

Quadrinhos Históricos no Brasil

desde a década de 1980

Luciano Thomé

Será que é possível estabelecer se são mais numerosos os homens que aprenderam a história de sua pátria através da arte do que através da ciência?

Georg Lukács

Introdução

O presente texto sintetiza os desenvolvimentos mais recentes da pesquisa em desenvolvimento na Universidade de São Paulo (USP), na Escola de Comunicações e Artes (ECA), junto ao Núcleo de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos (NPHQ) em âmbito de mestrado e patrocinada pela instituição de fomento à pesquisa CAPES intitulada *As Histórias em Quadrinhos Históricas no Brasil desde os anos oitenta*". Tal pesquisa tem por objeto a **produção** recente de **Quadrinhos Históricos** no Brasil, ou seja, objetiva um processo atualmente ainda em curso. Incluímos provisoriamente sob o desígnio de Quadrinhos Históricos toda narrativa gráfica que represente o passado ou que aluda a temas, fatos, problemas e conceitos históricos. Sob esse escopo alargado os Quadrinhos Históricos incluem também, por exemplo, as adaptações de obras literárias que se passam no passado (e que possuem, portanto, um “pano de fundo” histórico). **Nosso problema de pesquisa, portanto, refere-se a como os quadrinistas estão fazendo Quadrinhos Históricos desde a década de oitenta no Brasil.**

A inserção acadêmica de nossa pesquisa se dá no encontro de mais de uma área do conhecimento e é, portanto, inevitavelmente interdisciplinar. Partimos da área de pesquisas em Comunicação uma vez que entendemos as Histórias em Quadrinhos como um fenômeno eminentemente comunicacional em seu enquadramento no contexto das mídias. Por meio de histórias em quadrinhos se torna comum – ou seja, se comunica – uma cultura. A cultura em questão é a cultura histórica de diversos setores da sociedade que porventura entrem em contato com tais quadrinhos.

Do ponto de vista disciplinar da História a inserção de nossa pesquisa é mais delicada e exige certas distinções. Não se trata de um estudo historiográfico propriamente dito, mas de um estudo didático-histórico. Aqui entendemos a Didática da História como um ramo da Teoria da História que analisa com seus próprios instrumentos a cultura histórica socialmente mais ampla (CARDOSO, 2008), ou seja, suas expressões não científicas extra-acadêmicas que por estarem além ou na intersecção desse marco disciplinar também podem ser chamadas “obras fronteiriças” (ALBIERI; GLEZER, 2009). Nesse sentido, o instrumental teórico-metodológico da ciência histórica constitui nossa pedra-de-toque para avaliar criticamente os resultados dessa produção de quadrinhos históricos, suas limitações e possibilidades. Nosso foco principal não é, portanto, escrever uma história desses quadrinhos – longe de fazer uma História do Tempo Presente, o tratamento historiográfico que empreenderemos será de caráter meramente contextualizador – mas mais exatamente observar que história esses quadrinhos escrevem – e desenharam, claro. Em outras palavras, não nos interessa tanto a historicização dos quadrinhos quanto a quadrinização da história.

Evidentemente que tais instâncias não se excluem. Se queremos alcançar um entendimento mais próximo da totalidade desse processo e de suas implicações práticas devemos observar os problemas de ambos os pontos de vista. Por um lado, a crítica que parte da ciência histórica deve levar em conta as especificidades do meio quadrinístico, tanto de seus condicionamentos por parte da indústria cultural (limites), quanto suas virtuais virtudes técnicas (possibilidades).

O entendimento das especificidades da percepção e do fazer artístico se refere, por sua vez, à Estética. Através dessa área do conhecimento buscaremos não apenas entender tais especificidades como formular as implicações práticas que se colocam em seu inter-

relacionamento com a História. Essa é uma das relações mais delicadas do processo em questão por se trazerem à discussão questões éticas caras à epistemologia, principalmente no que concerne à tensão entre objetividade e subjetividade no fazer do conhecimento histórico, que, grosso modo, pode ser identificada em sua forma mais simples com a tensão entre a factualidade histórica e a imaginação poética. As configurações da tensão entre objetividade e subjetividade, contudo, não se restringem, como veremos adiante, a uma relação pertencimento exclusivo de uma e outra respectivamente com a História e com a Éstética.

Há, por fim, a área de convergência da Educação, que vem se fazendo cada vez mais presente também nos estudos em comunicação por conta da interface gerada no encontro das duas áreas na realidade social, identificadas particularmente através da tensão entre a instituição escolar e os meios de comunicação massivos. Nesse sentido, os Quadrinhos Históricos são compreendidos como um segmento da comunicação social cujos objetivos e motivações são preferencialmente de ordem educacional.

Cabe dissociar, contudo, a Didática da História [*Geschichtsdidaktik*] (aqui apropriada da tradição alemã recente da Teoria da História) dos âmbitos da Educação e da Comunicação. A palavra “didática” nesse contexto, não se refere nem à arte de ensinar [*Lehrkunst*] ou mesmo a uma coleção de métodos educacionais aplicáveis em qualquer área do conhecimento [*Unterrichtsmethoden*] (CARDOSO, 2008); também não se referem a um artifício formal de ordem comunicacional para transmissão de conteúdos dados (como pode ser inferido no modelo de “divulgação científica”). Se aproxima muito mais de um estudo cultural sob perspectiva teórico-metodológica da disciplina histórica mantendo, porém, sua pretensão à incidência prática nessa cultura.

Em razão disso não nos empenharemos em um trabalho de sentido prescritivo para profissionais do ensino de História no que se refere aos usos dos quadrinhos históricos estudados. A análise de tais obras do ponto de vista teórico da História já é suficiente para que os mesmos façam (ou não) esse uso de acordo com suas necessidades e objetivos específicos, esses últimos inevitavelmente muito mais determinantes para tal ou qual recorte. O mesmo vale para os quadrinistas concernidos na elaboração de um quadrinho desse gênero, pois nossa crítica de sua produção não visará a fixação de um

modelo estético mais ou menos adequado à tarefa e sim uma problematização das implicações ético-epistemológicas aí envolvidas.

