

Quadrinhos, Pintura e Literatura



Marcus Vinicius de Paula¹
Escola de Belas Artes/UFRJ

1. Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Doutor em design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor Adjunto da EBA/UFRJ. Email: depaulamarcusvinicius@gmail.com

Resumo: Parte de uma comparação entre a tela *O Último Dia de Pompeia*, de Karl Bryullov, de 1833, e a história em quadrinhos *Os Últimos Dias de Pompeia*, publicada pela coleção *Edição Maravilhosa*, de 1959, para identificar afinidades entre esta mídia e a tradição pictórica acadêmica. Pretende-se, especificamente, investigar de que modo a pintura e os quadrinhos interagem com textos literários. A finalidade é verificar se a ineficácia da estratégia de legitimação dos quadrinhos, por meio da literatura, tem raízes mais profundas.

Palavras-chave: Quadrinhos, Pintura Acadêmica, Literatura, Metalinguagem.

Abstract: The article is based on a comparison between Karl Bryullov's *The Last Day of Pompeii*, 1833, and the comic book *The Last Days of Pompeii*, published by the comic book *Edição Maravilhosa* in the 1959, in order to identify affinities between this medium and the academic pictorial tradition. Specifically, intends to investigate how painting and comics interact with literary texts. The purpose is to verify if the inefficiency of the strategy of legitimating comics through literature has deeper roots.

Keywords: Comics, Academic Painting, Literature, Metalanguage

Introdução

Este artigo tem dois objetivos. O objetivo geral consiste em demonstrar que a aproximação teórica entre a linguagem dos quadrinhos e a pintura acadêmica pode se tornar uma poderosa ferramenta de investigação das especificidades dessas duas mídias, que, apesar de distintas, compartilham diversas semelhanças. O objetivo específico é entender certas particularidades dos quadrinhos e das pinturas, no que diz respeito à necessidade de utilizar a literatura como legitimadora de um status estético.

A relação entre a mídia dos quadrinhos e a pintura já foi tratada com profundidade por Thierry Smolderen (SMOLDEREN, 2014); porém, o autor entende que as telas

sequenciais de William Hogarth (1697-1764) continham uma estrutura narrativa que se opunha à erudição, representada pela pintura histórica (também denominado *Grande Gênero*). Desse modo, Smolderen aproxima a linguagem dos quadrinhos das obras de Hogarth, mas as afasta ainda mais dos códigos pictóricos acadêmicos. Essa separação radical entre as duas mídias, que fundamentalmente fazem uso de imagens com a intenção de narrar uma história, pode ter feito com que a teoria sobre os quadrinhos não tenha dado atenção a várias questões importantes.

Essa investigação se justifica, na medida em que a pintura histórica, com seus temas eruditos, e a pintura de gênero, com suas anedotas consideradas banais,

estabeleceram um código visual que certamente ainda reverbera na produção imagética contemporânea. Enquanto a arte moderna e a abstração se opuseram a esses códigos figurativos, os quadrinhos os releeram voltados para suas necessidades.

A metodologia utilizada para atingir os objetivos desta pesquisa parte de um princípio iconológico que entende que a comparação entre duas ou mais imagens é um importante estímulo teórico, pois, ao se averiguar semelhanças e diferenças, constrói-se conhecimento. Esse método de análise está detalhado no artigo *A Fratura Iconológica* (DEPAULA, 2012).

O referencial teórico parte da discussão proposta pelos artigos contidos no livro *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis* (RAMOS, VERGUEIRO, FIGUEIRA, 2014) e da possibilidade de acrescentar aos assuntos ali expostos uma perspectiva que inclua a tradição pictórica acadêmica como importante fundamento da questão. Por meio de uma comparação intermediária entre as adaptações dos grandes clássicos da literatura mundial, feitas pelos quadrinhos, e as citações literárias, encontradas nas pinturas acadêmicas, talvez seja possível perceber que a questão levantada pelo livro *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis* indica um problema mais abrangente, possivelmente envolvendo a própria instituição da cultura visual ocidental.

