

Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil

Ivan Lima GOMES (mestrando em História Social/ UFRJ-RJ)

Resumo:

As histórias em quadrinhos nacionais, passados mais de cem anos desde os primeiros trabalhos publicados, já têm muita coisa a dizer para a História. Por isso, o objetivo deste artigo é estabelecer um quadro preliminar com alguns momentos relevantes desta mídia no Brasil, tais como: a forte inserção junto a acontecimentos relevantes de cada época; a relação com os quadrinhos estrangeiros; e os limites e as possibilidades da mídia quadrinhizada no Brasil.

Proposta sem dúvida bastante extensa, e por isso opto pelo seguinte recorte: dos trabalhos pioneiros de Angelo Agostini, ainda no século XIX, até o fim da publicação da revista *Pererê*, de Ziraldo, em 1964. Esta publicação, a primeira revista em quadrinhos de um único autor nacional, tem seu último número lançado em abril de 1964, momento paradigmático também para o quadrinhos e artistas em geral.

Com isso, destaco alguns temas que serão abordados: a revista infanto-juvenil *Tico-Tico*; a presença maciça de super-heróis norte-americanos em um contexto de Segunda Guerra Mundial e combate ao comunismo; e o preconceito moralista às HQ's, julgadas como destruidoras de lares e de mentes infantis.

Palavras-chaves:

Mídia Visual; Histórias em Quadrinhos; Indústria Cultural (Brasil)

Introdução

As histórias em quadrinhos são objetos de estudos de diversos campos do conhecimento já há muito tempo. É possível observar as mais diversas tendências: alguns preocupados em denunciar o conteúdo nocivo às crianças; outros priorizando as particularidades da linguagem dos quadrinhos; além daqueles que buscam no material analisado um “reflexo” das contradições sociais; entre outros. O fato é que não é mais possível assumir o argumento recorrente em muitas abordagens sobre o tema, denunciando a suposta carência de pesquisa sobre os quadrinhos.

Diante da tentativa de estabelecer uma história da trajetória dos quadrinhos no Brasil, recortes são necessários, afinal tal proposta, mesmo pretendendo ser “breve”, como indicado no título, exige cuidados e precauções – os quais assumimos aqui. A opção pelo estudo das HQ até 1964 justifica-se pela avaliação que fazemos deste ano também como

paradigmático para a cultura brasileira. Com a culminação do golpe civil-militar neste ano, é possível observar outra dinâmica nos quadrinhos brasileiros; afirmativa semelhante – ainda que sob outros temas – podemos sugerir para os quadrinhos produzidos sobretudo após o processo de redemocratização do Brasil.

A opção pelo estudo histórico das HQ's brasileiras produzidas até 1964, portanto, procura destacar a relevância deste momento para a indústria cultural do país. É neste momento que encontramos a consolidação do mercado editorial e seus desdobramentos e dilemas.

Quadrinhos no Brasil, de Agostini a Pererê

O marco inicial para iniciarmos um estudo sobre a produção brasileira de quadrinhos vem dos desenhos do ítalo-brasileiro Angelo Agostini. O primeiro capítulo de *As Aventuras de Nhô Quim* ou *Impressões de uma Viagem à Corte* datam de 30/01/1869¹, e esta série é considerada por muitos estudiosos como a primeira história em quadrinhos do Brasil (CARDOSO 2002; CIRNE, 1990; PATATI & BRAGA, 2006). O pioneirismo de Agostini acentua-se se lembrarmos que a linguagem dos quadrinhos, tal como tornou-se reconhecida até hoje, veio a se consolidar entre fins do século XIX e início do século XX. Em *Nhô Quim* podemos citar, por exemplo, a ordenação seqüenciada dos desenhos, já seguindo o padrão ocidental de leitura das histórias em quadrinhos; a quadrinização – a inserção em quadros fechados – de alguns desenhos; e o uso do texto como uma espécie de guia para a leitura.

