

# ESTRUTURAS DA ARTE SEQUENCIAL: DO MAPEAMENTO À CONSOLIDAÇÃO DA NARRATIVA EM QUADRINHOS

*Sequential Art Structures: From Mapping to Narrative Consolidation  
in Comics*

João Victor Silva Fernandes<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo pretende apresentar uma parte introdutória da pesquisa iniciada no mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo que analisa o fenômeno da Arte Sequencial (histórias em quadrinhos) e suas derivações no mundo e na história da arte como forma específica de representação artística; para isso, tomaremos como ponto de partida deste estudo o desdobramento da arte sequencial em comparação com tradição da pintura e suas transformações até a segunda metade do século XX.

**Palavras-chave:** Arte sequencial; história canônica da Arte; História em Quadrinhos; Pop Arte e Modernismo.

**Abstract:** *This study aims to present an introductory part of the research initiated in the master's program in Arts at the Federal University of Espírito Santo, which analyzes the phenomenon of Sequential Art (comics) and its derivatives in the world and the history of art as a specific form of artistic representation. To accomplish this, we will take as a starting point the development of sequential art in comparison to the tradition of painting and its transformations up until the second half of the 20th century.*

**Keywords:** *Sequential art; canonical history of Art; Comics; Pop Art and Modernism.*

<sup>1</sup> Graduado em artes plásticas pela UFES; mestrando do PPGA-UFES. Tem experiência na área de Artes e Desing, com ênfase em Desenho e ilustração (digital e tradicional)

## **Introdução**

Sempre existiu, no ser humano, o desejo de contar histórias e arquivar o passado, seja de maneira alegórica ou o mais verossímil possível. Tanto a pintura quanto o desenho foram abordadas como fontes primárias do conhecimento antropológico. É sabido, também, que ambas as técnicas serviram, durante séculos, como forma de escrita e/ou registro gráfico da convivência em sociedade de uma determinada civilização. Das longínquas cavernas pintadas no período paleolítico, em Lascaux-França (aproximadamente 19.000 anos A.C.), aos hieróglifos egípcios com mais de 5000 anos, entalhados em sarcófagos e tumbas, parece que sempre existiu, no homem, a vontade de exprimir suas individualidades e catalogar seus feitos para a "eternidade".

De acordo com Gombrich, foi São Gregório Magno, um adepto do uso de imagens no culto católico-cristão, quem supostamente disse: "A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler" (GOMBRICH, 2000), implicando à arte, além do habitual sentido historiográfico, características pedagógicas e narrativas. No milênio que sucede o aforismo gregoriano, a arte do ocidente seguiu fielmente subordinada aos costumes de sua época, deixando de lado, gradativamente, a sobriedade matemática antropocêntrica greco-romana, ao passo que se entorpecia com o teocentrismo estilizado, fomentado pela cristandade católica.

De acordo com narrativas canônicas sobre a arte ocidental, o Renascimento Carolíngio, o Gótico e o Românico, respectivamente, são marcados pelas grandiosas catedrais ornamentadas com esculturas de potencial catequizador e vitrais multicoloridos, assim como os mosaicos bizantinos<sup>2</sup> e as "Artificidades Bárbaras" – entalhes filigranados estilizados que combinavam figuras animais (dragões e aves

2 Em Constantinopla, diferentemente do Sacro Império Romano do Ocidente e do que o Papa Gregório acreditava, o culto à imagem foi deixando gradualmente de fazer parte do conteúdo adoratório cristão. Porém, antes de se tornarem iconoclastas, os bizantinos, assim como os egípcios, pregavam a objetividade em sua obra, bem como o uso de técnicas helenísticas para a representação de drapeados e escorço (GOMBRICH, 2000, pág. 85).

deformes) a malhas circulares entre e sobrepostas – absorvidos, posteriormente, por monges copistas em manuscritos dos séculos VII e VIII. Tais produções atestam o caráter eternizante da arte por meio do temor e da glorificação à palavra Deus.