Feitas as devidas distições epistemológicas relativas às especificidades das áreas do conhecimento a que nossa pesquisa deve se reportar, cabe a ressalva histórica de que a tão propagada interdisciplinaridade é menos uma novidade histórica revolucionária que um mecanismo paliativo contra o retrocesso acarretado pela exacerbação das fronteiras científicas e artísticas no avanço da divisão social do trabalho sob o capitalismo concentrado. Antes de a História se tornar disciplina autônoma e de as expressões artísticas perderem sua aura em decorrência de sua mercantilização, para citar apenas dois exemplos pertinentes, já havia um pensamento visando a mais aproximada e abrangente compreensão e transformação da realidade objetiva e subjetiva. Nos referimos ao materialismo histórico e dialético fundado por Karl Marx e Friederich Engels. É na continuidade dessa tradição teórica que nos situamos e assim inseridos são os seus problemas que mais nos dizem respeito, dentre os quais destacamos a importância da transformação da realidade.

Prolegomenos para uma teoria marxista dos quadrinhos

Afirmar o pertencimento a uma tradição teórica não é suficiente para comunicar seu conteúdo. Ainda mais em se tratando de uma tradição tão plurifacetada e conflitante como a tradição marxista. Aqui também devem ser explicitadas algumas tomadas de partidos bem como, quando não há tal inserção, ao menos apontados os caminhos divergentes e em aberto no desenvolvimento dessa tradição.

Um dos problemas mais importantes nas discussões materialistas acerca da cultura sempre esteve ligado à determinação material da mesma. Associada à discussão da metáfora da base e da superestrutura, em que a primeira seria determinante sobre a segunda em última instância, o debate é um dos mais produtivos e interessantes do marxismo a partir da segunda metade do século XX. Nesse sentido, foram muito importantes os desenvolvimentos do marxismo britânico, em especial nas figuras heterodoxas de Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, que salientaram o

caráter metafórico da oposição base e superestrutura contra as visões da ortodoxia estruturalistas althusseriana e da vulgata stalinista do materialismo. Dessa forma enfatizam também a importância do sujeito histórico, pois em seus trabalhos predomina a visão de que, apesar de atuarem em condições por eles não escolhidas (aí incluídas a base e a superestrutura), os homens *fazem* a história.

A distinção entre base e superestrutura perdeu muito de sua importância no marxismo pós-estruturalista, e mesmo antes dessa polêmica alguns autores já enfatizavam a importância do sujeito na história. Nos interessa particularmente aqueles que se debruçaram sobre os problemas da cultura que, antes da ampliação do conceito de cultura largamente influenciada por releituras de Gramsci, eram identificadas primordialmente com as questões estéticas.

Nesse sentido, cabe frisar que os quadrinhos são determinados materialmente em sua forma por uma série de desenvolvimentos técnicos e é, tal qual a conhecemos hoje, um fenômeno cultural do capitalismo avançado. As questões referentes à oposição dialética entre forma e conteúdo na arte foram largamente debatidas no início do século XX pela tradição marxista, especialmente a propósito das vanguardas artísticas do período. Entre os principais debatedores da questão encontram-se Georg Lukács, Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Resumindo muito grosseiramente, um dos pontos de maior acordo na questão diz respeito a dissipação da confusão entre forma e técnica. De resto, há muitos desacordos. Para Lukács, a forma do romance, por exemplo, possui uma certa excelência histórica que deve ser preservada contra sua decadência, e muito possivelmente o autor incluiria entre tais retrocessos a forma quadrinística. Benjamin e Brecht, por outro lado, defendiam o recurso às novas formas surgidas do hibridismo técnico do qual o cinema e o jornal são exemplos fundantes e que viriam a determinar amplamente a atual forma dos quadrinhos.

Entre Lukács e Benjamin, podemos resumir sua oposição através de uma breve ilustração de suas respectivas teorias do Reflexo e da Distração. Para o primeiro, o conhecimento em geral, tanto o científico quanto o artístico, refletem a realidade de formas mais ou menos adequadas. Através da reflexão é suspensa provisoriamente a imediatez da vida cotidiana para em seguida haver um retorno enriquecido à mesma. Para favorecer tal reflexão, algumas formas seriam mais adequadas que outras, entre

elas a do romance; Para o segundo autor, entretanto, os desenvolvimentos técnicos daquela virada de século alterariam profundamente a percepção humana, que agora não se daria prioritariamente através da leitura refletida da realidade mas de uma leitura distraída, mais adequada para uma apreensão em meio à crescente abundância de informações.

Acerca das novas determinações técnicas, Benjamin é o autor mais indicado para pensarmos os quadrinhos. Tomemos apenas algumas delas. Primeiramente, no que diz respeito à narrativa através das imagens, é irreversível o processo desencadeado pelo surgimento da câmera fotográfica e cinematográfica. O olhar propiciado pela câmera difere fundamentalmente do olhar nú e hoje a produção de imagens nos quadrinhos é mais mediada pela experiência visual do cinema do que pela observação “pura e simples” da realidade visível. A escolha de planos e enquadramentos nos desenhos dos quadrinhos recorre muito mais à memória visual educada pela tela do cinema ou da televisão que à observação direta.

Para além das similitudes e discrepâncias formais e técnicas entre literatura, pintura, cinema e os quadrinhos, talvez o fato mais relevante nessa relação entre linguagens deve residir no próprio desenvolvimento material dessas formas artísticas ou meios de comunicação, ou seja, no próprio consumo, recepção, produção e reprodução dos mesmos. Embora em seu desenvolvimento histórico a literatura e a pintura sejam formas consagradas pelo passado sobre as quais desenvolveram-se as histórias em quadrinhos, por outro lado seu desenvolvimento se dá em simultaneidade com o cinema, sendo a relação entre os dois últimos muito mais intensa e direta.

No mesmo autor podemos vislumbrar uma diferenciação entre a imagem da pintura e da fotografia daquela dos quadrinhos que podem apontar para sua maior especificidade. Trata-se da diferenciação que este faz entre a imagem pictórica, que estaria ligada à esfera da representação, da imagem gráfica, ligada à esfera da significação. Enquanto a pintura e fotografia representam a realidade visível o desenho gráfico (característico das histórias em quadrinhos, que em sua imensa maioria privilegiam à linha) codifica os objetos reais na forma de signos (*Paint and the Graphic Arts; On Painting, or Sign and Mark*. IN: BENJAMIN, 2008).

