

**OS QUADRINHOS E A VIDA:  
O PROBLEMA DA QUALIDADE LITERÁRIA AO FINAL DOS 1970**

Alexandre Linck Vargas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Existem dois modos relativos de pensar a literatura e a história em quadrinhos. No final dos 1970, na Argentina, nos EUA e na França, três episódios, sem conexão direta, redefinem a história dessa relação. Trata-se da suposta qualidade literária conquistada pelas HQs. Contudo, o que estes acontecimentos mostram é o jogo de forças por trás de uma aparente maturidade natural. Assim, cabe investigar, para além dos limites entre quadrinhos e literatura, a falta de vitalidade do próprio limite.

**Palavras-chave:** história em quadrinhos, literatura, vida, qualidade literária.

**ABSTRACT:** There are two relative ways of thinking literature and comics. In the late 1970s, in Argentina, USA and France, three episodes, without direct connection, redefine the history of this relationship. This is the supposed literary quality earned by comics. However, what these events show is the power game behind an apparent natural maturity. Thus, it is necessary to investigate, beyond the boundaries between comics and literature, the lack of vitality of the boundary itself.

**Key-words:** comics, literature, life, literary quality.

Existem dois modos de pensar a história em quadrinhos (HQ) e a literatura que ainda hoje se mostram apartados. Duas vidas paralelas que, desde cedo, já estavam enredadas no autêntico interesse de Goethe pelos trabalhos de Töpffer. Contudo, se tais *histoires en estampes* ou *littérature en estampes* tinham grande potencial, como Goethe reconheceria, este, no inocente apontamento de que Töpffer se prendia ainda em assuntos por demais frívolos, acabaria por pressagiar uma distância entre quadrinhos e literatura que acabaria se sintomatizando de outras formas.

É o caso da revista estadunidense *Classics Illustrated* e sua contraparte brasileira, a *Edição Maravilhosa* da Ebal (Editora Brasil-América), adaptando clássicos da literatura. “Curiosamente, a *Classics Illustrated*, que lançou 169 números entre 1941 e 1971, não se apresentava como uma revista em quadrinhos. (...) ‘...é a versão ilustrada, ou em imagem, de seus clássicos favoritos’, anunciava a revista” (GARCÍA, 2012, p. 24). Já a edição brasileira,

---

<sup>1</sup> Graduado em Cinema e Vídeo e Mestre em Ciência da Linguagem, ambos pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL.

que também adaptou clássicos da literatura nacional, contava com a nota editorial: “as adaptações de romances ou obras clássicas para a *Edição Maravilhosa* são apenas um ‘aperitivo’ para o deleite do leitor. Se você gostou, procure ler o próprio livro em sua tradução e organize sua biblioteca.” (CIRNE, 1990, p. 32).

A recusa de um **nome** enquanto mácula, fosse *comics*, negado explicitamente pela *Classics Illustrated*, fosse gibi ou quadrinhos, discretamente saído de cena pela *Edição Maravilhosa*, demarca duas questões. Em primeiro, a distância entre quadrinhos e literatura que se mantém e precisa ser mantida, de modo que quanto mais os quadrinhos se aproximam da literatura, nem que seja pela obviedade de uma adaptação na redução do mundo por seus objetos culturais, menos quadrinhos eles precisam assumir que são. Em segundo, a esquiva de uma nomeação preconizaria a adoção da *graphic novel* como aposta estratégica de um novo rótulo para uma história em quadrinhos literária.

Oscar Steimberg, no artigo “Cuando la historieta es versión de lo literario”, abordaria o problema das adaptações em quadrinhos de clássicos da literatura. Em sintonia com pensadores de outros países que se debruçaram sobre HQs a partir da segunda metade dos anos 1960 e, sobretudo, no decorrer da década de 70, Steimberg procurava investigar o que causava o sabor insosso da imensa maioria de adaptações de clássicos da literatura. Sua síntese foi a seguinte:

