



Quadrinhos no CEARÁ

IMPRENSA, ALTERNATIVOS, CENSURA

GLESDON RIBEIRO DE OLIVEIRA



O NOVO MUNDO
CERTAMENTE
VIRÁ NA
RESPOSTA
FANTÁSTICA
DA VIDA



Como se desenvolveu a narrativa gráfica sequencial no Ceará? Para responder essa questão, esta pesquisa mapeou e analisou as imagens em sequência e as charges com legendas e balões de fala na imprensa ilustrada dos novecentos, as tiras policiais e de ficção científica nos jornais diários dos anos trinta, e a retomada, nos anos setenta, da produção cearense na imprensa mainstream e nos impressos alternativos. Cada um desses períodos apresenta uma singularidade histórico-social, manifestada nos diferentes suportes, nas formas de narrar e nos distintos processos de trabalho quadrinístico. Empunhando um bilro ou uma caneta nanquim, xilógrafos, artistas plásticos e desenhistas gráficos representaram e traduziram em imagens e palavras a vida política e sociocultural de seu tempo.

Quadrinhos
no **CEARÁ**



Quadrinhos no CEARÁ

IMPrensa, ALTERNATIVOS, CENSURA

GLESDON RIBEIRO DE OLIVEIRA



MARCA DE FANTASIA

Paraíba/ 2019

Quadrinhos no Ceará
Imprensa, Alternativos, Censura
GLEDSON RIBEIRO DE OLIVEIRA
2019 - Série Quiosque, 52.



MARCA DE FANTASIA
Rua Maria Elizabeth, 87/407
João Pessoa, PB. 58045-180
marcdefantasia@gmail.com
www.marcdefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

DIRETOR/EDITOR/DESIGNER:
Henrique Magalhães

CONSELHO EDITORIAL
Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB;
Alberto Pessoa - UFPB; Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP; Gazy Andraus, Pós-doutoramento na FAV-UFG;
Heraldo Aparecido Silva - UFPI; José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB; Marina Magalhães - Universidade Losófona do Porto; Nilton Milanez - UESB;
Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP; Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB

REVISÃO:
Joice Nunes
Ariane Queiroz

CAPA:
Geraldo Jesuino

O48q Oliveira, Gledson Ribeiro de
Quadrinhos no Ceará: imprensa, alternativos, censura / Gledson Ribeiro de Oliveira. - Paraíba: Marca de Fantasia, 2019.
146 p. : il. ; 16cm x 23cm. - (Série Quiosque, 52)
ISBN: 978-65-5053-000-6
1. Histórias em quadrinhos. 2. Imprensa. 3. Impressos alternativos. 4. Censura. I. Título.

CDD: 741.5
CDU: 741.5

Sumário

Agradecimentos -	7
Lista de Siglas -	9
Prefácio -	11
Prolegômeno quadrinhesco -	17
1. Mapeando os quadrinhos na imprensa periódica -	34
1.1. Imagens narrativas nas folhas ilustradas -	34
1.2. As revistas ilustradas e de variedades -	46
2. Rubens de Azevedo, desenhista de tiras -	54
2.1. A face oculta do astrônomo -	54
2.2. O universo cômico de Rubens de Azevedo -	62
2.3. Tiras de ficção científica e a representação do futuro -	67
3. Tabloides Culturais, Almanques e Revistas Alternativas -	76
3.1. Intervalo e retorno dos quadrinhos -	76
3.2. A diversificação dos impressos -	82
3.3. Diletantes e vocacionados -	97
4. Quadrinhos e seus inimigos -	101
4.1. As censuras política e moral -	101
4.2. Moralismo e psicologismo dos quadrinhos -	110
4.3. A ditadura militar contra os quadrinhos -	121
Epílogo ou Impressões de uma Caminhada -	130
Fontes e entrevistas -	132
Bibliografia -	135

Agradecimentos

Escrever é uma tarefa solitária, mas toda pesquisa acadêmica conta com a colaboração de pessoas e instituições. Começo agradecendo a Geraldo Jesuíno (UFC), Waldomiro Vergueiro (USP), Gilmar de Carvalho (UFC), ao cartunista Mino, ao memorialista Miguel Ângelo Azevedo, a Carlos Jacinto (UECE) e Allyson Bruno (UECE), pela indicação de fontes, pela leitura crítica e pelas sugestões ao texto. A Márcio Porto, diretor do Arquivo Público do Estado do Ceará, agradeço o empenho e o acesso aos documentos governamentais. Durante as dezenas de horas trabalhadas no setor de periódicos e de microfilmagem da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, contei com a colaboração dos(as) funcionários(as) Madalena Monteiro, Regina Célia, Elmadan Machado e Gertrudes Costa. Igualmente agradeço a Danielle Sousa, da Biblioteca da Associação Cearense de Imprensa, e a todos(as) que trabalham na hemeroteca do Instituto do Ceará e da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Ao pessoal das Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, o meu reconhecimento e a minha gratidão pelo estimulante espaço de conhecimento, pelas trocas de ideias e pelo incentivo a continuar com esta pesquisa, que foi, capítulo por capítulo, apresentada na forma de comunicações. Registro que o tempo concedido pela UNILAB me permitiu ter o período necessá-

rio para essa empreitada. Sem a redução das atividades didático-pedagógicas, o trabalho de campo e a escrita teriam sido bem mais dificultosos. Menciono, ainda, neste agradecimento, os nomes de Cristina Otoch, Weaver, Daniel Brandão, Kazane, Andrea Saraiva, Augusto César, Kátia Azevedo, Célia Guabiraba, Alexandre Barbalho, Henrique Magalhães, Joice Nunes e Ariane Queiroz por contribuírem, cada um a seu modo, com esse livro.

Em especial agradeço a Solange Arrais, minha esposa, que, à frente do *Mercado dos Quadrinhos*, reuniu desenhistas consagrados e a nova geração para discutir sobre a produção autoral cearense em tardes/noites de sábado no Mercado dos Pinhões. Este livro também é dela.

Lista de Siglas

- AM** Acervo pessoal de Mino (Hermínio Macêdo Castelo Branco)
- AN** Arquivo Nirez (Miguel Ângelo Azevedo)
- BN** Hemeroteca da Biblioteca Nacional
- BPMP** Acervo Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel
- GC** Acervo pessoal de Gilmar de Carvalho
- GJ** Acervo pessoal de Geraldo Jesuíno
- IC** Hemeroteca do Instituto Histórico do Ceará

Prefácio

O Brasil é muito grande!

Na obviedade dessa afirmação, encontra-se boa parte de nossas mazelas. Impossível pensar em uma solução única para dimensões geográficas tão desproporcionais, para diversidades humanas tão disparatadas, para realidades sociais tão diversificadas (por algum motivo, praticamente todos os adjetivos desse parágrafo começam com a letra “d”, talvez para enfatizar o quanto é difícil - outro “d” - buscar proposições minimamente uniformes para a vastidão com a qual cotidianamente convivemos...).

Falamos a mesma língua, isso é certo. Falamos? Em termos. As variações de região para região são abundantes, desde coisas simples, como o “farol” dos paulistanos - que, em outras cidades, é “sinal”, “sinaleira” ou até mesmo o mais corriqueiro “semáforo” -, às variações da culinária, da qual constitui o mais clássico exemplo a simpática e saborosa “mandioca” dos paulistas, que, para cariocas e baianos, vira “aipim” e, para os nordestinos, é somente chamada de “macaxeira”. Isto, para não mencionarmos termos que podem enveredar para o politicamente incorreto, dependendo da região em que forem expressos, como “leviana” e “rapariga”. Mas paremos por aqui.

Na realidade, toda a peroração acima busca apenas introduzir uma reflexão sobre algo que sempre me deixou in-

satisfeito todas as vezes em que tentei elaborar qualquer tipo de panorama nacional em relação ao campo científico em que atuo, as histórias em quadrinhos. Como dar conta, de uma pancada só, a partir de uma única abordagem, daquilo que ocorre em um espaço geográfico tão grande? As tentativas que realizei - assim como a de outros colegas pesquisadores - sempre pecaram, a meu ver, por supervalorizar algumas realidades produtivas e subestimar outras. No caso, em geral, excessivamente enfatizada foi a produção do sul e do sudeste - que de fato é constituída, na história dos quadrinhos brasileiros, basicamente por São Paulo e Rio de Janeiro, além de um pouco do Paraná e do Rio Grande do Sul. Produções de outros estados são em geral vistas a partir de artistas que atuaram nos centros mais "avançados", como os mineiros Henfil e Ziraldo. Por isso, há tempos venho defendendo que é preciso olhar a realidade brasileira das histórias em quadrinhos, especialmente no que diz respeito a seu desenvolvimento histórico, de forma compartimentalizada. Região por região. Estado por estado. Talvez até, em alguns casos, cidade por cidade.

Há alguns anos, a partir da pesquisa de pós-doutorado de minha colega Regina Behar, professora da Universidade Federal da Paraíba, envolvi-me na elaboração de uma história dos quadrinhos naquele estado. Estou agora trabalhando com um colega da Universidade Estadual da Bahia, o André Betonnazi, na organização de um livro sobre as histórias em quadrinhos na Bahia. Essas duas experiências evidenciam para mim que esse realmente é o caminho para podermos devidamente valorizar nossa produção em quadrinhos, ou seja, buscar, a partir da reflexão sobre realidades locais, traçar aquilo que de comum pode ser identificado na arte gráfica sequencial produzida no Brasil.

Temos aparentemente um longo caminho pela frente - como disse no início deste texto, "o Brasil é muito grande!" Mas um grande passo nesse sentido é dado agora com

este trabalho do professor Gledson Ribeiro de Oliveira, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), que se debruça sobre a especificidade do quadrinho produzido no estado do Ceará. Com um enfoque temporal, ele apresenta uma pesquisa minuciosa sobre o desenvolvimento da arte gráfica sequencial em seu estado, buscando “mapear, analisar e interpretar a produção e a difusão de quadrinhos de meados dos oitocentos até o fim da ditadura militar, enfocando artistas e obras publicadas na imprensa e em revistas alternativas do Ceará”.

Defendo que as histórias em quadrinhos não devem ser tratadas, cientificamente, com menos rigor do que qualquer outro objeto de pesquisa, de forma a que possam se firmar como um campo científico, como entendido por Pierre Bourdieu. Pelo contrário, sua abordagem acadêmica deve talvez ser até mais rigorosa, de forma a impedir que a característica de entretenimento inerente ao objeto pesquisado seja aceita como justificativa para uma menor seriedade de tratamento. Nesse sentido, folgo ao constatar que o texto que tenho a honra de apresentar agora aos leitores evidencia essa preocupação em cada linha, trazendo efetiva e inestimável colaboração para a valorização de uma manifestação artística tão apreciada pelos brasileiros. Trata-se de um trabalho minucioso, repleto de indicações bibliográficas e notas de rodapé que evidenciam o cuidado com a informação fidedigna e precisa, preocupação mais do que necessária para garantir não apenas a devida credibilidade acadêmica, mas, principalmente, para proporcionar um retrato fiel da realidade que se busca analisar. Como se pode facilmente constatar pela leitura do livro, Gledson realizou uma pesquisa bastante aprofundada, consultando obras originais, visitando bibliotecas e arquivos, comparando fontes primárias, consultando os próprios autores, quando possível. Com isso, produziu um texto que, ainda que denso e detalhado sob certos aspectos, é também, por si só, uma demonstração de respeito

e consideração para com os quadrinhos. Não tenho dúvidas de que precisamos de muito mais trabalhos desse nível.

O livro traça o panorama do desenvolvimento dos quadrinhos no estado do Ceará desde seus “primórdios”, quando esses eram mais próximos a ilustrações e humor gráfico e surgiam nos chamados “jornais ilustrados” do Segundo Império, chegando em seguida aos primeiros cultores da 9ª Arte no ambiente cultural cearense. Enfatiza o trabalho de alguns autores do estado, especialmente, no capítulo 2, a produção artística de Rubens de Azevedo, autor plural que se dedicou a várias especialidades, destacando-se como “professor, artista plástico e astrônomo”, mas que, no entanto, teve, como quadrinista, “uma face oculta sob o genérico rótulo de desenhista”. Com a abordagem da obra desse autor, pode-se dizer que Gledson realiza um verdadeiro resgate histórico, dando o devido valor à contribuição de Azevedo aos quadrinhos brasileiros, especialmente por ter desenvolvido, em jornal, um gênero que não atingiu aqui, nesse espaço impresso, o mesmo destaque que em outros países – a história policial e de aventura. Ainda que conservando o estilo de desenho caricaturesco, sua obra destaca-se como uma digna representante desse tipo de narrativa; pode-se dizer que se equipara, estilisticamente e em termos de roteiro, ao trabalho de alguns autores italianos, como Cláudio Nizzi (Leo Pulp) e Max Bunker (Alan Ford), e tem até alguma similaridade com a paródia ao gênero realizada pelo norte-americano Al Capp (Fearless Fosdick, no Brasil conhecido como Joe Cometa).

O terceiro capítulo enfoca a produção de jornais “tabloides”, almanaques e revistas alternativas, ou seja, aquela parte dos quadrinhos que surge praticamente às margens do circuito comercial, buscando não apenas fugir da intermediação de editores e proprietários de jornais, mas, também, garantir uma forma de chegar ao público leitor e mais liberdade para contestar as verdades estabelecidas, ainda que muitas vezes sem compensações diretas muito significativas por esse tipo

de trabalho. O autor destacado no capítulo é Mino (Hermínio Macêdo Castelo Branco), artista cearense que obteve destaque em publicações como O CRUZEIRO e PASQUIM, antes de retornar ao seu estado e desenvolver uma carreira com quadrinhos aplicados em publicidade, além de tiras próprias em jornais locais e publicações alternativas.

O livro termina com um capítulo dedicado a uma abordagem sobre a censura aos quadrinhos, buscando refletir como as autoridades constituídas tentaram influenciar a forma como as histórias em quadrinhos abordavam a realidade, impedindo que abordagens que lhes desagradavam pudessem chegar à atenção dos leitores. O capítulo, nesse sentido, vai muito além da realidade cearense, passeando pelos acontecimentos do país como um todo. No entanto, dá uma atenção especial aos atentados contra o trabalho de autores do estado, enfocando especialmente as pressões sofridas por Luis Sá, artista que se notabilizou pelo trabalho na revista O TICO-TICO, com seus personagens Reco-Reco, Bolão e Azeitona.

Na abertura da obra, Gledson comenta que essa representa a primeira de “um programa de pesquisa sobre a arte gráfica sequencial no Ceará”. Isto é bastante animador. Certamente, muito ainda há a dizer e a mostrar sobre a realidade quadrinística nesse estado, ampliando a disponibilidade de informações sobre autores e obras que nele vicejaram e com certeza continuam a surgir a cada dia. O autor deste livro mostra ter todos os requisitos acadêmicos necessários para se manter à frente desta empreitada, que, com certeza, versará sobre produções instigantes dos quadrinhos, que certamente são muitas.

Mal posso esperar para vê-las. Acredito que jamais serão demasiadas...

WALDOMIRO VERGUEIRO

Lastreado em extensa documentação, este estudo é o primeiro de um programa de pesquisa sobre a arte gráfica sequencial no Ceará. Pautado na dimensão de tempo longo, ou seja, atento aos desdobramentos sócio-históricos, os objetivos desta investigação foram mapear, analisar e interpretar a produção e a difusão de quadrinhos de meados dos oitocentos até o fim da ditadura militar, enfocando artistas¹ e obras publicadas na imprensa e em revistas alternativas do Ceará.

A carência de bibliografia que orientasse os caminhos da investigação tornou heurísticamente dificultoso o trabalho de campo, exigindo um longo período de imersão em arquivos e a realização de entrevistas com artistas e editores. Os acervos digitais, com suas ferramentas de busca, facilitaram o mapeamento de quadrinhos nas folhas ilustradas, nos magazines e nos diários. Já a pesquisa presencial nos arquivos demandou que os jornais fossem folheados dia por dia, rolo por rolo de microfilme. Em um caso específico, o trabalho de campo tornou-se um ato de preservação. Pouco ou nada podendo fazer pela conservação de jornais, dediquei tempo para localizar e fotografar todas as tiras disponíveis de um improvável desenhista de

1 Xilógrafo, ilustrador, desenhista, cartunista ou quadrinista, a designação de quem desenha 'histórias em quadrinhos' ou 'quadrinhos' irá variar de acordo com a autodenominação dos sujeitos de pesquisa ao longo do tempo.

quadrinhos, o jovem Rubens de Azevedo. As entrevistas com os que fizeram a cena local tornaram possível conhecer melhor a biografia dos artistas, compreender as técnicas de desenho e de reprodução de imagens, as dificuldades do ofício de quadrinista, e ter o acesso, nem sempre direto, a tabloides culturais e impressos alternativos de acervos particulares.

No diálogo com as evidências, o método foi a interrogação das determinidades externas e internas dos quadrinhos e a problematização da documentação e dos relatos orais. A crítica interna considerou as tiras e as histórias em imagens² como sistemas de sentido que exigem a percepção visual cuidadosa e a interpretação dos seus elementos gráficos visual-verbais. A crítica das determinidades externas permite mapear a trajetória social dos artistas e o contexto editorial de produção e difusão dos quadrinhos, evitando, assim, o formalismo semiológico, inserindo-os na lógica sócio-histórica a qual estavam submetidos. A desconfiança atenta (THOMPSON, 1981) abalizou a análise e a interpretação dos artigos de jornais, documentos e das entrevistas, princípio pelo qual se confronta e problematiza-se as representações e os silêncios nas evidências. Além disso, quando a investigação é realizada por um leitor e colecionador de quadrinhos – e este é o caso –, a prática da dúvida radical (BOURDIEU, 1989) deve por o próprio pesquisador em causa, contribuindo para que, no processo de objetivação, não se faça concessões a pressupostos e inclinações inerentes ao gosto pela 9ª Arte.

Advirto que a proposta da obra não foi escrever ‘uma história dos quadrinhos cearenses’. Embora presente ao longo do texto, o leitor não encontrará, por exemplo, uma análise das séries de Luiz Sá na revista O TICO-TICO que, por si só, mereceriam um opúsculo à parte. O principal objetivo foi

2 O leitor verá que os quadrinistas transitam pelos gêneros gráfico-visuais, de modo que, quando necessário, a charge e o cartum também serão objeto de análise ao longo do texto.

trazer a lume artistas desconhecidos ou pouco conhecidos, tal como o xilógrafo Nicephoro Moreira, Rubens de Azevedo, Hermó e outros, que, ao lado dos consagrados Mino e Sinfrônio, fizeram a cena cearense. Dialogando com as evidências e com a fortuna crítica de pesquisas e teorias, preencho um vazio de investigação e ofereço uma contribuição original ao campo de estudos dos quadrinhos no Brasil.

A estrutura do livro tem a peculiaridade de os capítulos poderem ser lidos fora da sequência. O estudo inicia com o mapeamento e a análise das primeiras histórias em imagens publicadas nas folhas e nos magazines ilustrados (capítulo 1); a descrição, a interpretação dos elementos formais da narrativa e o contexto da obra de Rubens de Azevedo (capítulo 2); o estudo da diversificação dos impressos e os entraves ao desenvolvimento da cena quadrinística a partir dos anos sessenta (capítulo 3); a análise de casos de censura moral e política (capítulo 4); para, enfim, finalizar com o epílogo.

Importante sublinhar que o leitor tem em mãos uma primeira aproximação ao mundo dos quadrinhos cearenses cujo objetivo é jogar luz sobre um tema muito divulgado, mas empiricamente pouco pesquisado e esquadrinhado. Fica a expectativa de que a análise, a abordagem e os caminhos de investigação aqui traçados possam provocar outros estudiosos e entusiastas, dentro e fora da academia. Antes de apresentar os resultados, ajuízo ser necessário anotar algumas palavras sobre a arte gráfica sequencial hoje, seguido pela discussão teórica e historiográfica que norteou esta pesquisa em quadrinhos.

Modo de produção dos quadrinhos

A história em quadrinhos é um dos segmentos editoriais mais lidos no Brasil e no mundo³. As editoras *mainstre-*

3 Na quarta edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2016), 44% dos entrevistados afirmaram que leem ao menos uma história em quadrinhos por mês: 9% leem todos

am estadunidenses e japonesas dominam o mercado internacional de leitores, integrando com outras frações da indústria cultural e do lazer um sistema de produção, mediação e consumo em escala global. Personagens, histórias e símbolos são comercializados na forma de gibis, álbuns, livros, filmes, animações, games, souvenirs, brinquedos, música, vestuário e, no caso estadunidense, como entretenimento em parques temáticos. Hiperfetichizada, a indústria dos quadrinhos é um índice do atual estágio da cultura contemporânea em que a produção artístico-cultural está integrada à produção das mercadorias em geral, fazendo parte de uma hipercultura mercantil baseada na sedução, no espetáculo e no divertimento em massa (JAMESON, 1997; LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

É propriedade de bens artísticos como as histórias em quadrinhos terem o valor econômico e simbólico. Economicamente, sejam *mainstream*, *underground* ou independente, quando submetidos ao imperativo das relações de mercado, os quadrinhos expressam monetariamente os custos de produção mais lucro⁴. Tipo especial de mercadoria, seu valor de troca é determinado pelos custos do trabalho social artístico e da matéria-prima. No caso *mainstream*, incluem-se ainda os gastos com intermediários, o pagamento *royalties*, de direitos autorais e dos ganhos de capital. Cada vez mais, o modo de produção dos quadrinhos divide-se em dois processos de trabalho distintos: industrial e independente⁵. O trabalho independente caracteriza-se pelo

os dias ou quase todos os dias, 12% leem pelo menos uma vez por semana, 12% leem uma vez por mês, 11% leem menos de uma vez por mês. Quanto à escolaridade, 15% dos entrevistados têm o ensino fundamental I, 14%, o ensino fundamental II, 12%, o ensino médio, e 11%, o nível superior.

4 Isto não significa que o *underground* e o independente percam o seu valor de crítica e rebeldia. No caso *mainstream*, é próprio da indústria as fissuras que permitem liberdade de criação a alguns autores que testam os limites políticos e comerciais da editora e do mercado.

5 Pode-se falar também de um modo de produção autônomo em que o autor realiza todas

controle, por parte do autor ou autores, do tempo e das fases de produção, distribuição e venda. Mesmo que dividindo as etapas de trabalho com outros colegas e parceiros, o autor continua à frente do processo criativo e das decisões pós-produção. Para publicar, ele recorre ao autofinanciamento, a sites *crowdfunding*, editais públicos, fundações culturais e, não obstante, pode ter seu trabalho acolhido por uma editora ou um selo de pequeno e médio porte interessado na história e proposta. No processo industrial, artistas e roteiristas trabalham para editoras de grande porte, com tarefas pré-determinadas, prazos a cumprir e, em geral, sem o direito de propriedade sobre as páginas desenhadas e os roteiros⁶. Produzindo em massa, o processo é terceirizado através de estúdios com profissionais especializados, às vezes anônimos, de diferentes regiões do globo, que arte finalizam, colorizam, traduzem e fazem o letreiramento em uma linha de produção que constitui o que se pode chamar de divisão internacional do trabalho quadrinístico. No topo da hierarquia, o editor-chefe organiza o conjunto das ações e operações em vista à conclusão do processo de produção e o início da articulação, nas fases de distribuição e venda, dos intermediários culturais que vão valorizar, econômico e simbolicamente, os autores e as obras⁷.

Neste aspecto, é irresistível dizer que a lógica de reconhecimento de artistas, roteiristas e obras no mercado quadrinístico é similar ao das artes visuais contemporâneas. Além da competência e originalidade, a rede cooperada de

as fases e divulga o quadrinho em fanzines e revistas feitas em gráficas rápidas ou pela *Web*, seja em vista de alguma retribuição monetária ou apenas pelo prazer em divulgar ideias. Quando feito para fins não comerciais, isto é, como valor de uso, agrega-se ao quadrinho um valor imaterial que se mede pela gratificação do autor em criar e expressar-se para o mundo.

6 Depois de décadas de muitos conflitos de interesse, editoras que atuam no mercado internacional passaram a garantir aos autores a posse dos direitos de publicação e royalties. Sobre este assunto, ler: Danner e Mazur (2014); Roger Sabin (1993).

7 Não obstante, é importante relativizar o alcance desse modelo industrial. Ao contrário dos EUA e do Brasil, no forte mercado interno japonês, a divisão do trabalho é nacional, fracionada em estúdios organizados pelos próprios desenhistas independentes (Cf. LUYTEN, 2012).

pessoas (BECKER, 1977 [1974]), os aparelhos de consagração (BOURDIEU; DELSAUD, 2006 [1975]), ou os mediadores culturais (HEINICH, 2002), são imprescindíveis para que nomes e obras circulem e conquistem reputação e notoriedade. A capacidade quase mágica que os autores têm de transferir capital simbólico às obras tem relação direta com a rede comunicativa de intermediários que as promovem. Os círculos de admiradores – pares, especialistas, comerciantes/colecionadores e público⁸ – são decisivos na constituição de uma *grife* de artistas e roteiristas considerados autênticos, inovadores, ou seja, singulares criadores de obras atípicas. Em outras palavras, a assinatura adquire o mesmo efeito de uma marca exclusiva de sucesso. Quanto mais eficaz é a transferência carismática e o trabalho de exaltação de artistas, roteiristas e obras, maior a extração de mais-valia simbólica e, por consequência, o valor de troca agregado ao quadrinho-mercadoria⁹.

Em nível simbólico, artistas e roteiristas são trabalhadores das representações visual-verbais. Fazer quadrinhos é um processo de criação de sentido por meio de uma linguagem que articula, ou não, imagens e palavras – voltarei a este

8 Desloco das artes plásticas para a 9ª Arte a teoria dos círculos concêntricos de reconhecimento do historiador da arte inglês Alan Bowness, adotada pela socióloga da arte Nathalie Heinich (2002; 2014). O círculo dos pares é dos que fazem quadrinhos e reconhecem, ou não, o trabalho de seus colegas; o círculo dos especialistas é composto por pesquisadores, críticos, editores, organizadores de eventos especializados e curadores de exposições de quadrinhos; os comerciantes – donos de *comics* shop bancas de jornais – e colecionadores são o círculo daqueles que investem economicamente na venda e na aquisição de gibis e itens colecionáveis. O quarto círculo é o do público leitor, feito por um grande número de admiradores não especializados. Igualmente ao mercado das artes, dentre os quatro, o primeiro e segundo círculos também são os mais decisivos no processo de consagração de artistas, roteiristas e obras.

9 Um efeito econômico do trabalho de consagração é o sobre-preço, isto é, a divergência entre os custos de produção mais lucro e o preço de venda pago pelo consumidor. O peso simbólico do artista e roteirista exige a cobrança de preços de monopólio. Não obstante, no caso específico do colecionismo, fatores como o estado de conservação e a raridade da edição são determinantes da grandeza do sobre-preço. O exemplo extremo de sobre-preço continua sendo a revista *Action Comics* #1 com a primeira história do Super Homem. Em 1938, custava 10 centavos de dólar, em 2011, foi leiloadado por US\$ 2,1 milhões e, em 2016, alcançou a cifra de US\$ 3,2 milhões. Sobre a divergência entre o valor social do trabalho e sua representação pelo dinheiro na teoria do valor marxiana, ler David Harvey (2016).

tema mais à frente. Por meio da linguagem gráfica sequencial, autores comunicam conceitos, valores, crenças e ideologias; marcam diferenças sociais e alteridades; e expressam desejos, fantasias e fetiches. O processo de comunicação e expressão não acontece sem filtros ou negociação. Leitores ativos em diferentes classes, grupos, etnias, gêneros e faixas etárias introduzem novas camadas de significado que são o cerne das diferentes interpretações e dos atos de censura, podendo, inclusive, se apropriarem criativamente de enredos e personagens, deslocando-os do seu contexto original, tal como nas paródias aos super-heróis¹⁰. As condições sociais de recepção variam e uma história pode inclusive não significar, caso o leitor não seja familiarizado com os códigos da linguagem quadrinhográfica ou desconheça o contexto da mensagem¹¹. Vale dizer que, se toda linguagem é estrutura e, por assim dizer, ordenamento, a dos quadrinhos impõe ao leitor um modo de leitura e percepção que o guia entre signos e códigos, e aos autores determina um modo de exposição que estabelece limites ao processo criativo, sob consequência de o quadrinho ser inteligível ou mesmo não ser reconhecido enquanto tal. Isso significa dizer que os autores não criam livremente senão sobre uma linguagem estruturada e em constante transformação ao longo da história.

A prática representacional tem oscilado entre a reprodução da ordem sociopolítica e a crítica a todas as formas de poder e desigualdade. Os quadrinhos serviram para a sátira

10 Falar de polissemia não significa dizer que o significado de uma história em quadrinhos seja ilimitado, variando conforme se muda o leitor. Serve para os quadrinhos a reflexão de Umberto Eco (2005) acerca da superinterpretação do texto literário. Entre a intenção do autor e a do leitor, existe a intenção do texto, essa evidência material que impõe critérios, limites à interpretação da mensagem, e que, no círculo hermenêutico, constitui um leitor-modelo que postula um autor-modelo.

11 Uma terceira possibilidade é que o quadrinho tenha baixa ou nenhuma densidade simbólica. O poeta, escritor e crítico literário Afonso Romano de Sant'Anna (2017) assinala que algumas obras contemporâneas podem cair no domínio da insignificância, isto é, trabalhos com baixo índice de significação ou significado algum, ou "apenas um desencontro dentro do signo" (p. 38).

política e costumbrista, na crítica a governos e religiões, aos aparelhos de Estado e ao mercado, na denúncia da exploração econômica, das disparidades de classe, gênero, cor e etnia, na crítica generalizada à sociedade e para fins educacionais variados. Ainda assim, também reproduziram sentidos comuns, ideologias, estereótipos e demais formas de violência simbólica. Isso denota que o mercado foi e está aberto a concorrência entre autores que detêm visões adversárias acerca da função política e cultural da linguagem quadrinhográfica.

Linguagem, historiografia, imprensa

Academicamente, a legitimidade da pesquisa em quadrinhos é recente, sendo um bom exemplo de desierarquização da antiquada e ossificada escala imaginada de classificação dos objetos científicos em dignos e indignos de serem estudados¹². A porta de entrada nas universidades se deu pela linguística, sociologia e história social da arte, com destaque para a pioneira análise semiológica da estrutura narrativa dos *comics* de Umberto Eco (1964); a história das histórias em imagens de Gerard Blanchard (1969); a semiologia dos quadrinhos franceses de Pierre Fresnault-Desruelle (1972)¹³; o livro denúncia sobre a propaganda e o imperialismo cultural nas histórias Disney, do escritor Ariel Dorfman e do sociólogo Armand Mattelart (2002 [1972]); e a superlativa história social da arte de David Kunzle (1973), que estudou as condições sociais de produção, distribuição e consumo de impressos populares com histórias em imagens e tiras no continente europeu e nos Estados Unidos. No campo acadêmico

12 Segundo Mazur e Danner (2014), o *underground*, com sua estética inovadora e mensagem socialmente iconoclasta, foi um ponto de inflexão para o reconhecimento dos quadrinhos como forma de arte e objeto de pesquisa acadêmico pelos estudiosos europeus.