Se nosso ponto de partida fosse a defesa incondicional do meio dos quadrinhos, nos inclinariamos obviamente para o partido benjaminiano. Porém, a questão é mais complexa e não se trata de tomar partido de uma forma ou um meio específico, que, em si, é neutro. Através das técnicas dos quadrinhos pode ser dada forma a qualquer conteúdo socio-cultural, e estes sim, nunca serão neutros.

Brecht, em sua crítica ao “formalismo” de Lukács, parte de um ponto de vista não apenas teórico como de sua experiência prática, ou seja, de sua práxis artística. Aí ele irá enfatizar que não basta defender as potencialidades técnicas abertas pelo desenvolvimento capitalista, há que se utilizar das mesmas para a transformação social. Os exemplos da estética brechtiana são muito práticos nesse sentido, pois o autor dedicou sua vida à revolução social lançando mão de seu Teatro Épico e Didático, numa relacionamento imbricado entre história e arte (em suas teorias e práticas).

Para Benjamin e Brecht, a validade da forma deve ser medida através de sua comunicabilidade. Nesse sentido, a forma dos quadrinhos parece gozar hoje de ampla validade. Vale o mesmo no caso muito apregoado de serem os quadrinhos uma “porta de entrada”, uma etapa necessária rumo à educação para “leituras mais sérias”, identificadas no romance. Por outro lado, o oclocentrismo e a espetacularização da sociedade atual exigem perspicácia na percepção visual para ser compreendida em seus próprios termos. Por isso a leitura dos quadrinhos também é válida em si, já que é mais um dado que contribui para a mediação social através de imagens. Entretanto não interessa, no âmbito das bases teóricas que nos propomos a resgatar, o contentamento com conquistas parcelares. Uma efetiva ação histórica do sujeito em sentido revolucionário, seja ele artista, pesquisador ou professor de História, bem como de qualquer outro profissional, é amplamente podada pela divisão social do trabalho. Nesse ponto também concordam nossos três autores.

Quem propôs melhores saídas para esse impasse foi Walter Benjamin. Em seus apontamentos para uma Teoria da Distração o autor afirma que, “no que concerne ao valor educacional [*Lehrwert*], 'o autor como produtor' despreza o valor comercial [*Konsumwert*].” (*Theory of Distraction*, IN: BENJAMIN, 2008, pg. 56, tradução nossa). Tal apontamento faz referências cruzadas à dois textos seus importantíssimos para entendermos as tensões materiais e sociais que recaem sobre as artes em geral. O

primeiro deles é *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que estabelece as determinações técnicas sobre a estética e propõe a politização da arte contra a estetização da política, fenômeno iniciado sob o fascismo e corrente até hoje. O segundo é *O Autor como Produtor*, em que defende o hibridismo técnico na arte e propõe a identificação do autor como produtor, logo, com o proletariado.

As questões que envolvem a consciência de classe, tão caras ao marxismo do início do século XX, são prementes para a educação em geral. Muitos de seus problemas são os mesmos que envolvem objetivos educacionais não menos louváveis como a formação das chamadas consciência crítica ou para a cidadania democrática e participativa. Fora da perspectiva revolucionária, entretanto, a regra atuante é a reprodução do sistema vigente. Para a funcionalização consciente dos quadrinhos e do conhecimento histórico devemos ter isso em mente.

O renascimento recente dos Quadrinhos Históricos no Brasil

A representação através dos quadrinhos de temas da História do Brasil e a adaptação quadrinística de obras canônicas da Literatura Brasileira não é algo novo na História do Quadrinho Brasileiro. Cresceu extraordinariamente, entretanto, na primeira década do século XXI, sendo um dos campos da produção de quadrinhos atualmente mais destacados na mídia impressa e virtual no país. A mesma tendência é verificável em maior ou menor medida também no cenário quadrinístico internacional.

No caso do contexto atual brasileiro é muito tênue a ordem dos acontecimentos no que se refere ao crescimento dessa produção de quadrinhos históricos (ou seja, de quadrinhos pedagogicamente concernidos). Um dos fatos mais significativos nesse processo é a compra massiva¹ de títulos, de Histórias em Quadrinhos entre outros, por parte do governo federal brasileiro desde 2006 destinados às bibliotecas escolares de todo o país através do Programa Nacional da Biblioteca da Escola (PNBE) do Ministério da Educação e Cultura (MEC), órgão do Governo Federal brasileiro. Tais

¹ Segundo Paulo Ramos, o montante da aquisição varia de 15.000 a 48.000 exemplares. blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2010-12-01_2010-12-31.html

títulos são selecionados por uma comissão universitária e tem privilegiado, além de clássicos “universais” do gênero quadrinístico (dentre os quais já estiveram inclusas mais de uma obra do referido Eisner), títulos que estejam sintonizados com os currículos escolares, entre eles Quadrinhos Históricos e as chamadas adaptações literárias. Ao que tudo indica, o renascimento dos quadrinhos históricos no Brasil se deve a uma iniciativa estatal de suporte material à instituição educacional que intervém diretamente no mercado editorial criando uma demanda para tal produto. Os quadrinhos históricos, assim, fazem parte agora da maior parcela do mercado editorial brasileiro que tradicionalmente é a de livros didáticos e educativos.

Antes disso, uma das primeiras experiências sistemáticas da produção de Quadrinhos Históricos no Brasil se dá na metade do século XX e tem como principal motivação o contexto conflituoso em que se encontravam envolvidas as Histórias em Quadrinhos em geral. É por volta desse período que os quadrinhos se vêm no centro de uma contestação por parte de setores conservadores da sociedade enquanto forma válida de leitura e expressão artística e, principalmente, quanto às temáticas mais correntemente associadas a tais obras. A polêmica, que tem no livro *A Sedução dos Inocentes*, do norteamericano Frederic Vertham, seu principal polemizador. Identificados erroneamente como uma leitura exclusivamente infanto-juvenil, as histórias em quadrinhos foram alvo nos Estados Unidos de severas restrições temáticas para se conformarem à moral burguesa de seus detratores. No Brasil, como resposta às expressões nacionais de tais críticas, algumas editoras que vendiam títulos de quadrinhos, em especial a Editora Brasil-América (EBAL), buscaram provar, através da inserção no meio quadrinístico de temas socialmente mais aceitos como “edificantes” (pretensamente educativos): é o caso dos temas históricos (bem como biografias de personagens ilustres ou temas da literatura cristã, esses últimos não necessariamente históricos) e as adaptações de obras literárias canônicas.