Em suma, o que geralmente é deixado de fora é tudo que faz do romance algo mais do que relato, retrato de costumes ou “pintura histórica”; o que se traduz, como em qualquer obra artística, em significações cuja riqueza é apresentada como conflituosa, como não esgotável a partir de uma determinada perspectiva de leitura. (STEIMBERG, 2013, p. 148).<sup>2</sup>

Essa redução ao nível do relato, de um sentido comum ou de uma leitura distraída, nas palavras de Steimberg, costuma-se alegar duas limitações recursivas dos quadrinhos. A primeira seria a fragmentação da narrativa em momentos, dos quadros propriamente ditos, que não teriam como adaptar a continuidade poética ou, em outro extremo, reproduzir a sensação fluída da não-narrativa atemporal da literatura. Por isso, refém do quadro a quadro, intercalado por uma sarjeta, restaria aos quadrinhos, por uma dupla restrição, ater-se a uma

---

<sup>2</sup> En suma, lo que suele quedar fuera es todo aquello que hace que la novela sea algo más que relato, o cuadro de costumbres, o “pintura histórica”; aquello que se traduce, como en cualquier obra artística, en significaciones cuya riqueza se presenta como conflictiva, como no agotable desde una perspectiva particular de lectura.

sequência de eventos simples, cronologicamente situados, mas, ao mesmo tempo, sem uma passagem que produzisse efeitos poéticos para além das mesmas situações fragmentárias. Por sua vez, a segunda limitação seria a redundância dos quadrinhos, o paralelismo tautológico que a copresença do texto e da imagem fatalmente emprestaria à qualquer adaptação da literatura, já que a imagem tenderia apenas a reiterar o que o texto previamente havia dado conta. Deste modo, a supressão do texto original no ato da adaptação em imagem se dá apenas quando é possível substituir a descrição objetiva pelo mero relato visual, cabendo a todo o resto, como é o caso de descrições em que na palavra reside a força poética, reproduzir os dois, isto é, o desenho da descrição e o texto da descrição desenhada.

Contudo, Steimberg não se daria por convencido com essas limitações. Para aquém das arbitrariedades editoriais, o que para ele sustentava tais compreensões era a falta de legitimação das histórias em quadrinhos perante a literatura. Seria, portanto, a percepção limitada sobre as HQs a causa do próprio limite. Para contra-argumentar, bastava olhar para quadrinhos que não eram adaptações da literatura e perceber como tais limitações eram facilmente transpostas. Quanto à fragmentação dos quadros, *Pop*, de Millar Watt, já era, desde os anos 1920, exemplar no uso da simultaneidade dos quadros como forma para articular poeticamente ações sequenciais. Por outro lado, Guido Crepax, entre tantos outros quadrinistas da geração dos anos 1960, era mais do que suficiente para demonstrar, a partir do leiaute de suas páginas, uma libertação da sequencialidade descritiva em nome da não narratividade e atemporalidade. Já no que se refere à redundância dos quadrinhos, Steimberg cita *Príncipe Valente*, de Hal Foster, e *Rip Kirby*, pelas mãos de John Prentice, exemplos de paralelismos não redundantes entre imagem e texto em que este exerce prioridade na narração. Por fim, para mostrar possível uma adaptação em quadrinhos da literatura sem limitações auto-induzidas, Steimberg cita a arte de Alberto Breccia que, na companhia dos roteiristas Norberto Buscaglia e Carlos Trillo, respectivamente adaptaria Lovecraft e Horacio Quiroga em “Los mitos de Cthulu” (1973) e “La gallina degollada” (1976). Breccia, desta vez sozinho, também viria a se tornar célebre por suas adaptações de Allan Poe e Ernesto Sabato.