Aquela que é considerada como a grande obra em quadrinhos de Agostini foi publicada inicialmente em 1883, seguindo o estilo folhetinesco que caracterizaria *As Aventuras de Nhô Quim*. *As Aventuras de Zé Caipora* apresenta algumas características peculiares que a diferenciam de grande parte dos trabalhos com quadrinhos correntes até então, como o refinado traço presente nos desenhos, de rica conotação realista e cuja temática se baseava em um misto de aventura e drama – recurso este inovador até então. Vale lembrar, em contraposição a este último aspectos, que os quadrinhos, ao redor do

¹ Esta data, em homenagem ao pioneirismo de *As Aventuras de Nhô-Quim*, passou a ser considerada o Dia do Quadrinho Nacional.

mundo, já apresentavam então uma forte tendência ao humor e à sátira, assim como também o direcionamento ao público infanto-juvenil.

Ainda que, de acordo com Athos Eichler Cardoso “*a temática e os traços [de As Aventuras de Nhô Quim], comparados à produção européia, pouco têm de original*” (CARDOSO, p. 23), o reconhecido pioneirismo de Angelo Agostini infelizmente é pouco (re)conhecido dentro e fora do Brasil, conforme nos relata Gilberto Maringoli de Oliveira, na apresentação de sua tese sobre a vida e a obra de Agostini:

No início daquele ano [1984], um grupo de intelectuais, membros da Academia Brasileira de Letras, resolvera prestar uma homenagem a um dos mais antigos editores brasileiros em atividade, Adolfo Aizen (1907-1991), proprietário da Editora Brasil-América, do Rio de Janeiro. Aizen lançara, em 14 de março de 1934, um jornal totalmente voltado para as histórias em quadrinhos, o *Suplemento Infantil* (posteriormente *Suplemento Juvenil*) (...). A homenagem planejada pelos acadêmicos se materializaria na apresentação de um projeto de lei, ao Congresso Nacional, instituindo o dia 14 de março como o Dia das Histórias em Quadrinhos, em alusão ao cinquentenário do *Suplemento Juvenil*. A justificativa era de que a data marcaria a primeira publicação de histórias em quadrinhos no Brasil. (OLIVEIRA, página 10).

Este equívoco mostra-se presente mesmo na literatura especializada sobre quadrinhos – ainda que de forma não tão explícita quanto na exposição acima. Zilma Anselmo (1975), apesar de reconhecer que “*a tradição de revistas em quadrinhos no Brasil teve início no princípio do século com O Tico-Tico (...)*” (p. 67), não se desvincula integralmente da linha de pensamento expressa na citação anterior de Oliveira, uma vez que, segundo ela: “*Não existe no Brasil uma linha autenticamente nacional de desenvolvimento de HQ, sendo a importação responsável pela introdução das HQ neste país*” (ANSELMO, p. 64).

A penetração em massa de material estrangeiro de quadrinhos no país – em especial os *comics* norte-americanos – pode ser simbolizada através da publicação do *Suplemento Juvenil* por Adolfo Aizen entre 1933 e 1934². Esta foi a primeira de muitas empreitadas

² Moya (1977) afirma que o *Suplemento Juvenil* teve início em 1933; já para Cirne (1990), em 14 de março de 1934, temos o *Suplemento Infantil*. Gonçalo Junior destaca também que em 27 de junho de 1934, o *Suplemento Infantil* desvincula-se do jornal *A Nação*, passando a ser chamado *Suplemento Juvenil* desde então.

deste que é tido como um dos maiores personagens da história das HQ's no Brasil (JÚNIOR, 2004; MOYA, 1977). É por intermédio do *Suplemento Juvenil* que o público brasileiro tem o primeiro contato com as histórias de personagens como *Flash Gordon*, *Mandrake*, *Jim das Selvas* e outros (CIRNE, 1990, p. 23)

Os *comics* eram obtidos através de Arroxelas Galvão, representante da *King Features Syndicate (KFS)*³ no Brasil, a preços baixos e que acabavam por desestimular o investimento em artistas nacionais (JÚNIOR, 2004). E havia também, outrossim, o desejo pelo frescor da novidade que vinha do estrangeiro e pela moda: mesmo quando eventualmente material brasileiro era publicado no *Suplemento Juvenil*, “(...) a par de ser escasso, muitas vezes apenas reduplicava a forma e a ideologia dos *comics*” (CIRNE, 1990, p. 27); ou, como afirma Zilma Anselmo sobre os anos 1940, “(...) aparecem as primeiras revistas de HQ com texto e desenhos de artistas nacionais, mas ainda é clara a influência de modelos estrangeiros, em especial de americanos” (ANSELMO, p. 46). Podemos destacar nomes como Carlo Thiré, Monteiro Filho e Antônio Euzébio Neto.