13 Para uma completa introdução aos pesquisadores em quadrinhos, ver Matthew e Duncan (2017); Waldomiro Vergueiro (2017).

brasileiro, na década de cinquenta, Herman Lima realizou suas conferências nas universidades do Ceará e da Bahia¹⁴ que resultaram nos quatro volumes da História da Caricatura no Brasil (1963), nos quais analisou e biografou importantes obras e desenhistas. Em 1967, José Marques de Melo fez a pesquisa da indústria quadrinística e das mensagens nos gibis, seguido pela publicação de A explosão criativa dos quadrinhos (1970) e a edição de vários números sobre o tema na Revista de Cultura Vozes, por Moacyr Cirne; pela coletânea de artigos Shazam! (1970), organizada por Álvaro de Moya; e a tese de doutorado de Antônio Luiz Cagnin, Os quadrinhos (1975), sob a orientação do crítico literário Antônio Cândido.

Ao nível teórico, é consenso que a história em quadrinho é uma linguagem que se remete a outras linguagens. Faz parte de um ecossistema comunicacional no qual coabitam outros sistemas de sentido (BARBIERI, 1993) ou, conforme Thierry Groensteen (2015), é uma das espécies narrativas que compõe o grande gênero narrativo. Artistas e roteiristas compartilham das técnicas e das competências comuns a pintores, ilustradores e escritores, e utilizam-se das possibilidades expressivas da música, do teatro, da dança, da fotografia e do cinema para construir uma forma autônoma de narrativa por imagens. Neste sistema de significações visuais e verbais¹⁵, a maioria dos estudiosos enfatiza a articulação entre imagem e palavra como a forma característica da linguagem quadrinográfica. Segundo esse entendimento, os quadrinhos são: uma narrativa que articula elementos visuais e textuais em uma gramática do enquadramento e da montagem (ECO, 2011

14 Realizadas em 1954, as conferências tinham por título A caricatura, arte subsidiária da História e Sociologia (LIMA, 1963).

15 Conforme Paulo Ramos (2011), o signo verbal é formado pelos balões de fala, legendas, recordatórios, onomatopeias, notas de rodapé. O signo visual divide-se no signo icônico (que representa as figuras), plástico (cor, textura e formas) e de contorno dos balões, das vinhetas, figuras, linhas cinéticas.

[1964]); gênero visual ou sistema de dependência interna que faz a síntese entre imagem e texto (BLANCHARD, 1969; FRESNAULT-DESRUELLE, 1972); um sistema narrativo de códigos de signos gráficos imagético e escrito (CAGNIN, 1975); uma linguagem heteróclita que reconciliou a arte do relato e a arte da figuração icônica, historicamente desenvolvidas de modo separado (GUBERN, 1987); e arte sequencial que opera com imagens e palavras em um processo comunicacional (EISNER, 2005).

Todavia, a recente teoria tem destacado a centralidade das imagens nas histórias em quadrinhos. Conforme Thierry Groensteen (2015), a produção e a apreensão do sentido se dão, principalmente, por meio do desenho narrativo. As narrativas sem enunciados verbais, isto é, sem diálogos, legendas, onomatopeias, recordatórios e rodapés, são uma poderosa evidência a favor desse argumento que contribui para desconstruir a noção da interdependência entre o icônico e o verbal como a essência dos quadrinhos, e não a mais usual das possibilidades de se contar uma história. No espaço da vinheta, pesos diferentes podem ser atribuídos às imagens e palavras. Das sete combinações descritas por Scott McCloud (2005, p. 153), em apenas uma delas – “a combinação específica de palavras”, o texto escrito é o veículo dominante do sentido¹⁶. Além disso, o roteiro de quadrinhos não possui existência literária autônoma sem a roupagem gráfica que lhe completa o significado. Tão narrativo quanto o texto de um romance, difere deste porque o roteiro dos quadrinhos, ou de um filme, não é uma obra literária independente. Como ensina Moacyr Cirne (2000), a construção sintática do roteiro expressa e faz referência não somente às palavras e os seus contextos de enunciação, mas também à dimensão gráfico-visual elaborada

16 Para Groensteen, as três funções que operam em favor da ilusão referencial da palavra sobre as imagens são a dramatização, que, no intercâmbio de textos, colabora para encenar a ação; a ancoragem, que identifica e contribui na interpretação da situação encenada; e a função rítmica, que impõe o tempo de duração da leitura.

da no trabalho de quadrinização. Embora Rodolphe Töpffer (1845, p. 01) tenha cunhado a expressão “romance em gravuras”, os balões de fala, as legendas e os recordatórios estariam mais próximos da função do verbal no cinema que do texto literário, assinala Groensteen.

Concordamos com Groensteen que o único fundamento ontológico dos quadrinhos é a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias, isto é, a justaposição de desenhos narrativos inter-relacionados – ou fotografias, colagens, pinturas, que formam um enunciado inteligível. Como princípio funcional do sistema, a solidariedade icônica é construída pelo quadrinista quando da transformação do roteiro em uma sequência narrativa de imagens separadas pelo espaço intericônico¹⁷. Cada vinheta ou quadro concentra as qualidades de apreciação, enunciação, descrição e interpretação, isto é, as imagens testemunham a performance do artista e são passíveis de percepção e julgamento estético; são traduzíveis em palavras¹⁸; os signos podem ser minuciosamente descritos; e o código que liga o conceito à representação sígnica é compreensível, embora a interpretação do significado da mensagem possa ser polissêmica.

O teórico franco-belga também sugere, sem concluir, que uma única vinheta pode ser narrativa. Ora, a narrativa em único quadro não só é possível, como é uma estratégia frequentemente usada pelo artista. A vinheta é a unidade gráfica que sintetiza uma ação narrativa que é parte do processo de enunciação ou de um enunciado completo. O significado é aludido pela sequência de vinhetas, ou ser condensado em

17 O espaço entre as vinhetas ou entre páginas duplas, também chamado de sarjeta, hiato e calha, impulsiona a narrativa por meio de sucessivos cortes (CIRNE, 2000). O que está oculto na sarjeta libera a imaginação e convida o leitor a participar da construção de sentido.

18 O regime mais comum das imagens cadencia o visível e o dizível. A palavra é um fazer-ver que garante o regime representativo da própria imagem, tornando-a inteligível. Já a dessemelhança, a ruptura do pacto entre o ver e o dizer, está na base do irrepresentável das imagens, do ininteligível (RANCIÈRE, 2012).

uma única cena. Essa redução narrativa assemelha a tira de vinheta única à charge e ao cartum¹⁹. Nesse sentido, a história em quadrinhos é um grande rótulo do qual fazem parte as tiras cômicas, as tiras seriadas, os gibis, as charges e os cartuns, pois todos empregam desenhos narrativos e palavras para contar uma história numa vinheta ou sequência de vinhetas (CAGNIN, 1975; RAMOS, 2014)²⁰.

Igualmente instigante é o infindo debate historiográfico sobre a invenção dos quadrinhos. Quando a narrativa gráfica sequencial (VERGUEIRO, 2011) se tornou um bem cultural identificável e em que condições histórico-sociais foi possível inventá-lo? Pelo menos até os anos sessenta permaneceu de livre curso a ideia dos quadrinhos como singularidade cultural estadunidense. A ascensão geopolítica no cenário mundial, a forte indústria cultural que exportava os *comics* pelo Ocidente, o bem-sucedido reemprego dos balões de fala e os poucos estudos empíricos favoreciam a ideia do exclusivismo (GORDON, 1998; SMOLDEREN, 2014). Na contramão, Gerard Blanchard (1969) considerou que a trajetória dos quadrinhos se confundia com a da própria história das imagens, identificando exemplos de narrativas sequenciais nas pinturas rupestres da gruta de Lascaux, na Coluna de Trajano (113 EC) e Tapeçaria de Bayeux (1070-1080), e nas iluminuras

19 Respectivamente, os exemplos neste livro são as figuras 3.7, 1.2 e 1.15.

20 As charges caracterizam-se pela sátira, crítica e ironia ligadas ao noticiário jornalístico, diferindo-se do cartum, neologismo introduzido por Ziraldo na revista PERERÊ, que tem por matéria principal de humor o comportamento e as fraquezas humanas, os costumes e os hábitos sociais. O gênero tira é uma narrativa curta com ou sem personagem fixo, e as tiras seriadas, sejam elas cômicas, policiais ou de aventuras, caracterizam-se pela divisão em capítulos curtos, publicados diariamente ou espaçadamente. Nas tiras cômicas, charges e cartuns, o elemento disjuntor ou o desfecho inesperado é o fator que desencadeia a *gag* ou piada. A ruptura discursiva pode ser tanto ao longo de uma tira, quase sempre na última, quanto em uma única vinheta. A caricatura e a ilustração não seriam gêneros narrativos, pois, ao representarem os traços físicos com exagero e descreverem um momento do conto, crônica ou romance, respectivamente, fazem-no de forma a-narrativa ou minimamente narrativa, isto é, não contam uma história por meio do desenho (Cf. BARBIERI, 1993; RABAÇA, BARBOSA, 1978; RAMOS, 2014; SANTOS, 2002).

medievais²¹. Provocativamente, David Kunzle ignorou, em seu livro, os primeiros *comics* estadunidenses, resistiu a seguir seu orientador de doutorado, Ernst H. Gombrich, na tese de que o pintor e gravador inglês William Hogarth²² fora o precursor das histórias em quadrinhos, e discutiu a validade de alguns exemplos tirados da antiguidade e do medievo. Para esse historiador da arte, a origem dos quadrinhos estaria nos *broadshets* ingleses²³ e nas *estampes* francesas²⁴ que circularam com cartuns, charges e histórias em imagens, com e sem legendas e balões de fala²⁵. Kunzle questionou a legitimidade de exemplos como a coluna de Trajano e a Tapeçaria de Bayeux, pois, mesmo desenroladas, faltar-lhes-ia a mobilidade do suporte impresso. Indo ao encontro desse argumento, o historiador e arqueólogo Paul Veyne (2012), com alguma ironia, escreveu que só com o uso de binóculo o espectador no solo visualiza as vinte e três voltas da Coluna de Trajano. A espiral com 184 cenas e milhares de figuras não se prestava

21 Na busca pelas origens, incluiu-se *Ê-Makimono* no Japão do século XI-XII (LUYTEN, 2011), o manuscrito sobre o governante asteca 8-Cervos *Garra de Jaguatirica* (MC-CLOUD, 2005), a pintura na tumba do escriba egípcio Menna (1300 AEC), e os afrescos da sinagoga de Doura-Europos, na região do Eufrates (DEBRAY, 1994).

22 Thierry Smolderen (2014) retomou esta proposição de E. H. Gombrich. Para este teórico dos quadrinhos, as fisionomias, as expressões, as linhas, a mistura de estilos gráficos, a composição de cenas com incidentes caóticos já tinham sido trabalhadas por Hogarth em uma narrativa sequencial que combinava a tradição anterior dos *broadshets* e a literatura humorística inglesa do final dos setecentos. Desta forma, o primeiro 'romance em gravuras' seria a série *Harlot's Progress* (A Carreira de uma Prostituta), de 1731, contendo seis cenas narrativas e legendas pintadas individualmente, gravadas em bronze e impressas um ano depois.

23 Além de textos, os jornais em formato *broadshets* traziam impressos em um lado do papel ou seda, uma ou mais vinhetas ou cenas que serviam à propaganda religiosa e moral, à política e à representação do cotidiano, tais como execuções, crimes famosos e sátira dos costumes (KUNZLE, 1973).

24 A cidade francesa de Epinal ainda abriga a empresa de Nicolas Pellerin. Fundada em 1796, Epinal era sinônimo de produção de imagens impressas sobre temas religiosos, seculares e de sátira dos costumes (MARNY, 1970; MAINARDI, 2011).

25 Versões similares ao formato atual dos balões de fala são encontradas em *An Irish Howl* (1799), de Thomas Rowlandson, e em *Omnibus* (1841), de George Cruikshank. Smolderen (2014) credits à Cruikshank a manutenção da tradição do rótulo de fala do qual originou o balão de fala moderno, e a Richard F. Outcault o mérito de havê-lo ressuscitado.

à propaganda imperial e sim à glória de Trajano. Arquitetura de vertigem, a coluna de trinta metros foi construída para expressar a superioridade do imperador “diante do tempo e do céu” e não para informar feitos militares “como numa história em quadrinhos” (p. 176)²⁶.

É a invenção da prensa de caracteres móveis, diz Kunzle, o marco técnico que permite a reprodução e a difusão em larga escala de imagens gráficas como meio de comunicação popular. De fato, a imagem visual simbólica reproduzível difundiu-se para além dos espaços consagrados de exibição -apreciação e modificou a economia icônica da era moderna. No período pré-Gutenberg, a representação icônica permaneceu confinada aos muros, afrescos, vitrais, tapeçarias, pergaminhos, manuscritos, ateliês, igrejas, academias, museus e coleções de arte, enquanto que, no período pós-imprensa, as imagens gráficas circularam nos mais diferentes formatos e suportes, alcançando os artistas públicos maiores, para além de suas cidades e seus países. Porém, foi apenas com a invenção da técnica litográfica que a aliança entre imagem e imprensa periódica teve o seu ponto de inflexão. Groensteen (2010) questiona se Kunzle cometeu um mal-entendido ao tomar a revolução da prensa como ponto de partida dos quadrinhos modernos. Somente no final do século XVIII e início do XIX, diz ele, é que a separação entre imagem e texto, comum às técnicas de xilogravura e gravura em metal, seria minimizada pela litogravura²⁷. A invenção da imprensa desencadeou diferentes processos técnicos para a reprodução de imagens e de textos ao longo dos séculos XVI-XVII, o que exigia duas oficinas e duas competências especializadas:

26 Questionando-se da validade das imagens como livro dos iletrados, Paul Veyne pergunta-se quantas pessoas não olharam para as imagens narrativas em construções e quantas olharam e não conseguiram decifrá-las em razão das diferentes condições sociais de recepção das imagens.

27 Ao contrário da xilogravura, cujo processo é de cunhagem, na litogravura, o desenho é feito a mão livre com posterior separação da imagem através de processos químicos.

o domínio da tipografia para o texto e a técnica de gravação para as imagens (CHARTIER, 1998). A produção era reduzida, circulava em segmentos sociais restritos e era cara para a maioria da população. Só com a litogravura, a imprensa ilustrada ampliou o acesso e a difusão de imagens impressas. Antes trabalhados na madeira e no metal por um artesão gravador, a litogravura permitiu a simbiose entre a criatividade artística e as novas técnicas de reprodução, tornando possível produzir e difundir imagens com textos em um único processo de impressão.

Não obstante, Kunzle (2007) e Groensteen (2010; 2014) aproximam-se na tese de que os álbuns do pintor, desenhista e escritor genebrino Rodolphe Töpffer são o ponto de intercessão entre a arte de narrar por imagens e o desenvolvimento da técnica de reprodução impressa aplicada aos quadrinhos. A autografia, um procedimento litográfico duplamente inverso²⁸, permitiu a Töpffer elaborar desenhos narrativos mais dinâmicos e expressivos, criando uma unidade singular entre imagem e texto, que mereceram um artigo elogioso e patrocínio do romancista J. W. von Goethe. Para Kunzle, a narrativa em espiral e o minimalismo de suas linhas que vão direto ao figurativo estabeleceram um novo estilo de desenho e de crônica que contribuiu para inventar os quadrinhos e o próprio desenho moderno. A meio caminho entre a tradição iniciada por William Hogarth e pela Imagerie d'Epinal, Töpffer trouxe a ficção da literatura para o contexto gráfico-visual de forma inovadora com suas fantasias cômicas, seus heróis e anti-heróis envolvidos em viagens de aventura e situações fantásticas que em nada eram similares às histórias em

28 Töpffer tinha a visão prejudicada, o que dificultava desenhar na madeira ou de forma espelhada, como exigia a técnica litográfica normal. Em *Essai d'Autographie* - doze placas de paisagem e doze de *drôleries* - o genebrino demonstrou o método de dupla inversão pela qual se desenha com o pincel e tinta diluída em papel tratado com camada de amido. O mestre litógrafo malha-o no verso e coloca-o na pedra calcária pressionando o desenho - primeira inversão - que decalca a imagem invertida na pedra, ou seja, no sentido correto para a segunda inversão quando impresso (KUNZLE, 2007).

imagens e impressos populares anteriores. Töpffer também inovou na forma de distribuição ao publicar as tiras no formato de álbum horizontal, que não raras vezes foram plagiados e alterados por não estarem assinados²⁹. O primeiro, “Histoire de M. Vieux Bois”(1827), cruzou o Atlântico e foi reproduzido na imprensa estadunidense em 1842. Se cópias não autorizadas chegaram ao Brasil antes dos novecentos³⁰, somente a pesquisa do mercado editorial e das práticas de leitura no Império poderia responder. Auguste Sisson e Ângelo Agostini, os primeiros artistas de quadrinhos no Brasil, dominavam a linguagem e certamente entraram em contato com os impressos de Hogarth, Töpffer e dos desenhistas pós-topfferianos em suas viagens ao Velho Mundo. Desde a publicação do álbum de Töpffer, “Histoire de Monsieur Cryptogame” (1830), que conta as desventuras em série de um caçador de borboleta, no semanário francês L’ILLUSTRATION, em 1845, as tiras cômicas e de aventura não deixaram de figurar na imprensa³¹.

A convergência entre desenhistas e imprensa foi decisiva para a valorização cultural da história em quadrinhos como instrumento visual-verbal de comunicação e expressão artística. O desenhista de imprensa acompanhava os hábitos e os comportamentos nos espaços públicos que se tornavam a ma-

29 Com a crítica elogiosa de Goethe, Töpffer passou a assinar seus álbuns. Como desejava ser um escritor reconhecido, não queria ter seu nome associado ao baixo status artístico do qual gozavam os ‘caricaturistas’. Seu principal biógrafo, Charles Augustin Sainte-Beuve (2014 [1841]), desencorajou a viúva de Töpffer a fazer novas edições de seus álbuns, argumentando que seria uma mancha em sua memória. Mais de um século depois, Stanley Martin Lieber, que também queria ser um escritor de renome, começou a assinar seus roteiros com o pseudônimo Stan Lee. Em uma época em que os quadrinhos gozavam de pouco prestígio, a adoção de nomes artísticos era uma estratégia de auto-preservação.

30 “Histoire de M. Vieux Bois” foi publicada no Brasil apenas em 1904, com o título *Os Amores do Sr. Jacarandá*. A obra de Töpffer foi assim recomendada n’O catálogo da Livraria H. Garnier no Rio de Janeiro: “Álbum ilustrado para crianças. 1 vol. oblongo, ricamente enc(artado)..... 5\$000”.

31 Colocando em perspectiva, a revista LA CARICATURE inaugurara em 1830 o humor satírico por meio das charges e em 1845 L’ILLUSTRATION iniciou a publicação em série da tira de Töpffer.

téria-prima da sátira à política, aos tipos sociais, modismos e costumes. A simbiose bem sucedida dos ritmos da imprensa e o cotidiano dos leitores nos quadrinhos fizeram deles a forma visual perfeita de traduzir a vida social e política (SMOLDEREN, 2014). Trivial tautologia, não custa reforçar que a história dos quadrinhos modernos é parte da história da imprensa escrita. Antes dos gibis e impressos alternativos, foram as folhas ilustradas, as revistas de variedades e os jornais diários os seus principais suportes. Como que espalhando uma peste moderna, os suportes impressos levaram a um público difuso, além de notícia, informação e publicidade, as irreverentes histórias em imagens, tiras, charges e cartuns. É exatamente neste ponto que começa nosso estudo.



1

Mapeando os Quadrinhos na Imprensa Periódica

1.1. Imagens narrativas nas folhas ilustradas

A imprensa ilustrada tem destacado papel na produção, na difusão e no consumo de quadrinhos entre meados do século XIX e início do XX. As primeiras folhas ilustradas surgiram em Recife, no período entre a abdicação de Pedro I e o Período Regencial, com artigos críticos à monarquia e xilogravuras anônimas¹. No tempo do Segundo Reinado, a imprensa ilustrada consolidou-se como gênero jornalístico na sede da Corte. Longevos, esses impressos circularam com capa e conteúdo que alternavam textos e imagens ao longo de quatro, oito ou doze páginas². Impressos in-fólio, traziam artigos de perfil republicano e abolicionista, roman-

1 Além do perfil liberal e dos textos pilhéricos, as folhas ilustradas devem trazer ao menos duas ou mais imagens. O equilíbrio entre texto e imagens e a singularidade das caricaturas, charges e histórias em imagens, assim como a não repetição de uma mesma xilo, caracterizam a imprensa ilustrada. Seguindo esse critério, considero insuficiente para caracterizar como folha ilustrada a impressão de uma caricatura como símbolo-título no cabeçalho do jornal, como é o caso d'O MARIBONDO e de outras folhas que circularam no Ceará ao longo do Segundo Reinado. O CARCUNDÃO (1831), folha impressa na Typografia Fidedigna, em Recife, foi o primeiro periódico a apresentar as características deste novo gênero jornalístico.

2 Apesar de circularem in-fólio, os editores-proprietários empregavam o termo revista como uma estratégia de diferenciação em relação aos concorrentes. A maioria das revistas de meados do século XIX circulavam com capa, formato tablóide e folhas soltas. Com a modernização da imprensa e das técnicas gráficas, gradativamente abandonou-se esse formato, substituído-o pela brochura (MARTINS, 2008).

ces nacionais e estrangeiros, poesias, biografias, músicas, figurinos de moda, caricaturas, charges, cartuns e histórias em imagens litografadas. Seus redatores e proprietários foram alguns dos mais importantes pintores e ilustradores em atuação no Rio de Janeiro. Pelas mãos dos pioneiros Manoel Araújo Porto-Alegre, Auguste Sisson, Henrique Fleiuss e Ângelo Agostini, a política, os hábitos e os comportamentos sociais tornaram-se a matéria-prima da sátira política e do humor de costumes.

Uma pequena fração dos periódicos cearenses pode ser adjetivada como ilustrada. De 1824, quando veio a lume o DIÁRIO DO ESTADO DO CEARÁ, no ano do centenário, em 1924, mais de mil quatrocentos e trinta e cinco jornais e revistas haviam circulado pela capital e pelo interior do estado. Pouco mais de duzentos e cinquenta tiveram exemplares preservados e digitalmente disponibilizados. Destes, somente O TAGARELLA (1865) – no Segundo Reinado –, O FIGARINO (1895), O LÁPIS (1895), O FRIVOLINO (1897), O CEARÁ MOLEQUE (1897), A PILHERIA (1897), O INDEPENDENTE (1897), O RASCUNHO (1903), A PENNA (1904), O GAROTO (1907) e a revista CEARÁ ILLUSTRADO (1924) – todos na Primeira República – publicaram charges, cartuns e/ou histórias em imagens. Em um meio dominado por políticos, bacharéis, médicos, clérigos, escritores e poetas, poucos artistas do entalhe e crayon se aventuraram nos ofícios de redator-proprietário ou de xilógrafo e litógrafo de imprensa³.

3 Guilherme Studart (1898, 1924) e João Baptista Perdigão de Oliveira (1907) divergiram sobre as origens da imprensa no Ceará. Perdigão de Oliveira defende que a imprensa cearense é anterior a data de 1824. Baseia-se na Proclamação de 6 de maio de 1823, da Junta Provisória do Governo da Província, onde é mencionada a existência de uma oficina particular. Noutro ofício, datado de 20 de abril de 1817, o governador do Ceará, Manoel Ignacio de Sampaio, ao explicar os motivos da prisão do ouvidor ao ministro Conde da Barca, também citou a existência de uma “Gazeta” impressa a seu mando naquele ano. Para Guilherme Studart, a imprensa cearense tem como marco o DIÁRIO DO GOVERNO DO CEARÁ, em 1º de abril de 1824. A tipografia na qual foi impressa o órgão do governo havia sido doada pelo Governo de Pernambuco, a pedido do presidente

À exceção do CEARÁ ILLUSTRADO, do qual falei mais à frente, as folhas ilustradas cearenses eram impressas em quatro ou oito folhas. Podiam ser adquiridas nas tipografias de origem, por meio de assinaturas, de forma avulsa, com os meninos gazeteiros ou de mão em mão nos cafés da Praça do Ferreira e bares da cidade⁴. Saíam uma ou duas vezes por semana com artigos de opinião, crônicas, romances, poesias e seções ilustradas com charges políticas e, em raros casos, histórias cômicas em quadrinhos. Diferente dos congêneres cariocas e paulistas, a técnica artesanal mais empregada na reprodução de imagens foi a xilogravura. A litogravura foi tardiamente adotada pela imprensa cearense, ganhando relevância a partir das primeiras décadas da República. Os elevados custos econômicos da reprodução em pedra calcária e a forte tradição xilográfica do Ceará foram duas fortes razões para o seu uso tardio na imprensa e em outros segmentos editoriais, como o livro e o cartaz⁵. Destarte, as folhas ilustradas eram xilográficas para as imagens e passou da arte de talhar para o método fotoquímico, ou zincografia, sem que houvesse a ampla difusão da técnica litográfica na imprensa (PAULA, 2014).

A primeira folha ilustrada com humor gráfico⁶ é O TAGARELLA (1865). Saiu do prelo na mesma época que a

Tristão Gonçalves de Alencar Araripe e foi instalada com o nome Tipografia Nacional. Segundo Studart, a “Gazeta” a que se refere Perdigão de Oliveira não era impressa, e sim manuscrita pelo próprio Governador Sampaio.

4 Studart (1924) assinala que a folha intitulada MUNICÍPIO, de 1879, foi a primeira a ser vendida nas ruas de Fortaleza, ao preço de 60 réis.

5 No Ceará, a litografia comercial e artística começa a ser empregada na imprensa ao final da década de 1890, com a instalação das oficinas Litografia Cearense e Typo-Lytho Gadelha Ceará a Vapor.

6 Embora existam variações sociais, a incongruência é o que fundamenta o riso em todas as sociedades, isto é, o riso cômico é a resposta à percepção de algo contraditório. Diferenciando os tipos de humor, o que define a sátira é que ela é um humor de ataque, de ofensa. A ironia e o paradoxo seriam as matérias-primas do humor sagaz que se caracteriza por jogar com o intelecto e com a linguagem, dizendo ao receptor o contrário do que se quer dizer. Em suma, a forma intelectual do riso. Já o humor gentil visa provocar prazer e distração (BEGER, 2017; MINOIS, 2003).

SEMANA ILUSTRADA (1860), de Fleiuss, e as revistas DIABO COXO (1864), CABRIÃO (1866) e A VIDA FLUMINENSE (1868), do piemontês Angelo Agostini. Circulava duas vezes por semana e a assinatura mensal custava 320 réis. O TAGARELLA era definido por seus desafetos políticos como um “pasquim de caricaturas, destinado a insultar ao presidente e as pessoas mais gradas da capital”⁷. Impresso em in-4º na Tipografia Industrial, estampava no cabeçalho uma caricatura xilografada com a tradicional pena na orelha e a divisa “morra o vício” em letra miúda

Seu impressor e proprietário, José da Cunha Bezerra, não poupava críticas aos vícios da política e aos representantes liberais e conservadores na Assembleia Provincial e no Senado Imperial. Guilherme Studart (1910) não o cita em seu dicionário cearense, bem como o nome do sustentador financeiro dessa folha, o engenheiro Antônio Gonçalves da Justa Araújo. Porém, o tipógrafo José Henriques Teixeira de Andrade mereceu registro biográfico, tendo em vista a perseguição que sofreu⁸. Visando o fechamento d'O TAGARELLA, a maioria liberal que dominava o cenário político da época tentou, por duas vezes, que o delegado recrutasse compulsoriamente José Henrique para servir aos volunta-

⁷ *Cearense*. 31 maio 1866. Ano XX, nº 2100.

⁸ A liberdade de imprensa foi permitida após a promulgação do decreto de 21 de setembro de 1820 pela Junta de Governo da Revolução Constitucional portuguesa, seguido pelo decreto do rei Dom João VI, de 1821, que suspendia, provisoriamente, a censura prévia à imprensa. Todavia, outro decreto, esse assinado por D. Pedro I, de 18 de junho de 1822, regulamentou o trâmite jurídico quando do abuso da liberdade de imprensa. Dispositivo que foi incorporado ao artigo 179 da Constituição de 1824, e usado por grupos empoderados das províncias para silenciar os opositores, processando-os criminalmente.



Figura 1.1
O Tagarella. 16 fev.
1865. Ano I, nº 3.
Fonte: BN



Figura 1.2
O Tagarella. jul. 1865.
Ano I, nº 17.
Fonte: BN

riados da pátria na Guerra do Paraguai. Quando preso, foi solto duas vezes, graças à intervenção dos presidentes Lafayette e Alvim⁹. O impressor José da Cunha Bezerra acabou condenado e o gravador, processado. Este foi o primeiro processo-crime contra um xilógrafo por causa da publicação de charges no Ceará¹⁰.

Anônimas, as charges xilografadas d'O TAGARELLA escarneciam das figuras públicas. Elas eram mostradas em cenas ridículas ou com cabeças de animais em troncos e membros humanos, bem ao estilo de J. J. Grandville, artista francês que influenciou uma geração de caricaturistas por meio de suas litogravuras antropológicas na revista LA CARICATURE (1830), folha precursora da imprensa ilustrada francesa¹¹. Em 1865, no número dezessete, o jornal publicou uma charge da concentração de populares, autoridades e oficiais militares à frente da Assembleia Provincial, no dia do cortejo em louvor aos Voluntários da Pátria (Figura 1.2)¹². Os deputados liberais-chimangos e os conservadores-caranguejos são retratados no primeiro andar como se fossem uma plêiade de animais terrestres e voadores. Inclínados nos guarda-corpos, percebem-se cabeças de bode, asno, cavalo, papagaio, coruja, réptil e outros bichos irreconhecíveis, todos vestidos a caráter. Abaixo, como que passando em revista a tropa de voluntários, a figura do padre Alexandre Francisco Cerbelon Verdeixa, o Canoa Doida.

Em mais de uma oportunidade, o liberal padre Verdeixa

9 *O Tagarella*. 31 maio 1865. Ano I, nº 13.

10 Assumiu a impressão, após dois meses de interrupção, Victorio Ferreira Galvão. *O Tagarella*. 31 maio 1865. Ano I, nº 13.

11 Jean Ignace Isidore Gérard, ou J.J. Grandville (1803 - 1847), ficou conhecido por suas litogravuras no jornal LA CARICATURE (1830).

12 A partir de 1856, a sede da Assembleia Provincial ocupou o sobrado da Intendência Municipal, primeiro prédio construído em tijolo e telha (1825). Estava posicionado entre as ruas Major Facundo, Floriano Peixoto, Guilherme Rocha e a Travessa Pará, na Praça do Ferreira. O quarteirão foi demolido em 1941.

foi caricaturado, em parte porque João Henriques fora tipógrafo, em 1850, do jornal nativista JUIZ DO POVO, do qual Verdeixa era o redator-proprietário. Quando deputado provincial por Baturité, Verdeixa foi preso por dois meses, acusado de um assassinato em 1863, e multado por “crime de abuso de liberdade de imprensa”. Tal processo resultou na cassação dos seus direitos políticos pela mesa diretora da Assembleia, numa sessão controversa¹³. À época das eleições para deputado geral e provincial, O TAGARELLA satirizou a disputa política entre os deputados e arqui-inimigos Domingos José Nogueira Jaguaribe, fundador do jornal CONSTITUIÇÃO, e o chimango Verdeixa. Na charge, o padre, a cavalo, monta suas costas. Composta em tipos e separada da xilogravura, na legenda lê-se a fala do Visconde de Jaguaribe: “Ai ai ai, meu reverendo; não me calque tanto as esporas” (Figura 1.3).