Esse pequeno artigo de Steimberg, publicado em 1976 no catálogo da *Segunda bienal de la historieta y el humor gráfico*, de Córdoba, e em 1977, na revista *Artes visuales*, do *Museo de arte moderno*, da Cidade do México, seria o ponto inicial de um triângulo de

relações, a princípio ocasionais. No final dos anos 1970, tanto nos EUA quanto na França, dois acontecimentos seriam fundamentais para o contato entre os quadrinhos e a literatura. Nos EUA, em 1978, Will Eisner publicava *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. Não foi a primeira HQ a se autoproclamar uma *graphic novel*, porém é a que faria desse termo um modelo. Isso se deve ao fato de Eisner circular no ambiente dos quadrinhos autorais nos anos 1960 e 1970 por meio de tributos a seu *The Spirit* dos anos 1940. “Esse pessoal estava utilizando os gibis como uma autêntica forma literária. (...) Sim, eram insolentes, eram grosseiros e eram sujos, mas utilizavam os quadrinhos como uma forma literária!”. (EISNER apud GARCÍA, 2012, p. 214-215). Eisner queria posicionar sua HQ na estante das livrarias, para isso se utilizou de uma editora que não publicava quadrinhos e que, embora tenha falido antes de conseguir dar maior circulação a *Um contrato com Deus*, estabeleceu um formato para os quadrinhos enquanto literatura (HATFIELD, 2005; GARCÍA, 2012). Juntamente das pretensões mercadológicas, esteticamente, Eisner parecia seguir à risca os apontamentos de Steimberg, a quem pouco provavelmente tenha lido. Em *Um contrato com Deus*, muitos dos quadros não são traçados, de modo que a transição de um quadro a outro é bastante suave, dando-se pelo singelo vazio entre uma figura e outra, ou mesmo por elementos figurativos fazendo as vezes de traço e de sarjeta. Quando há quadro traçado, sua pertença ganha peso na totalidade da página. Não há qualquer sensação fragmentária em Eisner. Isto explica sua visão dos quadrinhos como uma “arte sequencial”. Mas não há como não dar luz à ironia de que ele foi, tanto quanto ou até mais, um artista da simultaneidade. No que concerne o paralelismo imagem e texto, novamente Eisner parece seguir Steimberg, pois foge das redundâncias; e quando o texto aparenta concentrar em si a força gravitacional do quadro ou da página, assim o é sem que o desenho se torne uma mera ilustração. Poder-se-ia ter a objeção que nada disso é exatamente novidade. Economicamente, já haviam publicações de HQs em formato livro, e, esteticamente, o próprio Eisner tinha produções anteriores semelhantes. Contudo, é a montagem que aqui nos interessa. A articulação entre economia, estética e a convergência com a literatura. Montagem esta que de modo algum estava restrita ao gênio de Eisner.

No final de 1977, na França, saía pela editora Casterman a revista (*À Suivre*). Tratava-se da iniciativa de propiciar considerável liberdade aos autores, principalmente no que tange a

restrição de 48 páginas, comum no mercado franco-belga, sob a proposta de se produzir *romans en bande dessinée*. No editorial constava: “Com toda a sua densidade romanesca, (*À Suivre*) será a invasão bárbara da *bande dessinée* na literatura” (MILLER, 2008, p. 27; MAZUR, DANNER, 2014, p. 131). As histórias eram divididas em capítulos e buscava-se valorizar “qualidades literárias”. Três anos antes da Casterman lançar (*À Suivre*), *A balada do mar salgado*, de Hugo Pratt, história de mais de 100 páginas publicada no formato álbum, seria um precedente de sucesso. Isso estimularia o retorno do protagonista, Corto Maltese, em novas histórias episodiadas como um romance de folhetim publicado em (*À Suivre*). Contudo, o destaque da edição zero, a única de 1977, quanto da edição um, de 1978, é *Ici même*, escrito por Jean-Claude Forest e desenhado por Jacques Tardi. Cabe lembrar que Forest é o autor de *Barbarella*, o primeiro álbum de luxo erótico em quadrinhos, publicado por Éric Losfeld em 1964, e, assim como *A balada do mar salgado*, é uma das tantas invenções da *graphic novel*.