A limitação imposta pelo mercado e pela concorrência desleal, sem maiores subsídios ao quadrinhistas brasileiros não deve nos levar a uma crítica unívoca à proposta do *Suplemento Juvenil*, sob a acusação de expressões literais do imperialismo norte-americano. Preferimos antes reconhecer que obras como *Tarzan*, *Príncipe das Trevas*, *Mandrake*, *Dick Tracy* e *Flash Gordon*, apenas para citar alguns títulos lançados (CIRNE, 1990, p. 23), são mundialmente reconhecidas como quadrinhos de elevado primor estético e narrativo e que, então, ignorar tais realizações significa tão somente apartar-se de forma preconceituosa de importantes criações da história das HQ mundiais.

Com a publicação do *Suplemento Juvenil* é possível observar também o início da formação de um incipiente mercado editorial brasileiro, com o surgimento de jornalistas e empresários que são atualmente nomes de força dentro da imprensa do Brasil. Talvez o nome mais emblemático destes seja atualmente o do jornalista Roberto Marinho que em muitos momentos é avaliado por Gonçalo Júnior e Álvaro de Moya como um editor arguto

³ Uma das maiores organizações do período, agregava desenhistas, fotógrafos, roteiristas e outros *features*. Direccionavam as vendas, negociavam com os veículos de imprensa e, em certa medida, controlavam o mercado de quadrinhos nos Estados Unidos. A sua hegemonia será abalada apenas a partir dos anos 1960, com a força dos quadrinhos *underground* e do movimento de contracultura.

e mesmo aproveitador (JÚNIOR, 2004; MOYA, 1977). Em resposta ao *Suplemento Juvenil* de Aizen, Marinho publica *O Globo Juvenil*; quando aquele lança em 1939 *O Mirim*, este contra-ataca com *O Gibi* (JÚNIOR, 2004, p. 65-69).

Conforme abordado anteriormente, a década de 1940 foi dominada pelos *comics* norte-americanos⁴, sobrando, assim, poucas fatias no mercado para o artista nacional – aliada à pouca popularidade de carreiras como desenhista e roteirista de HQ's. As oportunidades para o artista brasileiro ainda assim existiam, mesmo que a conta-gotas. Listamos anteriormente alguns brasileiros que publicam HQ's no *Suplemento Juvenil*; n' *O Globo Juvenil* temos a surpreendente presença de um ainda não tão famoso Nelson Rodrigues como roteirista de adaptações de clássicos da literatura mundial para as revistinhas, como *O Fantasma de Canterville* e *O Mágico de Oz* (JÚNIOR, 2004, p. 60-63).

Em paralelo a isso, nesse momento ganham força as críticas aos quadrinhos por parte de diversos grupos sociais ao redor do mundo. Proibidas durante o fascismo de Mussolini, combatidas pela URSS, pela Igreja Católica e criticada por psicólogos e pedagogos, as histórias em quadrinhos sofriam duros golpes em sua já frágil reputação, e isso repercutirá seriamente no mercado. No Brasil, o ataque às HQ's pegou carona com os grupos conservadores, mas também contava com outros objetivos: a disputa por espaço dentro da imprensa brasileira, em especial por aquela fatia ocupada por Roberto Marinho. Esta dinâmica de concorrência, que em muitos momentos beirou o sensacionalismo, caracterizou a produção brasileira de quadrinhos (JÚNIOR, 2004).

A ironia é que um dos primeiros lançamentos de revista que apresentou histórias em quadrinhos em seu conteúdo foi considerado como inocente e liberado para a leitura das crianças. A revista *O Tico-Tico* manteve uma longa duração, fornecendo quadrinhos, reportagens e curiosidades sobre o mundo infanto-juvenil por mais de cinquenta anos – ou seja, inseriu-se durante boa parte de sua trajetória em um mercado já amplamente dominado pelos *comics* norte-americanos desde os anos 1930 e 1940.

O Tico-Tico, pelo seu formato em revista e pela variedade de seu conteúdo, caracteriza-se, de acordo com Anselmo, pela referência editorial marcadamente francesa.

⁴ A referência à Segunda Guerra Mundial é importante aqui; revistas em quadrinhos com histórias de super-heróis em luta contra os nazistas eram o entretenimento dos soldados das forças aliadas. Cf.