Acerca dessas obras foi realizado estudo por Alexandre Barbosa na ECA-USP, intitulada *Histórias em Quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950: a narrativa dos artistas da EBAL e outras editoras*, defendida no ano de 2006. Seu objeto central, os quadrinhos históricos produzidos na década de cinquenta, representam uma das mais sistemáticas experiências de quadrinhos com preocupação pedagógica no Brasil,

constituindo em uma coleção de corpo considerável. Em um capítulo dedicado ao levantamento geral dos quadrinhos históricos brasileiros, Barbosa identifica nos anos oitenta uma certa revitalização do gênero – sendo esse, portanto, nosso marco cronológico.

É nesse período de redemocratização do Brasil que vemos surgir experiências pontuais desse tipo. Citaremos apenas alguns exemplos mais significativos. Há a iniciativa insistente de um grande quadrinista brasileiro, Flávio Colin, que desde então se dedicou preferencialmente a temas de inspiração nacionalista no sentido da produção de um quadrinho mais sintonizado com as culturas brasileiras. É autor (em parceria com roteiristas diversos), dentre outros títulos, *Estórias Gerais*, *Guerra dos Farrapos* e *Fawcett*; é destacada também a coleção *Redescobrimo o Brasil*, que selou parcerias entre acadêmicos como Lilia Moritz Schwarcs e Júlio José Chiavenatto e quadrinistas como Angeli e Miguel Paiva. Tal iniciativa pode ser enquadrada em suas linhas gerais como de “divulgação científica”, onde há uma certa divisão de funções na realização de texto e imagem entre representantes das instituições científica e artística, respectivamente; expressões mais curtas e pontuais de quadrinhos históricos são verificáveis também nessa época em revistas de quadrinhos destinadas para um público adulto, como a *Circo* e a *Animal*, que viram no período o apogeu do formato no Brasil. Na virada para os anos noventa seguem pululando experiências em revistas do tipo. Nessa década, porém, o maior empreendimento de quadrinhos histórico se deve ao quadrinista e doutor em história André Toral. A obra, intitulada *Adeus chamigo brasileiro*, foi realizada conjuntamente à sua tese de doutoramento sobre iconografia da Guerra do Paraguai, sendo que a pesquisa acadêmica e a obra quadrinística mantêm profundas relações entre si através dessa subjetividade autoral *sui generis*.

No fim do mesmo capítulo, Barbosa sentencia que o gênero encontra-se desde então em um certo “marasmo”. Os anos que se seguiram a essa dissertação, defendida no ano em que obras quadrinísticas passam a constar na lista do PNBE, parecem apontar para o fim desse ostracismo, com muitos títulos sendo publicados em curto espaço de tempo. A análise crítica desses quadrinhos mais recentes e sua organização tipológica vem sendo realizada em seu conjunto, pois aí se faz necessária a abrangência que só a visão de todo o *corpus* documental fornece.

Para uma definição do Quadrinho Histórico

O problema de nomeação do fenômeno observado no aparecimento de histórias em quadrinhos que tratam de temas históricos pode parecer irrelevante ou de segunda ordem, porém, um olhar mais atento sobre a questão pode ser revelador acerca do objeto tratado. Como já é adiantado no título de nossa pesquisa, escolhemos a expressão “Quadrinho Histórico” e a seguir desenvolveremos mais detalhadamente do que se trata, defenderemos o porquê da escolha e suas possíveis adequações ou inadequações.

Da palavra “quadrinho”. Iniciemos pelo termo “quadrinho”. Tal palavra é uma redução evidente do termo mais utilizado no Brasil para se referir ao meio específico de narrativa sequencializada através de imagens e texto integrados, sendo que a presença deste último não é uma regra. Como é um nome composto sua repetição textual costuma ser reduzido pelo apelido de “quadrinho” ou pela sigla mais especializada “HQ”. Preferimos o primeiro por sua carga mais calorosa e afetiva para com o meio. Escolhas sentimentalistas à parte, aderimos a ele também enquanto constructo lingüístico mais popular e mais espontâneo que o outro. É mais facilmente identificável e soa melhor para o leitor já que é o termo mais usado em conversações verbais.

O termo “história em quadrinho” que se desenvolveu no Brasil possui seus paralelos populares em outros países no mundo. Um dos mais próximos em termos de raiz semântica é o *fumetti* italiano, que também se apega a um traço comum da linguagem visual do meio, no caso o balão de fala dos personagens, que por lá é identificado como uma fumaça. Apesar das alegações de que nem toda história em quadrinho possui balões ou seja sequenciada em pequenos quadros não diminui sua aceitação e compreensão por parte da sociedade. Há outros paralelos. Na Argentina o meio é conhecido por *historieta*, termo diminutivo que também carrega certo tom carinhoso, possivelmente devido ao fato de o mesmo ter sido identificado em praticamente todo o mundo e na maior parte de seu desenvolvimento ao longo do século XX como leitura infantil, muito embora não tenha sido assim em sua origem.

Os quadrinhos mais sofisticadas em termos de técnica e conteúdo quase sempre se dirigiram preferencialmente ao público adulto. Poderíamos apontá-los como constituindo uma espécie de vanguarda quadrinística. Como é próprio das vanguardas, sua inserção social é restrita e suas expressões mantiveram-se com poucas variações na mais tenebrosa obscuridade e continuam bastante desconhecidas do grande público. Tal ignorância resulta em diversos preconceitos a respeito do meio, o que faz muitos disseminadores dos quadrinhos, particularmente quadrinistas às voltas com ambições artísticas mais elevadas, a se voltarem contra os termos “infantilizadores” por serem supostamente inadequados para a construção de uma imagem mais “séria” para os quadrinhos.