Se no roteiro de *Ici même* há um “veterano” do insinuoso fazer quadrinhos fora de sua própria bolha, na arte há um Jacques Tardi ainda não tão experiente, mas já premiado em 1975 como melhor desenhista francês no Festival de Angoulême, a mesma edição que concedeu o grande prêmio a Will Eisner. Grandes são as diferenças entre a arte de Tardi e Eisner. Este é um retratista expressionista, aquele é um pseudo-caricaturista, afinal, o cartunesco no traço está sempre a falsear-se, recuando da caricatura que aparentemente é em direção a um realismo ondulante, por vezes trêmulo, onírico e até perturbador. Se Tardi, diferentemente de Eisner, conserva de modo bastante tradicional o traçado dos quadros e sua composição no leiaute da página em duas ou três tiras, é o desenho em si, tanto pela figuração bastante móvel, quanto pelas linhas, formas e espaços brancos e negros pré-figurativos, que se articula uma sequencialidade/simultaneidade. Por sua vez, mais do que em *Um contrato com Deus*, em *Ici même* o texto contrasta com o desenho. Na medida em que, por um lado, não há redundâncias entre imagem e texto, e por outro, o desenho é bastante móvel, o texto, que por vezes ocupa grande parte do quadro, opera um equilíbrio, gerando estabilidade na página. *Ici même* seria publicado em formato álbum em 1979.

Com (*À Suivre*), em especial *Ici même*, fecha-se um triângulo que nas outras extremidades habita a análise de Steimberg (e a obra de Breccia) e *Um contrato com Deus*, de Eisner. 1980 então começaria com o lançamento da revista *Raw* e a publicação seriada de

*Maus* de Art Spiegelman em suas páginas, sendo, anos depois, quando lançado em livro, mais uma das invenções da *graphic novel*, talvez a mais prestigiada de todas, capaz de anacronicamente refletir luz em seus predecessores. Certo projeto de aproximação com a literatura estava, enfim, concluído. É preciso considerar, para além das características autônomas que a *graphic novel* possa ter diante de outros modos de quadrinhos, o seu ter-lugar numa história que se monta a partir de um paradigma. O reconhecimento literário da *graphic novel*, cabe dizer, até hoje não completamente pacífico, mas muitíssimo mais eficiente que qualquer outro formato em quadrinhos, mantém intacto o paradigma de uma arte menor quando aposta numa organicidade. É isto que Christopher Pizzino denuncia quando chama de discurso *Bildungsroman* dos quadrinhos (2016, p. 30), isto é, a ideia de que as HQs cresceram e amadureceram perante a sua suposta infantilidade, mediocridade e toda sorte de baixaza. O que um discurso *Bildungsroman* escamoteia é a violência, as estratégias e contra-estratégias, ou, para citarmos Walter Benjamin (1994), os documentos de barbárie inerentes a todo documento de cultura. Como o próprio artigo de Steimberg mostrava, o que os precursores da *graphic novel* produziam esteticamente desde muito cedo se fazia nas HQs. Cabia então uma reconsideração econômica, isto é, uma maneira distinta de empregar e fazer circular o material noutras veredas simbólicas: aqui inclui-se encadernação, número de páginas, ponto de venda, temáticas preferenciais etc. Contudo, o processo é dialético. No momento em que há uma mudança econômica, a reboque há também uma diferença estética. Esse outro estético dos quadrinhos, a partir da *graphic novel*, é a sua literariedade, objetivo de demanda não acidental, conquistado através de uma falsa organicidade forjada no final dos anos 1970. Porém, a conquista da literatura pelos quadrinhos é paradoxal. Acolhe em si uma qualidade literária, autonomiza a literatura, quando esta já não estava mais lá. Coube aos quadrinhos recolher os restos da qualidade literária porque a literatura já não tinha mais muitas qualidades, porque nos mesmos anos 1970, quando a filosofia e a teoria literária se fundiram irremediavelmente no pensamento pós-estruturalista, a literatura era potência, poder-vir-a-ser indecidível entre escrita e vida. Em “A literatura e a vida”, Gilles Deleuze diz:

Escrever não é certamente impor uma forma “de expressão” a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...). Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja,

uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 1997, p. 11).