Segundo a autora, a difusão de quadrinhos na França se deu por intermédio da revista infantil, que contava com nomes como Dickens, Verne e com os desenhos de Gustavo Doré (ANSELMO, 1975, p. 44-46). O personagem-símbolo d'*O Tico-Tico*, no entanto, era *Chiquinho*, uma adaptação não-autorizada – e apenas revelada e proibida muito tempo depois – de *Buster Brown*, do norte-americano Richard Outcault.

A revista contou com nomes importantes dentro da ilustração nacional, como o já citado Angelo Agostini, além de Luiz Sá e J. Carlos. Este último se estabeleceu de forma singular dentro das artes gráficas brasileiras, trabalhando em *O Talento de Juquinha*, história em quadrinhos veiculada n'*O Tico-Tico* a partir de 1906 e em inúmeros veículos impressos ao longo da primeira metade do século XX (CIRNE, 1990, p. 20-22)

A arte de J. Carlos torna latente as transformações vivenciadas cotidianamente pelos grupos sociais presentes no Rio Janeiro, então Distrito Federal e capital do Brasil. Atento observador da política, das modas dos salões das elites e das modinhas entoadas pelos boêmios da Lapa, J. Carlos retratou o carioca diante de problemas cotidianos da cidade, como o calor e o transporte público deficiente, e as mudanças nas vestimentas e nas relações entre o público e o privado que daí decorrem, respectivamente (SEVCENKO, 1998). Zuenir Ventura faz uma pergunta cuja resposta já sugerimos através de Bakhtin no início deste capítulo: “*Até que ponto as melindrosas foram um tipo de mulher que estava surgindo, ou estava surgindo um tipo de mulher em consequência das melindrosas de J. Carlos?*” (CARLOS, J. 1998)

A relação entre os quadrinhos e as referências culturais do Brasil são claras aqui. Dos quadrinhos lançados pela revista à moda francesa *O Tico-Tico*, vamos à publicação em massa de *comics* norte-americanos; do ideal de afrancesamento, característico da sociedade do Rio de Janeiro de início do século passado – vide a importação de pardais objetivando tornar a cidade mais parecida com Paris (SEVCENKO, 2004) –, observamos gradativamente o alinhamento do país à cultura de massas norte-americana, com seus gostos e padrões – o que por sua vez relaciona-se também a um contexto de boa-vizinhança entre os dois países⁵ (TOTA, 2000).

⁵ É sintomático que a EBAL, editora fundada por Aizen em 1945 após a venda de sua editora anterior, o Grande Consórcio de Suplementos Nacionais, seja uma sigla para Editora Brasil América Limitada. É com ela que Aizen se consolida de vez no mercado a publica seus quadrinhos de heróis, além das versões em

Com a produção voltada basicamente para o público infantil, *O Tico-Tico* não sofreu as críticas e reprimendas daqueles que enxergavam um caráter nocivo nos quadrinhos. E estes não foram poucos: tivemos desde Carlos Lacerda e Samuel Wainer a deputados de São Paulo e do Rio Grande do Sul, passando por escritoras como Dinah Silveira de Queiroz e Cecília Meireles. Ironicamente, estas autoras serão convencidas de que as HQ poderiam veicular “informações pertinentes”, “dados morais” e ajudar na “formação cívica do cidadão”. Ela poderia ser “educativa”.

Adolfo Aizen passa a se dedicar, em paralelo com suas bem sucedidas revistas do *Superman*, do *Batman* e do *Zorro*⁶, às adaptações de obras literárias para os quadrinhos, reunidas sob o título de *Edições Maravilhosas*. As *Edições Maravilhosas* se limitaram durante um bom tempo a colocar no mercado material estrangeiro – alguns inclusive já publicados anteriormente por Aizen em outras oportunidades –, passando em um segundo momento à literatura nacional: Dinah Silveira de Queiroz e Cecília Meireles serão alguns nomes que tiveram obras quadrinizadas pelas *Edições Maravilhosas*⁷. A EBAL publica também biografias de nomes importantes da história nacional e descobertas científicas sob o formato das HQ (JÚNIOR, 2004, p. 257-291).