Figura 1.3
O Tagarella. 6 ago. 1865.
Ano 1, nº 20.
Fonte: BN

Trinta anos depois d'O TAGARELLA ir a prelo, O FIGARINO ganhou as ruas da capital, na plena República. Em uma clara referência ao título da folha ilustrada de Agostini e Luigi Borgomainerio¹⁴, essa “revista humorística e caricata” estreou no dia 5 de maio de 1895, com uma tiragem semanal de 1.500 exemplares. Teve como redatores João de Albuquerque, o tipógrafo Antonio Laffayette, Carlos Severo e o xilógrafo Nicephoro Arlindo Moreira¹⁵. Esse último é um importante gravador em madeira cuja biografia é desconhecida. Sabe-se apenas que trabalhou como guardamoria da alfândega



Figura 1.4
O Figarino. 2 jun. 1895. Ano 1, nº 5. Fonte: BN

13 “Antropophagia política”. A Constituição. 8 jul. 1865. Ano II, nº 149.

14 VIDA FLUMINENSE foi rebatizada O FÍGARO (1876) e renomeada A LAN-TERNA, em 1878, encerrando suas atividades nesse ano.

15 Nicephoro Moreira tornou-se o único proprietário e redator d'O FIGARINO, “[...] jornal de minha propriedade e o seu redactor sou eu mesmo”, escreveu. A folha era impressa na Typo-Xilographia de Gomes e Moreira. O Figarino. 13 dez. 1897. Ano III, nº 4.



Nicephoro Moreira

Figura 1.5
Jornal do Commercio.
2 jan. 1905. p. 2. Fonte:
BN



Figura 1.6
O Figarino. 8
mar. 1896. Ano I, nº 45.
Fonte: BN

e que residiu em Barreiro, estrada da vila de Porangaba. Imigrando para Manaus em 1898, lá dirigiu o jornal O MARAPATÁ e trabalhou para o JORNAL DO COMMERCIO, que o enviou a Lisboa visando ao aperfeiçoamento da técnica com o xilógrafo espanhol Francisco Pastor¹⁶.

O equilíbrio entre textos e imagens n'O FIGARINO foi um padrão gráfico logo adotado em outras folhas. Na capa e, às vezes, em duas páginas do miolo, eram impressos retratos, caricaturas, charges e histórias em imagens assinadas por Nicephoro. Os temas das charges e dos cartuns estavam ligados ao noticiário da cidade, da política de governo do presidente Prudente de Moraes, aos litígios internacionais com a Inglaterra e a França, às questões do Amapá e da Ilha da Trindade e à Guerra de Independência de Cuba, todas ocorridas no ano de 1895. O humor sarcástico das charges denunciava o mau uso do erário estadual¹⁷, o preço do pão¹⁸, a escassez de carne¹⁹, os assentos rasgados nos vagões de trem²⁰, o serviço de bonde²¹, a iluminação pública²², as inundações no centro da cidade²³ e os vícios da vida urbana²⁴ na Fortaleza *de fin de siècle*.

Em algumas xilogravuras, figuram a criança arlequina de Nicephoro, uma outra citação ao mestre piemontês, já que seu personagem-repórter também era um moleque às vezes desenhado com as feições de um jovem a vestir retalhos de

16 *Jornal do Commercio*. 4 out. 1904. nº 239. p. 01. O jornal manauense arrolou o nome de Nicephoro Moreira no obituário do dia de 15 de janeiro de 1925, provável mês e ano do seu falecimento.

17 *O Figarino*. 8 jun. 1895, Ano I, no 6.

18 *O Figarino*. 18 ago. 1895, Ano I, nº 16.

19 *O Figarino*. 12 jan. 1896, Ano I, nº 37.

20 *O Figarino*. 18 ago. 1895, Ano I, nº 16.

21 *O Figarino*. 6 jun. 1895, Ano I, nº 7.

22 *O Figarino*. 8 mar. 1896, Ano I, nº 45.

23 *O Figarino*. 31 mai. 1896, Ano II, no 5.

24 *O Figarino*. 15 mar. 1896, Ano I, nº 46. *O Figarino*. 8 mar. 1896, Ano I, nº 45.

pano em tiras e gorro que lembram o bambino arlequino desenhado por Agostini na REVISTA ILUSTRADA (1876). O aparecimento da personagem-tipo não era uma novidade na imprensa. O TAGARELLA também publicou, ao menos uma vez, charge com a figura caricatural que ilustrava o título.²⁵ Os poucos exemplares disponíveis não permitem afirmar se o “Sr. Tagarella” foi um personagem impresso com a mesma regularidade que o arlequino de Nicephoro, situação similar ao de outros periódicos com personagens-tipo. O jornal artístico, noticioso e crítico, O LÁPIS, propriedade do pintor, desenhista e poeta Raimundo de Paula Ramos Filho, o Ramos Cotoco, lançou, em novembro de 1895, seu personagem de calça curta, suspensório, com um lápis *crayon* à mão. Impresso nas oficinas do jornal republicano CEARÁ, tem apenas dois números disponíveis – a mesma quantidade de edições d’A PILHERIA, que, segundo Guilherme Studart, foi o sucessor d’O LÁPIS e do jornal O INDEPENDENTE, os quais circularam no ano de 1897. Impresso na Typographia Apollo, a primeira edição d’A PILHERIA trouxe no cabeçalho a caricatura de Ramos Cotoco, e na capa o personagem-repórter Pierrô²⁶. Ramos Cotoco também desenhou para O INDEPENDENTE, de propriedade de João Carlos Nepomuceno da Silva, mas o único exemplar disponível contém uma charge de significado obtuso de autor não identificado.²⁷ Os únicos exemplares do O RASCUNHO (1903) e d’A PENNA (1904), impressos em Sobral, também tinham personagens-tipo, vestidos com casaca a saudar o leitor, emoldu-

25 *O Tagarella*. 13 ago. 1865, Ano I, nº 21.

26 Numa charge litografada à quarta página, Cotoco desenhou a jovem República na tradicional forma feminina, sob o abraço mortal da serpente da “politicagem” e legenda abaixo da vinheta escrita à mão. Na legenda, lê-se: “É preciso que os verdadeiros republicanos libertem a jovem república brasileira da torre da politicagem”. *A Pilheria*. 2 mai. 1897, Ano I, nº 1. Sobre a representação feminina da República nas charges, ilustrações e pinturas, ver José Murilo de Carvalho (1990).

27 Pelo menos vinte e um exemplares circularam no ano de 1897, mas há apenas dois, preservados e incompletos.

rados em uma capa estilo *art nouveau*. O GAROTO, impresso em 1907, pode ter sido a última folha ilustrada com charges xilografadas²⁸. Assinavam os textos Gustavo Barroso e José Gil Amora, este último um “boêmio de grande talento”, que gravava as charges e caricaturas à canivete na casca de cajazeira²⁹. Contudo, o personagem de Gil, “O Garoto”, desenhado com camisa listrada de marinheiro e gorro, apareceu mais no cabeçalho dessa folha humorística do que nas charges.

O que diferencia as xilogravuras de Nicephoro Moreira são os balões de fala e as onomatopeias. Em junho de 1895, desenhou a capa com o figarino a soltar fogos de artifícios com o primeiro balão de fala na imprensa cearense, contendo

a frase “Viva São João” (Figura 1.7). A forma alongada, em posição perpendicular, e com o apêndice ou rabicho emendado ao personagem, lembram os balões desenhados por outro chargista: George Cruikshank (1792-1878). O gravador e ilustrador inglês preservou a tradição da rotulagem dos antigos filactérios ao usar em painéis cômicos



Figura 1.7
Figarino. 23 jun. 1895.
Ano 1, nº 8.
Fonte: BN

o balão como recurso de autoapresentação, identificação do personagem, e elucidação do contexto da história. O leitor precisava ler o título, as legendas, depois os balões, e conectá-los para entender o significado da história. Lembrando aqui do comentário de Thierry Smolderen (2014), a partir dos comics estadunidenses, foi Richard Outcault que deu o primeiro passo para transpor o limite da função de rotulagem a qual estava submetido o balão-fala. Em “O Menino Amarelo e seu novo fonógrafo”, de 1896, Outcault subver-

28 Dentre as charges, destacam-se as que foram publicadas no dia 22 de dezembro, que satirizam a festa de recepção preparada ao então senador Antônio Pinto Nogueira Acicoly, terminada em grande bebedeira, e o desembarque, na alfândega, de um carregamento de rifles com a seguinte legenda: “Será para a eleição vindoura?...”

29 Sobre Gil Amora, ver Herman Lima (1963) e Manoel Albano Amora (1983).

teu a hierarquia tradicional ao dar independência ao papagaio que fala sem orador a frase: “Estou cansado dessa caixinha abafada”. Ao contrário dos demais balões nos quais é o narrador onisciente externo que discursa, ele fala em primeira pessoa. Desconectado do locutor externo, o balão de fala do papagaio é uma imagem sonora pura que inaugura a dimensão audiovisual em um suporte impresso que não dispõe do recurso sonoro. Nesse sentido, o balão “Viva São João” é uma imagem sonora pura, uma fala independente de locução externa? Certamente.

Nesta xilogravura, a voz do narrador externo não é o balão, e sim a legenda que cumpre uma função editorial. Mesmo que ela fosse omitida, o significado da cena seria compreensível.

Nas xilogravuras de Nicephore, o personagem-tipo tanto é o alter-ego, a voz do locutor externo, quanto a voz independente, isto é, a fala do próprio personagem. Os exemplares com diálogos são os melhores exemplos dessa independência do balão-fala em relação ao narrador externo. Nelas, as personagens interagem corporal e verbalmente, a exemplo da charge em que o *figarino* se despede do ano que passa, este representado pela figura de barba longa e gorro com o número 1895 (Figura 1.8), ou na vinheta em que há um diálogo sobre o conserto do relógio da Intendência Municipal (Figura 1.11). A ação e os diálogos estão conectados, ainda que se perceba na primeira alguma ingenuidade gráfica, a julgar pela inversão da sequência de falas. Em outras imagens, o xilógrafo fala através de seu personagem. Nesses casos, ele é o ventríloquo por trás do *figarino* que denuncia



Figura 1.8
O *Figarino*, 29 dez. 1895.
Ano 1, nº 34.
Fonte: BN

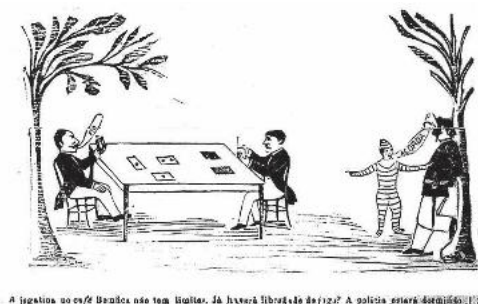
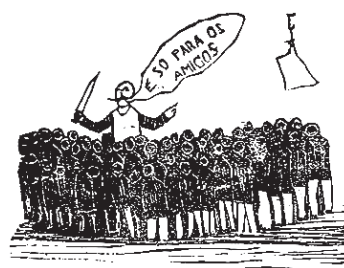


Figura 1.9
O *Figarino*, 15 mar. 1896. Ano 1, nº 46.
Fonte: BN



Depois que os marchantes tornaram-se políticos, a carne só chega para os amigos.

Figura 1.10
O *Figarino*, 19 jan. 1896. Ano 1, nº 38.
Fonte: BN

as faltas da administração pública (Figura 1.6), a crise no abastecimento de carne (Figura 1.10), e que ironiza a boemia e a jogatina dos clientes que frequentavam o badalado Café Benfica de Pedro Eugenio (Figuras 1.6 e 1.9).

Como dito acima, Nicephoro introduziu as onomatopeias em suas xilogravuras. O signo gráfico em função sonora é o equivalente visível do som

natural e do ruído (ECO, 2008 [1964]). Na única charge sem legenda que publicou, o estranho vocábulo “dalão” representa graficamente o som do sino do relógio (Figura 1.11). Um longo apêndice na forma de raio conecta a imagem do sino à imagem sonora das badaladas. A charge

ironiza a demora do intendente coronel Guilherme Rocha em trocar o sino e a máquina do relógio da Intendência Municipal, e sugere que, até aquela data, puxava-se o badalo manualmente para anunciar as horas. Além de sons, há balões de

fala com as onomatopeias “Ai!” e “Ah!”. Uma charge publicada em 6 de outubro de 1895 mostra o presidente Prudente de Moraes a amarrar a trouxa, de saída para São Paulo, sua terra natal, enquanto, ao fundo, desenhado à porta do Congresso Nacional, lê-se no balão o vocábulo “Ai!”, em meio a uma cena de pancadaria.³⁰ Noutra charge, Nicephoro

gravou o então vice-presidente do estado do Ceará, Antônio Pinto Nogueira Accioly, a degolar com um facão as cabeças



Figura 1.11
O Figarino. 1º dez.
1895. Ano 1, nº 30.
Fonte: BN



Figura 1.12
O Figarino. 27 out.
1895. Ano 1, nº 25.
Fonte: BN

³⁰ O Figarino. 6 out. 1895, Ano I, nº 23.

dos funcionários da Estrada de Ferro de Baturité: “Ah, Malvado”, exclama um decapitado (Figura 1.12)³¹.

Os gêneros charge e cartum predominaram na imprensa ilustrada cearense, sendo raras as histórias em imagens. A revista caricata *O CEARÁ MOLEQUE*, da qual existem dois números disponíveis, publicou, em 23 de maio de 1897, história com duas vinhetas e legendas que contam um caso envolvendo duas famílias da capital³². A cena, porém, só é compreendida com a leitura das legendas, o que dá a perceber que as duas vinhetas apenas ilustram o texto. Novamente, é n’*O FIGARINO* que encontramos os melhores exemplares de narrativa gráfica em sequência. A xilogravura não é assinada por Nicephoro, e sim por um gravador de pseudônimo K. Louro³³ (Figura 1.13). O leiaute inova por sua concepção na vertical, ao invés do tradicional sentido horizontal. Sem diálogos e linhas que separem a ação das vinhetas – os requadros –, a sequência é o clássico um antes e um depois das tiras cômicas. A primeira vinheta mostra o seresteiro embaixo de uma janela e a lua nublada. Na segunda vinheta, introduz-se o elemento disjuntor da narrativa: uma mão derrama a água da vasilha e a figura corre com a lua a sorrir. Lendo-as em sequência, as duas vinhetas formam um *continuum* que contam uma história: o seresteiro a cantar foi afugentado com água. O desfecho inesperado produz o efeito cômico característico do gênero.

Outro exemplar de história em imagens é a releitura, ao que tudo indica, feita por Nicephoro Moreira, do clássico *Arrosage Public* (1885) de Uzès, pseudônimo de Désiré Achille, que desenhava para a revista francesa



Figura 1.13
O Figarino. 2 jun.
1895. Ano 1, nº 5
Fonte: BN



Figura 1.14
O Figarino. 27 de junho
de 1897. Ano 3, nº 4.
Fonte: IC

31 “Degolla da Estrada de Ferro”. *O Figarino*. 27 out. 1895, Ano I, nº 25.

32 Deterioradas, as imagens não servem para reprodução. Apenas o número 1, de 2 de maio de 1897, e o número 3, de 23 de maio de 1897, estão preservados.

33 Há um exemplar na Associação Cearense de Imprensa da folha paraense SEMANA ILUSTRADA, número 11, Ano I, na qual as charges também são assinadas com a alcunha “K. louro”. Se se trata da mesma pessoa ou de uma moda o uso de pseudônimos colhidos em outros jornais, o trabalho de pesquisa não detectou.

LE CHAT. Nessa versão xilografada do Regador Público, a figura desatenta interrompe o fluxo da mangueira, que após liberado molha o jardineiro (Figura 1.14). A historieta é uma sequência de quatro vinhetas numeradas que guiam o olhar do leitor não familiarizado com imagens em sequência. Mesmo que a gag seja plenamente compreensível, também foi incluído um soneto de dois quartetos e dois tercetos.

Em comum a essas histórias, a solidariedade icônica. As vinhetas estão conectadas visualmente e formam uma narrativa inteligível. Dois raros exemplares de histórias em imagens na imprensa ilustrada cearense.

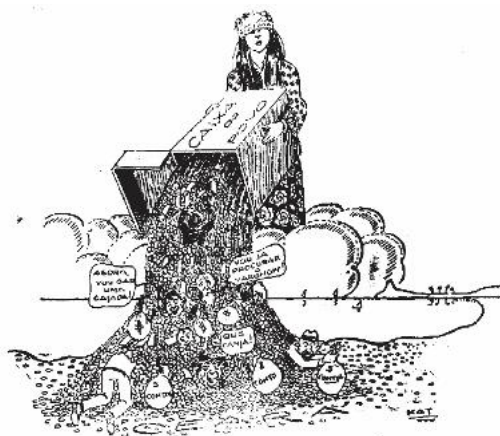
1.2. As Revistas Ilustradas e de Variedades

Na última década da Primeira República, o mercado editorial periodístico cresceu e se diversificou. A simbiose bem-sucedida da imprensa com o humor gráfico persistiu nas páginas das revistas ilustradas e de variedades. No início do século XX, as revistas CARETA, O MALHO, KOSMOS, FON-FON e O TICO-TICO difundiam as obras dos novos mestres do traço – de J. Carlos e K. Lixto ao chargista cearense

Leônidas Freire e, mais tarde, Luíz Sá. Essas revistas exibiam um melhor acabamento gráfico que as folhas ilustradas. As técnicas artesanais da xilografia e litografia foram substituídas pela zincografia, onde a imagem era obtida a partir de negativo fotográfico sobreposto à folha de zinco quimicamente tratada e exposta à luz.

O novíssimo filão de negócio jornalístico fez proliferar o número de revistas³⁴, em sua maioria im-

Figura 1.15
Ceará Ilustrado. 8 de
ago. 1925. Ano II, nº 57.
Fonte: BPMP



34 No Ceará, vieram a lume, na década de 1920, revistas de perfil: científico e artístico, HELIÓPOLIS (1921); filosófico e científico, ARGOS (1921); humorístico e literário,

pressas em tipografias de Fortaleza e com farta publicidade nas primeiras páginas. Visualmente, as fotos de melindrosas dominavam as capas, e os instantâneos da vida familiar da elite, as edificações e as paisagens da capital e do interior ilustravam as matérias do miolo. Em particular, o CEARÁ ILLUSTRADO³⁵ é a última referência dos quadrinhos na imprensa periódica. No primeiro ano, esse magazine publicou uma única capa em bicromia desenhada pelo pintor Vicente Rosal Leite³⁶. No ano seguinte, a mudança na epígrafe do magazine para “literatura, política, humorismo” anunciava a inclusão das charges e dos cartuns. Observando atentamente suas assinaturas, identifica-se que dois artistas desenharam para o CEARÁ ILLUSTRADO. O primeiro assinava “Ktunda”, ou “Kat”, e grafava o ano abaixo³⁷. O segundo assinava “CAT” e, às vezes, desenhava um gato ao invés das letras³⁸. Ao compararmos a assinatura com a de outro desenho publicado na REVISTA POLICIAL, pode-se dizer que “CAT” é a abreviatura do sobrenome do pintor José Lauro Catunda. Já o artista em atuação naquele período com sobrenome similar a “Ktunda” era o pintor Mário Mesquita Katunda³⁹. Portanto,

CEARÁ SOCIAL (1921); estudantil, VERDES MARES (1923), artístico, literário e de atualidades, A JANDAIA (1923), IRACEMA (1924) e CEARÁ ILLUSTRADO (1924); literários, REVISTA SOCIAL (1924) e FANFARRA (1925); de moda e publicidade, BA-TA-CLAN (1926); cinema, CINE-REVISTA (1929); criminologia e direito, REVISTA POLICIAL (1929) – para citar algumas das dezenas de periódicos que circularam no estado.

35 Não confundir com o quinzenário O CEARÁ ILLUSTRADO, Revista Artística, Litteraria e Scientifica de 1894. Neste colaboravam Papi Junior, João Brígido e Rodolpho Theófilo. Em setembro de 1946, mais um CEARÁ ILLUSTRADO surgiu, impresso na gráfica Monitor.

36 *Ceará Illustrado*. 22 fev. 1925, Ano I, nº 33. Os clichês do CEARÁ ILLUSTRADO eram fotografados por Holbein Severiano e confeccionados pelo gráfico Orlando Luna Freire.

37 *Ceará Illustrado*. 8 de ago. 1925, Ano II, nº 57.

38 *Ceará Illustrado*. 29 nov. 1925, Ano II, nº 73.

39 O expediente da revista CEARÁ ILLUSTRADO não identifica os desenhistas. A análise das assinaturas e consulta dos nomes de artistas plásticos atuantes naquele período levou-me aos pintores Mário Mesquita Katunda e José Lauro Catunda (AZEVEDO, 2010, p. 331). “Ktunda” e “Kat” fazem referência ao sobrenome do pintor Mário Mesqui-

as revistas ilustradas e de variedades continuavam convergindo a profissão de pintor com a de desenhista de imprensa. Ao contrário dos jornais diários, que ignoravam as charges, os cartuns e as histórias em imagens, as revistas mantiveram acesa a chama do humor gráfico característico das folhas ilustradas. A fotografia, e em curto prazo o fotojornalismo, não diminuiu o interesse pelo desenho gráfico. Além das encomendas, da organização de salões de arte e ampliações, e da pintura de provas e cartões-postais para estúdios fotográficos, existia a demanda por artistas plásticos que soubessem fazer charges, histórias em imagens e desenhos publicitários.

Ktunda e Cat traduziram em imagens o noticiário político e o cotidiano da cidade. Nas páginas da CEARÁ ILLUSTRADO, criticaram o aumento de impostos, ironizaram os serviços prestados pela Companhia Light de eletricidade, o policiamento da cidade, o toma lá, dá cá dos políticos, o abate de animais em vias públicas, a pobreza, o flagelo da seca e o sonho de ganhar um dos dez prêmios sorteados pela Caixa do Povo⁴⁰.

Os desenhos de “Katunda”, “Ktunda” ou “Kat”, como assinava, destacam-se por conter alguns dos elementos da

linguagem dos quadrinhos. No cartum em que figura a “dama da sorte” a derramar moedas, Katunda empregou balões (Figura 1.15). Já no anúncio “Palavras de Cupim”, utilizou uma sequência de vinhetas e balões de fala para mostrar as vantagens do uso da madeira de cedro nas molduras e móveis: “única madeira que não bicha”,

Figura 1.16
Ceará Ilustrado. 23 de
ago. 1925.
Fonte: BPMP



ta. Já a assinatura “CAT” exigiu a comparação à assinatura na capa da REVISTA POLICIAL. No número IV de dezembro de 1929, a matéria “Um artista cearense” identifica José Lauro Catunda como capista da revista. A assinatura na capa da REVISTA POLICIAL é idêntica às assinaturas em algumas charges da CEARÁ ILLUSTRADO. Desta forma, e com alguma segurança, pode-se afirmar que tanto Mário Mesquita Katunda quanto José Lauro Catunda desenharam charges para a revista de Demócrito Rocha.

40 *Ceará Ilustrado*. 4 out. 1925, Ano I e 1º nov. 1925, Ano I.

dizia a propaganda de página inteira (Figura 1.16). A parede que separa os quartos divide as vinhetas e o leitor passa de um momento para o outro, como numa tira. Na primeira vinheta, o quarto é consumido pelo cupim; na segunda, o quarto, a moldura e móveis estão impecáveis.

Resultado da concorrência entre as grandes empresas e indústrias pelo monopólio de mercado, a publicidade tornou-se um importante fator de estímulo à venda de bens e serviços e de receita para além dos exemplares vendidos (THOMPSON, 2005). O uso da potência comunicativa dos comics como uma nova estética publicitária foi um passo à frente na estratégia publicitária cujo ponto alto foi a imprensa estadunidense. As empresas perceberam que parcela significativa da população adulta lia tiras cômicas e que anúncios no formato comic strips poderiam ser usados para explicar as qualidades e benefícios dos produtos aos consumidores. O formato deu versatilidade à propaganda nos jornais e substituiu os painéis únicos de propaganda com personagens famosos, tais como Yellow Kid e Buster Brown, barateando os custos com o pagamento de *royalties* (GORDON, 1998).

As coordenadas aqui traçadas autorizam algumas conclusões. Em primeiro lugar, imprensa periódica com imagens não é sinônimo de imprensa ilustrada. Algumas folhas que circularam no tempo da Monarquia traziam ilustrações que decoravam avisos gerais, anúncios de produtos e serviços. Outros jornais as empregavam como símbolos de separação entre os textos ou como símbolo-título do jornal, a exemplo dos semanários O FURÃO (1852) e A AVENIDA (1889), que estampavam as xilogravuras de um mustelídeo e do Passeio Público de Fortaleza no cabeçalho, ou trazia uma única charge na capa, como no caso de O FERRÃO (1905). O que caracteriza a imprensa ilustrada é o equilíbrio entre textos e imagens ao longo das páginas, a publicação regular de xilogravuras ou litogravuras com imagens narrativas, isto é, charges, cartuns e histórias em imagens.

A imprensa ilustrada cearense não publicou histórias em quadrinhos de dimensões agostinianas. A charge e o *cartum* eram os gêneros dominantes nas folhas ilustradas e foram raras as histórias em imagens publicadas. Considerando que ambos compõem, juntamente com as histórias em imagens e tiras, o grande rótulo do que chamamos de quadrinhos, pode-se dizer que esses gêneros estão nas origens da arte gráfica sequencial em terras alencarinas⁴¹. Eles denotam que a noção de sequência de imagens solidárias na vinheta e entre as vinhetas, o desenho caricatural, os personagens regulares, e o uso de balões de fala, legendas e onomatopeias eram recursos narrativos conhecidos pelos xilógrafos e pintores.

Primeiro, os artistas gravaram na casca da cajazeira e na umburana, e só depois foi adotada a técnica litográfica. Talhavam com a ponta da faca, com o canivete de cortar fumo de rolo e mesmo com hastes de guarda-chuva (CARVALHO, 2011). O desenho caricatural se beneficiava da gravação na madeira com poucas linhas e detalhes, mas a xilogravura impunha um ritmo de trabalho mais lento se comparado ao do desenho com lápis ou crayon na pedra. A autografia, método litográfico duplamente inverso, era desconhecida pelos tipógrafos, tendo em vista que nas charges e nos retratos litografados disponíveis para consulta, várias assinaturas estão invertidas. A xilogravura e a litogravura coexistiram até a adoção da técnica zincográfica, economicamente mais barata. Ao contrário da litografia, a zincografia se difundiu com rapidez nas oficinas gráficas, principalmente para dar conta da demanda por fotogravuras.

Na dimensão estética, há uma sensível melhora da performance artística com a adoção da técnica zincográfica. A zincografia possibilita o desenho sobre o papel, o que favorece a precisão do traço e o detalhamento. A pantomima, por

41 Como dito na introdução, as histórias em imagens, charges e tiras cômicas e de aventura são gêneros que compartilham a mesma linguagem dos quadrinhos. A diferença é que na charge a ação narrativa acontece em apenas uma vinheta. Nas histórias em imagens e tiras, a narrativa se fragmenta numa sequência de vinhetas com imagens solidárias.

exemplo, foi melhor trabalhada nas charges zincografadas do que nas xilografadas. Há de se pensar que a xilogravura exige mais tempo de execução, elemento que os xilógrafos não dispunham, tendo em vista que as folhas circulavam semanalmente. Gravar, semanalmente, charges, cartuns e histórias cômicas inéditas é um fator relevante na performance artística.

Pintores como Ramos Cotoco, Mário Mesquita Katunda e José Lauro Catunda não se furtaram a dedicar parte do seu tempo de trabalho para a imprensa periódica. Desenhar para as folhas e revistas era mais uma atividade pecuniária dentre outras. O mercado das artes plásticas estava em sua gênese, isto é, principiava a formação de uma esfera artística autônoma, com suas próprias regras, programas estéticos, produtores, mediadores e consumidores ávidos por obras de arte⁴². Nos anos 1920 não existiam galerias, os salões de arte eram realizados em estúdios fotográficos, assim como não havia uma sociedade de artistas constituída e cursos de formação. Além disso, a figura do colecionador praticamente inexistia⁴³.

Neste limitado circuito artístico, as encomendas de retratos, paisagens e murais eram insuficientes para que, por si só, a pintura fosse o único meio de se ganhar a vida. Ser pintor significava trabalhar ampliando, retocando e colorindo retratos em estúdios fotográficos, escrever artigos para a imprensa, confeccionar cartazes de cinema e desenhar charges e anúncios publicitários. Quando não, tinham que conciliar a pintura com outras carreiras, a exemplo de José Lauro Catunda, que também era funcionário da repartição das Obras Públicas do Estado.

42 Na década de 1920, o Salon Regional ganhou duas edições – em 24 e 25 – com o apoio de Walter Severiano (1894-1943). Na fase renovadora das artes plásticas do Ceará, Mário Baratta e outros fundaram o Centro Cultural de Belas-Artes (1941) depois, Sociedade Cearense de Artes Plásticas (1944), instituição que reunia os modernistas das artes plástica e da literatura e oferecia o Curso livre de Desenho e Pintura. Em 1943 foi realizado o primeiro Salão de Abril e apenas nos anos sessenta a primeira galeria – Galeria Santa Rosa – foi inaugurada nas dependências do Teatro José de Alencar.

43 Sobre a gênese do campo das artes plásticas no Ceará ver Estrigas (1994; 2009), Kadma Rodrigues (2006), Anderson Silva (2015).

A cultura cômica foi tanto o domínio dos poetas e escritores quanto de gravadores, desenhistas e pintores, que traduziam a vida política e o cotidiano da cidade em imagens zombeteiras. Numa sociedade com alto índice de analfabetismo, na qual o acesso à educação e às letras era privilégio da elite aristocrática e comercial, as imagens cômicas serviam de material informativo⁴⁴. Podiam ser compreendidas por elas mesmas e, se necessário, as legendas e balões recebiam a devida tradução em rodas de leitura coletiva.

Anatomistas visuais, gravadores e desenhistas puseram a nu as vísceras da vida social e as práticas políticas na cidade. As xilogravuras visavam tanto satirizar e ironizar quanto disciplinar. Nas charges, a sátira e a ironia são destinadas ao ataque e à crítica inteligente à elite política e aos governantes, aos endinheirados e seus apadrinhados. Mas os artistas também foram moralistas disfarçados de humoristas. Nos cartuns, usavam o riso como instrumento de controle das práticas desviantes. O jogo e a vida boêmia, por exemplo, destoavam dos gestos, gostos e hábitos ditos civilizados, essenciais para a reinvenção, sob o tropo da modernidade social e do progresso econômico, da desigual e aristocrática urbe fortalezense. Já o humor gentil, quase ingênuo, foi o mote das histórias em imagens. Destinadas ao entretenimento, sua função era divertir os leitores com narrativas simples e lúdicas.