Desse modo, interessa acrescentar à discussão sobre quadrinhos e literatura um outro referencial teórico que nos permita verificar de que modo a tradição visual definida pela pintura acadêmica utilizou textos literários para se legitimar como arte. A partir desse novo ponto de vista será possível compreender melhor como uma necessidade semelhante se manifestou dentro da história dos quadrinhos e, mais especificamente, nas adaptações literárias encontradas nas coleções *Classics Illustrated* e *Edição Maravilhosa*.

1 – A Catástrofe de Pompeia na pintura, na literatura e nos quadrinhos

Em 1947, a revista *Classics Illustrated*,

nos Estados Unidos, e, em 1959, a *Edição Maravilhosa*, no Brasil, publicaram uma adaptação do romance *Os Últimos Dias de Pompeia*, escrito por Edward Bulwer-Lytton, em 1834, que, por sua vez, teria sido inspirado no quadro *O Último Dia de Pompeia*, pintado entre 1830-33 por Karl Bryullov. A história em quadrinhos foi realizada por Jack Kirby e Dick Ayers, que não foram creditados na publicação.

Poderia parecer, então, que a relação quadrinhos/literatura era totalmente oposta à relação pintura/literatura, pois enquanto os quadrinhos adaptaram um livro, a pintura de Bryullov foi transformada em texto. Sendo assim, enquanto os quadrinhos seriam uma mídia em busca de legitimação literária, a pintura seria uma mídia legitimadora de status artístico. Entretanto, a questão é mais complexa do que isso.

Segundo Norbert Wolf, a tela de Bryullov (figura 1), com mais de seis metros e meio de comprimento, resultado de sua visita às escavações de Pompeia, foi exposta com muito sucesso em várias metrópoles europeias (WOLF, 2012, p. 140-141). Acredita-se que Bulwer-Lytton a tenha visto em Roma. Wolf explica que, apesar de o pintor ter utilizado referências eruditas, citando a iconografia dos grandes mestres do Renascimento, como Rafael, sua intenção foi criar algo mais popular e sensacionalista, próximo do que hoje se conhece como o gênero thriller. Pode-se acrescentar que o que se vê nesta tela equivale a uma hiperilustração do clímax de um romance histórico (que iria realmente inspirar). A capa da *Edição Maravilhosa* (figura 2), por sua vez, recriou esse clímax em uma escala bem menor, retirando grande parte das referências eruditas (seria melhor dizer que é indiferente a essas referências). Na verdade, a capa privilegiou o casal de protagonistas e o clima *love story* que prevaleceria no cinema. Apesar dessa radical redução e da consequente perda de potência narrativa, as páginas seguintes (figura 3) compensam, exercendo a função de contar uma longa história por meio de imagens.



Figura 1 – *O Último Dia de Pompeia*, de Karl Bryullov, entre 1830-33. Óleo sobre tela (465,5 cm x 651 cm).

Fonte: Museu Russo, em São Petesburgo.



Figura 2 – Capa da revista em quadrinhos *Edição Maravilhosa* número 17. Uma adaptação do romance *Os Últimos Dias de Pompeia* de Edward Bulwer-Lytton.

Fonte: Coleção pessoal.

Figura 3 – Páginas 42 e 43 do miolo da *Edição Maravilhosa* número 17.

Uma adaptação do romance *Os Últimos Dias de Pompeia* de Edward Bulwer-Lytton.

Fonte: Coleção pessoal.



Para poder começar a produzir deduções a partir desses dados, é preciso primeiro recordar que tanto os *Classics Illustrated* quanto a *Edição Maravilhosa* surgiram em um momento em que a linguagem dos quadrinhos trilhava novos caminhos, implicando estruturas narrativas que passaram a lidar mais com longas aventuras do que com curtas piadas. Nobu Chinen, Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (2014, p. 12-13) lembram que, em 1929, as aventuras de *Tarzan*, adaptadas do romance de Edgar Rice Burroughs, estabeleceram esse novo modelo, que Albert Kanter, em 1941, transformou em fórmula, lançando o primeiro número da *Classics Comics*, que mais tarde passaria a se chamar *Classics Illustrated*. No Brasil, a partir de 1948, Adolfo Aizen publicou traduções dessas adaptações na coleção *Edição Maravilhosa*. Entretanto, o que mais interessa à presente discussão é o fato da ligação quadrinhos/literatura ter servido como um meio de amenizar as acusações que essa mídia passou a sofrer após a publicação, em 1954 do livro *Seduction of the Innocent*, do psiquiatra alemão Fredric Wertham (BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 67-68). Os quadrinhos passam, então, a ser tratados mundialmente como uma linguagem perniciosa, e os *Classics Illustrated*, nos Estados Unidos, e a *Edição Maravilhosa*, no Brasil, são utilizados como uma tentativa de se defenderem dos ataques, legitimando uma função didático-literária para a mídia.