Estas histórias em quadrinhos, além de acusadas na época de desestimular a leituras das obras literárias que originaram as adaptações, pecavam pelo caráter excessivamente respeitoso e zeloso com que tratavam a literatura e a história oficiais, conforme afirma Cirne: “*Claro que um romance simplesmente ilustrado, com as imagens em seqüência, não é um bom quadrinho. E a Edição Maravilhosa foi pródiga em romances meramente ilustrados, nacionais ou estrangeiros*” (1990, p. 32; negritos do autor). O autor também destaca o que considera ser uma limitação das capacidades expressivas de uma HQ:

No final da maioria dos volumes vinha a seguinte 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 livro em sua tradução e organize a sua biblioteca

quadrinhos de clássicos da literatura.

⁶ Em meados dos anos 1950, cada uma destas três vendia em média mais de 150 mil exemplares por edição; a EBAL lançava mensalmente mais de 30 revistas diferentes (JÚNIOR, 2004, p. 284-291).

⁷ O que pode nos ajudar a entender a mudança de opinião das respectivas autoras sobre os quadrinhos levantada no parágrafo anterior...

– que uma boa biblioteca é um sinal de cultura e bom gosto’. Apesar de bem intencionado, é um **aviso** – em sua formulação – que compromete a possível força expressional dos quadrinhos (1990, p. 32; negritos do autor).

Sem querer entrar no mérito do juízo estético que possamos tecer acerca destas publicações, devemos perceber como *As Edições Maravilhosas* serviram muito bem a Aizen – e a Roberto Marinho, que publica logo em seguida quadrinhos nesta linha. Mesmo que tenham se tornado um sucesso de vendas serviram para uma construir uma aura de bondade e de riqueza moral e pedagógica para as histórias em quadrinhos, alvo de crescentes críticas em todo o mundo (BARBOSA, Alexandre, 2006).

Ao mesmo tempo, ao produzir e intensificar a publicação de tais séries de quadrinhos, seja através das *Edições Maravilhosas* ou de outras seguindo este modelo celebrador do passado e da cultura oficiais do Brasil, como a *Epopéia* e a *História do Brasil*, Aizen solidificava a sua já constante presença e influência dentro do aparato oficial de poder, aliando-se à atmosfera de euforia presente no desenvolvimentismo do presidente Juscelino Kubitschek (BARBOSA, Alexandre, 2006, p. 155-166).

A tentativa de tornar latente um teor virtuoso potencialmente presente em qualquer revistinha em quadrinhos era também uma forma de se diferenciar e, em decorrência disso, de solapar a concorrência oriunda basicamente de editoras paulistanas de pequeno porte que se dedicavam aos quadrinhos de terror. Apesar de contar com uma organização não suficientemente profissionalizada e estabelecida, a Editora La Selva, fundada no início da década de 1950, conseguiu trabalhar bem com as histórias de terror “(...) *que estavam reinventando o mercado de gibis nos EUA*” (PATATI & BRAGA, 2006, p. 191). De acordo com Moya (1977):

“O aparecimento das revistas de terror obedece a uma escala crescente do próprio gênero. Revista ‘completa’ mesmo, só em 1951, mas histórias avulsas, muito antes desta data já eram publicadas (...) Com o término da guerra, os super-heróis um tanto desgastados com o uso e o abuso de seus poderes para vencer o ‘inimigo comum’ tinham caído no desprestígio da constante repetição” (P. 227-229).

O contexto desta época tratou de suprimir muitas das publicações de terror norte-americanas. Os Estados Unidos viviam então sob a égide do macarthismo, onde a modernização dos costumes era avaliada como deturpadora dos valores morais, da religião e da propriedade burguesa, tornando-se assim *locus* privilegiado para a infiltração de ideologias de esquerda e do comunismo (JÚNIOR, p. 236). Em 1954 instituiu-se a censura aos *comics* norte-americanos através do *Comics Code Authority*. De acordo com Gonçalo Júnior:

“Seria ingenuidade achar que a *Comics Code Authority* teve como objetivo apenas satisfazer aqueles que culpavam os *comics* pelo aumento da criminalidade. O tempo mostrou que o código de ética funcionou também como um meio eficaz para as grandes editoras se livrarem da concorrência dos gibis policiais e de terror”. (JÚNIOR, p. 244).

