagem é interpretável no sentido em que, dentro de uma narração sequencial como a da história em quadrinhos, ela está sempre próxima de outras imagens, situadas antes ou depois na trajetória narrativa. Assim entramos no domínio da artrologia geral[...]. Nesse nível, a história em quadrinhos deve ser apreendida como rede, que permite que cada quadro mantenha à distância as relações privilegiadas com outro ou outros quadros, não importa quais (GROENSTEEN, 2015, p. 134).

A partir das suas múltiplas relações, recortadas pelo nada verbo-visual intrínseco ao espaço do requadro, o corpo aqui não pode ser compreendido enquanto uma máquina comandada pelo que ele pensa, como em Descartes, e cuja única forma de expressão é o que ele diz, mas é uma atualidade permanente, um campo de presença

cuja substância é o indivíduo. Sua potência significante e semântica está na autenticidade de sua disposição, que não permite pensar-mos em uma gramática rígida para suas possibilidades, nem em referenciais finitos para suas manifestações discursivas. Como vimos, o afeto para Espinosa tem necessariamente uma dimensão corporal, sustentada pelas imagens do/no corpo, e uma dimensão mental, que tem como base as ideias que se manifestam sob as coordenadas da razão. É, portanto, discurso em seus termos. No plano dos ícones puramente verbais, esta corporalidade eloquente encontra seu par racional nas frases ditas nos balões e que meditam sobre este corpo constantemente afetado. Se isso permite entendermos o todo dinâmico da figura do Surfista Prateado como concebidos pelos esforços conjuntos de Lee e Buscema, não podemos esquecer que, uma vez articulados em uma página de quadrinhos, este corpo passa a afetar o nosso, na condição de leitores da obra.

Sendo assim, voltando ao pensamento de Merleau-Ponty, é necessário lembrar que a agência de sentidos do corpo do herói encontra eco na produção de sentido do nosso corpo. Todo o conflito presente na sua semântica corporal repercute em potência para as agências entre nós mesmos e nossos corpos. Em personagens como o Surfista Prateado, isso se torna ainda mais forte, devido ao caráter fundamentalmente descontextualizado de muitas de suas cenas, nas quais ele vaga pelo espaço sideral, onde não há os limites materiais que existem no nosso cotidiano comum.



4. Um corpo só potência

Poucas cenas expressam isso melhor do que aquela que encerra a história seguinte, denominada “A terra como prêmio”. Assim como nas páginas já analisadas aqui, e em muitas outras histórias do Surfista, a passagem aposta em uma certa suspensão da narrativa, após o herói ser mais uma vez mal interpretado pelos seres humanos, que o acusam de ter deixado uma mulher abduzida morrer. O personagem masculino que esbraveja com o punho cerrado e grita frases de repúdio e indignação ao herói cria um contraponto afetivo ao todo corporal dele nos quadros seguintes, responsáveis pelo desfecho da edição. A posição do braço direito na frente do rosto, somado ao outro membro inerte ao lado do corpo, sugere não só o combalimento, mas também o aspecto autosacrificial e martirizador que o Surfista contém. Isso é o que a imagem nos permite enunciar, diferente dos recordatórios que dinamizam um olhar “de fora”, proposto pelo ângulo empregado na composição, e nos informa como o personagem

se sente por dentro. Aqui percebemos de que maneira as palavras escritas por Lee são na realidade uma extensão da dinâmica que se processa no gestual elaborado por Buscema.

O último quadro novamente suspende a sequência narrativa, inverte nossa posição em relação ao Surfista, agora “de trás”, garantindo, uma vez mais, certa imprevisibilidade na sua potência de agir, que, até o último instante, ainda se mantém não-linear e não parafraseável. Coerente com isso, os recordatórios, ainda que se conectem ao conteúdo verbal da cena anterior, optam por nos fazer uma pergunta sobre as ações futuras do herói, considerando-as misteriosas. É um recurso que servia às histórias da época para instigar o leitor e mantê-lo atento às bancas no próximo mês. No caso dessas narrativas, no entanto, a convenção se manifesta como um dado a mais na inter-relação entre o todo material do corpo do herói e sua capacidade de se tornar uma coisa anímica e racional. A posição final do Surfista é novamente ambígua, na antessala do ato, no prenúncio da fala, na margem dos afetos: um corpo só potência.

Referências

- DELEUZE, G. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. *Tratado da reforma da inteligência*. São Paulo: M. Fontes, 2004.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema os quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NÓBREGA, TEREZINHA Petrúcia da. Corpo e natureza em Merleau-Ponty. *Movimento*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 1175-1196, jul./set. de 2014.

SOUSANIS, Nick. *Desaplanar*. São Paulo: Veneta, 2017.

VIEIRA, Marcos Fábio. *Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como elemento de crítica social*. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_o8/o7MARCOS.pdf. Acessado em 23 de outubro de 2019.