Recentemente surgiu outro substantivo para se referir aos quadrinhos nos Estados Unidos. Associado ao florescimento de obras quadrinísticas com maior número de páginas (em média de uma a três centenas) e veiculada sob o tradicional formato gutemberguiano do livro encadernado (em oposição ao formato “revistinha” dos *comics* e dos *gibis*) surge o termo *graphic novel* – literalmente, “romance gráfico”). Os espaços de sua comercialização acompanharam a mudança no formato do suporte, transferido-se das bancas de jornal para as livrarias. O novo nome não tem, contudo, uma relação direta com a forma literária do romance, e as motivações de seu uso são visivelmente mercadológicas (no caso, reconquistar um público consumidor adulto afirmando a “seriedade” de tais obras). O termo norteamericano e em inglês vêm inclusive sendo reproduzido no Brasil pelas editoras nas capas e contracapas de suas traduções, agregando aí o valor fetichista que a língua oficial do capitalismo globalizado logrou na publicidade brasileira. Até aí nenhuma novidade; ou melhor: apenas a novidade conformada pela moda, algo tipicamente moderno. De todo efeito, o sucesso comercial dos “romances gráficos” abriu as comportas de investimento de capital por parte da indústria editorial em obras quadrinísticas de maior fôlego e que atingem maior profundidade.

Não se tratam, porém, todas as diatribes vocabulares em questão de puro pedantismo ou de táticas comerciais rasteiras, pois podem porventura porvir de uma necessidade (ou ao menos partir de uma preocupação) conceitual. Cremos que é o caso do termo “arte

sequencial” cunhado pelo quadrinista Will Eisner em sua obra de reflexões sobre a técnica dos quadrinhos (EISNER, 2001), terreno em que ele se destacou por sua maestria e no qual seu amplo número de discípulos o fizeram um dos maiores merecedores do título de mestre do gênero.

Lembremos que o termo corrente para designar o meio nos Estados Unidos é *comics*, visto que o surgimento dos quadrinhos em sua forma mais ou menos reconhecível hoje em dia se dá justamente no contexto da consolidação da imprensa de massa naquele país e está associada charges, cartuns² e tiras³ de temática cômica, destinada a fazerem contraponto ao sisudo formato do corpo principal dos jornais de então. Muitas vezes contemplava fatos noticiados porém em um tratamento enviesado com relação à sua contraparte: humorístico, irônico, sarcástico, caricato, etc. Nesse tratamento quase sempre, em maior ou menor grau, prevaleceu a verve crítica. Tal papel foi antes desempenhado pela chamada imprensa ilustrada, que no século XIX já era alternativa à imprensa dita séria, consistindo de fato em um viés na forma opinativa quanto a crítica da política e dos costumes no caso realizada através da charge, do cartum e da tira cômica⁴. Sua integração à grande imprensa foi justamente o impulso inicial para sua ampla recepção, que mais tarde viria a ser cada vez mais segmentalizado e complexificado.

2 A subdivisão entre charge e cartum é um atualmente consensual no que se refere a identificação desses subgêneros dos quadrinhos no Brasil, embora não existissem na referida época de seu surgimento. Ambas se valem de apenas um quadro de imagem geralmente acrescido de texto (no seus primórdios em legendas for a do quadro, depois integradas ao quadro por conta da inserção técnica dos balões de fala em sua linguagem) e por isso são um problema em sua identificação enquanto subgêneros de arte sequencial, termo que pressupõe uma sequência de imagens. Sua diferenciação é a seguinte. A charge faz referência a um fato bastante datado e está fadada à obsolescência uma vez que o fato referente logo cai em esquecimento dificultando a compreensão de seu conteúdo a posteriori. Já o cartum se refere a fatos tidos como universais, por vezes referidos como relativos à “natureza humana” e são portanto atemporais – logo, ahistóricos. Os problemas desses subgêneros em sua relação com a História serão discutidos em outra oportunidade.

3 A “tira” ou “tirinha” é um subgênero dos quadrinhos caracterizado por sua brevidade, composto geralmente por três quadros.

4 O substantivo composto “tira cômica”, que está na origem de suas reduções acima citadas, se deve ao fato de que sua função narrativa era fundamentalmente anedótica. Sua estrutura em três quadros inclusive se dava para atender à essa necessidade. No primeiro quadro se coloca o contexto, no segundo há uma complicação e no último uma resolução cômica surpreendente. Atualmente há uma tendência entre muitos quadrinistas especializados em tirinhas (os melhores dentre eles, na opinião deste crítico) no sentido de abandonar tal função cômica ou ao menos sua compulsoriedade, conservando todavia a estrutura gráfica do formato. Em razão disso, “tira cômica” vem perdendo sua aplicabilidade genérica.

Para nós, o mais interessante do conceito artificialmente desenvolvido por Eisner é justamente que ele busca ampliar o alcance histórico do fenômeno limitada pelo termo *comics*. Ele insere os quadrinhos – ou melhor, transforma a “arte sequencial” - em um fenômeno estético de origens muito mais remotas. Ao estender a abrangência histórica de seu meio Eisner enfatiza a continuidade no desenvolvimento de um meio que em última instância é determinado e tem como denominador comum a antiquíssima técnica do desenho e seus correlatos, como a pintura, o mosaico, o alto e o baixo relevo, etc. Assim, a representação dos feitos do imperador romano Trajano na Coluna de Trajano ou a *via crucis* de Jesus de Nazaré representada em muitos templos cristãos consistiriam nos primórdios da arte sequencial (isso para não citar exemplos de arte rupestre paleolíticas e neolíticas que aparentemente representam fatos sucessivos em sequência imagética). Mais interessante ainda é que os dois casos citados seriam ainda perfeitos exemplos dos primórdios de arte sequencial sobre temas históricos (ou ao menos pretensamente históricos no que se refere a sua ocorrência factual. As sugestões aí implicadas no que se refere aos usos políticos e mitológicos da história são muito fecundos, e certamente que tais manipulações não estão soterradas nas ruínas do passado.