Curiosamente, muitos autores nacionais saudaram positivamente a censura norte-americana sobre os quadrinhos, por acreditarem que esta medida obrigaria os editores nacionais a ceder maiores espaços no mercado para a HQ nacional. O que ocorreria de fato, ainda que de forma transfigurada: findado o acervo norte-americano de gibis de terror por causa da censura, as editoras paulistas passaram a publicar um maior número de histórias desenhadas no Brasil, mas solicitavam que os desenhistas adotassem pseudônimos em inglês. Gedeone Malagola, por exemplo, era publicado sob a alcunha de Rick Starkey (p. 253-257).

A luta pela veiculação de material brasileiro de quadrinhos contém alguns marcos que consideramos importante citar, como a criação de grupos organizados que discutiam a inserção do Brasil e dos desenhistas brasileiros nos quadrinhos, como a Associação Brasileira de Desenho (ABD), criada na segunda metade da década de 1940, e a Associação de Desenhistas de São Paulo, fundada em 1952. Em 18 de junho de 1951 acontece a Primeira Exposição Internacional das Histórias em Quadrinhos, preocupada em tratar as histórias em quadrinhos como uma fonte legítima de apreciação artística, através de exposições, palestras, intervenções na imprensa e da presença de desenhistas internacionais (MOYA, 1977, p. 231-234).

É durante os anos 1950 e 1960 que se consolidam alguns dos principais nomes relativos às artes gráficas e às histórias em quadrinhos brasileiros. Em trabalho sobre o *Amigo da Onça*, de Péricles Maranhão, Marcos Antonio da Silva debate como a questão do poder se fez permanente nas histórias do *Amigo da Onça*, representada através do tratamento depreciativo direcionado ao outro como uma manifestação de astúcia de seu protagonista (SILVA, 1989).

O caso de Péricles e de seu *Amigo da Onça* não pode ser caracterizado como histórias em quadrinhos – ainda que seu autor tenha utilizado esta linguagem em algumas poucas histórias de seu personagem – mas merece relevância neste estudo pelo seu impacto na cultura popular do país. O título de sua história mais famosa se confunde com o famoso dito popular⁸ e podemos dizer que serviu de referência para trabalhos de artistas como Angeli e Laerte, cuja sensibilidade às temáticas relativas ao cotidiano das grandes cidades nos remetem inevitavelmente ao *Amigo da Onça*.

Outros dois nomes que devemos lembrar são os de Carlos Estevão e o de Millôr Fernandes. Este último chegou mesmo a trabalhar com Péricles na seção “Pif-Paf”, dentro da revista *O Cruzeiro*, marcada pelo peculiar tratamento gráfico e contendo procedimentos curiosos, como “(...) a publicação de suas páginas de cabeça para baixo, com a advertência de que o restante da revista é que estava na posição invertida” (SILVA, 1989, p. 139).

Outra parceria famosa, agora entre Millôr e Estevão, é a série *Ignorabus, o Contador de Histórias*. Tanto nesta série quanto na seção “Pif-Paf” Millôr assinava as tiras com o nome Vão Gogo (CIRNE, 1990. p. 29). Este trabalho, definido por Cirne (1990) como “(...) um verdadeiro delírio semântico– narrativo no terreno da mais pura metalinguagem (...)” (p. 29), destacou-se pelas alusões freqüentes à linguagem visuais – a começar pelo nome Vão Gogo, apropriação paródica do nome do pintor holandês Van Gogh.

⁸ Fenômeno este que é recorrente dentro do quadro artístico-cultural do Brasil. Podemos citar o exemplo de canções de Chico Buarque como *Com Açúcar, Com Afeto e Olhos nos Olhos*, que “(...) sedimentou-se de tal modo no sentimento coletivo que nem sabemos mais se existia antes da canção de 1976 (Olhos nos Olhos)”. Para maiores informações, cf. WISNIK; WISNIK. O artista e o tempo. In: CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Chico Buarque Vol. 2*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

Mais uma vez encontramos o debate em torno da modernidade nas artes que, em linhas gerais, pautou as ações de artistas e intelectuais da época. Carlos Estevão também manifestou esta preocupação. Seu trabalho mais conhecido, *Dr. Macarra*, foi lançado como revista própria em abril de 1962 e em suas páginas expressava a procura por traços que privilegiavam os jogos de sombra, assumindo uma perspectiva próxima a expressionista. Ainda que este tratamento estético tenha perdido força na revista, que publicava suas histórias em cores – Estevão, mesmo trabalhando dentro da moderna revista *O Cruzeiro*, sempre optou por publicar seus desenhos em preto e branco – o virtuosismo de seu traço esteve sempre presente.