Registre-se, ainda, que outras folhas ilustradas que potencialmente poderiam ter imagens narrativas perderam-se ao longo do tempo, a exemplo de *O PERIQUITO* (1845), impresso em papel verde, e *A MARRETA* (1912), ambos periódicos caricatos dos quais só temos conhecimento por meio do registro de Guilherme Studart e Geraldo Nobre. Sabe-se também que, além da folha *O GAROTO*, José Gil Amora

44 A primeira imagem de que se tem notícia foi publicada pelo jornal *O CEARENSE*, em 1847. Tratava-se de uma xilogravura gravada a fio com um anjo, uma lápide e dois ramos cruzados, acompanhada de um obituário que avisava aos interessados o falecimento do professor de língua latina do Liceu do Ceará (PAULA, 2014).

fundou a CEARÁ-REVISTA, “Rica de matéria literária e também ilustrada, de ótima feição” (AMORA, 1983, p. 76) – revista da qual não há exemplares preservados. É a mesma situação do jornal UNITÁRIO, que em 1903 publicou charges xilografadas de Leônidas Freire as quais lhe custaram ter que deixar Fortaleza e refugiar-se na capital da República devido à perseguição do oligarca Antônio Pinto Nogueira Accioly. Ademais, alguns periódicos que não se propunham a ser folhas ilustradas, eventualmente, também circularam com caricaturas e charges, a exemplo das folhas O DEMOLIDOR (1908), impressa em Fortaleza, e O REBATE (1909), de Juazeiro do Norte⁴⁵.

Enfim, para além da imprensa ilustrada, a pesquisa sobre os quadrinhos no Ceará deve levar em consideração a possibilidade de que charges e histórias em imagens possam ter sido produzidas em outros tipos de suportes. Quantos impressos populares circularam com imagens narrativas ao longo da Monarquia e da Primeira República? Quais, a exemplo da “Via Sacra”, gravada por Mestre Noza em 1963⁴⁶, outras tantas narrativas por imagens teriam sido elaboradas por desenhistas gráficos populares no período aqui estudado? São conjecturas, mas a pesquisa empírica ensina que uma das características do conhecimento histórico-sociológico é que ele é sempre aproximado e incompleto.

45 Sobre O DEMOLIDOR e O REBATE, ler Adelaide Gonçalves *et al.* (2013) e Gilmar de Carvalho (2014), respectivamente.

46 Em 1963 o artista cratense Sérvulo Esmeraldo encomendou à Inocêncio Medeiros da Costa, o Mestre Noza, a série de xilogravuras intitulada *Via Sacra*. Em viagem à Paris, dois anos depois, publicou à mão 22 exemplares. Com o sucesso da publicação, nova edição de mil exemplares foi impressa (CARVALHO, 2011).



Rubens de Azevedo, desenhista de Tiras

2.1. A face oculta do astrônomo

As folhas ilustradas cumpriram relevante função nos primórdios dos quadrinhos cearenses. O TAGARELLA (1865) foi a primeira folha com charges e O FIGARINO (1895), cujo proprietário foi Nicephoro Moreira, publicou histórias em imagens e charges xilografadas com balões de fala e onomatopeias. Nos anos vinte, as revistas de variedades e ilustradas mantiveram acesa a chama do humor gráfico cearense, a exemplo da revista CEARÁ ILLUSTRADO (1924), que publicava charges com balões de fala e legendas dos artistas plásticos Mário Mesquita Katunda e José Lauro Catunda.

Os proprietários e editores de jornais diários só começaram a se interessar por quadrinhos ao final dos anos trinta. Na Primeira República, a imprensa cearense iniciara o processo de modernização gerencial, gráfica e de conteúdo dos jornais. A concorrência, inclusive com veículos de outros estados, exigia visão empresarial, profissionalização do jornalista, reaparelhamento dos parques gráficos e diversificação da informação e do público leitor. A profissionalização das funções de editor, gerente, redator, repórter, foto-jornalista, correspondente e desenhista anunciava a conversão do veículo de imprensa em empresa e do jornalismo em profissão remu-

nerada e institucionalmente regulada pela então Associação dos Jornalistas Cearenses, fundada em 1925.

O jornalismo boêmio era incompatível com o jornalismo empresarial, e o repórter profissional que vivia exclusivamente do ofício passou a dominar as redações (MARTINS, 2008). Nas oficinas, gradualmente a linotipo substituiu a composição manual, e os diários de maior circulação compraram impressoras rotativas e rotoplanas elétricas. Tradicionalmente direcionados ao leitor adulto, masculino e com perfil político-partidário, os diários diversificaram o conteúdo visando alcançar leitores de diferentes idades, gêneros e gostos. Para além do noticiário e da coluna política, publicava-se seções policiais, de esportes, notícias da vida suburbana – como eram chamados os bairros que não o Centro – e suplementos dominicais (NOBRE, 1975).

Dentre os diários em circulação neste período, destacava-se o jornal O ESTADO (1936). Porta-voz da Liga Eleitoral Católica e depois defensor das bandeiras do Partido Social Democrata, O ESTADO saía aos domingos com as páginas *Cine-Jornal*, *Jornal do Lar*, *Literatura*, *Moda* e *O Jornal dos Nossos Filhos*, as quais, juntas, formariam o suplemento dominical *Literatura - Arte - Cinema - Modas*. *O Jornal dos Nossos Filhos* foi a única página infantojuvenil a publicar tiras, trilhando o caminho editorial aberto pelos suplementos juvenis de quadrinhos na imprensa paulista e carioca.

Em rápido esboço histórico, a era dos suplementos de quadrinhos começou com a *Gazeta Edição Infantil* (1928), que antes era uma seção do diário paulista A GAZETA, fundado por Cásper Líbero. Em seguida, o jornal A NAÇÃO lançou o *Suplemento Infantil* (1934) de Adolfo Aizen, que depois passou a ser vendido nas bancas e distribuidoras com o título SUPLEMENTO JUVENIL¹. De formato tabloide e impresso em

¹ Adotava-se na imprensa diária a bem-sucedida experiência dos suplementos dominicais do NEW YORK WORLD e NEW YORK JOURNAL, de Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst. Os suplementos dominicais com oito páginas massificaram os quadrinhos e introduziram as tiras com personagens contínuos, a começar por “Yellow Kid”, de

cores, apresentaram e popularizaram importantes tiras estrangeiras². A exemplo d'O TICO-TICO, os suplementos também traziam histórias de autores brasileiros, entre os quais destacamos “A Garra Cinzenta”, de Renato de Azevedo Silva e Francisco Armond, pseudônimo da jornalista e poeta Helena Ferraz de Abreu, que foi publicada na A Gazetinha de 1937 a 1939³.

O JORNAL DOS NOSSOS FILHOS

Figura 2.1
Cabeçalho da página
infantojuvenil do
jornal O Estado.
Fonte:
Fonte: BPMP

O Jornal dos Nossos Filhos estava sob a responsabilidade editorial das professoras da escola de alfabetização infantil da Cidade da Criança, fundada em 1938 por Zilda Martins Rodrigues, ex-assessora do educador Lourenço Filho (O ESTADO, 2016). Dividida em cinco colunas, a página trazia artigos de história, ciências, contos, poemas, fotografias de leitores mirins, passatempos para colorir e as tiras em quadrinhos de Rubens de Azevedo e de Maria Claudia Fontes.

HISTORIA SEM PALAVRAS



Figura 2.2
“História sem palavras”.
O Estado. 1º jan. 1939.
Fonte: BPMP

Maria Claudia Fontes é uma incógnita. Desde a fundação d'O ESTADO ela assinava as tiras cômicas e histórias ilustradas

Outcault. Mas foram as tiras “Happy Hooligan”, de Frederick Burr Oppen, e “The Katzenjammer Kids”, de Rudolph Dirks, que estabeleceram o padrão gráfico dos quadrinhos nos jornais (GORDON, 1993).

2 Refiro-me às tiras “Gato Félix” – no Brasil, traduzida como “Gato Estopim” –, “Little Nemo” – traduzida como “O Sonho de Carlinhos”, “Buck Rogers”, “Flash Gordon”, “Dick Tracy”, “Agente Secreto X-9”, “Príncipe Valente”, “Jim da Selva”, “Fantasma”, “Super-Homem”, “Mickey”, dentre outras.

3 Sobre “A Garra Cinzenta”, ver Armond (2011). Sobre a era dos suplementos, ler Gonçalves Junior (2004); Santos e Vergueiro (2016).

do suplemento infantil⁴. O jornal não informa o expediente de trabalho, mas é possível que ela seja uma das professoras responsáveis pela página, selecionando as matérias, passatempos de colorir e historietas em quadrinhos que, eventualmente, desenhava. “História sem Palavras” (Fig. 2.2) e “A Surpresa do Bichano”, publicadas em 1938, são clássicas tiras infantis e seguramente desenhadas por esta professora. A história “O Macaco Guloso”, em que um sagui está às voltas com uma garrafa de pressão que o molha, é uma tira dupla⁵ com desenhos bem detalhados, texturas e contraste entre luz e sombras que exhibe um domínio técnico de desenho diferente das anteriores⁶. Apesar de trazer seu nome abaixo, na terceira vinheta lê-se as letras “JO”, iniciais ou o apelido de desenhista desconhecido e que também assinou “As Meninas Endiabradas”, publicada em 14 de janeiro de 1939. Pode-se perguntar se os desenhos são decalques, prática comum à época, ou se ela encomendava tiras a “JO” e assinava abaixo.

Já a trajetória de Rubens Almeida de Azevedo é conhecida e socialmente reconhecida. Rubens fundou a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (1939), a Sociedade Brasileira dos Amigos da Astronomia (1947), a Sociedade Brasileira de Selenografia, o Observatório Popular Flammarion (1948) e a União Brasileira de Astronomia (1970). Desenhou o primeiro mapa lunar do Brasil, lecionou Selenografia na Escola Municipal de Astrofísica em São Paulo, e História e Geografia Astronômica na Universidade Estadual do Ceará (1974). Também participou do programa Lunar International Observers Network, no qual colaborou com observações para o projeto Apollo, da NASA-JPL (TRAVNIK, 2008).

Em todas as biografias, sobressai-se o Rubens de Azevedo professor, artista plástico e astrônomo, sendo o quadrinista

4 Maria Claudia desenhou a história ilustrada “Alice no País das Maravilhas”, publicada em 5 de junho de 1938, e “Bela, a verdureira”, em 3 de outubro de 1943.

5 Na classificação de Ramos (2017, p. 12) há tiras tradicionais, tiras duplas de dois andares, tiras triplas, tiras longas, tiras adaptadas ao suporte e tiras experimentais.

6 “O Macaco Guloso”. *O Estado*. 20 dez. 1938.

uma face oculta sob o genérico rótulo de desenhista. Mesmo na saudação como membro efetivo do Instituto do Ceará, não se fez menção à obra quadrinística, e no próprio discurso de posse Rubens sublimou-as das memórias de juventude (ALVES, 1981; AZEVEDO, 1981). A biografia post mortem publicada pela revista SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL também não destacou esta faceta⁷.

Em sentido bourdieusiano, Rubens de Azevedo é um herdeiro do capital cultural familiar⁸. O pai, Otacílio de Azevedo, foi pintor, poeta, escritor e fotógrafo. Provia a casa com a venda de quadros, retocando ampliações e colorindo retratos no estúdio fotográfico de Walter Severiano. A mãe e poetisa Maria Teresa Almeida o alfabetizou e lhe ensinou as primeiras noções de desenho. À atmosfera artística da casa somava-se o círculo de amizade dos pais, que influenciou a formação de Rubens. Nas visitas semanais à Casa de Juvenal Galeno, seu pai conseguiu com Henriqueta Galeno os livros necessários para os estudos noturnos na escola Onze de Agosto. A rede de amigos da família permitiu-lhe, inclusive, conhecer Alpheu Farias de Aboim, diretor d'O ESTADO, que custeou os clichês e autorizou a publicação das tiras de Rubens.

Nas memórias de juventude, Rubens enfatizou a influência de Francisco Leite Serra Azul, cujas rimas com os nomes de planetas, estrelas e constelações o despertaram para o estudo e a observação astronômica. Ficara impressionado com o conhecimento do poeta: “Durante algumas horas, enquanto recitava, ele me fazia conhecer cada asterismo, cada estrela”,

7 O obituário registrou: “O Universo não era a única paixão de Rubens de Azevedo. Poeta, pintor, desenhista, artista, historiador, geógrafo e também escritor, foi autor de vários livros sobre astronomia e artes como Uma viagem Sideral (1949), O Desenho sem Mestre (1954), Selene - A Lua ao Alcance de Todos (1959), Na Era da Astronáutica (1967) e O Homem descobre o Mundo (1981), entre outras obras” (RUBENS, 2008).

8 As estratégias de transmissão da herança cultural familiar e formação de herdeiros dependem do volume de capital cultural e artístico acumulado pela família e do emprego da totalidade do tempo de socialização pelo filho, desde a mais tenra idade, na acumulação desse capital, seja ele em seu estado incorporado, objetivado e/ou institucionalizado (BOURDIEU, 2007).

escreveu Azevedo (1993, p. 214). Ganhou de Serra Azul alguns livros, dentre eles o destacado *Astronomie Populaire*, de Camille Flammarion, astrônomo francês a quem homenageou com o nome do primeiro observatório popular brasileiro construído em madeira por seu pai, no telhado de casa. Em um período em que a educação era um privilégio e a maioria da população, analfabeta⁹, Rubens foi iniciado nas letras e artes plásticas e em contato com a intelectualidade cearense desde criança, desenvolveria as disposições e as competências adequadas às diferentes atividades que exerceria ao longo da vida.



Além dos livros de literatura e de astronomia, Rubens leu e colecionou tiras em quadrinhos¹⁰. Neste período, ainda não existiam bancas de jornal e as historietas precisavam ser adquiridas nos distribuidores locais situados na Praça do Ferreira. A revista *O TICO-TICO* era vendida pela Livraria Moraes, o *SUPLEMENTO JUVENIL*, *O GLOBO JUVENIL*, *MIRIM* e *GIBI*, e tinha o varejo na Agência de Jornais e Revistas de José Edésio de Albuquerque (AZEVEDO, 2001). O interesse por esses impressos era um hábito de leitura importante no tempo livre das crianças e dos adolescentes, sendo sua leitura uma prática realizada em ambiente familiar e em lugares públicos. No segundo caso, antes de decair no gosto da petizada depois dos suplementos e gibis, lia-se *O TICO-TICO* nas es-

Figura 2.3
"Sacha, o detetive particular". Capítulo 1. *O Estado*. 14 abril 1938.
Fonte: BPMP

9 Em mensagem à Assembleia Legislativa, o presidente do Ceará, José Carlos de Matos Peixoto (1930, p. 11), oferece uma pequena amostragem da alfabetização de crianças e os altos índices de evasão escolar. "A matrícula geral, no anno findo, nos 434 estabelecimentos de ensino público primário do Estado, foi de 31.421 creanças, das quaes sahiram alphabetizadas 6.520". (Sic)

10 O Museu Nirez guarda o álbum de recortes de Rubens de Azevedo.

colas¹¹. Já aqueles que não dispunham de recursos financeiros, ou que estavam proibidos de lerem por seus pais¹², podiam folhear as historietas da Biblioteca Pública do Estado.

De leitor a desenhista diletante, isto é, por prazer, Rubens começou, aos 17 anos, publicando regularmente tiras cômicas, tiras cômicas seriadas e tiras de ficção científica, além de escrever artigos abordando mitologia grega, história e astronomia¹³. De 1937 a 1945 desenhou mais de 150 tiras para *O Jornal dos Nossos Filhos* e criou um universo formado por detetives, astronautas, professores, cientistas, criminosos, ambientados em lugares diferentes, como as cidades de Fortaleza e Los Angeles ou no planeta Saturno, e tanto no tempo presente quanto no futuro. Rubens criou a personagem Sacha, o detetive, o inspetor Garnier, o Professor Pancrácio, os astronautas Buster, Orlandes e Kronc, Tio Chicó e Mexicano, e os antagonistas Apolinário Malacacheta, Rochaél, Garra Amarela, Tigre Negro, Turkington e Rogal Rokof¹⁴.

Figura 2.4
"Sacha, o detetive do farol". Capítulo 6. *O Estado*. 24 set. 1944.
Fonte: BPMP



11 Examinando a seção de fotos, encontramos turmas do Colégio Dorotheias, Colégio São Luiz, Colégio Nossa Senhora da Conceição, Grupo Escolar de Benfica, Escola Modelo, Grupo Escolar de Cuncas. A maioria das cartas era de leitores de ambos os sexos, entre 8 e 13 anos, moradores das cidades de Fortaleza, Baturité, Aracati, Crato, Senador Pompeu, Limoeiro do Norte, Granja, Couto, Guaramiranga, Cariré, Itapipoca, Ibiapina, Ramos, Iguatu, Floresta, Acaraú, Camocim, Ipu, Maranguape, Icó, Crateús e Missão Velha.

12 Voltarei ao tema da censura aos quadrinhos no quarto capítulo.

13 Rubens também desenhou "A inveja de Bituca" e, em 1938, ajudou a irmã, então com nove anos, a publicar "As aventuras de Zé Pracatite". Nessa única história, Maria Consuelo criou o roteiro e desenhou o filho peralta de Sacha.

14 Rubens também desenhou uma biografia ilustrada, em duas partes, de Nicolau Copérnico (1942) e adaptou as Viagens Maravilhosas de Sindbad (1939).

No suplemento, as tiras foram impressas ao pé da página, no alto da página e, numa rara ocasião, um capítulo foi publicado na capa do jornal¹⁵. Em geral, o tamanho de uma tira jornal é predefinido ou acordado com o editor, o que leva a poucas variações no formato. Nos oito anos de atividade, Rubens desenhou tiras simples, tiras duplas e tiras triplas. As tiras simples foram desenhadas no tradicional formato horizontal, com quatro a seis vinhetas. As tiras duplas eram retangulares e as com três andares, quadradas e verticais. Seja por função estética ou gestão de espaço, Rubens representava o espaço intericônico com o branco da página ou uma simples linha.

Nas lembranças do irmão, Miguel Ângelo Azevedo, o processo de criação começava na mesa de jantar, onde esboçava o roteiro, desenhava as linhas e hachuras a lápis e arte-finalizava com nanquim¹⁶. A performance artística de Rubens é marcada pelo amadurecimento da técnica de desenho. De Sacha às últimas tiras, Pancrácio e Sacha e Na Vila de Caixa Pregos, o desenho caricatural, antes juvenil, ficou preciso, mais limpo e expressivo, e no sombreamento começou a usar nanquim aguado, e não apenas hachuras e manchas chapadas.

Pronto o desenho, enviava o original ao jornal para a feitura do clichê tipográfico. Tal qual o método zincográfico, a autotipia também se vale da fotogravura em relevo. A diferença é que na primeira técnica fotografa-se o desenho com um negativo comum preto e branco, de forma direta, e na autotipia a imagem é produzida através da retícula. A malha de vidro reticulada decompõe a imagem em pontos de diferentes tamanhos, produzindo as gradações tonais. Diferentemente do chapado da zincografia, a autotipia permitia o detalhamento das imagens com a gravação de meios-tons de desenhos e fotografias.

15 “Uma Viagem a Saturno”. Capítulo XLV. *O Estado*. 22 out. 1941.

16 AZEVEDO, Miguel Ângelo (Nirez). Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 7 out. 2017.



Figura 2.5
"Sacha, o detetive do Farol". Capítulo 7. O Estado. 1º dez. 1944.
Fonte: BPMP

2.2. O universo cômico de Rubens de Azevedo

A linguagem dos quadrinhos serve-se de outras linguagens em um contexto narrativo gráfico sequencial. A invenção das tiras de aventura policial e, como veremos, das tiras de ficção científica é um bom exemplo da convergência entre duas linguagens distintas, a literatura popular e os quadrinhos. Os romances noir e de suspense publicados nos *pulp magazines* norte-americanos formaram um mercado de leitores de histórias de detetives e gangsters recheadas de violência urbana, mistério e suspense. No ano de 1931, particularmente, veio a lume *O Sombra*¹⁷, novela que apresentou ao público um mascarado combatente do crime que influenciaria a criação de HQs de heróis de vida dupla e tiras de detetives e agentes secretos (JONES, 2006). O sucesso do personagem foi tamanho que Pulitzer e Hearst capitalizaram a atmosfera sombria dos *pulps* com as tiras "Dick Tracy" e "Agente Secreto X-9". As narrativas *noir* e de suspense chegavam, em definitivo, aos quadrinhos¹⁸.

17 Antes, *The Shadow* foi a voz de um locutor de programa de rádio, e depois um personagem de revista *pulp* desenvolvido em 1931 pelo jornalista e mágico Walter B. Gibson. Só virou tira de jornal em 1940, desenhada por Vernon Greene. Adolfo Aizen publicou-a no tabloide que se tornou a revista *O LOBINHO*, a partir do n.º 12, de abril de 1941.

18 Hearst contratou o romancista Dashiell Hammett, de *O Falcão Maltês* (1930), para roteirizar a série "Agente Secreto X-9". A primeira história, "O Caso Powers", apresenta todas as características dos subgêneros *noir* e de suspense analisados por Todorov (2006):

O principal personagem de Rubens de Azevedo também é detetive. Porém, a série Sacha é uma paródia às tiras do gênero¹⁹. Rubens apresenta uma estilização negativa, satírica dos sérios detetives e agentes secretos em circulação nos anos trinta. Seu personagem é calvo, ostenta um nariz proeminente, dirige um calhambeque, não é másculo ou intrépido, nem emprega o raciocínio lógico-dedutivo na solução dos crimes. Ao contrário, é medroso, desajeitado, desprovido de recursos e salva-se ao acaso dos imbrólios em que se mete.



Figuras 2.6 e 2.7
O jovem Rubens e sua autorrepresentação em "Sacha Dontorate no Front".
Capítulo 1. O Estado. 3 dez. 1944.
Fonte: AN / BPMP

Rubens se serve da estrutura de roteiro das convencionais tiras de detetive para fins de humor. Há uma investigação a ser feita, criminosos a serem encontrados e a figura do inspetor de polícia que contrata Sacha. Bem ao estilo *noir*, as primeiras histórias também são ambientadas à noite e o detetive é vulnerável, isto é, ele é perseguido, drogado, preso, sequestrado, amarrado, chicoteado e jogado do alto de uma torre. Mesmo nas cenas de ação e violência, a intenção é provocar o riso, o que faz de Sacha o típico anti-herói cômico.

a narrativa coincide com a ação investigativa. A história do crime e a solução do enigma são secundários, os personagens são amorais, o mistério desenrola-se em meio a atos violentos, e o que impulsiona a narrativa é o desfecho improvável no qual não se sabe se a inteligência e a coragem do personagem principal serão suficientes para que ele sobreviva ao final da trama. Comparativamente, os contos de Edgar Allan Poe e os romances de Arthur Conan Doyle e Agatha Christie são romances de enigma. A trama é dividida no relato do crime e do inquérito, é narrado como memória pelo amigo/ajudante, ambos os personagens são imunes à violência e a narrativa tem como objetivo a explicação do enigma. Além disso, o detetive emprega o raciocínio lógico-dedutivo e as técnicas científicas na análise dos indícios e na solução do mistério. O romance de enigma, a seu termo, é um elogio ao espírito científico moderno.

19 Analisando o quadrinho francês Lucky Lucke, o sociólogo Jacques Marny (1970) definiu-o como uma obra-prima de paródia, pois o humor cumpre aqui uma função desmistificadora no qual a proposta é fazer um "antiwestern". Para um estudo amplo da paródia na prosa, poesia e nas artes plásticas, ler Affonso Romano Sant'Anna (2003).

A tira possui outras particularidades. Inicialmente, Rubens não indicava o lugar da ação. Em “A Garra Amarela” e “O Tigre Negro” a cidade é genérica, sem marcações espaciais conhecidas. Rubens começou a identificar os marcos naturais e arquitetônicos da cidade de Fortaleza a partir de “Sacha, o Detetive do Farol”. Nesta história em que persegue dois fugitivos da Cadeia Pública, Rubens leva o leitor a

caminhar pelo Morro do Moinho – hoje cercanias do Hotel Marina Park –, pelo Poço da Draga, Praia do Peixe e pelo antigo Farol na Praia do Muçuripe (Fig. 2.4).

Em “Sacha Dontorate no Front”, Rubens faz várias referências à cidade de Fortaleza na época da Segunda



Figura 2.8
Rubens ambientou
duas histórias de Sacha
na cidade de Fortaleza.
“Sacha Dontorate no
Front” Capítulo 3. O
Estado. 17 dez. 1944.
Fonte: BPMP

Guerra Mundial. A trama revela uma rede de espões nazistas atuando no bairro Alagadiço, hoje São Gerardo. Depois de encontrar o Barão Tiago Von Best na Praça do Ferreira, Sacha é capturado, amarrado e levado ao esconderijo. Embarcado de avião para Berlim, os espões pretendem realizar experimentos com o seu avantajado nariz. Desvencilhando-se dos seus raptos, Sacha penetra no Reichstag e, após beber uma porção de invisibilidade, tumultua uma reunião de oficiais e derruba sozinho o Terceiro Reich. Como espólio de guerra, o detetive traz consigo o bigode posticho de Hitler para exposição no Museu do Ceará.

Rubens utilizou imagens fotográficas para compor algumas vinhetas. No capítulo 3 da série “Sacha Dontorate no Front”, o primeiro quadro é a transposição cênica de uma clássica fotografia na qual destacam-se a Coluna da Hora, com o acréscimo do V da Vitória dos Aliados, e o Excelsior Hotel, ambos vistos da Praça do Ferreira (Figura 2.8). Em dois capítulos de “Uma Viagem a Saturno” também fez montagens da sua foto em pose

com desenhos do planeta e do vácuo espacial (Figura 2.13).

Outra singularidade da série Sacha é a autorrepresentação de Rubens. Não se trata aqui do típico narrador-personagem. A inclusão de si mesmo não visa à narração autodiegética em que o personagem conta a história ao leitor. Tendo em perspectiva que o carteiro à porta do detetive é um personagem terciário na trama, pois aparece uma única vez, a intenção é provocar um efeito cômico pontual (Figura 2.7). Tão incomum quanto sua autorrepresentação é a inclusão dos seus amigos na tira Sacha Dontorate no Front. Em tempos de racismo científico e de ideologia da superioridade ariana, ironicamente o embaixador alemão Barão Tiago Von Best é um personagem negro. Na vida real, ele é Tiago Otacílio Alfeu, amigo com o qual a família Azevedo conviveu por toda a vida (Figura 2.9). Exímio retratista, Rubens destacou-o em meio aos personagens caricatos para que fosse reconhecido – o que por se só já garantia uma boa piada. O “personagem” é o único desenho realista em meio às figuras caricaturais. Uma piada interna que só pode ser identificada e compreendida através das lembranças de quem conheceu o círculo de amizades de Rubens.

É perceptível o amadurecimento da técnica narrativa nas séries Sacha, o Detetive do Farol e Sacha Dontorate no Front quando comparadas às histórias da Garra Amarela e do Tigre Negro. Nesta segunda fase, Rubens empregou recursos fotográficos, autorrepresentou-se, ambientou a trama na cidade de Fortaleza e incluiu seus amigos entre os personagens. Também passou a introduzir o suspense ao final das tiras. No capítulo 6 de “Sacha, O Detetive do Farol”, a última vinheta

Figura 2.9
“O Professor Pancrácio mostra como se atravessa um abismo”.
O Estado. 20 maio 1945.
Fonte: BPMP



torna incerto o destino do detetive (Fig. 2.4). A estratégia é criar uma expectativa junto ao leitor, deixando para o próximo capítulo a dúvida se o personagem, ao acordar, conseguirá deixar o barco à deriva.

Rubens desenhou outras duas tiras cômicas: Na “Vila de Caixa Pregos” e “As Grandes Invenções do Professor Pancrácio”, que foram publicadas em 1945. Poucas



Figura 2.10 e 2.11. A falibilidade da ciência e o descontrole tecnológico. “As grandes invenções do Professor Pancrácio”. *O Estado*, 13 maio 1945 e 3 jun. 1945. Fonte: BPMP

estão preservadas. A tira dos personagens Tio Chicó e Mexicano é fraca de *gags* e destoa do conjunto da obra de Rubens – diferentemente da tira “Professor Pancrácio”, que mostra solilóquios inteligentes e uma comédia visual de erros científicos. A tira em que Pancrácio transforma um ponto de interrogação em ponte é um bom exemplo do uso de metalinguagem como recurso de humor (Figura 2.9). Noutra tira, Rubens expressa corretamente que o erro faz parte do trabalho científico (Figura 2.10) e lem-

bra que a tecnologia pode sair de controle e se voltar contra seu criador (Figura 2.11).

O professor e o detetive ainda apareceram juntos numa aventura ambientada no continente africano. Neste *crossover*, os dois partem do Porto do Mucuripe em busca da máquina de teletransporte roubada pelo mago sudanês Chandú Varapau. “O Sudão é mais longe que Sobral?”, pergunta Sacha a Pancrácio (Figura. 2.12).

2.3. Tiras de ficção científica e a representação do futuro

Histórias de ficção científica (FC) podem ser ambientadas em qualquer tempo, mas é a projeção de um futuro próximo ou longínquo a temporalidade privilegiada deste gênero. Mas do que se trata quando se fala em futuro? Reinhart Koselleck (2015, 2014) demonstrou que as visões do futuro foram inicialmente matéria dos teólogos e depois dos políticos e filósofos. No medievo, o futuro é a consumação dos tempos através da parúsia e do julgamento final. A história da humanidade é a mera expectativa da consumação das profecias apocalípticas. Com a era moderna, as profecias do fim dos tempos perderam a força social e o futuro passou a objeto de prognóstico político racional e de tematização da filosofia da história. O futuro já não é mais o fim, é porvir, aceleração histórica em direção ao desconhecido. Matéria filosófica, a crença no progresso da humanidade, característica do pensamento iluminista, assentou as bases da modernidade. As transformações tecnológicas e as descobertas científicas da primeira e segunda revolução industrial inauguravam os “tempos modernos”, constituindo um horizonte otimista de expectativas do futuro; pelo menos até que as duas guerras mundiais sinalizassem em direção contrária.

O advento da modernidade técnico-científica e a percepção do futuro como possibilidade aberta, e não como o fim, estão no bojo da invenção e autonomização do ‘romance científico’ como gênero literário. Este gênero distingue-se de outros tipos de ficção pelo que o crítico literário Louis David



Figura 2.12
O invento roubado.
“Pancrácio e Sacha”.
Capítulo 1. O Estado.
16 jun. 1945.
Fonte: BPMP



Figura 2.13

Rubens inova na vinheta de apresentação com uma montagem de desenho e fotografia. “Uma Viagem a Saturno”. Capítulo XVI. *O Estado*. 9 mar. 1941. Fonte: BPMP

do futuro, realidades alternativas, multiversos habitados por seres extraterrenos, artificiais ou orgânicos, com leis iguais, similares ou diversas das realmente existentes. Extrapolando os limites paradigmáticos do campo científico corrente ou especulando-os no futuro, o ficcionista se serve do discurso científico para falar da humanidade e da sociedade em diferentes mundos e temporalidades²⁰.