Séculos adiante, mais precisamente entre o final do século XIII e começo do XIV, Giotto, pintor e arquiteto italiano, dá início a uma “nova” pintura, ao retomar as técnicas e conceitos clássicos greco-romanos em suas composições, atendo-se principalmente ao uso do escorço e da perspectiva em uma série de afrescos presentes na Basílica de São Francisco de Assis, em Perúgia, na Itália. Dá-se então, com a retomada destes preceitos técnicos, ainda que em partes, do pensamento helenístico, o ponto de partida para o Renascimento. Os artistas renascentistas, em especial os italianos, não se restringiam a apenas um campo de atuação. Eles eram polivalentes e dominavam, antes de tudo, o desenho. Desenho este, que, assim como a gravura, era a base para elaboração de projetos a serem realizados em pintura, da escultura e arquitetura, fenômeno que tem continuidade até a modernidade; um como forma de estudo/projeto e o outro como técnica reprodutiva.

Todavia, um desenho bem executado, seja ele estilizado ou elaborado a partir da aplicação metodológica de técnicas tradicionais, como proporção e composição, garantia ao artista um estudo complexo e preciso do trabalho a ser desenvolvido. São exemplos de tal prática os estudos anatômicos de Leonardo e Michelangelo, bem como os arranjos estruturais milimetricamente esquadrinhados por Brunelleschi e as composições rafaelitas. Desse modo, a partir do aprofundamento dessas técnicas artísticas, surge, em 1562, a primeira Academia de Desenho de Florença. Inaugurada pelo pintor, arquiteto e biógrafo Giorgio Vasari, a Academia foi considerada modelo de excelência e capacitação, dando início, naquele período, à institucionalização tratadista da pintura e suas ramificações.

Já em 1648, quase cem anos após a primeira manifestação da academia

florentina, um grupo de pintores radicados na França convence o rei Luís XIV a fundar a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Real Academia de Pintura e Escultura), que seria dirigida pelo estadista Jean-Baptiste Colbert e pelo pintor e teórico da arte Charles Le Brun. Le Brun, então diretor da academia, em 1663, impõe sua ortodoxa estética com base no [classicismo](#) e na obra do pintor francês Nicolas Poussin, atuante em Roma. Desse ponto em diante, apareceram por toda a Europa e, posteriormente, nas colônias americanas, escolas que se especializaram no ensino técnico-formal de arte, sistema que se manteve entre os séculos XVII e XIX.

Ao longo dessa extensa linha temporal artística, é possível perceber prenúncios característicos de um modernismo futuro. Alguns teóricos apontam as pinturas marítimas de William Turner como exemplos antecipados do abstracionismo, porém, convencionou-se o início da modernidade no momento em que Édouard Manet apresenta a obra "O almoço na Relva", em 1863, no Salão de Paris daquele mesmo ano. A obra em questão foi rejeitada pelo corpo de jurados da exposição, por não se compreender dentro dos parâmetros da pintura Romântica de Delacroix e Caspar David, que havia anteriormente rompido com os cânones neoclássicos do século XVIII. A obra se apresentava, nesse quesito, como uma espécie branda depositor ao sistema oficial da arte. Também, naquele mesmo ano, nasce o Salão dos Recusados, que teve como principal êxito a renovação, mais uma vez, da pintura, agora longe das amarras canônicas da Academia, em formas modernistas que consolidariam um afastamento gradual dos princípios acadêmicos acima descritos.

Assim, ao tentar se desvincular da academia, dos temas religiosos/mitológicos e dos palacetes, os Impressionistas se voltaram para a natureza, assim como fez Corot, tomando a luz e a expressividade como principais aglutinantes de suas obras. O período pré-modernista é composto por uma safra repleta de grandes nomes, que surgiram, paralelamente, ao realismo de Gustave Courbet: Claude Monet, Pierre

Auguste Renoir; assim como no movimento seguinte, o pós-impressionismo, integrados por Paul Cézanne, Paul Gauguin, Seurat, Van Gogh e tantos outros, que ditaram o rumo da arte parisiense até 1905, quando a exposição Les Fauves ganhou as páginas dos jornais da época.

Referenciados pela expressividade de Van Gogh e a vivacidade tonal de Paul Gauguin, a pintura fauvista tem origem no começo de 1901, mas só ganha representatividade como movimento artístico no Salão de Outono de 1905, quando o respeitado crítico de arte Louis Vauxcelles, usa a expressão "Les Fauves", que em francês significa as feras ou selvagens, para "nomear" o estilo pictural dos artistas naquela ocasião, como Henri Matisse, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck e André Derain.