Por outro lado, a substituição de “quadrinho” por “arte sequencial” (“*comics*” por “*sequential art*”), se realizada como em um simples gesto de passar a borracha em um esboço à lápis, simplesmente porque era grosseiro e não representava muito bem o que se pretendia, para então se pintar à nanquim um perfeito retrato, este sim digno de perenidade na pincelada de um esmerado e caprichoso artefinalista, trará para o historiador preocupado com todas as etapas do processo criativo o inconveniente da difícil decifração de um documento **palimpsesto**. Estará lá o registro, um baixo relevo incidental do grafite. Exigirá quem sabe algum aparato tecnológico para poder enxergá-lo e mesmo assim não veremos seus tons de cinza originais, apenas seus contornos gerais em negativo. Com tal imagem de liberdade poética, queremos defender a importância das formulações espontâneas, dadas no calor do processo, para a compreensão histórica a posteriori. Em palavras mais diretas, o termo “arte sequencial” obscurece a historicidade do fenômeno “história em quadrinhos” em toda sua especificidade e imersão no contexto social que assim o nomeou e que ainda mantém

muito de seus traços. Para citar apenas um exemplo, a palavra “quadrinho” também é expressão histórica de um preconceito estético, a saber, de que “quadrinhos são coisa de criança” ou uma forma de arte “menor” (ou nem isso). É preferível a irônica ambiguidade histórica contida no termo que a tentativa de esvaí-la em um simples pronunciar de palavras mágicas: “abracadabra”; “graphic novel”; “arte sequencial”.

A maior preocupação de Eisner na procura de um conceito era possivelmente contrapô-lo a tais preconceitos. Não por acaso se vale da palavra “arte”. Tal preocupação se insere em uma discussão estéril que questiona: histórias em quadrinhos são uma forma arte? Isso porque ela parte da morimbunda idéia da arte como uma instituição sagrada, cujas obras exigiriam devota reverência e pía contemplação. Muito antes de os quadrinhos almejarem tal tratamento, as formas de arte até então canonizadas já haviam perdido sua aura. As vanguardas estéticas do início do século XX já haviam surrupiado o halo, depois quebraram-no em uma performance pública e finalmente colaram seus cacos em uma parede. Os quadrinhos não tomaram ciência desse fato e continuaram correndo em busca do halo sagrado. Chegaram atrasados mas agora quase ninguém dúvida que quadrinho é arte. É a nona arte.

A sobreposição conceitual sobre tal matéria histórica consistiria em um anacrônismo fundamentalmente errôneo, que prejudica a melhor aproximação do conhecimento histórico sobre tais expressões culturais? Não acreditamos ser exatamente esse o problema, pois os conceitos desenvolvidos a posteriori possuem justamente essa finalidade de dar conta de objetos para os quais não havia tais instrumentos ideais. Como metaforizou um pensador novecentista bastante influenciado pelos desenvolvimentos recentes no campo da história natural de seu tempo para se referir a uma questão de teoria do conhecimento, “a anatomia do homem é a chave para a anatomia do macaco”.

Os termos “arte sequencial” e “história em quadrinho” enquanto instrumentos teóricos, aquém do conteúdo histórico já explanado, divergem em suas adequações e inadequações no que se refere justamente à “anatomia” da forma em questão. Discute-se se as expressões culturais que se quer abarcar são todas sequenciais, ou se a

sequencialização se dá invariavelmente através de pequenos quadros, etc. A discussão da forma, de sua estrutura, características técnicas, etc. não são de em nenhuma hipótese irrelevantes. No nosso caso, entretanto, não são cruciais para a eleição desse ou daquele conceito.

Por que, afinal, escolhemos “quadrinho”? Preferimos nos apropriar do termo mais comum justamente por favorecer à comunicação. O conteúdo de tal ou qual palavra nesse caso nos interessa mais como fonte de reflexão histórica acerca de seus significados sociais que como instrumento teórico-metodológico, função para a qual nenhum se sobressai. De toda sorte, existe uma manifestação cultural socialmente reconhecida como uma forma de arte específica, um gênero relativamente autônomo. Tal autonomização, antes de ser formal, é objetivamente material e social, onde há uma indústria cada vez maior e profissionais cada vez mais especializados em sua produção. Nesse quadro é que se desenvolve constantemente sua forma, que apesar de já consolidada em seus termos e regras gerais, é dinâmica e sempre sujeita a alterações. Nossa preocupação com a forma específica dos quadrinhos diz respeito não tanto à identificação precisa do gênero, das obras que dele participam ou não, como quanto às possibilidades de desenvolvimento desse meio de comunicação e forma de expressão artística no sentido de melhor comunicar o conhecimento histórico.

Da palavra “histórico” em quadrinho histórico. Quando falamos de Quadrinho Histórico, porém, não estamos falando de uma ciência, mas de uma forma artística de representação do processo histórico, isto é, de uma representação da história com regras muito menos rígidas. Se a “história em quadrinhos” é um gênero socialmente aceito e reconhecido enquanto tal, o “quadrinho histórico” não possui ainda o mesmo corpo visível para ser considerado um subgênero da primeira. Por conta do hibridismo e do dinamismo do processo de desenvolvimento desse meio não há ainda uma linha de continuidade e regularidade claramente identificável na diversidade de experiências de representação e reflexão histórica desenvolvidas no contexto quadrinístico. Por conta disso, partiremos da revisão de estudos acerca de outros contextos e formas de expressão artística que se propuseram a tal tarefa para em seguida organizar a

diversidade de obras que constituem o *corpus* do objeto de nosso estudo conforme os critérios mais adequados para tanto.