Umberto Eco (1989) compreendeu a FC como uma narrativa contrafactual, isto é, contra os fatos físicos, históricos, biológicos, sociológicos etc., na qual criam-se mundos cosmológicos e socialmente diferentes do realmente existente, mas “estruturalmente possíveis” (p. 166). A essência da ficção científica é a conjecturabilidade, a antecipação de um conhecimento científico e de mundos verossímeis. O autor urde um texto que antecipa o futuro – o ideal-tipo de FC²¹ –, reestru-

20 Na classificação proposta por Allen, *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), de Júlio Verne, é uma FC *Hard* extrapolativa na qual o autor tem o cuidado de não especular além dos limites do conhecimento científico de seu tempo, tornando, assim, plausíveis os eventos contados. *A Máquina do Tempo* (1895), de H. G. Wells, é uma FC *Soft* extrapolativa, pois inventa uma teoria para justificar a viagem no espaço-tempo e a observação de uma realidade extraordinária, no caso, o estágio civilizatório da humanidade mais de oitocentos mil anos no futuro. Allen fala ainda de *Fantasia Científica*, que são as histórias com magia, espada e poderes paranormais.

21 O tipo ideal de FC, para Umberto Eco, é a metatopia/ucronia. São romances de ante-

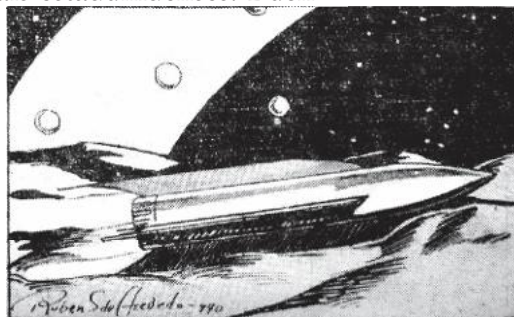
Allen (1973) chamou de extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada. Na classificação proposta por Allen, o romancista usufrui das ‘ciências exatas’ – FC *Hard* – ou das ‘ciências humanas’ – FC *Soft* – e cria histórias sobre engenhos tecnológicos, mundos

tura o presente, altera o passado ou cria mundos paralelos, tudo isso para celebrar as descobertas científicas ou alertar da possibilidade de uma realidade distópica e das implicações dos avanços técnico-científicos para a humanidade. Desta forma, a condição contrafactual – o que aconteceria se as estruturas cosmológicas e sociais do mundo fossem diferentes? – joga com o regime de verdade do campo conhecimento humano, conjecturando para além de suas fronteiras.

A imaginação contrafactual, podemos dizer, é a verve que extrapola as tendências do campo científico e do mundo realmente existente, especulando-as em diferentes temporalidades. A capacidade de passar do mundo real para um outro estruturalmente possível, seja no presente, passado, futuro ou numa temporalidade alternativa, impulsiona a narrativa da FC, de Mary Shelley, Julio Verne ou H. G. Wells às novelas e aos romances *pulps*, estes últimos as revistas que popularizaram o gênero e o termo *science fiction*.

Como acontecera com a literatura *noir* e de suspense, a FC também invadiu as tiras de jornais estadunidenses. Buck Rogers, no século XXV²², estreou, em 1929, no jornal WORCESTER EVENING GAZETTE, e foi desenhada por Dick Calkins e roteirizada pelo novelista Philip F. Nowlan. Logo em seguida veio Flash Gordon no Planeta Mongo, da dupla Raymond e Moore – uma tira dominical distribuída pela King Features Syndicate e publicada a partir de 1934 no NEW YORK JOURNAL.

Figura 2.14
O traço realista de Rubens de Azevedo. “Uma Viagem a Saturno”. Capítulo XIV. O Estado. 23 fev. 1941. Fonte: BPMP



cipação que se passam no futuro. Eco não emprega os termos ficção distópica e *cyberpunk*, mas ambos são subgêneros do romance de antecipação. Sobre a FC *cyberpunk*, ler o capítulo 9 de Douglas Kellner (2001).

22 A tira Buck Rogers é uma adaptação de Philip Francis Nowlan da sua novela Armageddon 2419 A.D. Com 12 capítulos e ilustrações de “Paul”, foi publicada na edição de agosto de 1928 da revista AMAZING STORIES.

No Brasil, para além da lista já clássica da FC nacional²³, incluímos “A Garra Cinzenta”, que teve o mérito de reunir os gêneros policial, terror e ficção científica numa história com um vilão-químico que ressuscita os mortos e possui um robô autônomo de nome Flag e um Homem-Macaco; a história “Viagem pelos Astros”²⁴, de Luiz Sá, na qual Azeitona sonha com uma viagem a Lua e seus habitantes; e a tira “Uma Viagem a Saturno”, de Rubens Azevedo, publicada em cinquenta e um capítulos no suplemento infantil d’O ESTADO, depois impressa em álbum, e as onze pranchas da HQ “Os Prisioneiros de Hyperion”, desenhada quando Rubens morava em São Paulo²⁵ e que saiu pela revista ALMANAQUE DE AVENTURAS, em 1961, da qual também participou Jaime Cortez.

Figura 2.15
“Uma Viagem a Saturno”. Capítulo XVIII. O Estado. 23 mar. 1941.
Fonte: BPMP



Publicada ao longo de quase um ano, a tira “Uma Viagem a Saturno” mostra uma viagem interplanetária, que se inicia no observatório do professor Kronc Rans, nos arredores da cidade de Los Angeles. De lá decola o torpedo tripulável em direção a Saturno, a uma velocidade “superior a trezentos quilômetros por minuto”. O comandante Buster Koolins, Kronc e Orlandes Cook acordam do “sono cataléptico” e, pousando no planeta, são surpreendidos por seres saturnianos. Em luta, os saturnianos “incendeiam” o torpedo e os exploradores ficam presos no planeta. Na tira “Uma Viagem a Saturno”, Mr. Blink Well, compadecendo-se da tristeza de sua noiva, cons-

23 Refiro-me à adaptação de Francisco Acquarore de Os Primeiros Homens na Lua, de H. G. Wells – publicada no suplemento *O Globo Juvenil* – e à adaptação de Manoel Messias de Mello de À Roda da Lua (1869), de Júlio Verne, para *A Gazetinha*. Em 1937, A GAZETA JUVENIL circulou com “As Aventuras de Dick Peter”, de Abílio Corrêa e Messias de Mello, e no ano seguinte Messias de Mello também desenhou a tira de um robô controlado por duas crianças, intitulada Audaz, o Demolidor – foi publicada na *A Gazetinha* (SANTOS; VERGUEIRO, 2016).

24 Publicada na revista O TICO-TICO entre 10 de janeiro e 14 de fevereiro de 1934.

25 Rubens morou em São Paulo de 1951 até meados dos anos setenta, tendo em vista que em 1974 lecionava História e Geografia Astronômica na Universidade Estadual do Ceará.

trói uma espaçonave para resgatar seu futuro sogro. Os planos caem em poder do misterioso Edward Turkington, que constrói um terceiro torpedo. Enciumado com a proeza do professor Kronk, Turkington e o ajudante Juan planejam chegar primeiro a Saturno e enriquecer com a exploração dos minérios desconhecidos do sistema solar. O torpedo explode, sabotado por Edmundo Alcântara, sobrinho do professor Kronk. Blink e Mary resgatam os viajantes e todos retornam à Terra.

Já a HQ “Os Prisioneiros de Hyperion” é uma distopia ambientada no ano “3.000 da era cristã”, sob a ditadura interplanetária de Rogal Rokof. A lua de Saturno é um presídio para “criminosos políticos” da qual Carlos Sangirardi e Jorge Alvarado fogem, juntando-se à resistência. O líder revolucionário André Niccolini reúne os rebeldes em Saturno no “Primeiro Congresso para a Paz Universal”, preparando a ofensiva para libertar a Terra. Os dois rebeldes invadem a fortaleza de Rogal e, em luta corporal com o ditador, salvam Mara – que é noiva de Jorge e filha de Carlos, o inventor do “raio 2042”, o qual transforma pessoas em zumbis. O ditador morre durante os bombardeios e a Terra é libertada.

Há vários elementos contrafactuais nas duas histórias. Na década de quarenta, um torpedo tripulável é um objeto cientificamente plausível e desejável por governos e cientistas, mas realizável apenas em 1961, com o Vostok I, que colocou em órbita o cosmonauta soviético Iuri Gagarin. O “espaço-visor” também extrapola as possibilidades técnico-científicas de seu tempo, mas é igualmente plausível, tendo em vista que os aparelhos televisivos e as transmissões analógicas já estavam em desenvolvimento. A roupa de “matéria contra-gravitante”, a “camuflagem invisível” e a animação suspensa a qual Rubens chama de “estado cataléptico” são elementos improváveis. FC *Soft*, “Os Prisioneiros de Hyperion” especula,

Figura 2.16
“Uma Viagem a Saturno”.
Capítulo XLII. O Estado. 28
set. 1941.
Fonte: BPMP



no futuro, a colonização humana do sistema solar e conjectura sobre as formas de organização social e as tecnologias do porvir. Se é plausível, hoje, falar de vida na lua congelada Encélado e não em Hyperion, é um elemento contrafactual pouco plausível caminhar sobre Saturno, tendo em vista que o planeta é gasoso, isto é, não possui superfície sólida (HORVATH, 2008).

Um aspecto da imaginação contrafactual é a influência que a experiência vivida exerce sobre a iconografia do futuro. O filósofo da arte Arthur Danto (2014, p. 121) observou que “Nada pertence tanto a sua própria época quanto o olhar que uma era dirige para o futuro”. Leitor de Buck Rogers,

escreveu que a linguagem decorativa dos prédios e das naves pareciam, agora, familiares ao Rockfeller Center e ao automóvel Cord.²⁶ Ao imaginar o futuro, diz Danto, as coisas dão a impressão de que “já vieram a ser”, pois damo-las as formas que conhecemos. Isso explica porque o torpedo tripulável da tira *Uma Viagem a Saturno* parece o míssil balístico V-2 usado pelas forças nazistas (Figura 2.14)²⁷, a fauna saturniana lembra símios (Figura 2.15), formigas (Figura 2.16) e um morcego com olhos e probóscide de inseto (Figura 2.17), assim como a semelhança das rampas de lançamento de espaçonaves com as colunas de velas do arquiteto Oscar Niemayer²⁸ (Figura 2.18).

Figura 2.17
“Uma Viagem a Saturno”. Capítulo XLIV. O Estado. 12 out. 1941.
Fonte: BPMP

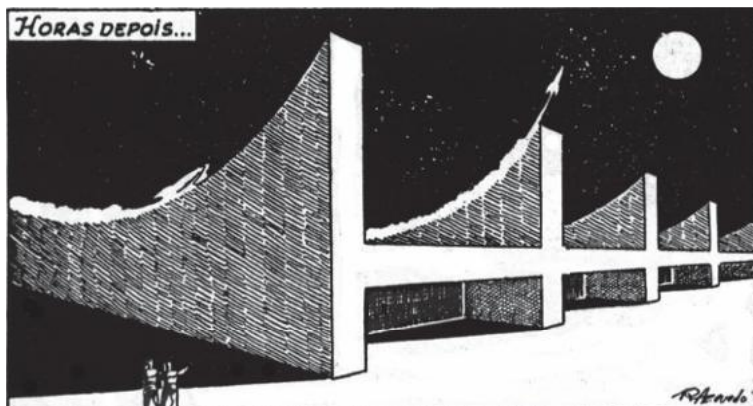


26 Acrescentaria, também, a similaridade das naves em Buck Rogers e Flash Gordon com o submarino Nautilus, de Robert Fulton (1765-1815) – imortalizado por Julio Verne em *Vinte Mil Léguas Submarinas* – e com os zepelins que flutuavam sobre as metrópoles.

27 A engenharia do V-2 foi a base para os futuros foguetes espaciais. Rubens de Azevedo cita-o no artigo “Uma viagem à Lua?”. *O Estado*. 10 e 17 fev. 1946.

28 As velas desenhadas por Rubens perderam a leveza do projeto original de Niemeyer. As colunas de velas são inspiradas nas jangadas ao mar e tocam levemente o solo.

O entusiasmo com o conhecimento científico é perceptível nas expressões “Morremos pela ciência” e “Graças aos progressos das ciências”, inscritas em balão de fala e legenda explicativa, nas biografias que escreveu de Galileu e Kepler, no quadrinho sobre Copérnico²⁹ e nos artigos de divulgação científica nos quais informava aos leitores as novas



descobertas e pesquisas, às vezes mirabolantes, no campo da astronomia e da astronáutica. Num desses artigos, comentou sobre a invenção do radar, a velocidade de propulsão necessária para que os foguetes entrem em órbita, o uso de combustível nuclear, “a habitabilidade da Lua”, o emprego da tecnologia do V-2 na construção de tripulável e a expectativa, em curto prazo, da primeira viagem ao satélite da Terra.

A ciência avança com rapidez entontecedora e nada poderá impedir a sua marcha. Estamos agora no limiar de uma nova era de descobertas e progresso. Talvez brevemente, o homem pise a face ácida da pálida Hécate, para sua estupefação ante o panorama estelar que de lá descortina, num céu eternamente negro, onde faíscam com mais intensidade as inumeráveis cenas multicores das estrelas. E a sua compreensão multiplicada lhe mostre a inutilidade das paixões terrenas - ambição, avareza, ópio e orgulho - levando-o à contemplação do que é realmente grandioso, inexplicável, infinito, inacessível: a obra estu-
penda da Criação!³⁰

Figura 2.18
As colunas de velas de Niemeyer são rampas de foguete no futuro distópico de Rubens de Azevedo. “Os Prisioneiros de Hyperion”. *Almanaque de Aventuras*. 1961, p. 33. 18x26 cm.
Fonte: AN

29 A vida dos grandes astrônomos. Copérnico. *O Estado*. 17 e 24 maio 1942.

30 Uma viagem à Lua? *O Estado*. 10 e 17 fev. 1946.

Não obstante esse entusiasmo com o progresso e a razão científica, há um tom pessimista nestes quadrinhos. O futuro projetado por Rubens é um híbrido de entusiasmo em relação aos avanços técnico-científicos, de desconfiança com os usos da ciência e negatividade ante os rumos da política internacional. Antes que a Segunda Guerra findasse, já antecipava um dos temas dominantes do pós-guerra, qual seja, a corrida espacial. A tira não seria apenas sobre um feito tecnológico ou uma viagem de aventura interplanetária. Ela enreda o tema da conquista do espaço e alerta para o uso da tecnologia para fins não científicos, no caso, a cobiça por “minérios desconhecidos”. Sob o pretexto de falar das tensões geopolíticas da Guerra Fria, *Os Prisioneiros de Hyperion* é uma representação sombria do futuro calcada no presente. Em cadência com o imaginário ocidental sobre o Leste Europeu e a URSS, a lua Hyperion é uma espécie de Sibéria interplanetária envolta numa bolha – a “cortina de ferro” –, o nome do tirano é uma cacofonia de sons da língua russa e o símbolo do ditador é um dragão chinês.

Por fim, o estilo de desenho nas histórias de FC de Rubens de Azevedo é realista para os objetos e as paisagens e estilizado para as figuras humanas e os seres extraterrestres. Na única HQ que desenhou, elaborou um leiaute de página tradicional, com quatro tiras de duas a três vinhetas quadradas ou retangulares, com uma única incrustação³¹. Também compôs cenas em diferentes planos, inclusive em *plongé* e *contra-plongé*. No roteiro de “Uma Viagem a Saturno”, manteve a veia cômica ao usar expressões regionais da época – “cara de mamão macho”, “seu bestalhão”, “bigode de linha”, “prontinho da silva” – e abusar dos nomes próprios e expressões em inglês, espanhol, assim como de provérbios chineses.

31 Na incrustação, uma vinheta engloba outra de tamanho menor (GROENSTEEN, 2015, p. 92-98).

A inspiração de Rubens foram os livros, os amigos, o cotidiano da cidade de Fortaleza dos anos trinta e quarenta, o noticiário, as revistas e os suplementos. Ao final do ano de 1945, o desenhista de quadrinhos encerrou suas atividades n'O ESTADO. Até meados dos anos setenta, foram os únicos trabalhos de autor cearense na imprensa local. O ensaísta continuaria a contribuir com textos de astronomia, história e mitologia ao passo em que a visibilidade do astrônomo ocultava a do desenhista, a ponto dessa faceta ser esquecida; as tiras nacionais e estrangeiras invadiam os jornais diários.



3

Tabloides Culturais, Almanaques e Revistas Alternativas

3.1. Intervalo e retorno dos quadrinhos

Depois das tiras de Rubens de Azevedo, passaram-se vinte e seis anos sem que os jornais locais publicassem quadrinhos de autores cearenses. Neste intervalo, as tiras estrangeiras e de outros estados reinaram absolutas. O ESTADO começou a publicar o material distribuído pela APLA¹ “Na Rua e em Casa”, “As Mancadas do Velho Souza” e a série “Morena Flor”, desenhada pelo haitiano André Le Blanc². Em seguida, o CORREIO DO CEARÁ, adquirido pelo Diários Associados de Assis Chateaubriand, circulou com o *Suplemento Feminino*, originalmente encarte do carioca O JORNAL, apresentando ao público tiras que marcariam época: “Dr. Macarrão, um figurão”, personagem farfante que conta vantagem em tudo, e “As Aparências Enganam”, cujo significado da primeira vinheta se revelava outro na sequência, ambas

1 Atuando no mercado brasileiro, argentino e chileno, a Agência Periodista Latino-Americana foi fundada em 1946 por Luiz Rosenberg.

2 Outras tiras publicadas pelo O ESTADO foram: “Vida de Marinheiro”. *O Estado*. 5 agosto 1951; “Volta a Terra”. *O Estado*. 8 jul. 1951; “As Viagens de Gulliver”, *O Estado*. 25 março 1950; “De Robert Blake almirante inglês”. *O Estado*. 3 fev. 1952; e do confederado “Jefferson Davis”. *O Estado*. 9 março 1952; e várias biografias de vultos históricos estrangeiros.

do recifense Carlos Estevão; a série de João Batista Mottini, “Viver Outra Vez”, impressa com grandes legendas, balões de fala retangulares e cenas pintadas; séries menores da APLA, tais como “A história real dos maiores crimes”, com desenhos de Fred Guardineer, de Durango Kid, e histórias bíblicas. A tira “As Aventuras e Desventuras do Malazarte”, do carioca Rubens Diniz, apareceu na página infantil e depois na primeira página do CORREIO DO CEARÁ. O jornal UNITÁRIO publicou neste período a tira “Proeza de Dona Lalá”, também da APLA, e algumas paródias das fábulas de Esopo, adaptadas aos quadrinhos pela dupla Heloisa e Ezio para a página infantil *Carochinha*, editoradas pela escritora Maria Lúcia Amaral³.

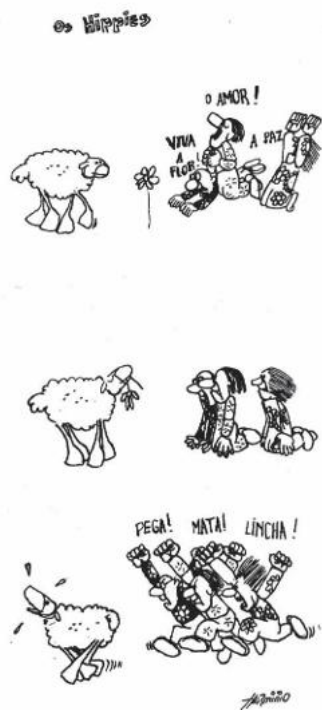
Até 1960, formalmente, pode-se falar em tiras na imprensa diária e não em tiras diárias. Elas continuavam a ser publicadas em intervalos de dias, a exemplo de “Morena Flor”, ou semanalmente, em suplementos, como a série de Rubens de Azevedo e de João Montini. Apenas em 29 de abril de 1960, com a seção *Kaleidoscópio*, do jornal O POVO (1928), surgiram as primeiras tiras diárias. Antes, o diário de Demócrito Rocha havia publicado “novelas e romances célebres ilustrados em quadrinhos”, como as definia seu editor de jornalismo (COSTA, 1988, p. 89)⁴. Nesta seção, o material da King Features Syndicate apareceu pela primeira vez em um jornal cearense. Para os que liam quadrinhos regularmente, “Mandrake”, “Nick Holmes” e “Jim Gordon” já não eram novidades. A novidade nas páginas d’O POVO foi outra: os quadrinhos de Hermínio Macêdo Castelo Branco.

No ALMANAQUE MINO, publicado em 1978 pela editora d’O PASQUIM, a Codecri, Mino definia-se como

3 *O Estado*. 4 jan. 1950; *O Estado*. 15 jan 1950. *Correio do Ceará*. 5 jun. 1957; *Correio do Ceará*. 12 set. 1953; *Correio do Ceará*. 18 e 27 jan. 1950; *Correio do Ceará*. 3 mai. 1960. *Unitário*. 3 abr. 1953.

4 Dentre elas, “Guerra e Paz”, de Leon Tolstoi, com setenta e sete capítulos. A série finalizou em 11 de novembro de 1959.

Figura 3.1
- A ironia paradoxal de
"Os Hippies". Nesta
tira, Mino ainda assina-
va como Hermínio.
O *Cruzeiro*. 9 mar.
1968. p. 101.
Fonte: BPMP



um “cartunista de traços rápidos”. Formado em Direito, disse não saber “se fez direito”, preferindo o humor gráfico à advocacia. “Fazendo graça pode ser que um dia a fortuna me sorria”, gracejou⁵. Aprendeu a desenhar em casa, que foi a sua escola de belas artes. Temporão de uma família de oito irmãos, a criança Hermínio ajudava nas tarefas domésticas e ganhava da irmã Leonilde gibis com histórias dos personagens Fantasma, Tarzan, Buck Jones e Disney. Sua outra irmã, Amanda, pintava telas a óleo e ensinou-lhe as primeiras noções de desenho⁶. Na entrevista concedida ao tabloide cultural *Balaio*, em 1972, disse que no colegial “passava o dia desenhando o retrato do professor, fazendo história em quadrinhos” e que vendia os desenhos aos colegas para comprar

merenda. Lá mesmo fez cartazes educacionais e depois, já na faculdade de Direito, desenhou-os para as passeatas estudantis pós-golpe de 64. Com dezessete anos, viajou para Angicos, fazendo lá o curso de educação popular. Seguindo para Natal, elaborou os desenhos de um material de alfabetização de camponeses pelo método Paulo Freire.

Em meados dos anos sessenta, Hermínio começou a trabalhar na única emissora de televisão do Estado do Ceará, a TV Ceará, canal 2, desenhando ao vivo as notícias do telejornal O Repórter Cruzeiro. A busca por maior visibilidade fê-lo embarcar para o Rio de Janeiro em 1967. Conforme Mino, “Essa era a cultura daqui. [...] Você não podia ser artista. Tinha que ir pra fora. Dando certo você podia ser o que quisesse. Aí o pessoal aceitava de volta”.

⁵ *Almanaque Mino*. Rio de Janeiro: Editora CODECRI LTDA, 1978, p. 05.

⁶ BRANCO, Hermínio Macêdo Castelo (Mino). Entrevista concedida ao autor. Fortaleza, 18 nov. 2017.

Por intermédio de um amigo, conheceu Ziraldo, que, com Millôr Fernandes, Jaguar, Carlos Estevão e Appe⁷, formou o grupo que influenciou seu traço e sua carreira. Relembrando este encontro, relatou: “Ziraldo pediu pra eu levar uns desenhos pra ver. Eu não tinha levado desenho. Eu fui a Copacabana, era carnaval. Antes do carnaval eu comprei papel de desenho, uma tinta nanquim e uma pena, e comecei a desenhar os cartões”. Entusiasmado com o jovem cartunista, Ziraldo lhe indicou para a seção *O Centavo*, da revista *O CRUZEIRO*, sugerindo a adoção de um nome artístico: “Você não tem um nome menor, não? Lá em casa meu apelido é Mino. Porra, você com um nome desse! Tira Hermínio e bota Mino”.

O senso comum, quase imposição, de que o artista tinha que se projetar no Rio de Janeiro é verificável no campo da música, do teatro e das artes plásticas. A modernização brasileira é marcada pelo desenvolvimento regional desigual, que concentrava no Centro-Sul os excedentes de mão de obra, a indústria de bens de consumo e de capital e a indústria cultural, então hegemonizada pelos grandes meios de comunicação de massa, que consolidou e ampliou a produção e a oferta de bens culturais (OLIVEIRA, 1981; ORTIZ, 2001). Como um ímã, artistas da classe média cearense e alhures eram atraídos para o Rio, cidade para onde convergiam os recursos econômicos, as oportunidades de trabalho e de exibição artístico-cultural para uma plateia nacional.

Figura 3.2
“O futuro do Ceará
está na Lua.” “Os Astronautas”. Capítulo 2. *O Povo*. 17 fev. 1970.
Fonte: BPMP



7 Mino conheceu o acreano Amilde Pedrosa quando esse veio ao Ceará a convite do Colégio da Imaculada Conceição. Appe era ilustrador, caricaturista e chargista da revista *O Cruzeiro* desde 1952.

O deslocamento para o Rio também fazia parte da lógica de ser reconhecido pelos artistas mais célebres. Ir para o Rio e ‘dar certo’ dependia tanto do talento e da originalidade da obra quanto do acolhimento do aspirante pelos desenhistas consagrados. Neste processo, a admiração mútua entre Ziraldo, Jaguar, Millôr e o recém-chegado Mino foi decisiva para a construção da sua imagem como cartunista, a começar pelo próprio nome que passou a adotar. Mino ponderou acertadamente sobre o papel da amizade neste processo de formação profissional:

O que funcionou foi o incentivo. Eu acho que eu peguei foi corda [...] Sabe, quando vem uma criança ou um adolescente me mostrar um desenho eu faço o que o Ziraldo fez. Se o Ziraldo tivesse dito, não rapaz, seu desenho é muito fraco, só porque não gostasse do desenho e não gostasse da minha pessoa. Não, ele gostou da minha pessoa. Porque nós somos pessoas muito próximas, inclusive. Ele mesmo disse que acredita que as pessoas são feitas aos pares no mundo. Acho que ele é par meu. E gostou do meu desenho e teve a grandeza de cuidar de mim como se fosse um irmão realmente com todo aquele carinho, de conhecer a casa e tudo, e de encaminhar. Ele fez um bilhete, lá pro Cruzeiro e eu levei. Fui aceito com a apresentação do Ziraldo. [...] A cordialidade existia nessa época. Não posso me gabar de dizer que tudo que eu consegui foi com o suor do meu rosto. Com o suor do rosto dos outros também.

Inadaptado à cidade⁸, produziu para a seção de humor *O Centavo* um ano de charges, cartuns e tiras antes de retornar para Fortaleza. “Quem ia receber meu dinheiro era minha irmã que morava no Rio, que ficou amiga deles lá, d’O CRUZEIRO. Eles achavam engraçado porque eu não fazia questão”, lembrou.

8 Para José Raimundo Costa, a questão teria sido outra: “Mino é um cartunista que nasceu geograficamente errado. Fosse do Sul, o seu nome seria nacional. Teima em permanecer na província e eu me vou valer do seu valor. Ei-lo aqui comigo, aprontando histórias em quadrinhos com sabor humorístico.” (1996, p. 86).

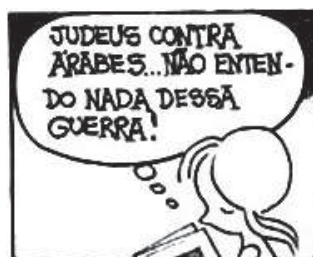
informar o consumidor das qualidades do produto. As tiras eram mais um pretexto para fazer humor em quadrinhos que de fato uma propaganda *stricto sensu*. Arrebanhar patrocínio combinando o desenho de humor com a publicidade se tornaria uma marca do trabalho de Mino até a época presente.

A partir de meados dos anos setenta, novas experiências editoriais surgiram na imprensa, com a criação de páginas de quadrinhos em tabloides culturais e, para além dos jornais, com a impressão de almanaques e revistas alternativos. Os suportes se diversificaram e o quadrinho cearense entrava em uma nova fase.

3.2. A diversificação dos impressos

Apesar da ditadura militar, a produção artístico-cultural floresceu em todas as linguagens e os quadrinhos de-

sempenharam um papel relevante na resistência cultural e na crítica sociopolítica. O Ato Institucional nº 5 legitimou a violência simbólica e física sobre sindicatos, partidos e organizações



Figuras 3.4 e 3.5
Existencialismo e
pacifismo nas tiras de
Mino.
"Astratóteles". *O Povo*.
Fonte: BPMP. Ciloca.
O Povo.
Fonte: GJ

de esquerda. O "golpe dentro do golpe" cerceou o debate público e o direito de mobilização social e em 1970 o governo Médici baixou o Decreto 1.077, que estabeleceu a censura prévia dos meios de comunicação de massa. O fechamento dos canais democrático-representativos, de direitos políticos e garantias constitucionais deslocou do campo da política para o artístico-cultural o lugar da contestação ao regime. A intelectualidade¹⁰ tornou-se porta-voz dos sem voz, repre-

¹⁰ Em sentido amplo, a partir de T. B. Bottomore (1974), intelectual é um grupo pequeno de pessoas que contribuem na produção, difusão e crítica de ideias e representações acerca

sentantes dos irrepresentados do ‘milagre brasileiro’. Poetas, escritores, dramaturgos, atores, músicos, cineastas, artistas plásticos e quadrinistas¹¹ expressaram em linguagem codificada as demandas políticas e sociais censuradas e reprimidas pelo regime militar (HOLLANDA, 2004; RIDENTI, 2000; SCHWARTZ, 2001 [1970]).

Nos anos de chumbo foi notável o papel dos impressos alternativos na crítica sociopolítica e na resistência cultural¹². Jornais e revistas de grupos, partidos políticos, movimentos sociais e impressos contraculturais contribuíram para politizar, desprivatizar e democratizar a produção, o acesso e o consumo de conteúdos jornalísticos e artístico-culturais. Na construção de um espaço público alternativo às grandes empresas de comunicação (KUCINSKI, 2001), O PASQUIM significou um moderno retorno ao espírito satírico das antigas folhas do oitocentos¹³. Este tabloide contracultural inovou ao adotar como linha editorial o humor e ao empregar a linguagem verbal-falada, reproduzindo as entrevistas improvisadas, isto é, sem pauta e sem *copy-desk*. A exuberância visual, a começar pela capa, fazia com que O PASQUIM fosse um jornal para ser lido e visto. O projeto gráfico integrava o texto escrito com fotografia, fotopotoca¹⁴, fotonovelas, caricatura, charge,

da cultura e artes de uma sociedade.

11 O termo quadrinista não consta no dicionário de Rabaça e Barbosa (1978), mas era usado nos anos setenta, como indica a capa do almanaque do cartunista Mino de 1975, ao se referir aos seus colegas d’O PASQUIM.