Ao romper, completa ou parcialmente, a relação Arte-Academia, a nova pintura encontra seu apogeu no Cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, inaugurado pelas "Les demoiselles d'Avignon" (1907) que, rapidamente, ganha notoriedade pela simplificação e fragmentação geometrizada das formas, abrindo as portas para uma produção artística calcada na industrialização e maquinação acelerada do novo século, e não mais na sintetização mimética da natureza, como fizeram impressionistas, angariando adeptos dentro e fora da Europa. Com o sucesso meteórico, a pintura vanguardista se difundiu pela Costa Oeste dos Estados Unidos, entre críticos e artistas, a partir da Primeira Guerra Mundial, com a chegada de inúmeros refugiados em Nova Iorque, dentre eles, Marcel Duchamp, trazendo consigo seus *ready mades* e suas convicções.

Porém, se o futuro da arte como conhecemos possuiu como alicerces basilares a irreverência imagética proporcionada pelos rearranjos técnicos duchampianos e a abstração, que fim levariam aqueles artistas que não se renderam aos "ismos" modernistas? Para Arthur Danto, em seu ensaio "Pop Art e Futuros Passados", o jovem artista que ousasse voltar sua produção à repetição de ideias há muito ultrapassadas, no período correto, estaria cometendo um ato de heresia condenável à

fogueira (DANTO, 2006), em assim, esses “operários” do naturalismo foram, ano após ano, perdendo relevância no cenário artístico vigente, esvaindo, quase que por completo, o valor da sua arte. Coube, então, ao mercado editorial e ao ramo publicitário estabelecerem vínculos trabalhistas com esses prestadores de serviços, a princípio como ilustradores, um substituto barato ao uso das fotografias e, posteriormente, como quadrinistas, deparando-se, muitas vezes, com longas jornadas de trabalho e baixa remuneração, uma vez que parte considerável do corpo de ilustradores e quadrinistas daquela época e até meados dos anos de 1940, nos Estados Unidos, eram compostos por imigrantes fugidos da perseguição antissemita no Leste Europeu ou formada pela primeira geração desses imigrantes nascidos na América, como nos casos de Will Eisner (*The Spirit*), Jack Kirby (Capitão América), Stan Lee (Homem-Aranha; Quarteto-Fantástico; Os Vingadores; X-Men; etc), Jerry Siegel/Joe Shuster (Super-Man), Bob Kane/Bill Finger (Batman) e muitos outros.

O século XX foi marcado por seus modismos e tendências, e, nesse sentido, o presente trabalho busca estabelecer uma linha temporal que visa elencar, a partir da história ocidental da pintura, pontos de congruência e dissociação entre a narrativa visual e a arte sequencial como forma de expressão artística vinculada à tradição pictórica ocidental, associada, também, a um olhar do ocidente para o oriente. Assim, poderemos não apenas salientar a importância institucional das histórias em quadrinhos como obras fomentadoras da leitura de alcance popular, mas também suas características primordiais como o apelo à simplificação e ao poder de síntese, amplamente explorados nos gestos apropriados por de Roy Liechtenstein.

### **Um novo estilo narrativo**

Com o final do Alto Renascimento, no começo do século XVI, e início do

Maneirismo, por volta de 1585, em Bolonha, dois irmãos, Annibale e Agostino Carracci, inspirados, talvez, pelos “desenhos grotescos” de Leonardo da Vinci, no intervalo de suas atribuições como artistas, embora fossem exímios desenhistas e apreciadores da técnica, produziam, a título de estudo, os denominados *ritratti carichi* (retratos carregados). Esses estudos consistiam em rápidos esboços que buscavam captar, de maneira satírica, a essência fisionômica tanto de clientes quanto de transeuntes, mesclando exagero e desproporcionalidade cômica. Os *ritratti carichi*, conhecidos, atualmente, como caricaturas, ao entrarem em contato com dilemas morais ou elementos político-sociais, apresentados nos folhetins e tabloides de circulação diária, evoluíram e se tornaram as chamadas charges que, posteriormente, no século XIX, se popularizaram na Europa e nas Américas. É possível afirmar, contudo, que à luz da produção artística ocidental, anteriormente apresentada, tanto o desenho quanto a gravura foram consideradas técnicas subsidiárias da pintura e da escultura; o primeiro como forma de estudo e o segundo como técnica reprodutiva. Tais técnicas ganham reconhecimento artístico após a invenção da imprensa de tipos móveis, em meados de 1455, por Gutenberg, e, sucessivamente, pela Reforma Protestante, na primeira metade do século XVI. Esses eventos possibilitaram, pela primeira vez na história da humanidade, a descentralização, ainda que parcial, dos veículos de comunicação, do culto religioso e das produções intelectuais. Ademais, é também nesse período que surgem as primeiras publicações ordinárias impressas, como romances de folhetim e periódicos de circulação diária, que imediatamente caíram no gosto popular.