Em 1960, temos a publicação de *Pererê*. *Pererê* foi uma revista em quadrinhos de periodicidade mensal publicada pela Editora Gráfica O Cruzeiro, durante o período de outubro de 1960 a abril de 1964, com autoria de Zivaldo Alves Pinto. Suas histórias contavam com temas relacionados ao folclore e ao cotidiano do país, estabelecendo referências explícitas e aproximações com acontecimentos importantes, tais como a Revolução Cubana, a corrida pela conquista do espaço motivada pela Guerra Fria e a Copa do Mundo de 1962. Além disso, a defesa de um mundo rural em oposição à instabilidade do mundo moderno e urbano e a valorização da infância como etapa libertadora do homem são outras características relevantes que nos levam a perceber a revista junto aos grandes debates do seu tempo.

Os quadrinhos durante os anos 1950 e 1960 consolidam-se enquanto produto cultural lucrativo⁹, mas continuavam envolvidos em pelejas e perseguições ideológicas. Observamos o engajamento em torno da defesa do quadrinho nacional e de sua moralização como uma resposta às duas espécies de publicações que muitos roteiristas e quadrinhistas consideravam perigosas: as publicações estrangeiras que minavam a concorrência com seu baixo custo; e as HQ de terror e violência que, se por um lado chamavam a atenção de uma fatia significativa do mercado, por outro alimentavam a ira de grupos conservadores que denunciavam os quadrinhos como literatura subversiva e danosa à sociedade.

⁹ Em 1960, foram vendidos em torno de 150 títulos diferentes, distribuídos por editoras como Ebal, RGE, O Cruzeiro, Abril e La Selva, com 15 milhões de HQ's vendidas por mês – 180 milhões por ano (JÚNIOR, Gonçalo. P. 324).

Com isso, intensificam-se as reuniões de grupos com nomes relacionados aos quadrinhos discutindo a viabilidade da construção, para o Congresso, de uma proposta em defesa do quadrinho produzido no Brasil. Jânio Quadros, que assume em 1960, mostra-se sensível a estas reivindicações e se dispõe a ouvir as questões levantadas por eles – o que vai de encontro o moralismo ufanista típico de Quadros (SKIDMORE, 1982). Chegam a participar de algumas reuniões Ziraldo, Fortuna, José Geraldo – correligionário de Brizola no Rio de Janeiro – e Mário Pedrosa (JÚNIOR, 2004, p. 331-339).

Dada a fracassada estratégia de renúncia tramada por Jânio Quadros em seu breve mandato de pouco mais de sete meses, poucos avanços institucionais foram tomados em torno destas discussões. As grandes editoras cariocas, além da Abril, estabeleceram coletivamente um código de ética regulando a produção de HQ, como uma forma de autocensura que indicava ao leitor quais revistas seriam apropriadas para leitura e quais veiculariam conteúdo impróprio – ou seja, aquelas que não apresentavam o selo do código de ética. O selo só passou a entrar em circulação em novembro de 1961 mas já mostrou-se esvaziado enquanto uso sistemático desde sua veiculação inicial. A EBAL, importante editora de quadrinhos, pouco utilizou-a por exemplo; em todo caso, funcionou como uma distinção simbólica que procurava combater o quadrinho de terror (JÚNIOR, 2004, p. 346-348).

Outras duas iniciativas no mercado editorial de quadrinhos merecem atenção. A primeira delas foi a inauguração, em julho de 1962, da CETPA, Cooperativa Editora de Trabalhos de Porto Alegre. Planejada desde 1961 por José Geraldo, contou com apoio direto de Leonel Brizola, político que na época era identificado por suas inclinações nacionalistas. A CETPA pretendeu implantar no Brasil um modelo de distribuição de HQ's e outros formatos a ela ligados na época – como álbuns de figurinhas e revistas infantis – para todo o Brasil, nos moldes dos grandes *syndicates* norte-americanos.