Jan Baetens e Hugo Frey (2015, p. 41), por sua vez, mostram que a Pop Art e, principalmente, as pinturas de Roy Lichtenstein resgataram os quadrinhos da condenação: mais uma vez, está-se diante da relação entre quadrinhos e pintura. Apesar de não ser exatamente esse o período da história da arte averiguado aqui (pois as obras de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, obviamente, não são caracterizadas como “acadêmicas”), é importante perceber que o apoio que a mídia proscrita dos quadrinhos foi buscar na literatura acabou sendo

encontrado na pintura, que desfrutava de um status que até então não possuíam.

Essas colocações servem para levantar a seguinte pergunta: a adaptação da *Coleção Maravilhosa* do livro de Edward Bulwer-Lytton e, por desdobramento, da tela de Karl Bryullov não deveriam ter conseguido livrar a mídia dos quadrinhos daquela posição de inferioridade, na medida em que a literatura e a pintura eram consideradas expressões da Alta Cultura?

2 – A Contraditória legitimação da imagem dentro da tradição ocidental

Emerson Bowyer (2012, p. 32) analisa a obra de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), um dos mais renomados representantes da pintura acadêmica do século XIX, e observa que ela está comprometida com uma cultura visual do clichê, típica da Modernidade. A tela *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Bryullov, pertence justamente a esse período da história da pintura em que a erudição literária que legitimava seu status de Alta Cultura estava em crise. O artigo “A pintura histórica degenerada: fundamentos da intericonicidade crítica da obra de arte” (DE PAULA, 2016) mostra que, no século XIX, a literatura folhetinesca, além de diversos outros fatores, contribuiu para banalizar a gramática pictórica acadêmica, que, até então, desfrutava de uma posição privilegiada. Desse modo, a tela de Bryullov, inspirou uma obra literária que compartilhava da mesma crise estética.

Portanto, aparentemente, os romances clássicos que deveriam servir para legitimar o caráter erudito dos quadrinhos nos *Classics Illustrated* eram, na maioria das vezes, folhetins considerados pela crítica literária do século XIX como cultura de massa (muitas vezes impressos em jornal) e, portanto, incapazes de conferir um status que eles mesmos não tinham. O primeiro número da *Classics Illustrated*, por exemplo, foi uma adaptação de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, e o segundo, de *Ivanhoe*, de Walter Scott. De qualquer modo, mesmo que fosse uma adaptação da

Ilíada ou de uma peça de Shakespeare, seria possível que a estrutura narrativa da ação se sobrepusesse, transformando a adaptação em um folhetim em quadrinhos. Nesse sentido, Vinicius da Silva Rodrigues (2014, p. 256) diz que os quadrinhos voltados para aventura (que poderiam ser datados a partir do já citado *Tarzan*, desenhado por Hal Foster) tinham “um caráter folhetinesco” (...) “literatura de massa do final do século XIX e início do século XX”.

No entanto, é preciso destacar, também, que os quadrinhos têm uma história anterior a esse modelo heroico de aventura. Essa experiência prévia, associada às páginas dos suplementos dominicais e às tiras (fundamentada no humor e na *gag*), também não desfrutava de status estético dentro do contexto cultural do século XIX e início do século XX. Não era exposta em museus, não era motivo de pesquisa acadêmica, como ocorria com a pintura e a literatura, na mesma época. Portanto, não foi o caráter folhetinesco o causador de um rebaixamento da linguagem visual dos quadrinhos, mas apenas uma estratégia impotente utilizada com o objetivo de obter reconhecimento e prestígio para uma mídia que já era marginal desde a sua instituição.