Nesse ínterim, assim como o homem primitivo exprimia suas façanhas nas paredes das cavernas, o homem industrial do século XIX estampava, nos jornais, aquilo que havia de mais hediondo nas relações sociais do período. De crimes violentos, reproduzidos de maneira visceral, a retratos caricatos de membros da burguesia, as charges e ilustrações

“iluminavam” as páginas matinais dos tabloides em quase todo o território europeu. Nesse sentido, destaca-se, na França, o ilustrador e litógrafo Honoré Daumier (1808- 1879).

Nascido em Marselha, Honoré Daumier muda-se, ainda criança, com seus pais, para Paris, onde adquire enorme apreço pela arte, em especial pela gravura. Por volta de 1820, especializou-se em litografia. Como ilustrador, o jovem Daumier passou a produzir frequentemente charges e caricaturas para o jornal de Bellas Artes “*La Silhouette*” e para a revista “*La Caricature*”. Ao combinar seu estilo simplificado e pitadas de humor ácido à técnica litográfica madura e refinada, Honoré Daumier ganha prestígio no cenário publicitário parisiense. Ele incorpora, gradualmente, em seus trabalhos, as distorções da figura humana, comuns aos “*ritratti carichi*”, em charges que, costumeiramente, ironizavam a burguesia francesa e seus gastos descabidos. Seu engajamento político e falta de pudor eram tamanhos que, no ano de 1831, após a publicação de “Gargântua”, ilustração que satirizava o rei Luís Filipe e sua arrecadação exacerbada de impostos, teve a apropriação da liberdade por seis meses. No Rio de Janeiro, movimento semelhante ocorre com a ilustração intitulada de “A Campinha e o Cujo”, considerada a primeira charge impressa e distribuída em um jornal de circulação diária e popular do Brasil.

Publicada no dia 14 de dezembro de 1837, valendo-se da litografia, mesma utilizada por Daumier na França, “A Campinha e o Cujo”, ilustração executada por Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) para o Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro,<sup>3</sup> cumpriu papel semelhante à

3 Nascido no Rio Grande do Sul, Manuel de Araújo Porto Alegre foi um artista polivalente, atuando como desenhista, pintor, arquiteto, gravurista, crítico e historiador da arte. Sua formação como artista começa na sua juventude, quando aos 16 anos se muda para Porto Alegre para tomar aulas de desenho e pintura. No ano de 1827, aos 21 anos, ele se muda para o Rio de Janeiro, capital cultural do país, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde aprofundou seus estudos em pintura e desenho com o renomado pintor neoclássico francês, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), com quem viaja para a Europa no ano de 1831. MANUEL de Araújo Porto-Alegre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: Acesso em: 21 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

de Daumier, ao denunciar uma prática de suborno envolvendo membros do governo regencial e veículos de imprensa brasileiros. Nota-se, nessa charge, características residuais de um academicismo tardio, fortemente influenciado pela série de trabalhos realizados por Debret, ex-professor e amigo de Porto Alegre, que seriam incorporados à "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", publicada na década de 1830.

De volta à Europa, ainda no século XIX, o artista, escritor e pedagogo suíço Rudolph Töpffer cria uma série de histórias estampadas que detinham uma singularidade nunca vista antes, no que diz respeito à sequencialidade da narrativa. Sem a pretensão de ser publicada, a historieta "*Monsieur Vieux-Bois*"<sup>4</sup> (1827), considerada o primeiro exemplar ocidental que precedeu a criação das histórias em quadrinhos modernas, circulou apenas entre um seleto grupo de alunos e amigos de Töpffer. Dentre esses, destaca-se Goethe, com quem se correspondia frequentemente. Composta por uma série de antologias curtas e bem-humoradas, tônica seguida pelas tiras em quadrinhos do final do século, "*Monsieur Vieux-Bois*" foi publicado oficialmente em 1837, e o primeiro de uma série de cinco personagens que apresentavam elementos gráficos inerentes às histórias em quadrinhos,<sup>5</sup> como separação da história em quadros ligeiramente subsequentes que indicam a passagem temporal, mesclados a pequenos textos que elucidam o comportamento das personagens.