12 Melhor falar em impressos alternativos que de imprensa alternativa, dada a multiplicidade dos perfis; alguns eram mais noticiosos e políticos, outros mais literário-poéticos e humorísticos. Os impressos alternativos dividiam-se em: jornais e revistas partidários, de movimentos sociais e contraculturais. A bibliografia especializada caracterizou-a por ser efêmera, pela ausência de vínculos com as grandes empresas de comunicação, pela independência editorial e criativa, o autofinanciamento - o que não significava ausência de anunciantes -, pela distribuição fora do circuito tradicional das livrarias e por possuírem editoras próprias, pela defesa da democracia, dos direitos humanos e a crítica à ditadura civil-militar (Cf. BARBALHO, 2000).

13 A revista PIF-PAF (1964), de Millôr Fernandes, é considerada a pioneira da imprensa alternativa.

14 Gênero humorístico no qual se insere balões de fala em fotos e gravuras, a fotopotoca

tira cômica e cartum (BRAGA, 1991). A página inteira de Millôr Fernandes, os quadrinhos ácidos de Jaguar, Nani e Claudius, o humor gentil de Ziraldo e o combativo Henfil, não separavam arte, política e vida fazendo a crítica política, de costumes e traduzindo gráfico-visualmente as demandas por democracia e direitos humanos durante a ditadura¹⁵. Isto fez do jornal da “patota” um ponto de inflexão no saber-fazer jornalístico, quer seja humorístico ou não, e uma referência para quadrinistas Brasil afora.

No Ceará, antes que os primeiros impressos alternativos circulassem na capital, a influência d'O PASQUIM se fez sentir com os tabloides culturais que saíam encartados nos principais diários de Fortaleza. Na entrevista a Gilmar de Carvalho e Zaza Sampaio para o tabloide *Balaio*, acertadamente, Mino identificou aquele ‘feito Pasquim’ na imprensa local:

O Pasquim foi a coisa mais espetacular que aconteceu no setor imprensa. Foi uma revolução muito grande. [...] Depois dele, uma série de tabloides está inundando as bancas de revista. [...] veio o Grilo [São Paulo], o Bondinho [São Paulo], eu lancei o Gol de Letra, vocês lançaram o *Balaio*, o Ezacir [Aragão] com o *Fim de Semana*. A gente deve ter humildade de reconhecer que nós seguimos um exemplo.¹⁶

é um tipo de “cartum fotográfico” inicialmente denominado fotofocas na revista *O Cruzeiro* e que foi rebatizada como fotopotocas em “revistinha especial” não identificada por Rabaça e Barbosa (1978, p. 221-223).

15 Imprensa alternativa não significa sem publicidade. Depois do número 40, *O Pasquim* chegou a ter um terço das páginas com anúncios.

16 Mino cita importantes impressos alternativos em circulação nos anos setenta. BONDINHO (1970) começou como tabloide de consumo gratuito do grupo Pão de Açúcar e, em nova fase, transformou-se no porta-voz da contracultura e do tropicalismo. GRILO (1971) publicava as tiras dos *syndicates*, como a “Peanuts” de Charles Schulz, os *comix* de Robert Crumb e os quadrinhos da vanguarda europeia, com destaque para a erótica “Valentina” do italiano Guido Crepax. Criada em 1972 por estudantes da Faculdade de Arquitetura e da Escola de Comunicação e Artes da USP, o fanzine BALÃO (1971) publicou Laerte, Angeli, irmãos Caruso, dentre outros. Editada por Fortuna e impressa pela Codecri, a revista semanal O BICHO (1975) circulou em nove edições, apenas com tiras de autores nacionais.

Nesta década, além do *Gol de Letra* (1971), “O jornal de todas as torcidas”, encartado no CORREIO DO CEARÁ e que tinha a participação de Mino, chegou às bancas os domingueiros *Folha Geral* (1971) e o *Balaio* (1972), lançados pela GAZETA DE NOTÍCIAS (1927), e *Fim de Semana* (1972) e *Xereta* (1975), suplementos d’O POVO. *Folha Geral* trazia o desenho de uma folha de bananeira no cabeçalho que, segundo seu editor, o filósofo e jornalista Augusto César Costa, homenageava uma outra folha, a da cannabis¹⁷. O *Balaio*, antes de ser tabloide, foi uma coluna de cultura, arte e cinema e tinha à frente Gilmar de Carvalho. Ezaclir Aragão¹⁸ e Sinfrônio de Sousa Lima Neto comandavam, respectivamente, o *Fim de Semana* (FS) e o *Xereta*. Enquanto que o FS tendia para o jornalismo de variedades e entretenimento, *Folha Geral* e *Balaio* eram experiências editoriais que propunham combinar o jornalismo cultural e a irreverência, comedida decerto, no estilo PASQUIM¹⁹. Parte da intelectualidade artístico-cultural os colaboradores escreviam crônicas da vida cotidiana de Fortaleza, artigos de análise das artes plásticas no Ceará e cultura em geral, e faziam entrevistas com figuras locais e nacionais de destaque e a revista da agenda de eventos e exposições²⁰.

17 COSTA, Augusto César. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza, 9 ago. 2018. A ideia de criar o *Folha Geral* foi dos estudantes de arquitetura José Pepe Capelo Filho e Antônio José Brandão, que o convenceu a criar um encarte *underground* no GAZETA DE NOTÍCIAS. As reuniões de pauta aconteciam às sextas-feiras no diretório estudantil da Arquitetura.

18 Antes, Ezaclir Aragão havia criado o suplemento *Eles e Elas* (1969), que circulava aos sábados com 16 páginas.

19 Bem-humorado e de duplo sentido, o editorial do *Folha Geral* de 23 e 24 abril 1974 informou: “Hoje, domingo, enquanto vocês estão com a folhinha nas mãos, nós estamos numa terrível panelada, bem regada, que o Clube Balneário de Messejana oferece simpaticamente ao pessoal amigo da escola de arquitetura.” O primeiro número do *Balaio*, de 19 de setembro de 1971, estampou na capa a manchete “Milton Dias e suas cunhãs”, um trocadilho inteligente e provocativo com o título de uma das principais obras do fundador do Grupo Clã, José Milton de Vasconcelos Dias.

20 Participaram deles o cronista das artes plásticas José Julião, o pintor Estrigas, o escultor e pintor Zenon Barreto, os dramaturgos Geraldo Markan, Zaza Sampaio e Carlos Paiva, o pianista e compositor Petrúcio Maia, o cantor e compositor Rodger Rogério, os jornalistas Cláudio Pereira e Lustosa da Costa, a poeta e escritora Marly Pimentel, dentre muitos outros que faziam a cena artístico-cultural cearense.

Os tabloides inovaram no tratamento editorial dado aos quadrinhos que até ali, dividiam espaço com as seções de ho-

TRIN-K-QUIBAS



Figura 3.6
Folha Geral. 19 set.
1971. nº 1.
Fonte: GC

Federal do Ceará. Laércio (?) criou “Trin-k-Quibas”²¹, tira cômica em que um canibal devora cabeças e membros em situações corriqueiras (Figura 3.6). Na capa do número 2, de 27 setembro de 1971, Antônio José Brandão, assinando com o pseudônimo Tonto, desenhou uma figura maiêutica que interpelava os críticos do Folha Geral que o acusavam de jornal galho-feiro.



Figura 3.7
Elevando perigosamente as forças destrutivas em massa, o bloco capitalista liderado pelos EUA não resolveu o problema da desigualdade socioeconômica, e o comunismo soviético e do Leste-Europeu não garantiu as liberdades civis e políticas, “Mark e Boris”. *Balaio*. 30 abr. e 1º mai. 1972.
Fonte: GC

Desde a série “Viet’s” para O CRUZEIRO, Mino desenhava tiras e charges de conteúdo humanista e anti-imperialista²². Com a tira “Mark & Bóris” no *Balaio*, o cartunista voltou à política em tom de crítica. Ambientado na caatinga, os dois carcarás simbolizam os discursos pró-EUA e pró-URSS. De *ushanka* Bóris pergunta “Quer trocar de chapéu?”, ao que Mark, vestindo cartola Tio Sam, responde com um “Tanto faz!” camuniano²³ (Figura 3.7). Ambos os sistemas não davam respostas aos problemas do mundo e seus governos patrocinavam guerras na Ásia, contra-revoluções na América Latina e no Leste Europeu e uma corrida armamentista que en-

21 Augusto César disse não saber o significado do título “Trin-k-Quibas”.

22 Nessa série de charges o tema principal é a resistência vietnamita. Numa delas o personagem está sentado em um galho seco apontando com o dedo onde as bombas incendiárias de napalm deveriam cair, tendo na outra mão um cartaz com os dizeres “Conheça os E.E.U.U.”. Seção *O Centavo*. *O Cruzeiro*. 4 mai. 1968. p. 91.

23 Mark e Bóris possuem o mesmo significado, qual seja, de lutador ou guerreiro.

caminhava perigosamente o planeta ao holocausto nuclear²⁴. “Mark & Bóris” é uma crítica à lógica do sistema capitalista e um índice da desilusão com as utopias revolucionárias que se abateu sobre a juventude e a militância de esquerda.

O tabloide também lançou Hermó. O estudante de Edificações da então Escola Técnica Federal do Ceará, Francisco Hermógenes Gomes Magalhães, foi apresentado por Mino como um artista de “traço maduro e definido”. Desenhou a tira cômica “Pedrinha” (Figura 3.11)

que subvertia a tendência dos animais falantes e antropomorfismos ao apresentar como personagem um mineral que pensa e age como ser humano. As situações imponderáveis e a performance artística obtiveram uma crítica elogiosa do cronista das artes plásticas José Julião (2015, p. 157), quando da pioneira exposição de Hermó na Galeria de Artes do Instituto Brasil-Estados Unidos no Ceará (IBEU) em 1976.

Mino e Hermó publicaram no FS de 3 de abril de 1977 uma colagem denunciando os horrores da guerra no Vietnã²⁵. Ao lado de uma dezena de fotografias de bombardeios de napalm e cadáveres, em primeiro plano vê-se o desenho de um hippie de cabelos longos, bigode e barbicha, vestindo jaqueta, colar *Ban the Bomb* e chinela de dedo. Com feição resoluta, tem à

Figura 3.8

Balaio. 21 e 22 mai.

1972. nº 5.

Fonte: GC

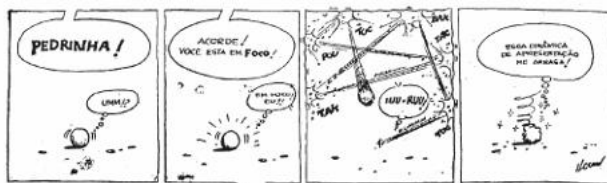


Figura 3.9

Panfleto da exposição de Hermó no IBEU em 1976.

Fonte: GC



24 Na tira de 23-24 de abril de 1972, Mino é ainda mais pessimista com os dois projetos em conflito na Guerra Fria. A história começa com Mark falando da comodidade da posição comunista, descendo em seguida para capturar um tejo. A captura do réptil motiva o discurso de Bóris sobre a vida difícil do trabalhador, pai de família, e a desumanidade do sistema capitalista. Raivosamente Mark discorda de Bóris, afirmando a condição selvagem da sociedade e a imutabilidade do mundo. A vinheta final revela o real interesse de Bóris: apropriar-se da caça abandonada por Mark.

25 Mino e Hermó trabalharam juntos no almanaque OS PEIXES, publicado pela Editora Grafisa em 1977.

mão um revólver trinta e oito apontado para a têmpera. A figura do suicida já havia sido trabalhada por ele quando participou do 1º Salão de Humor de Piracicaba, em 1974, obtendo o segundo lugar e Laerte Coutinho o primeiro.²⁶ Naquela charge, o suicida está em pé sobre uma Terra arrasada e disforme, com armas e antenas de telecomunicações por todos os lados, tendo ao fundo e acima um segundo planeta verdejante com outra figura a sorrir. As charges vão ao encontro das reflexões sobre o suicídio feitas por Albert Camus (2010). Em um mundo sem sentido, a tomada de consciência do absurdo de nele viver é uma atração para o nada. É o salto no nada, a morte pelas próprias mãos, que soluciona a absurdidade de viver em uma realidade estranha, sem significado²⁷. Se lêssemos pelas lentes de outro autor importante naquele período, Herbert Marcuse (1973), podemos dizer que o cotidiano mecânico e tedioso das pessoas é embalado por uma sociedade industrial potencialmente destrutiva, em uma escala nunca antes vivenciada. As antenas de telecomunicações, os canhões e as bombas de napalm dizem que a inovação tecnológica é instrumento de controle, exploração e destruição. Submetidos ao complexo industrial armamentista, os governos produzem pacificamente seus meios de autodestruição nuclear ou travam sucessivas guerras tradicionais pelo Terceiro Mundo. O paradoxo da civilização, diz ele, é a irracionalidade das forças destrutivas em massa aparecerem travestidas de racionalidade tecno-econômica.

O *FS* também circulou com as páginas “Mino dá uma por semana” (1975) e “Só Tudo” (1977), de Sinfrônio e Biddu

26 Laerte desenhou a charge com um menino em grilhões a gritar “O Rei Estava Vestido!”. Esta paráfrase ao conto “O Rei está Nu” de H. C. Andersen, foi uma denúncia da falta de liberdade de expressão e da tortura nos porões da ditadura.

27 O tema do suicídio na charge do Salão de Humor difere-se da do tabloide *FS*. Esta traz no rosto os traços de uma convicção quase camuniana, enquanto aquela parece fazê-lo por desespero. A figura da colagem é resoluta em direção ao nada, a do Salão sugere tirar a vida para ir a outro lugar: o segundo planeta que olha de soslaio. A esperança, como o suicídio, é um escape, mas, ao contrário desse, a expectativa com o futuro tem um tom metafísico: dias melhores virão, mesmo que seja noutro mundo.

Kawasaki²⁸. Trabalhando como chargista d'O POVO, Sinfrônio ganhou visibilidade através do concurso nacional de novos talentos realizado pela GIBI SEMANAL da Rio Gráfica Editora em 1974. No número 24 saíram as seis primeiras histórias do monge tibetano "Ming-Au" (Figura 3.10), personagem que repercutia comicamente a influência do Orientalismo, em particular do budismo tibetano, na cultura ocidental²⁹. Antes da página "Só Tudo", Sinfrônio havia lançado o *Xereta*, tabloide totalmente dedicado ao humor gráfico. No primeiro e único número de 1º de outubro de 1975, Sinfrônio escreveu um editorial bem-humorado:



Figura 3.10
O mini-monge rebelde estreou no *Gibi Semanal* e reapareceu no tabloide *Xereta*.
1º out. 1975.
Fonte: BPMP

Xereta surge como fruto de uma despretenhosa tentativa de conciliação entre o lugar-comum e o originalíssimo, o que o faz sem dúvida, um tabloide com complexo de originalidade. Já nasce vaidoso, pois circula como suplemento do jornal de maior tiragem no Nordeste. Apresentando uma linha editorial definida de humor fina (16 páginas) e leve (50 gramas), julga-se oferecer três vantagens: pode ser lido, relido e colecionado. Este primeiro número é dedicado a todos os humoristas cearenses e propõe um voto de louvor à compreensão dos

28 Neste período, o *FS* também publicou a tira "As Transas de Angelo", de Cosmo, cujo personagem era um anjo com as iniciais FS; a página "Humor" de Tiano; e de Nicolas, "O riso do Povo", seção do suplemento "O Povo Infantil" (1977), dentre outros que colaboraram. "Ming-Au" reapareceria com a tira "Braz, O Navegador" na página "Só Tudo", que também publicava tiras de convidados. Um deles de nome Raimundo Holanda (?) desenhou uma tira psicodélica intitulada "Son. O Solitário".

29 A mesma juventude que transgrediu as convenções sociais e se rebelou contra o sistema também buscou formas alternativas de espiritualidade, para além das religiões judaico-cristãs, fazendo do hinduísmo *hare krishna* e do budismo tibetano a face mística dos movimentos de contracultura dos anos sessenta e setenta. O rearranjo global do campo religioso ou a volta do sagrado caracterizou-se pela explosão e desinstitucionalização das práticas e crenças religiosas. A *New Age* foi apenas umas de suas várias facetas.

anunciantes, que se contentaram com apenas 1.000 cm, deixando quase o mesmo espaço para a matéria. No mais, já é tempo de começar a ler este, enquanto o próximo não chega.

O miolo do *Xereta* dividia-se nas seções “Você fica... da vida quando”; “Fotoxereta” com fotopotocas; a HQ “Escalada”, uma sátira à novela das oito de Lauro César Muniz; “O lado verídico dos famosos heróis dos quadrinhos”, em que satirizava o gênero super-herói; e “As Aparências Enganam”, que era uma homenagem à série homônima de Carlos Estevão. Quantitativamente, das dezesseis páginas, onze delas continham desenhos de humor e, destas, nove possuíam tiras em quadrinhos. Foi a mais ambiciosa experiência editorial de quadrinhos num jornal diário³⁰.

Fora da imprensa *mainstream*, o alternativo MUTIRÃO (1977) publicou algumas tiras e charges³¹. Tabloide basista, seus integrantes faziam parte do Movimento Feminista pela Anistia e dos movimentos populares de bairro, militantes de grupos políticos, intelectuais de esquerda e alguns jornalistas (AZEVEDO, 2002). Mesmo com periodicidade irregular, destaca-se como o mais longo impresso alternativo do estado, com 34 edições até 1982. Vendido em bares, bancas e através de assinatura, foi perseguido pelo regime por ser considerado clandestino. Desde o primeiro número deu espaço para charges, mas só a partir do número 6 começou a publicar os desenhos de Mino, Sinfrônio, Maurício Silva, Laerte Coutinho e Henfil, que em reunião com a equipe do MUTIRÃO comentou que o jornal era sério demais³².

30 Conforme José Raimundo Costa, o *Xereta* teve apenas um número por falta de patrocínio.

31 O SACO (1976), revista dedicada a literatura e arte, era vendida literalmente dentro de um saco e publicou uma única tira em quadrinhos.

32 Informação prestada em conversa com a então diretora do MUTIRÃO, Célia Guabiraba. Henrique de Sousa Filho, Henfil, veio à Fortaleza em junho de 1978 a convite do tabloide e do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Ceará para compor a mesa redonda “A imprensa no Brasil de Hoje”.



Figura 3.13

O Capitão Rapadura estava em sintonia com a ideia de valorização da cultura brasileira nos quadrinhos. *Almanaque Mino*. 1978. Fonte: Acervo do Autor



Figura 3.14

Pau de Arara. 1978. nº 6. 29x19 cm. Fonte: Acervo do autor

Ao longo das 64 páginas, Mino escreve aforismos de humor, contos e crônicas, fábulas, desenha charges, cartuns, O Capitão Rapadura e as tiras “Regis”, o cineasta maldito que filma o nada, e a inversão kafkiana

da tira “Os Baratos”, na qual dois insetos conversam sobre o sonho no qual um deles se transforma em ser humano³⁵.

Publicada com o apoio d'O POVO, o primeiro número da PAU DE ARARA circulou em 1978. Derivada da experiência do *Xereta*, o título da revista tinha um duplo sentido que remetia ao veículo de sertanejos e imigrantes nordestinos e ao instrumento de tortura usado na ditadura militar³⁶. Impressa

na gráfica Ramos Pouchain e vendida em bancas e postos de gasolina, tinha a capa colorida e o miolo em preto e branco. Predominavam nas suas vinte e seis páginas charges e cartuns. Os aforismos de humor, a seção de entrevistas visuais – chamadas por Sinfrônio de foto-chacotas –, as entrevistas fictícias com personalidades e as crônicas de Ezaclir Aragão completavam o conteúdo. O sertanejo macérrimo, de pés descalços, maltrapido e vestindo chapéu meia-lua de couro com estrela no meio foi o personagem recorrente nas charges que investiam

contra a política local e nacional e denunciava as chagas sociais do sertão. Sinfrônio reuniu num só personagem o nordestino penitenciado pela indústria da seca, o sertanejo que

35 A *Counterculture* foi uma mistura de movimentos culturais e políticos que eclodiram nos anos sessenta e um modo de contestação e de enfrentamento da ordem vigente pelos rebentos do *baby boom*. Dentre as influências e os movimentos destacam-se: os poetas e escritores da geração *Beat*, o *rock'n'roll*, as experiências de Timothy Leary com mescalina e LSD em Harvard; a filosofia existencial de Jean-Paul Sartre; o freud-marxismo de Herbert Marcuse e a crítica à sociedade do espetáculo de Guy Debord; a *New Age*; os movimentos hippie, yippie, feminista e negro; o pacifismo, o hedonismo, o psicodelismo, o comunitarismo e o experimentalismo nas artes e a Nova Esquerda. Para uma introdução ao tema, ler Pereira (1984), Koffman e Joy (2007).

36 Neste ano, Sinfrônio também publicou o livro *Cearense tem cada uma*, com a retrospectiva das suas melhores charges n'O POVO, de junho de 1975 a dezembro de 1976.

não tem do que se alimentar, o camponês dominado pelo coronelismo e pelo mandonismo e o retirante que deixa o sertão para viver na cidade.

APÓSKALIPSO foi o último impresso alternativo publicado ainda sob a ditadura militar. No editorial, o estudante de arquitetura Palmiro Vanderlei e o roqueiro-artista plástico Vinícius Aurélio Borges Teixeira, o Kazane³⁷, são duendes que explicam que as histórias foram escritas pelo único sobrevivente do país “Kaos”; uma alusão ao clima político pelo qual passava o país³⁸. A inspiração para fazer a revista veio depois que Kazane encontrou na biblioteca do IBEU a capa do disco *Big Brother and the Holding Company*³⁹ (1968) e a revista ZAP COMIX (1968), ambas de Robert Crumb, e a HQ “Fabulous Furry Freak Brothers” (1968), de Shelton Gilbert.

Impresso em vinte e quatro páginas, a dupla Kapa e Pazza explorou o tema do consumismo, os meios de comunicação de massa e o cotidiano urbano-psicodélico de Fortaleza e Canoa Quebrada. Em “Dr. Kukaloca” o personagem Dedé é um trabalhador de escritório que, depois de demitido, passa o dia bebendo e assistindo TV. De tanto consumir lixo televisivo fica chapado e abandona a família, percorrendo o mundo de moto até o Nepal, onde absorve a sabedoria dos monges e torna-se um analista da “cuca” de outros “Dedés” imersos em suas “existências apocalípticas-brilhantes-desdentadas”. O litoral à noite é o cenário dos vampiros e das Marilecas. Em

Figura 3.15

No muro das casas de cultura estrangeira da UFC, Kazane pintou: “O roqueiro do Montese, com o Stone do Zé Walter, punk do Monte Castelo com o Beatle da Vila União, tudo isso só porque a Aldeota é a maior ficção.” Veja a revista Apóskalipso. Fonte: GJ



37 Nascido na casa da avó em Souza, no estado da Paraíba, Kazane cresceu em Fortaleza, onde adotou como nome artístico o apelido de ginásial.

38 A revista foi lançada no mês seguinte à rejeição da Emenda Dante de Oliveira das eleições diretas para presidente, em 1985.

39 Último disco de Janis Joplin como vocalista da banda Holding Company.



Figura 3.16 e 3.17
Os vampiros e as marilecas, os tipos sociais noctívagos do litoral.
Fonte: GJ

“O Vampiro da Volta da Jurema”, Axix azara no seu fusca conversível as “gatas” do calçadão e as leva para uma quintete perto do Senadorzão⁴⁰, onde suga sexualmente suas vítimas. Na história contada pelo Barão da Itaoca – Kazane –, a adolescente Marileca Furacão quer ser cantora de rock ou atriz de novela. Na noite de Canoa Quebrada conhece um “alien” que a leva numa viagem lisérgica a outro planeta. Nestas duas últimas HQs são os autores que fazem a representação gráfico-visual dos tipos sociais e da vida noturna em dois importantes espaços emergentes como opção de lazer da classe média fortalezense e dos mochileiros nos anos setenta. Tema que seria abordado por Paulo Linhares no livro Cidade de Água e Sal (1992), no qual explorou ainda a relação da cidade com o mar e etnografou as práticas dos frequentadores da Beira-Mar e da Volta da Jurema, destacando os modos de exibição dos corpos juvenis em trajes de banho na praia, de dia, e das roupas da moda e dos símbolos

40 Concorridíssimo bordel no Centro, situado na rua Senador Alencar, de propriedade do sr. Laércio (LEITÃO, 2000).

de status – chaves do carro, o som alto dos toca-fitas etc –, no calçadão, à noite. O número zero também trouxe a tradução duma HQ francesa intitulada “O Sonho”, de Carali (?), cujo o tema versa sobre o complexo de castração freudiano, simbolizado pela vagina carnívora que devora o pênis do personagem.

Kazane esboçou os desenhos da APÓSKALIPSO na Beira-Mar, na casa de apoio ao passeio marítimo pertencente à família de Palmiro, e a arte finalizou no ateliê que tinha na Aldeota. “Tudo foi feito às custas próprias, ninguém bancou nada. [...] A gráfica também era de um amigo nosso, no centro da cidade, feito em fotolito.”⁴¹ Com a tiragem de quinhentos exemplares, anunciou a revista no muro das casas de cultura da UFC e fez um dos lançamentos na faculdade de Comunicação, então um promissor centro catalisador de entusiastas em HQs. A revista “Não era pra vender. Era pra dar essa notícia de que existia isso aqui [contracultura]. Que não era só essa mediocridade.” A distribuição acontecia em qualquer lugar. Num show do cantor Belchior no Theatro José de Alencar, Kazane jogou para plateia vários exemplares, sendo alguns deles vendidos por um leitor na praia de Canoa Quebrada.

A efemeridade caracterizou os tabloides culturais dos anos setenta. Folha Geral circulou em três números, e com a extinção da GAZETA DE NOTÍCIA o *Balaio* findou na décima quarta edição (CARVALHO, 2015). Além destes, o semanário A FORTALEZA (1972), sob editoria do jornalista Dorian Sampaio, abrigou a tira cômica “Bruno, o Bruxo” de Mino, mas teve brevíssima duração⁴². O *Xereta* teve um único número e, como ver-se-á, serviu de laboratório para a revista alternativa PAU DE ARARA. O FS de Ezaclir Ara-

41 TEIXEIRA, Vinícius Aurélio Borges (Kazane). Entrevista concedida ao autor. Fortaleza, 8 mai. 2018.

42 A FORTALEZA foi fundado em 2 de setembro de 1950 e, a partir de 4 de maio de 1975, tornou-se semanário tendo na editoria Dorian Sampaio.

gão passou a caderno de variedades, circulando até 1981 com algumas colaborações esparsas de Sinfrônio.

Somente em meados dos anos oitenta O POVO voltaria a publicar autores cearenses por meio do *Domingo do Povo*, publicado no formato tabloide e depois em standard. Segundo Geraldo Jesuíno, a página Riso do Povo, rebatizada Quadrinhos Feito em Casa, foi uma das experiências “mais importantes que aconteceu na divulgação de quadrinhos no Ceará.”⁴³ Entre 1983 e 1985 a página contou, entre os seus colaboradores, com nomes como Mino, “Minha doce dialética”; Sinfrônio, “Ming-Au”; Carfil, “Kafilé”; Eduardo, “Seu Abdoral, o aposentado”; Valber e Maurício, “Carlinhos Domingão” e “Zé Pintismo”; Clécio Brasil, “Professor Macrô, o erótico”; Assis Martins, “Zootira”; Francis, “Cabra Macho”; Cosmo, “Juca & Joca”, “Sap-Soa”; Damião, “Sapinho Bu” e “O barco do Amor”; Douglas, “Indireta Jones”; Arievaldo, “Nonato Lamparina”; Marcos Levi, “Lampião e Maria Bonita”; Geraldo Jesuíno, “Pensador” e “Quintal”; e as tiras de Valdo Magalhães e Helosman⁴⁴.

Na esfera alternativa, dez anos depois do número zero, Kazane lançou a nova APÓSKALIPSO, com histórias que não davam continuidade àquelas de 1984. Um ano depois, o artista plástico Hélio Rola aventurou-se no mundo das HQs e publicou a única edição da revista ROCK’ ND ROLA AND LEVIANA (LIMA, 2010)⁴⁵. Criada em 1985, a Oficina de Quadrinhos da UFC revelou Fernando Lima, Weaver Lima, João Belo, Julio Belo, Daniel Brandão, JJ Marreiro, dentre outros, tornando-se um ponto de inflexão na formação acadêmica e valorização da arte gráfica sequencial

43 JESUÍNO, Geraldo. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza, 5 fev. 2018.

44 A página de quadrinhos n’O POVO teve três fases: a primeira em 1983, a segunda em 1984 e a terceira em 1985.

45 Dos anos setenta, a revista TIPOBLOCOMAGAZINE, de Marcus Francisco, é um impresso post-mortem do seu caderno de desenhos.

no Ceará. As dezoito edições da revista PIUM, que chegou a ter uma tiragem de mil exemplares, traziam os trabalhos dos estudantes da Oficina. Já A CARBONO 14, mais sofisticada, era voltada para o grande público e teve apenas duas edições⁴⁶. Exceção dentre as publicações alternativas, o ALMANAQUE MINO voltou a circular em 2001, constituindo-se numa das mais longevas publicações de quadrinhos do país.

3.3. Dilettantes e vocacionados

O jornal A FORTALEZA publicou, em 1975, entrevista com Mino, Hermó e os estudantes do curso de Comunicação Social Geraldo Jesuíno, Isaac Batista do Carmo e Paulo Maciel⁴⁷. O mote da conversa foi o estágio em que se encontrava a produção de quadrinhos no Ceará. Dentre as falas, duas sintetizaram a situação. Respectivamente, Mino e Jesuíno ponderaram que nenhum jornal brasileiro pagava “pelo menos 1/3 do valor real do nosso trabalho” e que só havia “consumidores” e não um mercado editorial e de trabalho que estimulasse a produção cearense. Em poucas palavras, era difícil viver de quadrinhos e a demanda pelo autoral era mínima.

Esta situação não se modificou nas duas décadas seguintes. Mesmo com a página de quadrinhos d'O POVO, as charges de Clayton, Sinfrônio e a página The Mino Times⁴⁸

46 Além da PIUM e da CARBONO 14, a turma da Oficina publicou em 1995 pelas Edições UFC a adaptação para os quadrinhos da obra “Dizem que os cães veem Coisas”, de Moreira Campos. Participaram da adaptação Geraldo Jesuíno, Walber Feijó, Fernando Lima, Weaver Lima, Paulo Amoreira, Paulo Henrique Gifoni e Silas Rodrigues. Em 1996, os ex-estudantes da Oficina Daniel Brandão, JJ Marreiro e Geraldo Borges criaram a revista independente MANICOMICS, que teve 36 edições e ganhou três prêmios HQ Mix.

47 CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Desenho de Humor. *A Fortaleza*. Fortaleza, 24 mai. 1975, nº 13. Entrevista concedida a Gilmar de Carvalho. Paulo publicou a tira “O autosuficiente”, no *Balaio* de 28 e 29 de maio de 1972.

48 Antes de ser página de humor, THE MINO TIMES. UM JORNAL MINORITÁ-

no debutante DIÁRIO DO NORDESTE, os quadrinhos cearenses eram carentes de patrocínio, de oportunidades remuneradas de trabalho, editoras e publicações especializadas, estúdios de desenho, de eventos acadêmicos e comerciais. E mesmo que as empresas jornalísticas, desde a época de Rubens de Azevedo, sejam importantes divulgadoras e ‘contratantes’, não foram raros os períodos que se preferiu pagar pela mão de obra ‘nacional’ e estrangeira que estimular a demanda local⁴⁹.