Por outro lado, também não foi por meio de uma aproximação com a literatura folhetinesca do século XIX que a pintura acadêmica construiu seu status privilegiado; afinal, como uma literatura popular poderia ter fornecido status de Alta Cultura à pintura acadêmica? Para responder a essa pergunta, Elisa Byington (2009) descreve um processo, por meio do qual os pintores no Renascimento italiano, entre os séculos XV e XVI, legitimaram sua profissão, conferindo a seu ofício o status de arte liberal. Foi um procedimento complexo e que envolveu muitos fatores, mas que acabou por gerar uma aproximação entre a pintura e a literatura (mais especificamente, a poesia). No século XVII, momento em que foi efetivamente instituída a primeira academia de belas artes na França (PEVSNER, 2005, p. 143-

144), a pintura conseguiu garantir para si o status privilegiado de poesia pictórica.

A doutrina do *ut pictura poesis* “instituída por humanistas e teóricos da arte do século XVI (...) estendeu-se até o século XVIII (...)” quando “empreenderam um programa de valorização da pintura por meio da equiparação à poesia” (VENTURA, 2011, p. 3). Seria, segundo Rejane Bernal Ventura, um projeto que, ao mesmo tempo em que reduziu a pintura à narração, também a elevou a um patamar estético de que, durante toda a Idade Média, não desfrutou (VENTURA, 2011, p. 3-4). Desse modo, as pinturas históricas do século XVII, produzidas por Nicolas Poussin (1594-1665) ou por Peter Paul Rubens (1577-1640), foram encaradas, dentro do contexto do Antigo Regime, como uma modalidade de linguagem visual erudita e altamente estimada pelas elites intelectuais e econômicas.

Por outro lado, retrocedendo ainda mais no tempo, durante a Idade Média, a pintura e a escultura também foram associadas ao texto, não propriamente à poesia e a literatura, mas à Sagrada Escritura. Com o intuito de permitir que a Igreja medieval fizesse uso de imagens a fim de veicular o texto bíblico, o papa Gregório Magno (ca. 540 d.C. – 604 d.C.), opôs-se ao iconoclasmo endêmico existente na raiz doutrinária do cristianismo, pregando que as imagens (pintura e escultura) eram a “escrita dos iletrados”. No entanto, essa máxima, ao mesmo tempo em que permitia que a pintura fosse produzida dentro daquele contexto cultural, também a rebaixava (a pintura e todas as imagens). Era, na verdade, um discurso igualmente iconoclasta, que apenas forjava uma desculpa para permitir o uso das imagens, mas ainda submetidas à autoridade da escrita. A narrativa visual era encarada, então, como um tipo de narrativa inferior, com função meramente pedagógica (BESANÇON, 1997, p. 243-246), tornando-se uma auxiliar subalterna ao texto. É possível, como será visto mais

adiante, que esse iconoclasmo endêmico ainda estivesse ecoando na perseguição aos quadrinhos nos anos 1950, e a máxima de Gregório Magno reverberando na necessidade da *Classics Illustrated* de utilizar a literatura como instrumento didático para se legitimar.

De qualquer modo, o status adquirido pela pintura histórica após o Renascimento havia conseguido elevar a imagem a uma condição privilegiada. Afinal, as obras de Poussin não tinham nenhuma intenção de servir como “escrita dos analfabetos”, pelo contrário, estavam carregadas de camadas de significação e acessíveis a somente uma elite altamente letrada (MARIN, 2001, p. 19-37). Sendo assim, os quadrinhos, nos anos 1950, não deveriam ter sofrido perseguição, pois o status da narrativa por meio da imagem deveria estar plenamente legitimado e, por isso, não poderia ser considerada uma mídia inferior à literatura. No entanto, sabe-se que não ocorreu desse modo.

3 – Aspirações eruditas versus vocação marginal

Para que se possa compreender porque a narrativa figurativa dos quadrinhos foi tratada, desde sua origem, como um meio de comunicação banal, será preciso retornar ao contexto da conquista da *ut pictura poesis* pela pintura. Como um rebatimento da comparação inicial que motivou essa discussão, propõe-se outra comparação entre a série de telas produzidas por Peter Paul Rubens, entre 1622-25 (expostas no Louvre), sobre a vida da rainha Maria de Médici (NÉRET, 2004, p. 49), e as famosas sequências produzidas por William Hogarth, um século depois. A “história em quadrões” (utilizando a expressão do cartunista brasileiro Mauricio de Souza) construída por Rubens, está repleta de seres mitológicos que emprestam à narrativa visual um valor épico. A vida da rainha foi legitimada como uma gloriosa História da França, equiparada a um poema homérico. Cada uma das

telas tem em média quase quatro metros de altura e três metros de comprimento, o que contribuiu ainda mais para uma aproximação à monumentalidade heroica atribuída à literatura clássica.