Anos mais tarde, em 1865, o alemão Wilhelm Busch, valendo-se tanto do

4 Traduzido livremente como: Senhor Pau Velho.

5 Embora saibamos que a Arte Sequencial se desenvolveu também fora do ocidente, optamos por não abordar aqui especificamente as produções orientais, como os Mangás, no Japão, produzidos desde 1814, dados os limites de tamanho para esta publicação. A palavra Mangá se difundiu no Japão no ano de 1814 quando o gravurista, pintor e desenhista Katsushika Hokusai (1760-1849), lançou seu primeiro caderno contendo uma coleção de desenhos sequenciais. A série de Hokusai teve 15 volumes, batizada de Hokusai Mangá, porém, o termo só se popularizou no Japão nos anos de 1950, durante o Plano Marshall, com o mangaká Osamu Tezuka (1928-1989) responsável por criar/difundir um estilo de desenho, com figuras longas e esguias com olhos grandes e cabelos inventivos, uma vez que as publicações ordinárias, voltadas para o entretenimento de massa, foram proibidas no Império Japonês no ano de 1937 devido à escassez de papel e outras matérias-primas.

estilo narrativo presente na obra de Töpffer quanto da descaracterização da figura humana enraizada nas charges de Daumier, lança o livro ilustrado infantil "Max e Moritz", traduzido posteriormente no Brasil como Juca e Chico, por Olavo Bilac. Embora essa antologia infantil não possua a formatação tradicional que se aplica aos quadrinhos – separação da narrativa em *layouts* (molduras/quadros) e falas contidas em balões – "Max e Moritz" evoca características particulares no que diz respeito tanto à temática, ao abordar a diabrura de dois garotos travessos, quanto no que tange à sua produção, por se tratar do primeiro impresso encadernado e colorido que sucede o gênero dos *Comic Books*.

No Brasil, seguindo o mesmo estilo narrativo presente em "Max e Moritz", o artista Ítalo-Brasileiro Ângelo Agostini (1843-1910) dá vida ao que seria considerado o primeiro herói e avô dos quadrinhos nacionais. Publicado entre os anos de 1883 e 1886, "As Aventuras de Nhô Quim e Zé Caipora", na Revista Ilustrada,<sup>6</sup> de forma periódica e irregular, contam as trapalhadas do personagem José Corimba, um homem urbano morando no Rio de Janeiro no final do Século XIX, que vivencia, frequentemente, desventuras envolvendo a cultura indígena e o folclore brasileiro.

Entretanto, é nos Estados Unidos, no dia 12 de dezembro de 1897, que o alemão naturalizado norte-americano Rudolph Dirks, inspirado na obra de seu compatriota, "Max e Moritz", acrescenta os elementos narrativos característicos às histórias em quadrinhos (*layouts* que seccionam a narrativa e balões de fala) apresentando ao mundo a primeira<sup>7</sup> história em quadrinhos, Katzenjammer Kids (Os Sobrinhos do Capitão), publicada

6 A Revista Ilustrada foi uma publicação de cunho satírico, político, abolicionista e republicana brasileira. Fundada no Rio de Janeiro pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini que circulou de maneira periódica durante os anos de 1876 a 1898. [www.bn.gov.br/assuntos-documentos-producao/revista-illustrada](http://www.bn.gov.br/assuntos-documentos-producao/revista-illustrada)

7 Mesmo havendo um consenso entre os historiadores que dedicam suas pesquisas à Arte Sequencial, atestando a primazia do Yellow Kid (1895) de Richard Outcault como primeira tira em quadrinhos já publicada, devido à falta de um pequeno elemento gráfico característico, o balão de fala que só foi adotado anos mais tarde, não o consideramos como tal.

semanalmente no suplemento<sup>8</sup> dominical do The New York Journal.

Com a publicação de "Os Sobrinhos do Capitão", de Rudolph Dirks, cria-se não apenas uma metodologia narrativa que une texto em uma sequência linear de imagens subsequentes, cuja finalidade é contar uma história, mas, também, uma demanda mercadológica, que, apesar das dificuldades presentes nos *Comic Studios* e nas redações dos jornais, as ilustrações e as tiras em quadrinhos se tornaram uma espécie de "refúgio" para os artistas naturalistas, nos anos da modernidade.