Nos anos setenta e oitenta, uma geração de talentosos desenhistas dedicou-se aos quadrinhos apenas quando estudantes e poucos persistiram em construir carreira. O resultado desse estado de coisas é que o meio quadrinístico consolidou dois tipos de desenhistas: o diletante e o vocacionado. O diletante desenha por prazer, o que significa dizer que fazer quadrinhos não é o centro do seu investimento profissional. Neste caso estava o grupo do *Folha Geral*, Hermó, Kazane e a maioria que colaborou no *Domingo do Povo*. Híbridos de sonhadores e boêmios, satisfaziam-se em divulgar as tiras, charges e cartuns que desenhavam. Desejavam expressar ideias, visões de mundo e, quando possível, alfineitar a culturalmente provinciana e politicamente reacionária sociedade cearense. O prazer estético-psicológico se sobrepunha à ideia da arte como um meio de vida. Depois de diplomados, trabalharam com atividades que nada tinham a ver com HQs, à exceção de Geraldo Jesuíno, que se dedicou ao ensino e à promoção da arte gráfica sequencial no meio universitário.

O vocacionado nada tem a ver com a posse de um dom ou inclinação natural. Trata-se do investimento total

RIO (1979) teve número único e formato de revista (21x28 cm). O título fazia piada do gosto pelo estrangeirismo linguístico e custava “one dollar”.

49 DIÁRIO DO NORDESTE (1981) trazia em seu *Caderno 2* as velhas séries dos *sindicatos* já publicadas pelo O POVO e pela TRIBUNA DO CEARÁ nos anos sessenta e setenta.

da pessoa à atividade artística. Neste caso, o quadrinista vocacionado investe tempo e energia, mesmo que não tenha perspectiva de remuneração, ou que seja mal remunerado. Inicialmente, seu ponto de partida também foi o trabalho diletante, mas no processo de conversão para o estado vocacionado, tomou a decisão de viver para sua arte. Na economia invertida do regime vocacional⁵⁰, diz Nathalie Heinich (2002), o artista plástico e o escritor ganham a vida com outras atividades para se libertar das coerções materiais e ter tempo para viver sua paixão e não o contrário. Já o vocacionado do traço não deseja manter a vida dupla de quadrinista-advogado, quadrinista-jornalista, quadrinista-arquiteto ou quadrinista-funcionário público, pois o labor tradicional domina o dia a dia e faz do desenho uma atividade secundária. Se o exclusivismo em ser apenas quadrinista era um horizonte improvável, tendo em vista que os direitos autorais e a venda de revistas e almanaques não garantiriam o estipêndio necessário, exercer atividades extra-quadrinhos, preferencialmente relacionadas às artes visuais e à cultura, tornava-se uma necessidade. Em particular, multiartistas como Mino e Sinfrônio trabalharam com ilustração, edição, publicidade, pintura de mural, animações para TV e com produção cultural⁵¹; atividades que lhes possibilitavam as condições materiais para investir na criação das páginas humorísticas, almanaques, revistas e álbuns.

50 Nathalie Heinich (2002) que divide em três os regimes de ocupação artísticos. O regime artesanal foi próprio do medievo e do período moderno em que a Igreja e, depois, o patrono – príncipe, mecenas, nobre – encomendam a obra ao mestre ou por meio de seu intermediário, respectivamente. No regime profissional dominam as academias de belas-artes como espaços de legitimação e de consagração e o artista é um profissional que vende sua força de trabalho diretamente no mercado para um público anônimo. No regime vocacional, característico da segunda metade do oitocentos, ele nada ganha até ser reconhecido ou ganha muito dinheiro quando é. Neste regime, que também caracteriza a arte contemporânea, o artista cria como bem entender. Trabalhando para ter tempo livre e exercer a atividade criativa, a arte torna-se fim e não um meio de vida.

51 Mino criou a agência Estalo e depois a Mino Produções LTDA. A Sinfrônio Neto Produções LTDA publicava a revista PAU DE ARARA, depois se tornou a Sinfrônio Criações Produções.

Enveredar profissionalmente pelo mundo das HQs foi e ainda é um investimento de risco cujo retorno incerto fez com que poucos atravessassem a fronteira entre o diletantismo e a vocação. A possibilidade de viver mais para os quadrinhos do que dos quadrinhos, é presente. Se for possível sintetizar visualmente a condição do quadrinista no período aqui em questão, a tira “Pensador”, de Geraldo Jesuíno, é a alegoria ideal.

Figura 3.18
“Pensador”. *Domingo do Povo*. 27 fev. 1983.
Fonte: BPMP

Jesuino





4

Quadrinhos e seus inimigos

4.1. As censuras política e moral

Este capítulo abordará alguns casos de censura política e moral aos quadrinhos em diferentes períodos da República. Para efeito de discussão, a censura política será considerada uma prática de Estado que envolve diferentes agentes do aparelho burocrático e aqueles a seu serviço, sendo a polícia e o censor a linha de frente da vigilância, do controle e da repressão a quadrinistas, diretores e editores de revistas, almanaques e tabloides culturais. Exercida de modo difuso pela sociedade civil, a censura moral teve na imprensa e nos periódicos acadêmicos e culturais, os veículos privilegiados do discurso de clérigos, psiquiatras, psicólogos, escritores, artistas, educadores e pesquisadores que criticaram e debateram o significado das histórias em quadrinhos e os problemas sociais relacionados ao hábito de lê-las. A censura moral, não obstante, tem a singularidade de ser, também, uma atividade de Estado. No período liberal-democrático entre 1946-1964, o poder estatal serviu-se do discurso moral dos “bons costumes” e “valores morais” – leia-se, cristão-católicos – para manter a censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas, e, como apontaremos, muitas tentativas foram feitas para

que fosse estendida às historietas¹. Nas ditaduras Vargas e no pós-golpe de 64, a censura política e moral convergiu em um único dispositivo de controle e repressão em nível federal e estadual, o que significa dizer que, em períodos autoritários, a censura é um tipo de violência estatal exercida em nome tanto da “segurança nacional”, “ordem pública”, do “respeito às autoridades” quanto de um moralismo de viés religioso.

A história da censura política aos quadrinhos no Ceará tem o seu marco inicial com a perseguição ao xilógrafo da

folha O TAGARELLA em 1865. Responsável pelas charges de troça aos deputados da Assembleia Provincial, o anônimo gravador foi acusado e processado por abuso da liberdade impressa, dispositivo da Carta outorgada de 1824, com frequência, usado para silenciar opositores políticos. Já na Primeira República, um caso exemplar de censura

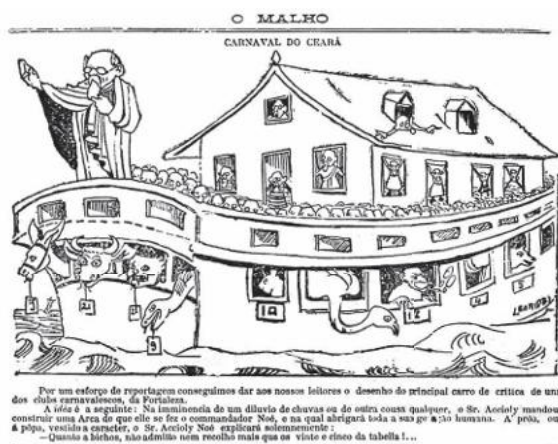


Figura 4.1
Quem é quem no
jogo do bicho? O Noé
Accioly conduz a arca
de sectários.
O Malho. 24 fev. 1906.
nº 180.
Fonte: BN

envolveu o desenhista Leônidas Freire quando governava o oligarca Antônio Nogueira Pinto Accioly (1896-1912)². Trabalhando no jornal UNITÁRIO (1903), Léo denunciou em xilogravuras legendadas pelo ferino redator-chefe, João Brígido, os desmandos, o nepotismo, o clientelismo e a corrupção

1 Com o Decreto-lei n.º 8.462/1945, ficou instituído o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), e o de nº 20.493/1946 regulamentou a atividade do setor no âmbito do Departamento Federal de Segurança Pública.

2 Os dezesseis anos de dominação acciolina destacaram-se por ser o arquétipo do federalismo oligárquico orquestrado pelo presidente Campos Sales, no qual o governo central legitimava a dominação do chefe político estadual, que animava o coronelismo nos municípios do interior e, em um toma lá dá cá, apoiava eleitoralmente as oligarquias dos estados de maior expressão econômica, no caso, as oligarquias paulista e mineira. Na prática, o regime oligárquico representativo forjara uma ordem autocrática com direitos individuais e políticos limitados.

do chefe oligárquico³. A campanha-denúncia resultou no empastelamento da typographia e na perseguição aos membros do jornal pela polícia de Accioly. A crônica viva de Rodolfo Teófilo (1914, p. 60) dá notícia de que o empastelamento havia sido obra de Carneiro da Cunha, odiado fiscal do Batalhão de Segurança e tido pelo povo como “o mandante de todas as perversidades que faziam os soldados de polícia”, estes formados, na sua maioria, por matadores e cangaceiros. Praticando nos seus termos a censura, o oligarca servia-se da justiça licenciada e da violência policial para controlar, reprimir e eliminar opositores⁴. Nesta situação de repressão, temendo pela própria vida, Léo se retirou⁵ para o Rio de Janeiro onde aproveitou para cursar a escola de belas-artistas e continuou a carga contra Accioly pelas páginas d'O MALHO⁶.

Accioly era o tipo perfeito para o exagero do traço caricatural. No magazine carioca, Léo o desenhou como um Noé a conduzir uma bicharada de apaniguados na proa de uma arca (Figura 4.1). Noutra ocasião, transformou-o

Figura 4.2
Alvo de sua pena, Léo retornou à Fortaleza para acompanhar a deposição de Accioly. Detalhe da charge de Storni. “Salada da Semana”. O Malho. 6 jan. 1912. nº 486.
Fonte: BN



3 Leônidas editou os manuscritos e caricatos O SAPO e A LANCETA (1902) em sua terra natal, a Villa de São Benedito. Na capital federal, trabalhou como ilustrador nas oficinas do CORREIO DA MANHÃ, COMMERCIO DO BRASIL e BRAZIL. Para O TICO-TICO, desenhou, de 1905 a 1908, a série “História do Brasil em Figuras”, uma narrativa positivista de acontecimentos políticos e guerras, eivada de imprecisões históricas.

4 A fraca magistratura, a quase ausência do Ministério Público, a influência eleitoral dos donos de terras através do voto de cabresto e da fraude eleitoral, e o uso do aparato policial realçavam o clima de despotismo nos estados (NUNES, 1997).

5 “Deixo nestas linhas as minhas despedidas aos meus amigos, visto não me ter sido possível fazê-las pessoalmente à todos. No Rio, para onde me retiro, espero receber às ordens dos que com isto me honrarem.” “Despedida”. *Jornal do Ceará*. 18 jul. 1904. Ano I.

6 Com o fechamento do UNITÁRIO, o oposicionista JORNAL DO CEARÁ (1904) acolheu os artigos de João Brígido e dava informes das ‘caricaturas’ de Léo n'O MALHO. Em retaliação, seu gerente, Antonio Clementino de Oliveira, foi emboscado por soldados, e o redator da seção de política, o deputado federal Agapito Jorge dos Santos, perseguido por agentes disfarçados, escapando da morte por três vezes.

em um sapo barbudo dono do ‘brejo local’⁷ e, ante o descaso com a seca que se avizinhava em 1911, fez galhofa, propondo que a administração acoplasse à novíssima invenção do aeroplano um tonel com água e esguicho nas asas para fazer chover sobre o sertão⁸. O MALHO deu significativo espaço para charges e fotografias da revolta que depôs Accioly em 24 de janeiro de 1912⁹. Alfredo Storni (Figura 4.2) desenhou Léo embarcando para Fortaleza dias antes de explodir a revolta, ficando a crônica ilustrada dos acontecimentos ao encargo dos colegas de lápis Max Cesarino Yantok e Luís Gomes Loureiro. Acompanhando os eventos em Fortaleza, Yantok denunciou o uso do Esquadrão de Cavalaria contra o préstito infantil organizado pela Liga Feminista Franco Rabello, em 21 de janeiro. Na charge “O massacre dos inocentes”, Yantok representou Accioly como um santarrão que nada sabia do que se passara na Praça do Ferreira¹⁰. Mesmo exilado na capital federal, o oligarca continuou tentando influenciar a política local. Loureiro mofou as articulações durante o pleito de 1916, desenhando-o como um rato de orelhas grandes, agarrado a um queijo – o Ceará –, à mesa com outros chefes políticos do Norte, que depositavam nos candidatos a governo – no caso, João Thomé Saboia e Silva – a esperança de influenciarem a vida política de seus estados¹¹.

Apesar de largamente praticada no regime oligárquico, a censura política só foi oficialmente institucionalizada com o Estado Novo de Vargas. Alçado ao governo provisório pela

7 “No Ceará - Mudança de Estação - O Inverno”. *O Malho*. 14 abr. 1906. nº 187. p. 28.

8 “Aeroplano-inverno”. *O Malho*. 14 jan. 1911. nº 435. p. 21.

9 No bojo da chamada Política das Salvações, a intervenção federal nos estados do ‘Norte’ durante o governo Hermes da Fonseca, depôs alguns dos principais chefes políticos. Porém, o perfil antioligárquico deste movimento é questionável, tendo em vista que não tocou as principais oligarquias estaduais do país como as de São Paulo, Minas Gerais e do Rio grande do Sul (SOUZA, 1988).

10 “Salada da Semana.” *O Malho*. 9 mar. 1912. nº 489. p. 27.

11 “Os queijos em perigo...”. *O Malho*. 29 nov. 1916. nº 741. p. 13

revolta civil-militar de 1930¹² e eleito indiretamente presidente quatro anos depois, Getúlio orquestrou o autogolpe de novembro 1937, que instalou uma ditadura civil com apoio das Forças Armadas¹³. Inspirada nos fascismos europeus, a ditadura estado-novista resultou do crescente processo de centralização política e submissão das oligarquias regionais ao executivo federal, e de depuração da elite civil e militar de inspiração liberal e tenentista da base do governo. A agitação política dos primeiros anos e a exploração do anticomunismo na opinião pública após o levante de 1935 serviram de pretextos para radicalizar as tendências autoritárias do chefe do executivo e alto oficialato, com o apoio da Igreja e da Ação Integralista Brasileira. Proteger o país de um fantasioso plano de insurreição comunista foi o ato final para justificar o autogolpe; uma narrativa que viria à baila três décadas mais tarde para legitimar outra ruptura democrática (MOTTA, 2002; PANDOLFI, 2003)¹⁴.

Os Decretos-lei n° 1.915/1939 e n° 2.557/1940 institucionalizaram a censura prévia com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), na capital federal, e seus

12 Não é o caso aqui de repassar a complexa rede de acontecimentos que motivaram o golpe, apenas frisar que a revolta civil-militar convergiu setores das classes médias urbanas, os tenentes e as oligarquias dissidentes. Além do projeto político tenentista e das oligarquias dissidentes, havia a proposta democrático-burguesa do Bloco Operário Camponês que lançou a candidatura do operário carioca Minervino Oliveira à presidência. Estes distintos agrupamentos políticos possuíam em comum a luta contra o poder oligárquico (DECCA, 1988; FAUSTO, 1970).

13 Grosso modo, o Exército forjou o imaginário estado-novista, fornecendo o sentido de identidade, baseado na organização militar da sociedade civil, no culto ao líder de massas e nacionalismo, em vista ao desenvolvimento da nação sob liderança do poder central (COELHO, 2000).

14 Explorando o tema do anticomunismo, Getúlio conseguiu do Congresso a aprovação da Lei de Segurança Nacional que normatizou os crimes contra a ordem político-social e instituiu a censura, bem como a equiparação do estado de sítio ao estado de guerra que suspendeu várias das garantias democráticas da Carta de 1934. O fictício Plano Cohen foi o coroamento da paranóia anticomunista explorada pelo governo desde o levante da ALN-PCB e que garantiu o apoio dos governadores e parlamentares que ainda resistiam a ideia de golpe. Com o regime representativo desacreditado e Getúlio dando sinais de que não deixaria a presidência, o levante facilitou a adesão às pretensões golpistas do chefe do executivo e do alto oficialato das Forças Armadas (VIANNA, 1995).

congêneres estaduais. O cargo de interventor federal no Ceará permaneceu com o então governador Francisco de Menezes Pimentel (1935-1945), estando a Secretaria de Polícia e Segurança Pública (S.P.S.P.) responsável pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (D.E.I.P.)¹⁵, sob o comando do chefe de polícia, capitão Manuel Cordeiro Neto. Um dos quinze órgãos auxiliares da Secretaria, o D.E.I.P. tinha por atribuições divulgar os princípios estado-novistas; fiscalizar e fazer a censura prévia de jornais, periódicos e programas de rádio-difusão; inscrever e suspender artistas; fiscalizar e autorizar peças teatrais, fotografias e filmes; registrar os blocos carnavalescos e demais diversões públicas; e controlar a correspondência postal e telegráfica. O Departamento contava com quatro funcionários, um redator e dois censores, sob a direção do escritor e jurista Fran Martins.

A quase totalidade das tiras, o jovem Rubens de Azevedo desenhou durante a ditadura Vargas¹⁶. Entusiasmado com a receptividade de “Uma Viagem a Saturno”, reuniu os cinquenta e um capítulos da série em um pioneiro álbum editado pelo jornal O ESTADO. Na introdução, Rubens anotou que o leitor tinha em mãos uma “fantasia a Julio Verne” criada para incentivar as crianças ao “estudo da bela ciência do céu” e distraí-las “um pouco do mundo atual – fumegante

Figura 4.3
Pioneiro álbum de
Rubens de Azevedo
proibido na ditadura do
Estado Novo. 26x20
cm. Fonte: AN



15 Criado com o nome de Serviço de Censura, Divulgação e Propaganda (S.C.D.P.), pelo Decreto-lei nº 426/ 1938, passou a se chamar D.C.D.P. Em 1940, por força de novo decreto (nº 735/1940), dominou-se D.E.I.P. Contava com um redator, dois censores e dois auxiliares. *Relatório de 1939 apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República, pelo Dr. Francisco de Menezes Pimentel Interventor Federal no Ceará*. Imprensa Oficial: Fortaleza-Ceará. 1940.

16 A exceção é a história “Prisioneiros de Hyperion”, publicada em 1961.

caos de ódio e destruição”¹⁷. Era o ano de 1942. Sob pressão externa e interna, Getúlio declarou beligerância à Alemanha e Itália em 22 de agosto, e o estado de guerra em 31 de agosto¹⁸. Além das tiras e da introdução, o álbum trouxe anúncios das pinturas de seu pai, Otacílio de Azevedo, das empresas que financiaram a impressão e uma propaganda patriótica de compra dos Bônus de Guerra. Segundo o memorialista Nirez, sob a alegação de que publicações particulares não poderiam ter anúncios, o álbum deixou de ser vendido¹⁹.

Luiz Sá também foi censurado não por causa da imagem sequencial estática, mas por conta da imagem em movimento. Os mais de cem metros de “As Aventuras de Virgulino”²⁰ e “Virgulino Apanha” foram feitos entre 1938-39 quando trabalhou como chargista de cinejornais no Rio de Janeiro. A primeira película, única da qual se tem um trecho, mostra um trabalho solo extraordinário que esteticamente não deixa a desejar se comparada a “Messmer Feline” (1920), de Sullivan e Folliessou, ou a “Plane Crazy” (1928), de Walt Disney. Durante a exposição de desenhistas brasileiros organizada pelo D.I.P. na capital



Figura 4.4
Frame da animação “As aventuras de Virgulino”, de Luiz Sá (1938-39).
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=GpoEhyE-ZkA>>

17 AZEVEDO, Rubens de. *Uma Viagem a Saturno*. Fortaleza: Edição O Estado, 1942.

18 Pela lente das relações internacionais (ALVES, 2002), a mesma dinâmica sistêmica interestatal que levou os EUA à guerra envolveu forçadamente o Brasil no conflito. Os superestimados ganhos econômicos de Vargas tiveram menos a ver com o jogo duplo do presidente do que com a arguta e ambiciosa política externa estadunidense em curso desde o século XIX. A condição de nação dependente em um contexto de Guerra Total dava pouca margem para manobras políticas. Internamente, o afundamento de navios brasileiros tornou a procrastinação do governo brasileiro insustentável e em 1942 o governo declarou guerra à Alemanha e Itália e, em 1945, ao Japão.

19 AZEVEDO, Miguel Ângelo (Nirez). Entrevista concedida ao autor. Fortaleza, 7 out. 2017.

20 AS AVENTURAS de Virgulino. Direção: Roberto Machado. Jr. Produção: Laura de Paula, Paulo Fortes e Roberto Machado. Jr. 9min 55 s, p&cb. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RT8wsmmikls>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

federal em 1941, o desenhista cearense queria mostrá-las ao magnata dos cartoons²¹. Na entrevista publicada na revista O BICHO, ele explicou ao cartunista Fortuna porque não conseguiu autorização para mostrá-las no evento: “Quando Walt Disney esteve aqui, eu levei isso pra mostrar. Mas no D.I.P. disseram que era pobre. De fato, não vou me comparar com Walt Disney, nem sequer podia chegar aos pés, mas queria mostrar o esforço”²².

As duas memórias são as únicas informações desses episódios. Não dispondo de outras evidências para confrontá-las, só se pode conjecturar as razões da censura a Luiz e Rubens. O

argumento de baixa qualidade estética da animação explica pouco e o dos anúncios proibidos tem sentido obtuso, apesar de verossímil, sendo necessário evocar outros elementos da situação política para compreender melhor os dois casos. Ora, a máquina de propaganda e censura objetivava consolidar a ideologia política do regime e silenciar ideias e práticas desviantes. Na formação do novo Estado Nacional e do ‘homem novo’, arte e cultura cumpriam a função utilitária de contribuir para a educação cívica e patriótica do povo, afirmando a identidade de nação socialmente homogênea e politicamente harmônica, valorizando as riquezas naturais, os heróis nacionais e as culturas regionais.

Com instrumentos eficazes de censura e repressão, a ditadura incentivava determinadas obras e expressões artístico-culturais em detrimento de outras. A Divisão de Cinema e Teatro do D.I.P., por exemplo, estimulou a produção de cinejornais



Figura 4.5
O Bicho, nº 3, abr.
1975, p. 23.
Fonte: Acervo do autor

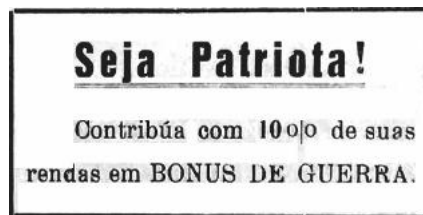
21 Neste evento do DIP, aconteceu *avant-première* da animação “Fantasia”.

22 Sobre o destino das animações, o desenhista cearense esclareceu: “Um perdeu-se no laboratório. Deixei com um rapaz, disse que desapareceu. Eles pegavam fita velha, passavam um ácido pra aproveitar o celulóide. O outro, eu vendi para o dono de uma loja de projetores. [...] Ele cortou o filme em diversos pedacinhos. Quem comprava um projetor, ele dava um pedacinho.” SÁ, Luiz. Cheguei com meus bonecos redondos. *O Bicho*, Rio de Janeiro, nº 3, p. 23-33, abr. 1975. Entrevista concedida a Fortuna.

de propaganda e documentários, censurando os filmes, no todo ou em parte, que não estivessem adequados ao imaginário estadonovista. Em relação aos quadrinhos, o regime tolerou-os, encorajando o uso cívico da linguagem. Quando Adolfo Aizen criou a coleção *Biblioteca Pátria* para enaltecer o presidente e os vultos da história nacional, recebeu elogios pela iniciativa do Ministro da Justiça, Francisco Campos, e do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. Com esses aspectos em mente, tem-se a impressão – é difícil ser mais preciso – de que as animações de Luiz Sá estavam distantes dos valores que o regime queria divulgar. O enredo falava de um sequestro e o nome de um dos personagens fazia referência ao chefe do cangaço morto em 1938 e que tanto incomodou o governo central, dois elementos suficientes para proibir a exibição.²³ No caso de Rubens, como as tiras já haviam sido publicadas sem censura, o problema não decorreu da história, mas provavelmente do anúncio não autorizado de venda do Bônus de Guerra, típica propaganda governamental controlada e veiculada apenas pelo D.E.I.P. O comentário negativo no texto de abertura, que desafiava do tom ufanista da propaganda oficial do esforço de guerra, decerto, também não teria agradado.

Depois de recusado pelos proprietários de salas de exibição, a censura do D.I.P. foi o último ato que remeteu os curtas de Luiz Sá ao esquecimento até que Fortuna ficasse sabendo das películas em 1975. Destino similar ao do álbum de Rubens de Azevedo. Com a venda proibida, o único exemplar de que se tem notícia ficou em uma prateleira na biblioteca do Museu Nirez por setenta e seis longos anos

Figura 4.6
Pivô da censura? Propaganda do bônus de guerra no álbum de Rubens de Azevedo.



23 Em abril de 1937, Lourival Fontes ordenou à Carneiro da Cunha a apreensão e remessa ao Rio de Janeiro de todas as cópias do filme "Lampião", de Benjamin Abrahão Calil Botto, em exibição no Cine Moderno, em Fortaleza. As fotos em poses desafiadoras e o registro do tranqüilo dia a dia do cangaço irritavam o governo federal (Cf. MELLO, 2004).

sem que nenhum pesquisador em quadrinhos soubesse de sua existência. Dentre outras, invisibilizar é uma das consequências práticas de toda censura política.

4.2. Moralismo e psicologismo dos quadrinhos

Em paralelo, a Igreja Católica contribuiu ativamente com a censura às artes e à cultura. Animados pela teologia da neo-cristandade, o clero e o laicato de classe média da Ação Católica buscavam dirigir a consciência e a vida social do rebanho. Em casa e no espaço público, o poder pastoral interveio nas idéias, nos comportamentos, nas formas de lazer e nos hábitos de leitura, por meio do púlpito, do confessionário, dos espaços associativos e, principalmente, da imprensa que inculcava em massa a moral católica, exercendo o controle sobre práticas consideradas desviantes²⁴. No cumprimento destas funções, O NORDESTE (1922), diário da arquidiocese de Fortaleza, publicou artigos e crônicas de crítica e boicote a revistas, gibis, jornais, livros, programas de rádio-difusão e uma lista diária de filmes e peças teatrais com o resumo crítico e as devidas restrições de audiência.

Em particular, as histórias em quadrinhos e o cinema eram considerados os modernos entretenimentos que destruíam a moral e a índole de crianças e adolescentes. No bojo da encíclica *Vigilant Cura*, de Pio XII, O NORDESTE publicou, na seção Ponto de Vista, artigos de opinião e colaborações especiais calcadas no discurso de psiquiatras, psicólogos, criminólogos e neurologistas estrangeiros e nacionais que associavam cinema, delinquência infanto-juvenil e depravação

24 Poder pastoral é o exercício de dominação da vida privada e cotidiana em seus detalhes ínfimos. É um poder que “se exerce sobre um rebanho, mais exatamente sobre o rebanho em seu deslocamento, no movimento que o faz ir de um ponto a outro. O poder do pastor se exerce essencialmente sobre uma multiplicidade em movimento” (FOUCAULT, 2008 p. 168). Desde a Pastoral Coletiva dos Arcebispos e Bispos (1915), o clero concebia a Igreja como força espiritual acima da política e do Estado, atualizando, no século XX, a arte pastoral de governar as almas, sobrepondo-a a razão de Estado e buscando submeter o rebanho ao circuito pastor-obediência a Deus.

dos costumes. Na campanha que resultou no policiamento e no controle da entrada de menores em salas de exibição e de teatro, taxava-se as salas de exibição de “escola modelo para a aprendizagem do crime”. Imitando os personagens dos filmes, as crianças apreendiam o vício, a pornografia, a brigar, matar e burlar as leis²⁵. Responsável pela “safra de crimes entre moços e crianças”, recomendava-se à família a atenção à lista diária de censura da coluna Cinema e Theatro.

O mesmo discurso dos ‘malefícios’ aplicado aos quadrinhos demorou a chegar às páginas d’O NORDESTE. Ao contrário dos filmes, inicialmente se deu pouca atenção à moralização das revistas de humor e gibis. Ao longo da ditadura Vargas, não se encontra vestígios das campanhas contra as historietas policiais, de terror e as ditas pornográficas, ou a publicação dos artigos anti-*comics* do padre carioca Arlindo Vieira, censurado pelo D.I.P. da capital federal por acusar de imoral e desnacionalizante parte do material publicado nas revistas de Aizen e Marinho²⁶. Em 1939, apareceu uma solitária crônica de ataque ao semanário carioca CARETA, cuja edição de 1º de abril saía com a caricatura do papa Pio XII, assinada por J. Carlos. Em letras garrafais, um tal Alberto C. de Azeredo condenou a “muito estúpida e idiota” caricatura, dizendo: “Ou nossas revistas mudam de orientação (especialmente a CARETA), ou do contrário mudaremos nós, BOICOTANDO-AS como ora fazemos”²⁷. Diferentemente dos

25 “A infância abandonada”. *O Nordeste*. 25 jun. 1938; 1º de jul. 1938; 3 set. 1938.

26 A Igreja Católica condenou todo estrangeirismo. A ditadura de Mussolini proibiu os *comics* na Itália, acentuando o antiamericanismo do clero brasileiro. A má vontade com a Política da Boa Vizinhança de Roosevelt tinha a ver, principalmente, com a infiltração das igrejas protestantes no Brasil. Já o governo Vargas passou a ver nos EUA um parceiro econômico e aliado na luta contra os fascismos. O antiamericanismo católico só arrefeceria no período da Guerra Fria.

27 Trata-se de uma caricatura de traço limpo e elegante publicada na CARETA de 1º de abril de 1939, mostrando Pio XII a sorrir, tendo ao lado três estrofes com quatro versos em saudação ao novo papa. “A decadência de uma revista”. *O Nordeste*. 26 abr. 1939. p. 04.

seus colegas do episcopado paulista²⁸, os gibis não chamaram a atenção do arcebispo Dom Antônio de Almeida Lustosa. Em carta pastoral, ele lamentou a “devastação moral acima de qualquer calculo” dos maus filmes que arrastam “a mocidade para o pecado” e orientou os paroquianos a se absterem da leitura de jornais e revistas que “Não vacila[m] em tirar proveito do que há de mais ignóbil”, noticiando “ilícitos” e “artigos sem moral”²⁹. Mesmo que genericamente estivessem entre as tais revistas, nenhuma palavra era dita diretamente contra o hábito de ler histórias em quadrinhos.