As telas de Hogarth, por sua vez, não chegam a atingir um metro de comprimento e constroem a narrativa de uma vida nada épica. O sentido do enredo é a degradação. Thierry Smolderen (SMOLDEREN, 2014, p. 3-23) diz que as poses e a construção das figuras refletem esse caráter que poderia ser considerado pelas regras acadêmicas do *Grande Gênero* como indigno. Portanto, é uma narrativa que poderia ser comparada somente a uma literatura considerada menor diante dos códigos hierárquicos da época. Hogarth retirou da pintura toda a erudição, ou seja, o ingrediente que a legitimava como uma linguagem privilegiada dentro da cultura letrada daquele período. Certamente, é possível também identificar indícios de uma deformação gráfica (não no sentido de ser pior, mas uma subversão dos cânones acadêmicos) que, mais tarde, ficariam mais autoconscientes nos quadrinhos underground de Robert Crumb. Apesar dos séculos que separam Hogarth de Crumb, essa comparação é oportuna, pois é possível supor – levando-se em conta a teoria da origem dos quadrinhos, desenvolvida por Smolderen (SMOLDEREN, 2014), e a teoria do início de um novo status para as histórias em quadrinhos, escrita por Baetens e Frey (2015, p. 27-73) – que Hogarth foi o indício daquilo que motivaria a perseguição aos quadrinhos nos anos 1950, e Crumb a indicação de que esse estigma será, em certa medida, superado.

Aparentemente, tudo leva a crer que Smolderen escolheu indicar as sequências de quadros produzidas por Hogarth, no século XVIII, como sendo a origem da linguagem quadrinhos e não a “história em quadrões” de Rubens, do século anterior, porque entendeu que a Nona Arte teria definido suas características fundamentais a partir de uma relação íntima com a pintura

serial, mas justamente em um momento em que a ela renunciava ao status que a equiparava à grande literatura clássica.

Pode-se perguntar por que, então, os quadrinhos no século XX decidiram inverter essa opção e tentar buscar legitimação erudita por meio da literatura.

É possível que os quadrinhos tenham ido buscar apoio e legitimação na literatura folhetinesca com intenções didáticas semelhantes ao projeto pedagógico reacionário que a pintura histórica desenvolveu no século XIX, com a finalidade de propagar a ideologia burguesa (WOLF, 2012, p. 129-165). Esse programa, que visava educar as massas, obrigou os artistas acadêmicos a buscar uma linguagem visual mais acessível. Segundo Stephen Bann, Paul Delaroche, desenvolveu, a partir da década de 1820, telas que pretendiam ensinar história à pequena burguesia, utilizando estratégias sensacionalistas típicas dos folhetins (BANN, 1997, p. 185). De maneira similar, quando os quadrinhos norte-americanos passaram a optar prioritariamente pela aventura, a partir de *Tarzan*, de Hal Foster, pode ter surgido uma ambição didático-literária que as gags nas tiras não tinham: uma ambição de prolongar esse programa pedagógico capitaneado pela pintura histórica (que até o século XIX era considerada uma das maiores expressões da Alta Cultura ocidental). Esse novo perfil dos quadrinhos pode tê-los aproximado dos códigos figurativos acadêmicos que inicialmente evitava. A aparência gráfica de o *Príncipe Valente nos tempos do Rei Arthur*, de Hal Foster, no final da década de 1930, talvez seja o exemplo mais evidente dessa nova tendência.

No entanto, pode-se identificar nessas experiências do *Classics Illustrated* e da *Edição Maravilhosa* dois ingredientes discordantes: primeiro, uma mídia que, tentando superar um estigma construído por uma perseguição iconoclasta teorizada em *Seduction of The Innocent*, de Wertham, utiliza um plano didático igualmente

iconoclasta semelhante ao de Gregório Magno, que relegou a imagem à condição de “escrita dos iletrados”. Por outro lado, a ambição de uma mídia que, ao entrar na fase da aventura, percebeu que poderia narrar, por meio de imagens, grandes histórias, comparáveis às grandes telas acadêmicas e aos romances do século XIX (e certamente como o cinema, que não está sendo discutido aqui). Entretanto, contraditoriamente, a literatura, que era uma mídia das elites letradas nos séculos XVI, XVII e XVIII, havia se tornado, por meio do folhetim, no século XIX, uma mídia popular que, aliás, havia se associado à pintura acadêmica e posto a perder todo aquele projeto renascentista do *ut pictura poesis*.