Com a popularização imediata das tiras em quadrinhos e dos romances serializados ilustrados, no começo dos anos 1900, provenientes dos suplementos juvenis dos jornais de circulação diária, visando maior lucro e rápida evasão, o inventor Hugo Gernsback, que comercializava pequenos almanaques de vendas de eletrônicos (*Science and Invention*, *Radio-Craft* e *All about Television*), decide acrescentar, junto ao *corpus* desses periódicos, pequenos contos de ficção científica, chamados, naquele momento, de "Cientificção".

Ao ser informado sobre o rápido esgotamento desses almanaques, o que não acontecia com muita frequência, Gernsback decide lançar um novo título, a cartada final de um homem desesperado, à beira da falência, e para sua sorte, a *Pulp Magazine Amazing Stories* foi um sucesso estrondoso. Impressa em uma nova e mais chamativa roupagem, as revistas eram produzidas em papel de polpa de celulose (daí o nome *pulp*), mais baratos e de baixa qualidade, que se assemelhava ao papel jornal, porém, com um acabamento mais liso e refinado, preparado quimicamente para receber as ilustrações coloridas, utilizado, até recentemente, (2016) pela indústria gráfica de quadrinhos no Brasil.

A *Amazing Stories* tornou-se responsável por reeditar o que existia de melhor na ficção científica. Autores clássicos como Júlio Verne, Mary

<sup>8</sup> Caderno adicional ao material principal do jornal.

Shelley e H.G. Wells eram nomes frequentes nas bancas de jornal em todo o território estadunidense. Uma de suas edições mais importantes talvez tenha sido a adaptação de "A Guerra dos Mundos", de H.G. Welles, que, na ocasião, havia sido ilustrado pelo artista americano Frank R. Paul, na edição de agosto de 1927, considerado, com ressalvas, o pai da pintura de ficção científica.

Após ser publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1897, de maneira também periódica, pela *Pearson's Magazine*, "A Guerra dos Mundos" foi adaptada para vários formatos, além dos habituais literários, para o cinema por duas vezes, a mais recente dirigida por Steven Spielberg e protagonizada por Tom Cruise, em 2005, bem como a controversa transmissão de rádio feita no dia das bruxas de 1938, pelo ator e radialista Orson Welles, que causou pânico e histeria na população da região metropolitana de Nova Iorque.

No momento em que a modernidade avançava pela Europa com os Fauvistas e demais movimentos de vanguarda, um brasileiro radicado na Bélgica era o responsável por ilustrar a obra ficcional de Welles. Em 1906, o desenhista, pintor e gravurista Henrique Alvim Corrêa deu vida às páginas de Guerra dos Mundos, caracterizando os seres cibernéticos denominados "Tripods", oriundos do planeta Marte, base referencial tanto para o filme de Spielberg quanto na adaptação de Byron Haskin, em 1953. Vindo da tradicional Academia Real de Pintura e Escultura francesa, Alvim empregava um forte contraste de preto e branco, ao representar as figuras que compunham o cenário; uma casualidade estilística também encontrada no trabalho de Frank R. Paul, desta vez em cores, 21 anos após Alvim Corrêa, quando ilustrou a mesma história.

Devido ao número crescente de periódicos destinados ao entretenimento das massas, provenientes da comoção generalizada causada pelas *Pulps Magazines*, os *syndicates*, detentores das propriedades intelectuais da maior parte das tiras de jornal, decidem

publicar, em formato de álbum comemorativo, histórias como Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, adaptado para os quadrinhos por Hal Foster, bem como "As Aventuras de Tintim", que inauguram a era dos *Comic Books*, primeiramente nos Estados Unidos, mas que logo se espalha pelo resto do mundo. Nessa época, despontaram alguns periódicos no formato *pulp*, que causaram um grande alvoroço na sociedade conservadora norte-americana, como revistas de teor adulto, pornográfico e de saúde feminina, como a PEP! e a *The Woman Rebel*,<sup>9</sup> respectivamente:

[...] Uma figura misteriosa, mas onipresente, surgiu durante a época do estouro das revistas: Harold Hensey e sua amante Margaret Sanger. Na segunda metade do século XX, Sanger havia se tornado uma líder política radical do Greenwich Village. Foi o trabalho como enfermeira no Lower East Side, cuidando de mulheres que Harry Donenfeld<sup>10</sup> conhecia (prostitutas judias), mulheres que tiveram a vida destroçada pela ignorância e falta de métodos contraceptivos, que a levou a promover o controle de natalidade (...) neste contexto ela lança seu jornal, *The Woman Rebel* (...) que ajudou a construir parte da estrutura necessária para o controle de natalidade, promovendo debates sobre sexualidade e métodos contraceptivos assim como comercialização, pelos correios, de preservativos, anticoncepcionais, diafragmas e duchas vaginais. (...) Como era proibido a venda destes materiais, Sanger foi presa por diversas vezes.[...] (JONES, 2005, pg.: 67 e 68)