Contrariamente, quando as histórias em quadrinhos angariam uma qualidade literária, e sobretudo o fazem a partir de uma autobiografia, isto é, uma suposta escrita da vida — caso de *Maus*, mas em partes e antes dele, *Um contrato com Deus* —, ampliam ainda mais a distância entre literatura e vida. Isto se dá porque, no sentido oposto do informe ou do inacabamento que aponta Deleuze, a ideia da *graphic novel*, o discurso *Bildungsroman*, a organicidade evolutiva da “boa forma” devolve-nos à autonomia da arte, aquela que os quadrinhos nunca tiveram enquanto objeto da indústria cultural e estrangeiro da instituição arte.<sup>3</sup> Essa aparente alegria tardia por uma autonomia, conquista de uma qualidade reconhecível e reconhecedora, mais uma vez reativa a visão de uma literatura atrasada. *Desvendando os quadrinhos*, de Scott McCloud, publicado em 1993, um ano após *Maus* ganhar o prêmio Pulitzer e que seria muito influente, inclusive academicamente, nas duas décadas seguintes a sua publicação, é o exemplo máximo dessa autonomia dos quadrinhos autocelebrada. Cabe dizer, não tanto pela obra em si, mas pela leitura formalista que se seguiu a partir dela. Porém, tal “virada autonomista” jamais deu resposta a questões antigas ainda insistentes nos quadrinhos.<sup>4</sup>

De modo esquemático, poder-se-ia afirmar que, enquanto a literatura ia da forma para a força, os quadrinhos faziam o percurso inverso, indo da força para a forma. Ainda que essa forma fosse a “boa forma”, aquela bem aceita perante o modelo posto, ao relegar a força ao segundo plano — e toda força só é pensada na relação entre forças, daí sua inseparabilidade da vida —, os quadrinhos manter-se-iam a certa distância de uma literatura que faz com a vida sua esfera perdida. Conforme diz Josefina Ludmer, em “Literaturas pós-autônomas”:

---

<sup>3</sup> Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, seguindo uma leitura bastante restrita das teses estéticas adornianas, sustenta (assim como Benjamin em relação a Chaplin) que objetos culturais, como os quadrinhos, conseguiam com muito mais facilidade o que as vanguardas penavam, isto é, uma indistinção da arte com a vida cotidiana. Contudo, para Bürger, diferentemente das vanguardas que procuravam inventar uma vida outra, as literaturas de entretenimento (e aqui se incluem os quadrinhos) estavam comprometidas na manutenção de uma sociedade burguesa. “A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição”. (BÜRGER, 2012, p. 104).

<sup>4</sup> É o caso das adaptações em quadrinhos de clássicos da literatura. Seria possível elencar adaptações que formalmente fogem à risca dos limites apontados por Steimberg e, ainda assim, são consideradas “acessórios ilustrados”, como é o caso de tantas adaptações brasileiras de clássicos da literatura voltadas quase que exclusivamente às bibliotecas escolares dos últimos quinze anos. No outro extremo, há o caso da adaptação do livro da *Gênese*, por Robert Crumb. Publicada em 2009, essa celebrada adaptação em quadrinhos utiliza os quadros de maneira bastante fragmentária e a relação entre imagem e texto é forçosamente redundante.

A situação de perda da autonomia da “literatura” (ou “do literário”) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze).(…) Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos literários, ao perder “o valor literário” (e ao perder “a ficção”) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder. (LUDMER, 2010, p. 3).

O resultado dessa relação dos quadrinhos com a literatura, o que por consequência demarca uma distância qualitativa com a vida, fazendo dela assunto, porém formalmente — e puramente — distinguindo-se dela, acarreta em uma falta de saúde, segundo Deleuze.

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. (DELEUZE, 1997, 15- 16).

Essa disputa racial que Deleuze menciona nos remete diretamente ao nazismo, o mesmo que surge na perseguição aos ratos em *Maus*. Contudo, não se resume a isso. Trata-se, antes, de uma contenda entre a Forma e o Devir. Enquanto a Forma delinea, e por isso agencia uma qualidade razoavelmente segura, o Devir faz de toda qualidade algo provisório, pois afirma e impele a um entrelugar que jamais se acomoda, um elemento de fuga que se furta da formalização. Em outras palavras, a Forma é o requadro dos quadrinhos, e o Devir é o traço do desenho, da letra, do próprio requadro ou mesmo o espaço em branco em torno dos traços, que explode afetos, dobra temporalidades, reverbera significâncias. Se no jogo de forças o Devir é sufocado, a Forma prevalece no seu silêncio e solidão mortal. Por isso, seria a literatura uma saúde, a possibilidade delirante do próprio possível vital.