Um dos principais teorizadores brasileiros dos quadrinhos, Moacyr Cirne, observou que seus principais componentes e antecessores diretos são a literatura e as artes visuais. Contudo, não é nem uma coisa nem outra, residindo justamente neste hibridismo sua especificidade. Difere da literatura particularmente porque o texto escrito narra a história juntamente com as imagens. O processo de composição e conseqüentemente leitura das imagens é bastante diverso da forma consagrada pela pintura: o quadro. O quadrinho da história em quadrinhos difere do quadro pictórico justamente por estar submetido à sequência de quadros dada por sua função narrativa. É importante observar também a ambigüidade essencial de que nos quadrinhos o texto é imagem (a exemplo da expressividade através do letreiramento, o desenho expressivo caligráfico ou tipográfico) e a imagem é texto (a maioria dos teóricos dos quadrinhos assim procedem também na sua decodificação). Grosso modo, nos quadrinhos imagem e texto formam uma unidade. Começemos por analisar contribuições teóricas provenientes do âmbito da literatura e da pintura.

Lukács e o romance *histórico*. Ainda sob a herança eminentemente hegeliana, Lukács havia escrito a *Teoria do Romance*, em que desenvolvia as questões da forma do gênero literário do romance nos termos dessa tradição. Após um longo processo de desenvolvimento do seu pensamento rumo ao marxismo e de sua integração ao processo histórico pós-revolucionário da União Soviética ele viria a escrever, em fins da Segunda Guerra, o *Romance Histórico*, no qual os problemas da forma deste subgênero do romance passam a não apenas ser mais profundamente relacionados com processos históricos concretos e específicos em sua explicação histórica mas a própria discussão contemporânea dos usos dessa forma estão politicamente orientados para uma praxis cultural pós-revolucionária⁵. Para Lukács, o renascimento de um romance histórico

5 Cf. a introdução de Frederic Jameson para a edição do livro em língua inglesa, *The Historical Novel*, tal discussão não é explícita mas codificada, tendo-se em conta o caráter dirigido e persecutório do debate público na União Soviética sob o regime stalinista.

verdadeiramente histórico é um imperativo cultural nesse contexto. Para melhor entendermos esse ponto, é preciso retroceder um pouco em sua obra.

No início da Segunda Guerra, em 1939, Lukács havia escrito um texto seminal para a questão da práxis no âmbito da literatura, *Narrar e Descrever*. Nesse texto o autor expõe, a propósito dos movimentos literários realistas do século XIX, uma diferença crucial na postura dos escritores perante a vida e a história, ou seja, em sua praxis. Se trata da participação ativa na vida social por um lado e da abstinência observação da mesma por outro. Tais posturas refletiriam artisticamente em uma prosa narrativa no primeiro caso, que confere um caráter de sujeito ativo para seus personagens através da narração de seus feitos; e no segundo caso de uma prosa descritiva, em que os personagens tornam-se objeto passivo de uma história desumanizada, em que prevalecem a descrição objetiva desse mundo fatalmente dado. Tais expressões literárias situam-se nas tendências do romance histórico ou épico da primeira metade do dezenove e o romance naturalista da segunda metade, respectivamente.

É interessante notar que tais posturas não coincidem necessariamente com a tomada por este ou aquele partido nas lutas de classes do período, e mais a uma orientação para a participação nas mais amplas esferas da vida pública em detrimento de uma prática literária profissional especializada. Lukács cita como exemplos da primeira tendência Balzac, que era simpatizante de aristocracia decadente mas circulava nos mais diversos círculos sociais; e Tolstói, que não se deteve em tomar parte inclusive em um processo de recenseamento da população russa. Na segunda metade, cita Zola como um exemplo do objetivismo descritivo historicamente amorfo apesar de este assumir e ser considerado legítimo representante da causa prolétária na literatura. Tais aparentes contradições se resolvem na defesa do realismo de Lukács, que estaria ligado à uma compreensão profunda e totalizante da sociedade, de sua essência e de suas tendências, e um comprometimento ético com a verdade histórica contida nessa compreensão dialética. Daí resultaria que mesmo sendo Balzac um defensor dos valores aristocráticos, sua produção literária não trairia sua compreensão dialética do processo histórico de decadência da aristocracia européia. Já Zola incorria em uma apresentação dos fenômenos superficiais do processo histórico. Tal problematização de Lukács pode

ser compreendida em seu contexto político como uma defesa velada do caráter dialético do materialismo histórico desenvolvido por Marx e Engels, caráter esse vilipendiado pela vulgata stalista do marxismo.

Em *O Romance Histórico* Lukács desenvolve mais amplamente sua tese do realismo como forma mais justa de reflexo dialético da realidade histórica. À identificação da “forma clássica” de romance histórico na primeira metade do século XIX e à percepção de seu declínio segue-se a defesa de seu retorno no contexto da cultura soviética pós-revolucionária. Manifestações posteriores do realismo seriam para o autor inversões de perspectiva, não necessariamente idealistas, mas muitas vezes uma corruptela do materialismo.

O que quer dizer afinal a palavra “histórico” no conceito lukácsiano de romance histórico? Que limites o definem e para que serve? Na análise concreta das primeiras obras de prosa literária que se dedicam ao tratamento da história identifica logo de início aquelas que possuem apenas uma pseudohistoricidade:

The so-called historical novels of the seventeenth century are historical only as regards their purely external choice of theme and costume. Not only the psychology of the characters, but the manners depicted are entirely those of the author's own day. (...) history is likewise treated as mere costumery: it is only the curiosities and oddities of the *milieu* that matter, not an **artistically faithful image of a concrete historical epoch**. [grifo nosso] (pg. 19)

Já temos uma definição lukácsiana genérica, acentuada pela passagem grifada, de uma obra de arte verdadeiramente histórica. Tal definição já descarta qualquer tratamento da história como mera curiosidade, tratamento ao qual Walter Benjamin se referiu como uma história de antiquário, um colecionismo acéptico dos objetos históricos. Tal tratamento é muito corrente na disciplina histórica escolar pautada pela organização curricular dos conteúdos históricos. Mesmo o mais erudito conhecimento dos fatos históricos definitivamente não conduz por si só ao entendimento do processo histórico em sua dinâmica. Seguindo na mesma passagem:

What is lacking in the so-called historical novel before Sir Walter Scott [marco inicial do romance histórico segundo Lukács] is precisely the specifically historical, that is, derivation of the individuality of

the characters from the historical peculiarity of their age. (...) that characters should be socially and psychologically true, demanding that a ruler make love differently from a shepherd, and so on. **The question of historical truth in the artistic reflection of reality still lies beyond this horizon.** [g.n.] (pg. 19)