Desse modo, a ambição de elevação do status da linguagem dos quadrinhos que haveria no *Classics Illustrated* só serviu para consolidar ainda mais o estigma de mídia inferior. Por outro lado, as artes plásticas durante o modernismo e o pós-modernismo conseguiram encontrar outros caminhos de legitimação da imagem que, por intermédio da Pop art, iriam se aproximar dos quadrinhos e possibilitar que a Nona Arte tomasse consciência do seu valor como linguagem.

Considerações Finais

Após o colapso dos valores estéticos elitistas do Antigo Regime, a erudição literária (e a erudição de modo geral) foi perdendo o poder de legitimar expressões artísticas. Agravando essa situação, as teorias expostas por Gotthold Lessing (LESSING, 1998), na segunda metade do século XVIII, fizeram com que a pintura iniciasse um processo de divórcio com a literatura. Coincidentemente esse período foi também marcado pelo surgimento e a expansão dos romances folhetinescos. Sendo assim, a pintura histórica, que, no século XIX, insistiu em manter esse matrimônio com esse tipo de literatura popular, perdeu sua condição de Alta Cultura e acabou, até mesmo,

sendo expulsa da história da arte. As artes plásticas encontraram, então, outra saída para garantir seu status.

De acordo com W.J.T. Mitchell, tanto o modernismo quanto o pós-modernismo são metalinguísticos (MITCHELL, 1994, p. 35), na medida em que se debruçam criticamente sobre todas as questões que possam estar relacionadas não só às práticas artísticas, mas também à experiência visual de modo geral. Sendo assim, a pintura abstrata de Kazimir Malevich (1878-1935) ou a pintura figurativa de Roy Lichtenstein (1923-1997) não buscavam mais legitimar seu status estético por meio da poesia clássica nem do folhetim, mas por meio de uma estratégia semiótica que permitiria que se afirmassem, não como literatura por meio de imagens, mas como linguagem estética, na medida em que se voltavam para a investigação de sua condição de signo visual.

Nesse sentido, os quadrinhos underground do final dos anos 1960, que Baetens e Frey (2015) consideram como resultado de um ressurgimento da mídia, após a experiência da Pop art (especificamente após as telas de Roy Lichtenstein), podem ser entendidos como uma investigação sobre a condição marginal que fundamenta esse tipo linguagem. Segundo Smolderen (2014), como foi visto, a origem dos quadrinhos se deu através da experiência pictórica de William Hogarth e, portanto, de uma narrativa figurativa que não desejava o status do *Grande Gênero*. Sendo assim, quando os quadrinhos se afirmaram como underground, assumiram uma atitude metalinguística legitimadora de sua identidade, pois se tornaram conscientes dos seus próprios potenciais comunicacionais.

Partindo do mesmo princípio definido por Baetens e Frey (2015), mas seguindo em outra direção, pode-se afirmar, então, que, a partir dos *comix* underground, a linguagem dos quadrinhos passou a reconhecer seu valor estético, expandindo esse olhar metalinguístico não

só para a os novos caminhos trilhados pelas *graphic novels*, voltadas para o público mais intelectualmente maduro, mas também reconhecendo nas experiências passadas a presença desse mesmo valor. Vinicius da Silva Rodrigues (2014, p. 246) afirma que a metalinguagem é “um traço frequente nos quadrinhos adultos”, mas, hoje, não se pode deixar de reconhecer esse mesmo traço em *Little Nemo*, de Winsor McCay, que Thierry Smolderen expõe com sagacidade (SMOLDEREN, 2014, p. 149-168), ou mesmo no *Tintin*, de Hergé, que Vanessa Meikle Schulman (SCHULMAN, 2016, p. 62-76) descreve com profundidade.