9 No início do século XX, a defensora do controle de natalidade Margaret Sanger publicou oito edições de uma revista feminista chamada *The Woman Rebel*. A revista trazia artigos literários sobre temas como direitos das mulheres, amor e casamento, mulheres no trabalho, educação reprodutiva e sexual e contracepção. Durante esse tempo, discussões sobre educação sexual, controle de natalidade e aborto eram ilegais. JONES, 2005, pp. 67-68

10 Harry Donenfeld, ficou conhecido no mundo da cultura pop por ser o editor responsável pela publicação da *ACTION COMICS* e da *DETECTIVE COMICS*, títulos estes que marcariam as estreias dos dois super-heróis mais conhecidos da DC comics e do mundo, o SuperMan em março de 1938 e o Batman em maio de 1939, respectivamente. Idem

## **Conclusão**

Compreender o passado das histórias em quadrinhos, para além dos conceitos pré-estabelecidos pela história oficial da arte, é essencial, uma vez que a arte sequencial é, certamente, um organismo vivo que está em contato direto com a sociedade e seus problemas estruturais. Impor a ela uma característica monumental, deslocada do seu contexto primário, seria renegar tudo aquilo que foi delimitado pelo corpo artístico como elementos fundamentais em seu entendimento.

Decerto, é uma tarefa quase impossível atestar com certeza a existência de uma carga semântica científica ou político-social intrínseca em cada uma das milhares de obras espalhadas ao longo do globo, passíveis de artidade. Entretanto, a generalização dessa forma de representação artística como uma ponte ou uma pequena engrenagem, constituinte do complexo mecanismo referencial, concentrada na Pop Art e em Roy Liechtenstein como símbolos máximos da sua existência como experiência estética e política, seria renegar o seu passado de rompimento com a tradição da pintura e devolvê-la à sua forma estanque.

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson considera o momento decisivo aquele em que o fotógrafo observa pelos olhos do equipamento, à espera do instante derradeiro para captura ou o *click* do obturador. Para alcançar esse espaço temporal imutável, na perspectiva do artista, todos os elementos devem estar em perfeita harmonia, antes do seu congelamento futuro, o mesmo movimento é observado na pintura.

A criação de imagens em movimento sempre foi almejada pelo meio artístico, desde as rígidas insinuações de mobilidade do *kouros* grego às composições altamente dinâmicas do período helenístico, repetidas magistralmente por Bernini. Contudo, mesmo que essas obras possuam um refinamento mimético exemplar, que tornam a cena quase palpável, a lógica seccional monocular da pintura e da fotografia se mantém; a quebra desse paradigma se dá de maneira suavizada, a partir da

sequencialidade da narrativa, proveniente do surgimento das histórias em quadrinhos, primeiramente, no Japão, com Katsushika Hokusai, em 1814, e na Suíça, em 1827, com Rudolph Töpffer, antecipando, em décadas, as projeções cronofotográficas – primeira expressão cinematográfica – de Eadweard Muybridge.

## Referências

- ANGELO Agostini. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa203/angelo-agostini/>>. Acesso em: 18 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre, RSL & PM Editores, 2018.
- DANTO, Arthur C. Pop Arte e Futuros Passados. In: DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte**. Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo, SP: Editora Odysseu, 2006.
- EISNER, Will. **Nova York: A Vida na Cidade Grande**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2015.
- GOMBRICH, Ernest. **História da Arte**. Rio de Janeiro, RJ: Editora LTC, 2000.
- 1865**: Wilhelm Busch lançava Max e Moritz. Deutsche Welle, 2005. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1865-wilhelm-busch-lan%C3%A7ava-max-und-moritz/a-48997>>. Acesso em 8 julho 2021.
- JONES, Gerard. **Homens do Amanhã: Geeks, Gângsteres e o Nascimento dos gibis**. São Paulo, SP: Editora Conrad, 2005.
- MANUEL de Araújo Porto-Alegre. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>>. Acesso em: 19 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.

Recebido em: 11 de maio de 2023.

Publicado em: 09 de agosto de 2023.