As publicações da CETPA, marcadas pelo regionalismo gaúcho e contendo histórias com conteúdos excessivamente didáticos, ao mesmo tempo em que mantinham certas estruturas padrões dos *comics* norte-americanos, tais como a presença da dicotomia mocinho/vilão, os finais com lições de moral, entre outros (JÚNIOR, 2004, p. 355), tiveram

dificuldade para se difundir pelo Brasil. Com o golpe de 1964, a proposta da CETPA é esvaziada e, afundada em dívidas, encerra suas atividades no fim do mesmo ano.

A segunda iniciativa veio em 1963, quando o presidente João Goulart levantou polêmico projeto de lei estipulando aumento anual das publicações de HQ's e tirinhas de jornal de autores brasileiros. As grandes editoras brasileiras não foram censuradas, mas se sentiram lesadas por terem sido excluídas deste debate e entraram com ação judicial contra esta lei. Com o golpe de 1964, a lei não resistiu às mudanças políticas e nunca foi aplicada como fora prevista (JÚNIOR, 2004, p. 363-371).

Conclusão

Conforme buscamos deixar claro até claro, não pretendemos esgotar as discussões sobre os quadrinhos no Brasil e nem mesmo estabelecer uma longa referência de tipo factual sobre o tema – que acreditamos sim que também tem a sua importância. Tais propostas não se encaixam nos limites e nas possibilidades deste artigo.

Devemos destacar algumas constatações. Em primeiro lugar, as possibilidades do uso de histórias em quadrinhos como fontes privilegiadas para a História. Seu caráter polissêmico é um desafio para qualquer estudioso: compreende-la junto aos acontecimentos de seu tempo, mas também inserindo-a nos limites de sua linguagem e no debate com outras HQ, por exemplo, podem viabilizar a formulação de novas hipóteses sobre variados aspectos da cultura brasileira. Mas exige também atenção redobrada daqueles que assumem tal iniciativa. Em segundo lugar, podemos concluir, conseqüentemente, que este é um campo de reflexões ainda aberto e que alguns temas aqui discutidos merecem estudos mais específicos¹⁰.

Finalmente, é importante ressaltar que o estudo sobre os quadrinhos brasileiros que acabamos de apresentar não deve ser avaliada sob um prisma evolutivo, como uma progressiva “tomada de consciência” por parte dos artistas, interrompida com a irrupção do golpe de 1964. A descontinuidade de trajetórias é típica de todo processo histórico: em nosso caso, é possível encontrar posicionamentos políticos explícitos desde Agostini, enquanto nos anos 1950 temos, por outro lado, quadrinhos de cunho educacional e que

¹⁰ A iniciativa de tentar instituir uma lei de proteção à produção nacional de quadrinhos diante do material estrangeiro é um exemplo de tema pouco debatido na bibliografia relativa às HQ no Brasil.

destacavam um olhar tradicional sobre a história oficial do país. Por outro lado, defendendo que o olhar crítico sobre a sociedade se manifesta artisticamente de diversas formas, seja através de uma nova abordagem no traço ou no enquadramento que problematiza perspectivas corriqueiras, seja por meio de um olhar aguçado sobre o cotidiano, por exemplo. Neste sentido, é possível afirmar que os quadrinhos brasileiros, ao longo dos anos, na maioria das vezes mostraram-se atentos às vicissitudes de seu tempo.

Bibliografia:

ANSELMO, Zilma Augusta. *Histórias em Quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 7ª edição. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. *Histórias em Quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950: a narrativa dos artistas da EBAL e de outras editoras*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARDOSO, Athos Eichler. *As Aventuras de Nhô-Quim & Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883/ Angelo Agostini*. Brasília/DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

CARLOS, J. *O Rio de J. Carlos/ organização Cássio Loredano; texto Zuenir Ventura*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Europa & FUNARTE, 1990.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JÚNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis: formação do mercado editorial brasileiro e a censura nos quadrinhos. 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos*. 3ª edição. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

MOYA, Álvaro de. *Shazam!*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1977.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoli de. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (19864-1910)*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Marco Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WIENSKOSKI, Paula. *Carlos Estevão, cronista do traço - retratos críticos do cotidiano familiar*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2001.

WISNIK, G.; WISNIK, J. O artista e o tempo. In: CHEDIK, Almir (org.). *Songbook Chico Buarque Vol. 2*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.