Portanto, a frustrada estratégia legitimadora que levou ao colapso do status da pintura histórica no século XIX, e que não conseguiu aplacar a perseguição iconoclasta aos quadrinhos nos anos 1950, se baseava numa equiparação a uma literatura popular que, por si, já lutava por um reconhecimento estético. Por outro lado, a estratégia metalinguística adotada pela arte moderna e contemporânea, no século XX, parece ter servido como uma importante ferramenta para atestar o valor dos quadrinhos. Aparentemente, a solução não se encontrava na elevação à categoria de literatura, mas em autorreconhecerem-se e autovalorizarem-se como linguagem.

Pode-se concluir, finalmente, que as adaptações literárias para quadrinhos, folhetinescas ou não, são muito bem-vindas, como demonstraram Patrícia Pirota (2014, p. 86-110), Lielson Zeni (2014, p. 112-130) e Guilherme Ignácio da Silva (2014, p. 132-148). As experiências do *Classics Illustrated* e da *Edição Maravilhosa* também tem seu valor e encantamento, sendo, inclusive exercícios de intertextualidade que podem gerar desde obras complexas até material para fins didáticos nas escolas de nível médio e fundamental. O que se deve evitar é transformar essa relação intermediária em estratégia de legitimação (seja por meio da literatura ou das artes plásticas): essa atitude teria como único resultado construir uma sensação de

inferioridade que acabaria por reavivar o preconceito milenar definido por Gregório Magno, que não tem mais sentido nos dias de hoje.

Referências:

BOWYER, Emerson. *Monographic impressions*. In: ALLAN, Scott; MORTON, Mary (Org.). *Reconsidering Gérôme*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012. p. 22-39.

BAETENS, Jan; FREY, Hugo. *The graphic novel: an introduction*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2015.

BANN, Stephen. *Paul Delaroche: history painted*. London: Reaktion Books, 1997.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BORGES, Renata Farhat; VERGUEIRO, Waldomiro. *Classics Illustrated: o relato de um projeto cultural*. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 57-81.

BYINGTON, Elisa. *O Projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão*. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 11-36.

CLASSICS Illustrated, New York, Gilbert Co., n. 35, 1947.

DE PAULA, Marcus Vinicius. *A fratura iconológica*. *Revista Poiésis*, v. 20, p. 85-104, dez. 2012.

_____. *A pintura histórica degenerada: fundamentos da intericonicidade crítica da obra de arte*. *Revista Concimtas*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Ano 17, vol. 1, n. 28, p. 298-324, 2016.

EDIÇÃO Maravilhosa, Rio de Janeiro, Editora Brasil América Limitada, n. 17, set./out. 1959.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

MARIN, Louis. *Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin*. In: MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 19-38.

MITCHELL, W.J.T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NÉRET, Gilles. *Peter Paul Rubens, o Homero da Pintura*. London: Taschen, 2004.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.

PIROTA, Patricia. *Palimpsestos machadianos: adaptações para os quadrinhos da obra O Alienista*. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 85-110.

RODRIGUES, Vinicius da Silva. *Os potenciais da narrativa gráfica na formação do leitor literário: hibridização e autonomia*. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 233-260.

SCHULMAN, Vanessa M. *Alpha-Art, B-movies, cast corpses: death-by-sculpture and Hergé's middle ground*. In: SANDERS, Joe Sutliff. (Org.). *The Comics of Hergé: when the lines are not so clear*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2016. p. 62-76.

SILVA, Guilherme Ignácio. *Proust nos quadrinhos e no cinema*. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 131-148.

SMOLDEREN, Thierry. *The Origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. Jackson: University Press of

Mississippi, 2014.

VENTURA, Rejane Bernal. A doutrina do Ut Pictura Poesis segundo Pino e Dolce. Fênix: *Revista de História e Estudos Culturais*, ano VIII, v. 8, n. 3, p. 1-16, set./dez. de 2011. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF27/ARTIGO_08_REJANE_BERNAL_VENTURA_FENIX_SET_DEZ_2011.pdf. Acesso em: 09 set. 2017.

WOLF, Norbert. *The art of the Salon: the triumph of 19th century painting*. London: Prestel Verlag, 2012.

ZENI, Lielson. Adaptação em quadrinhos como tradução. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Org.). *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014. p. 111-130.