As implicações dessa forma de perceber a história vão muito além da ignorância histórica, pois se relaciona com uma visão de história estática, calcada na idéia de uma natureza humana inalterável. É uma percepção fundamentalmente ahistórica e antidialética. Segundo Lukács, a precondição histórica material para o surgimento do romance histórico foi a Revolução Francesa e seus desdobramentos:

It was the French Revolution, the revolutionary wars and the rise and fall of Napoleon, which for the first time made history a *mass experience*, and moreover on a European scale. During the decades between 1789 and 1814 each nation of Europe underwent more upheavals than they had previously experienced in centuries. And the quick succession of these upheavals gives them a qualitatively distinct character, it makes their historical character far more visible than would be the case in isolated, individual instances: the masses no longer have the impression of a “natural occurrence”. (...) Now if experiences such as these are linked with the knowledge that similar upheavals are taking place all over the world, this must enormously strengthen the feeling that there is such a thing as history, that it is an uninterrupted process of changes and finally that it has a direct effect upon the life of every individual.

Após esse período, a tentativa fracassada de levar adiante as revoluções burguesas e suas promessas democráticas universalizantes nas revoluções de 1948 significaram um retrocesso nos termos dessa percepção histórica e de seus reflexos culturais. Aqui a análise de Lukács parte da experiência concreta para entender seus reflexos literário. É muito importante notar que existe, porém, uma circularidade nessa relação uma vez que a literatura não apenas acentua a percepção dessa experiência como pode ser muitas vezes uma das vias privilegiadas dessa percepção.

Peter Burke e a pintura histórica. O historiador britânico Peter Burke, em suas reflexões sobre as relações possíveis entre história e imagem, aponta para uma possibilidade de certa forma negligenciada pelos historiadores. É a possibilidade de que os pintores históricos, particularmente a partir do final do século XVIII, possam sim ser considerados historiadores. Burke nos chama a atenção para o fato de que a reconstrução da história por meio de imagens tem um imenso poder sobre a

compreensão histórica, pois ela nos “faz ver” a história. E, dada a complexidade da tarefa, desde a pesquisa do material histórico até sua representação, os pintores históricos mais sérios e bem sucedidos em seu intento seriam pintores-historiadores legítimos.

Peter Burke estabelece uma tipologia das pinturas históricas do final do século XVIII ao XIX que pode se adequar, por sua vez, às necessidades de classificação dos quadinhos. Nessa tipologia, de certa forma, próxima aos modelos da literatura, ele tipifica seis “modos” de enxergar o passado que podemos, por nossa parte, relacionar às formas de representação do passado nos quadinhos. São eles o épico (I), centrado em ideais de heroísmo e grandes feitos; o trágico (II), centrado em situações que envolvem maior dramaticidade; o realista (III), mais discreto que os dois primeiros; a história crítica (IV), a mais notável das formas de enxergar o passado; o anedotal (V), geralmente caricaturiza a vida privada de figuras públicas; e, por último, a história como alegoria (VI), que representa o passado em alusão ao presente (BURKE, 2005).

Considerações finais

A História é escrita no presente e não foge às suas contingências, tampouco às ideológicas. São os problemas do presente que devem orientar a investigação histórica. A *acedia* historicista e cientificista crê que acumulando conhecimentos factuais mantém sua neutralidade ou, no mínimo, contribui para uma espécie de progresso intelectual da humanidade. Walter Benjamin, em seu ensaio *Sobre o conceito de História* (BENJAMIN, 1995), precaveu-nos contra à esterilidade desse entendimento da história e de suas implicações sociais apáticas e conformistas. O conhecimento histórico produz seus efeitos na sociedade, esteja ele contido em teses científicas ou em histórias em quadinhos. Pode ser no sentido da reprodução das condições existentes, seja consciente ou inconscientemente, através da omissão frente às forças dominantes na sociedade e da legitimação dessa dominação, ou da resistência a ela; da tentativa, essa invariavelmente consciente, de romper um ciclo, revolucionando-o. Trata-se de buscar uma forma de narrativa histórica que realmente faça diferença na vida de quem a lê. Não apenas que esse leitor conheça belas narrativas e, através delas, acumule conhecimento, mas que ele

se identifique com essas narrativas e, através desse conhecimento, se reconheça como parte do processo histórico para nele melhor pensar e agir.

Bibliografia

ALBIERI, Sara; GLEZER, Raquel. *O campo da história e as “obras fronteiriças”: algumas observações sobre a produção historiográfica brasileira e uma proposta de conciliação.* Revista IEB, n48. 2009.

BARBOSA, Alexandre. *Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula / Alexandre Barbosa, Paulo Ramos, Tulio Vilela; Angela Rama, Waldomiro Vergueiro (orgs.).* São Paulo: Contexto, 2007.

BARBOSA, Alexandre. *Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950: A narrativa dos artistas da EBAL e outras editoras.* São Paulo: USP, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media.* Cambridge: Harvard University Press, 2008.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem.* Bauru: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter; MENESES, Ulpiano Bezerra (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.* Bauru: EDUSC, 2005.

CARDOSO, Oldimar. *Para uma definição de Didática da História.* In: Revista Brasileira de História. Vol. 28. Número 55. 2008.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica a narrativa quadrinizada.* Petrópolis: Vozes, 1975.

CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos.* Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial: a compreensão e a prática da arte mais popular do mundo.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERRO, Marc. *Cine y Historia.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

FONSECA, Joaquim T. Benício da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Visões do passado na história em quadrinhos.* IN: Vidya. Santa Maria, Vol. 19, n. 33 (jan./jun. 2000), p. 141-160.

GUAZZELLI, Eloar. *Canini e o anti-herói brasileiro: do Zé Candango ao Zé – realmente – Carioca.* São Paulo: USP, 2009.

HOBBSAWM, E. J.. *Sobre história: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LUKÁCS, Georg. *Estética.* Barcelona: Grijalbo, 1965.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. *The historical novel.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura.* São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo. Análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht).* São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser.* Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Base e superestrutura na teoria cultural marxista.* IN: Revista USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.* São Paulo: Boitempo, 2007.