Todo esse embate é o que se mostra visível quando miramos a sarjeta entre quadrinhos e literatura e sua relação no final dos anos 1970. Primeiramente, a sub-racialidade, ao menos literária, dos quadrinhos que a eles recaiu por mais de um século. Se essa condição segrega, ao mesmo tempo lança a uma periferia da boa forma que enamora com o possível. Contudo,

esse possível é a todo instante recalcado quando os quadrinhos são objetificados pela qualidade literária. A *graphic novel*, a invasão bárbara da literatura e outros modos de selvageria dissipam-se na domesticação simbólica de obras bem formatadas para o mercado de livrarias. A repetição torna-se, então, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225): repetir a montagem em vias de se fazer do final dos anos 1970 é restituir sua possibilidade mais uma vez, é revitalizá-la.

E se os apontamentos de Steimberg e análises sobre Breccia não nos conduzissem a uma normatividade? E se Eisner e, conseqüentemente, *Maus* não fossem interpelados como fórmulas? E se (*À Suivre*), *Ici même* ou mesmo *Corto Maltese* não fossem por nós acessados conforme o almejado em suas pretensões editoriais? Mais que um mero exercício especulativo, cabe perguntar-se se, de fato, fomos alguma vez tão obedientes. Se o povo falta para a literatura, como diz Deleuze, é provável que ele sempre tenha faltado para os quadrinhos, apesar de toda uma forma de acesso e interpretação dos episódios do final dos anos 1970 dizer-nos o contrário, isto é, que os quadrinhos finalmente encontraram um povo, um público, um espaço público legítimo e culturalmente aceito sob o signo da *graphic novel*. A essa montagem é preciso responder com desmontagem. O povo que falta, e sempre faltará aos quadrinhos, é o devir de vida, a força que se agita antes de qualquer forma, a despeito da forma que se tenta impor; um povo para quem as definições de qualidade literária são insuficientes diante da vida atravessada numa HQ. Esse povo faltante sempre esteve aí, porém, seu discurso a respeito dos quadrinhos não encontra Devir, mantém-se na Forma empobrecida da *graphic novel*, do *Bildungsroman*, da organicidade evolutiva etc. Eis o que pretende uma filosofia deleuzeana, ou antes dela, uma filosofia nietzschiana: evocar junto do apolíneo, da boa forma individualizante e autonomizante, sua contraparte dionisíaca, o Uno-primordial vital e indistinto, união da vida e da arte. Portanto, é na problemática do dionisíaco, da vida apartada, da pós-autonomia ora negada, que as linhas entre literatura e quadrinhos mantém-se aparentemente separadas, sendo a causa dessa divisão o que Steimberg já prenunciava, isto é, um discurso do limite capaz de forjar os próprios limites. Contudo, não mais mero limite formal, mas **limite vital**. Uma condição a se reverter na vida porvir das histórias dos quadrinhos.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa; Funarte, 1990.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 1997.
- EISNER, Will. *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. São Paulo: Devir, 2007.
- FOREST, Jean-Claude; TARDI, Jacques. *Ici même*. Barcelona: Norma editorial, 2005.
- GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- HATFIELD, Charles. *Alternative comics: an emerging literature*. Jackson: University Of Mississippi, 2005.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: *Sopro n. 20*. Panfleto Político-Cultural. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010, p. 01-04.
- MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- MILLER, Ann. *Reading bande dessinée: critical approaches to french language comic strip*. Bristol: Intellect Books, 2007.
- PIZZINO, Christopher. *Arresting development: comics at the Boundaries of literature*. Austin: University of Texas, 2016.
- STEIMBERG, Oscar. Cuando la historieta es versión de lo literario. In: \_\_\_\_\_. *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.