O fato é que, após o fim da ditadura Vargas, O NORDESTE começou a dar destaque ao que chamou de “infiltração criminosa da literatura perversora” dos quadrinhos. No artigo de opinião, “A polícia precisa agir”, o moralista atacou a revista O RISO e outras que continuavam “a cair nas mãos de todos para dissolução do restinho de bons costumes que ainda possuímos”³⁰. Publicada em uma seção de epígrafe sugestiva – Problemas do Povo, a crônica “Envenenamento”, de um articulista de nome Bruno Maia, associou os malefícios do cinema e dos quadrinhos de um modo original: as crianças, dizia ele, aprendiam a roubar e matar com os filmes e a pornografia com a “sub-literatura” dos “Gibis e quejandos”³¹. Noutro artigo de mesmo calibre, o autor de iniciais L.S. lembrou à polícia a portaria do Ministro da Justiça que recomendava a “imediate apreensão de livros e revistas imorais”. Segundo ele, quem passasse pelas bancas e livrarias do centro de Fortaleza encontrava em destaque as “revistecas publicadas no Rio e em São Paulo e que são expostas à curiosidade e à tentação dos passantes ou estacionantes”. Dizia ele que cha-

28 Os quadrinhos e seus prejuízos à formação moral e intelectual das crianças foi o tema central do encontro da Pastoral Coletiva do Episcopado Paulista, de 1940.

29 *Carta Pastoral de Dom Antônio de Almeida Lustosa saudando seus diocesanos*. Fortaleza - Ceará. MCMXLI.

30 “A polícia precisa agir”. *O Nordeste*. 23 out. 1948. p. 4.

31 “Envenenamento”. *O Nordeste*. 26 out. 1948. p. 04.

mavam atenção do público por seus “comentários impudicos” e “gravuras audaciosas” em destaque gráfico. Comparando os gibis com o jogo do bicho, anotou que esse era menos “ofensivo à moralidade do que as revistas pornográficas. Duro com elas”, incitou³². A pressão continuou com o artigo intitulado “Publicações pornográficas”, no qual se clamou pela intervenção das autoridades contra os donos de livrarias e de bancas de jornais da Praça do Ferreira.³³

É de lastimar o que está ocorrendo em nosso meio no tocante a publicações pornográficas. Uma porção de revistas anda por aí em mãos sobretudo juvenis, devoradas com os olhos numa demonstração infeliz da decadência do nosso nível de moralidade. Por que a polícia não faz o que, há dias, levou a efeito a de Porto Alegre, dando uma busca nas bancas de jornais e livrarias sem critério, arrebanhando esse lixo indecoroso e fazendo com ele uma bela fogueira exemplar. Mas, haverá, por acaso polícia de verdade em nosso meio?³⁴

A imprensa não-confessional também contribuiu com a histeria anti-*comics* dando notícia, transcrevendo e comentando estudos de psiquiatras, psicólogos, pedagogos, e a ação estatal de censura em outros países. Em “Delinquência e historietas”, publicado em 24 de dezembro de 1955, O POVO noticiou que, dos oitenta casos de crimes estudados por especialistas estadunidenses, todos os envolvidos assistiam filmes ou liam quadrinhos. Noutra notícia, informou que a Câmara dos Comuns inglesa aprovara o projeto de lei proibindo a publicação e a importação de histórias de terror sob pena de até quarenta meses de prisão e multa de cem libras esterlinas³⁵. Em

32 “Literatura Pornográfica”. *O Nordeste*. 14 set. 1948. p. 04.

33 As primeiras bancas de jornal da Praça do Ferreira, no Centro, não passavam de tábua apoiada em tamboretas. Evoluíram para casinhas de madeira iluminadas a querosene, e em 1956 o prefeito Murilo Borges substituiu as do Abrigo Central por bancas de ferro padronizadas (COSTA, 1988).

34 “Publicações pornográficas”. *O Nordeste*. 25 nov. 1950. p. 04.

35 “Proibidas as histórias de horror”. *O Povo*. 25 fev. 1955. p. 3.

“A tragédia das más histórias em quadrinhos”, o articulista teceu comentário à notícia originalmente publicada no CHICAGO TRIBUNE, alertando os pais sobre historietas que “fogem de uma boa orientação educacional ou recreativa para a infância”. Considerando que havia a boa e a má HQ, apoiou a conclusão de psicólogos e pedagogos de que essa “suplanta a boa literatura”, inunda a mente das crianças com imagens de “pancadas”, “tiros”, “assassinatos”, “derramamentos de sangue e tortura”, e reforça o sentimento de que “o crime compensa”. O maior exemplo, escreveu, era a tira Dick Tracy, “uma das piores historietas do mundo neste ponto”. O comentário encerrava com um estrato da conferência do médico-psiquiatra dr. Fredric Wertham sobre o efeito dos *comics* na psique e no comportamento infanto-juvenil³⁶.

A intensa cruzada contra as revistas de quadrinhos resultou em um episódio envolvendo o Grupo Escolar José de Alencar e a Biblioteca Pública³⁷. Um articulista d'O POVO escreveu, em 7 de março de 1950, que o grêmio de estudantes começara uma campanha contra as “pequeninas” e “subutilíssimas” revistas de heróis e banditismo desde que passaram a ser disponibilizadas pela biblioteca dois anos antes. Os estudantes argumentavam que as revistas GIBI e O GURI – essa pertencente aos Diários Associados – comprometiam “a formação moral das crianças e dos jovens em pleno desenvolvimento intelectual”. Denunciavam que as crianças e os adolescentes sem recursos, ou cujos pais não adquiriam esses “verdadeiros frutos proibidos”, liam-nas na biblioteca. Lamentando, explicou que a direção do órgão notou um aumento significativo no número de consulentes para 3.819, e, quando canceladas, a frequência ao departamento infanto-juvenil caiu. Ao final, exortou que, se os *comics* feriam a moral, havia no acervo da

36 *O Povo*. 10 jul. 1950. p. 3.

37 Funcionou na atual sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artística Nacional, situado na Praça José de Alencar.

biblioteca exemplares das revistas O TICO-TICO, VIDA JUVENIL, TIQUINHO, CIÊNCIA ILUSTRADA, dentre outras publicações “interessantíssimas” aos jovens leitores que deveriam ser lidas pela petizada. Evocando uma imagem religiosa, considerou: “Nem todas as revistas são más. Não se este, portanto, a mentalidade de o fruto proibido ser mais gostoso do que os demais na árvore da vida”³⁸.

Nesse ínterim, em meio à pressão moralista nos estados, os deputados da Câmara Federal enviaram proposta de emenda constitucional objetivando a censura prévia das HQs³⁹. As histórias e os contos policiais, de horror, de guerra, e as consideradas pornográficas pela igreja eram os alvos preferenciais do projeto. O sociólogo Gilberto Freyre atuou contra a censura e a favor do uso educativo da linguagem em quadrinhos quando deputado federal pela União Democrática Nacional (1946-1951). Sistematizando seus argumentos na revista O CRUZEIRO de 9 de junho de 1951, refletiu que os quadrinhos ajudavam na alfabetização e serviam de instrumento de divulgação das “vidas de heróis, de santos, de sábios, de façanhas de vaqueiros do Nordeste e de gaúchos do Rio Grande do Sul; e não apenas de aventuras de gangsters e de cowboys”⁴⁰. Receoso de que a emenda se estendesse à liberdade de pensamento e todas as obras artístico-culturais, propôs, no parecer da comissão de Educação e Cultura da Câmara, a “reabilitação” do novo gênero ao invés da censura prévia. A forma da “literatura ou arte” em quadrinhos, disse,

38 “Fruto proibido”. *O Povo*. 7 mar. 1950. p. 3.

39 As controvérsias em torno dos quadrinhos colocaram em conflito dois poderosos empresários do setor jornalístico. Orlando Dantas do DIÁRIO DE NOTÍCIAS e Roberto Marinho por meio d’O GLOBO travaram um debate público no ano de 1948 cujo pano de fundo foi o controle do mercado de jornais. O conflito envolveu parlamentares, a Associação Brasileira de Educação (ABE), professores, desenhistas, com ataques de parte a parte. Nessa peleja, até O TICO-TICO foi alvo de crítica pela ABE (Cf. GONÇALO JUNIOR, 2004).

40 FREYRE, Gilberto. *Nacionalismo e internacionalismo nas histórias em quadrinhos*. (Apud LIMA, 2010).

não deveria se confundir com o seu conteúdo, pois ela pode se “prestar a fins educativos como deseducativos. Correspondendo a um gosto moderno de síntese, tanto da parte do público infantil como do adulto, deve ser aproveitada pelos educadores e moralistas e não apenas abandonada aos exploradores da vulgaridade ou da sensação.” (p. 88).

O uso da linguagem quadrinhográfica para fins educativos também foi tema da revista FUNDAMENTOS (1948), da Editora Brasiliense, pertencente a Caio Prado Jr. e ligada ao Partido Comunista do Brasil. A edição de abril de 1953 deu um passo à frente no debate ao analisar a política das histórias em quadrinhos, seu lugar nas artes e na educação⁴¹. Em “Veneno Imperialista”, o dramaturgo Braulio Pedrozo antecipou a crítica feita pela dupla Dorfman e Mattelart, aventando que os *comics* eram parte da estratégia de dominação cultural do imperialismo. Racistas, as historietas fomentavam a “superioridade racial” branca em relação à população negra, indígena e asiática, enquanto a ciência, com seus cientistas loucos, “está voltada para o aprimoramento das armas de destruição”. Sobre os desenhistas, disse serem eles responsáveis por promover o imperialismo em histórias de guerra que são o “retrato sem máscara da política exterior americana”. Numa visão intermediária, Aluysio Sampaio, também militante pecebista, defendeu que as HQs eram uma “manifestação artística autônoma” e considerou um erro condená-las apenas porque são “pervertidas pelo imperialismo”. Terminou instigando os artistas nacionais a educar a juventude produzindo narrativas sobre “a vida e as lutas do nosso povo” e os “heróis autenticamente nacionais, humanos, de carne e osso”.

De volta ao Ceará, viria da pena do presidente do Instituto do Ceará, Carlos Studart Filho, já na plena ditadura militar, a censura moral de maior fôlego às HQs⁴². Publica-

⁴¹ *Fundamentos*. abr. 1953. nº 32. Ano V. p. 4-9.

⁴² Esta série de artigos foi republicada em brochura com prefácio de Parsifal Barroso pelo

do de fins de março a meados de maio de 1965 pelo UNITÁRIO, a série de artigos trouxe extratos de parágrafos do artigo científico, O maior inimigo das letras: as histórias em quadrinhos, escrito pelo professor de psicologia educacional Wilhelm S. Jonas Speyer⁴³, largamente lastreado em *Seduction of the Innocent* (1954), de Fredric Wertham⁴⁴. Mais borrão de anotações que artigo de opinião ou científico, Carlos Studart evocou de tal modo o poder psiquiátrico e psicológico de Wertham e Speyer que é difícil separá-lo do discurso do historiador. Studart começou com a clássica proposição de que os jovens delinquentes dos EUA aprendiam “lições de técnicas criminais”, lendo HQs de roubos, assassinatos, torturas e estupro, que dominam a “décima parte da produção global dos *comics*”. Como prova da má influência das revistas de quadrinhos, citou um caso passado em 1960, na cidade de Assis, interior paulista, onde a sala de um grupo escolar foi depredada e as paredes grafadas com o codinome “O Sombra”, personagem justiceiro de Walter Gibson e Vernon Greene. Considerou que a cultuada força bruta dos “aberrantes e hipertrofiados” super-heróis destruiu o “culto cívico dos heróis pátrios”. Mais à frente, em passagens extraordinariamente preconceituosas, disse que as

Histórias-em-Quadrinhos e Seus Malefícios

Carlos Studart Filho

As histórias em quadrinhos difundem os laços sentimentais que, dentro do lar, aproximam adultos e crianças.

A ação malefícia das histórias em quadrinhos é penetrante e avassaladora. Repete-se nos lares: faz-se sentir no seio da família que não é, todos o sabemos, apenas uma expressão bio-social ou um conjunto de pessoas do mesmo sangue, mas ainda a íntima comunhão de idéias e pensamento, os laços de afeto unindo pais e filhos, e estes, entre si, harmonizando-os e homogeneizando-os.

A verdadeira leitura, a leitura de bons livros infantis e juvenis, é excelente meio de multiplicar e manter sempre vivos, entre pais e filhos, esses laços espirituais. As crianças são, de certo modo, valiosas sentinela de demonstrar aos adultos que vem adquirindo por esforço próprio conhecimentos e idéias que a este igualmente podem interessar. A fim de exibir suas aquisições recentes no campo do saber, elas procuram, cheias de entusiasmo os pais, para ter palestras despreocupadas e íntimo, contato

que mais se repetem à medida que o estudante progride no caminho do aprendizado.

Tal comunhão intelectual, entre gerações sucessivas, é observada. Speyer, difícil ou mesmo subtraída às famílias em que os filhos estão possuídos da mania pelas histórias em quadrinhos. Faltam-lhes, para poderem conversar com os pais, tanto a capacidade de expressão, que em tal leitura não é adquirida, como matéria apropriada a servir de tema a coloquios familiares. Assim, to a bancos, homicídios, ou estupro, os temas prediletos da maioria dos “comics” não são precisamente assuntos que para esses cavacos se prestem.

HA' UMA CORRELAÇÃO ESTREITA ENTRE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E O SEMI-ANALFABETISMO

As histórias em quadrinhos criam e difundem o semi-analfabetismo e o fazem por dois processos profundamente ligados entre si e interdependentes.

1o. — Prescindindo em grande parte ou mesmo dispendiosamente, (Conclui na 2a. Página)

Departamento de Imprensa Oficial em 1968.

43 Speyer era professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Veio ao Brasil exilado em 1937 após a ascensão do nazismo na Alemanha. Publicou o livro *Problemas da formação humana* (1960), no qual dedicou algumas páginas de crítica ao que chamou de “literatura-escória” dos quadrinhos.

44 Interessante destacar que ele recebeu apoio de nomes importantes da vida acadêmica estadunidense. O sociólogo C. Wright Mills, por exemplo, escreveu uma resenha positiva de *Sedução dos Inocentes* e enviou carta ao autor desejando-lhe “boa sorte” em sua cruzada (Cf. MCALLISTER; SEWELL, JR.; GORDON, 2001; SABIN, 1993).

Figura 4.7
Unitário. 11 abr. 1965, p. 9.
Fonte: BPMP

super-heroínas esvaziavam as “características intelectuais e morais próprias ao sexo”. Estimulando o matriarcado, as personagens colocavam em risco a “dignidade da raça branca”⁴⁵ e o futuro da espécie humana por depreciarem a figura masculina e exaltarem as “viragos”, contribuindo para despersonalizar e efeminar os meninos, fazendo-os “machos de sexo dúbio”. Atacando a linguagem dos quadrinhos, o texto afirma que, ao trocar a palavra pelas imagens, impedia-se as crianças de aprenderem a “ler fluentemente”. Empobrecendo o vocabulário e a compreensão textual, as HQs contribuíam como o semi-analfabetismo. Neste aspecto, escreveu, fossem elas do “Príncipe Valente”, “Flash Gordon” ou de “Walt Disney”, não existiriam “boas ou más histórias em quadrinhos. Tô-das são péssimas, tô-das se nivelam e se equivalem”. No único argumento consequente em todo o texto, denunciou que, na indústria dos quadrinhos, “ilustradores anônimos não tem liberdade alguma de ação especialmente no que tange à criação artística”⁴⁶. Carlos Studart Filho voltaria ao ataque quase uma década depois com o artigo *A Poluição Mental*, publicado na *Revista do Instituto*, em que lamenta o apoio de intelectuais brasileiros ao uso dos quadrinhos na educação e na comunicação⁴⁷.

O psicologismo dos quadrinhos, fenômeno do qual Speyer foi expoente e Studart, um ardoroso divulgador, amparou-se na leitura epidérmica de Wertham da psicanálise freudiana, do behaviorismo e de conclusões da teoria da in-

45 Difícil saber de qual autor vem esta assertiva. Em particular, Wertham era politicamente liberal, defensor da igualdade racial nos EUA. Na Clínica Lafargue, no Harlem, desenvolveu a tese de que a segregação racial prejudicava a formação das crianças e dos adolescentes. Depôs a favor da Associação Nacional pelo Progresso das Pessoas de Cor, em 1951, e seu livro e depoimento foram citados no caso “Brown contra o Conselho de Educação” (1954), que julgou inconstitucional a segregação racial nas escolas (LEPORE, 2017).

46 “As histórias-em-quadrinhos e seus malefícios”. *Unitário*. 28 mar. 1965, p. 08; 4 abr. 1965, p. 09; 11 abr. 1965, p. 09; 15 abr. 1965, p. 09; 25 abr. 1965, p. 11; 9 mai. 1965, p. 09; 16 mai. 1965, p. 09. Carlos Studart voltou brevemente ao tema no artigo “A Poluição Mental”.

47 *Revista do Instituto do Ceará*. Ano LXXXVIII, p. 5-24, 1974.

dústria cultural que deram um verniz ‘científico’ ao discurso anti-quadrinhos. Speyer e Studart ecoam um moralismo agnóstico berrante cujas bases podem ser encontradas desde a ideologia da Liga Brasileira de Hygiene Mental⁴⁸, que pregava a regeneração da sociedade pela profilaxia mental e social do povo. Acrescente-se a isso o resiliente ensaísmo em alguns círculos intelectuais, e tem-se um quadro permissivo a toda a ordem de delírios acerca do hábito de ler quadrinhos.

A censura moral aos quadrinhos foi, de fato, um fenômeno cultural cíclico (SABIN, 1993), em que a emergência de novos veículos de comunicação foi primeiro encarada com desconfiança para depois ser apropriada⁴⁹. Fenômeno também identificado por Gilberto Freyre, que disse, no artigo de 1951, que educadores e moralistas investiam contra os quadrinhos “como os caturras de outrora investiram contra os primeiros jornais, os primeiros cinemas, os primeiros rádios. Até que ficou evidente que jornal, cinema, rádio, tanto se podiam prestar a fins educativos como deseducativos”. Indo mais além nesta análise, a censura moral, enquanto expressão prática do ‘desgosto’ da elite intelectual pelos quadrinhos, significou um outro capítulo da difícil recepção da elite intelectual dos produtos da indústria cultural. Operando sob a antinomia ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, essa minoria seleta e culta exercia o juízo artístico-cultural pela lente do eruditismo. O clero e o laicato rejeitaram os quadrinhos por seu conteúdo violento, pornográfico e americanista, ao passo que a intelectualidade das artes e da cultura criticava o conteúdo, a padronização e a produção voltada para o lucro, não reconhecendo neles valor estético, somente

48 Sobre o programa da LBHM, ler Jurandir F. Costa (2006).

49 Caso clássico é o da Igreja Católica que condenava para depois se apropriar das inovações comunicacionais. Foi assim com a xilogravura, imprensa escrita e os livros, a fotografia, o rádio, cinema, os quadrinhos e a televisão. A igreja europeia, por exemplo, produziu suas próprias HQs de santos e mártires no período em tela (LAGRÉE, 2000). O clero brasileiro acolheu a coleção *Série Sagrada*, criada pela Editora Ebal para acalmar os católicos indispostos com os quadrinhos (GONÇALO JUNIOR, 2004).

alienação, fetichismo de mercadoria e propaganda imperialista. Mandarins, a elite não aclimatou seu gosto facilmente aos quadrinhos e, a despeito das poucas vozes dissonantes da época, continuou a reduzir a linguagem a uma sub-arte visual e/ou sublitteratura infantil. De fora do cânone das artes, os quadrinhos foram ignorados, até seu descobrimento e reconhecimento por artistas e acadêmicos em fins dos anos sessenta⁵⁰.

Por outro lado, a pressão moral a favor da intervenção estatal acendeu os esforços para a compreensão do significado e lugar dos quadrinhos nas artes e na cultura nacional. As controvérsias fomentaram a reflexão sobre as formas de valorização estética e nacionalização das tiras e revistas, e de desconstrução da pecha de imoral, violento, sub-arte e sublitteratura. Embora poucos, escritores, críticos culturais e desenhistas refletiram sobre os quadrinhos serem uma forma de arte autônoma e animaram o debate em torno da defesa do pequeno mercado de trabalho da invasão dos *comics*. Desde 1953, Álvaro Moya, Jayme Cortez e outros quadrinistas filiados à Associação Paulista de Desenho (APD) lutavam por uma lei de dois terços. O então 1º Tesoureiro da Associação, Jayme Cortez, disse à revista FUNDAMENTOS a necessidade de “apoio geral, para evitar a invasão de histórias estrangeiras, e não um ataque cego à História em Quadrinhos em si, que terá, então, a função que tôdas as artes já possuem: o progresso da humanidade”⁵¹. Imbuídos do espírito nacional-popular, a vanguarda dos quadrinhos brasileiros mobilizou-se pela assinatura e pela regulamentação do Decreto-lei do

50 Um exemplo flagrante desse estado de coisas foi o da Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos de 1951 que poderia ter acontecido no Museu de Arte de São Paulo. Ora, a vanguarda das artes contemporâneas que colocaria em suspenso o estatuto do próprio objeto de arte, em particular a *Pop Art* brasileira, com suas telas inspiradas na narrativa em quadrinhos (Claudio Tozzi, Antonio Dias, Rubens Gerchman), demorou a ocupar os museus e as galerias. Em novembro de 1970, o MASP realizou o Primeiro Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos. No mesmo momento, no saguão da Faculdade Cásper Líbero, a editora EDREL organizou a Expo 70 Quadrinhos.

51 *Fundamentos*. abr. 1953. nº 32. Ano V. p. 8.

presidente João Goulart (52.497/1963) que criava a reserva de mercado na imprensa e nas editoras para artistas brasileiros e radicados. Decreto que naufragou com o regime democrático-representativo após o golpe de Estado de 1º de abril de 1964.

4.3. A ditadura militar contra os quadrinhos

Fenômeno de política internacional continental urdida com o apoio do Pentágono, por frações das forças armadas, da sociedade civil e política, e golpe contra as reformas e a ampliação da participação de trabalhadores e movimentos populares na vida política⁵², a ruptura da ordem institucional em 64 instalou uma ditadura militar que, durante vinte e um anos, cassou mandatos, suprimiu direitos civis e garantias individuais, fechou os canais democrático-representativos, reprimiu sindicatos e movimentos sociais, perseguiu, torturou e eliminou adversários políticos, e instituiu a censura prévia que cerceou a imprensa e reprimiu o debate político e a efervescente produção artístico-cultural em profusão desde os anos cinquenta. O segundo golpe, de novembro de 1968, AI-5, consolidou a militarização da política nacional e recrudescer a perseguição e a repressão estatal. Rememorando essa situação política, o cartunista Mino refletiu sobre a atmosfera que envolveu o país pós-golpe:

O Brasil tava numa época em que ia para um lado fantástico, mas por causa de um equívoco, inclusive mundial, a questão do comunismo e do anticomunismo, aí gerou uma histeria. De repente todo mundo foi pra rua, pra quê?... E deu uma dispersão. Eu me lembro que me senti órfão. Cadê os amigos, cadê o pessoal que falava. Aí era o medo da ditadura, o medo. O medo! Uma coisa que ninguém pode descrever. O medo! “A ditadura foi assim, foi assim.” Mas tem um componente aí que as pessoas não experimentam, o medo! Se você assistir

52 Sobre essas duas leituras do golpe civil-militar, ler Luiz A. Moniz Bandeira (2001[1978]) e Caio N. Toledo (2004).

um filme sobre a perseguição aos judeus, a SS, só assim você pode entender o que é o medo. Porque o medo tá em toda parte, mas ele não vai em toda parte. Ele não tem capacidade de fazer o mal que a gente pensava que esse povo ia fazer. De vigiar todo mundo... Como é que uma pessoa vai ficar 24 horas ocupada de você, 24 horas ouvindo o que você está dizendo? Não existia isso. Mas ditadura faz isso.

À censura prévia, em pleno funcionamento desde 1946, somou-se a censura política aos veículos de comunicação, livros, revistas e gibis, regulamentada pelo Decreto-lei nº 1.077/1970. Apelidado de “Leila Diniz”, o Decreto dispunha sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição de 1967, estabelecendo a proibição de “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes” e a censura prévia de livros e periódicos a cargo do S.C.D.P., depois Departamento de Censura e Diversões Públicas (D.C.D.P.), instalado nos departamentos de Polícia Federal dos estados⁵³. Pela lei, distribuidores internacionais e editores nacionais de revistas e gibis estavam obrigados pela Portaria 11-B de 6/2/1970 a enviar três exemplares para averiguação e registro no D.C.D.P. Sob pressão de intelectuais e editores, a interpretação dada pela instrução nº 1-70 de 24/2/1970 deixou de fora os impressos “estritamente filosófico, científico, técnico e didático” e aqueles sem referência à moralidade pública, aos bons costumes e ao sexo, verdadeira obsessão da censura (GONÇALO JUNIOR, 2012).

53 Além do D.C.D.P., o controle da imprensa também era feito através de bilhetinhos, telegramas e ordens telefônicas do ‘legalmente inexistente’ Serviço de Informação ao Gabinete (SIGAB), ligado ao Ministro da Justiça e ao Delegado da Polícia Federal. Acordos com os proprietários das notícias e matérias proibidas e as que deveriam ser publicadas a favor do regime era outro expediente comum da censura. Com a radicalização da censura prévia (1972-75), foram postos censores nas redações. A censura poderia ser transferida para o Ministério da Justiça em Brasília – caso da imprensa alternativa carioca e paulista, como forma de punição ao veículo e um indicativo da desatenção dos censores locais que deixavam passar conteúdos proibidos (AQUINO, 1999; KUSHNIR, 2004).

A análise da atuação do D.C.D.P do Ceará⁵⁴ está prejudicada pela insuficiência de documentos disponíveis para consulta. A vaga é explicada pela incineração de materiais apreendidos, prevista em lei, e de documentos do D.C.D.P, não prevista legalmente, por 'ordem superior'⁵⁵. Entre os requerimentos de aprovação de letras de músicas, uma lista de peças de teatro censuradas e alguns poucos telegramas de pessoas comuns solicitando providências ao órgão, faltam os relatórios da atuação dos censores e os documentos referentes a programas de rádio, televisão, cinema, revistas e tablóides⁵⁶. No que sobrou, o único documento envolvendo um veículo de quadrinhos é um auto de apreensão do nº 453 d'O PASQUIM, na Distribuidora ALAOR, em Fortaleza, por ordem circular do SIGAB, datado de 1976⁵⁷.

A autorização do almanaque de Mino de 1975, cujo número de inscrição saiu com a data de dois anos antes (Figura 4.4), não consta no arquivo Memórias Reveladas. Entretanto, do seu primeiro contato com o D.C.D.P., o cartunista rememorou um daqueles episódios que enriquecem o robusto anedotário nacional sobre a censura. Era forte a impressão entre os artistas de que os censores tinham dificuldade de inter-

Figura 4.8

Com a impressão obrigatória das informações, um recado bem humorado do cartunista. Fonte: Acervo do autor



54 Anteriormente submissa à Delegacia Regional de Recife, o DPF no Ceará foi criado em 1969, com jurisdição sobre o Piauí e Maranhão, estando à frente (1968-72) o delegado Laudelino Coelho (FARIAS, 2007).

55 O parágrafo II, artigo 5º do Decreto-lei nº 1.077/1970 determinava a incineração de materiais apreendidos, não liberados ou proibidos. A partir da década de oitenta, certificados de inscrição, relatórios de fiscalização de censura e processos abertos no D.C.D.P. do Ceará começaram a ser destruídos. *Relatório. Ref: Portaria Nº 056, de 08 de novembro de 1982.* 30 nov. 1982. Fundo: DSDP – br_dfanbsb_ns_agr_cdo_0007_d0001de0001.

56 O site Memórias Reveladas concentra os documentos do D.C.D.P dos vários estados e do distrito federal no Fundo – Divisão de Censura de Diversões Públicas.

57 A entrevista de capa era com o senador da Aliança Renovadora Nacional (ARENA) José de Magalhães Pinto. *Auto de apresentação e apreensão.* 18 set. 1976. Fundo: DSDP – br_dfanbsb_ns_agr_cdo_0004_d0001de0001.

pretar e decodificar o que liam. Após protocolar o requerimento de censura do almanaque, em uma ação nonsense, o censor telefonou-lhe pedindo esclarecimento pelo emprego das palavras “velocípede” e “Castelo Branco”. Sem saber o porquê da desconfiança com o triciclo infantil, continua a achar que o problema foi o desconhecimento do significado da palavra ou por nunca tê-la visto escrita. “Agora o meu [sobre]nome, Castelo Branco, eles pensavam que eu estava gozando com o presidente. Eu não entendi nada. Aí é que eu entendi que a censura daqui era uma loucura. No resto do Brasil mais ainda.”

Fazer humor político era um jogo perigoso que denotava o compromisso dos quadrinistas com a crítica social e com a defesa da democracia e dos direitos humanos. Mesmo após a ‘abertura’ dos governos Geisel e Figueiredo, a censura continuava em vigor para periódicos e o fantasma da repressão pairava sobre a cabeça dos quadrinistas⁵⁸. Mas tentar ludibriar

os censores era um risco calculado que estimulava os artistas a fazer provocações. A revista THE MINO TIMES (1979) trouxe, ao pé da página da capa, a figura dum cachorro a fazer xixi, com a frase, em latim, “*Potentis destruere non possumus, sed*

facere urinas super pedes eorum”⁵⁹, escrita pelo cancionista-filósofo Belchior a pedido do cartunista. A locução aludia à ocasião envolvendo o cachorro Chuvisco e um juiz de direito. Em um insight, Mino entendeu que, se não podia ir de encontro aos poderosos, era possível fazer xixi no pé deles. “A solução contra a ditadura não é a gente sair na rua e ir pro pau, pro

Figura 4.9

A repressão militar e os porões da ditadura no humor ácido de Mino. *Almanaque Mino*. 1978. Fonte: Acervo do autor

O HUMOR TORTURANTE DOS NOSSOS DIAS



58 A Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, revogou o AI-5 e com ela a censura à imprensa, mas não extinguiu a censura de periódicos, das diversões públicas e manifestações artísticas, existindo oficialmente até 1982 (SETEMY, 2018).

59 Em tradução livre: “Nós não podemos destruir os poderosos, mas podemos fazer xixi no pés deles”.

cacete, porque eles são mais forte que a gente. É pela inteligência.” No lançamento da revista no Teatro Universitário, foi encenada peça pelo dramaturgo Ricardo Guilherme, seguida da entrega de prêmio à “resistência brasileira”, Millôr, Jaguar e Henfil. Assinada pelo escultor Zé Pinto da sucata, a estatueta feita de dobradiça de porta era uma evidente referência à desejada e postergada abertura política e tinha por inspiração o cachorro Chuvisco. O sentido da frase e a estatueta passaram despercebidas. “A censura daqui não alcançava, era rarefeito pra eles. Eles queriam pegar livros vermelhos. [...] Rapaz, eu fui muito descuidado!”, avaliou com um sorriso. Exagero do cartunista? A repressão não chegou a proibir e apreender suas revistas, mas o mantinha sob vigilância. Nos ‘restos’ de documentos não incinerados, seu nome aparece registrado no SNI como participante no Comitê Brasileiro pela Anistia, em 1978, e é provável ter havido outras menções, e mesmo um dossiê no auge da repressão⁶⁰.

Como acima sugerido, o D.C.D.P. não agia sozinho. Era a parte visível de um sistema de censura e repressão que permeava os órgãos de espionagem, a polícia política e a polícia de repressão à luta armada. Atuando nas sombras, contribuíam ativamente com a censura, o SIGAB, DOPS, DOI-CODI e demais órgãos estaduais. Juntos colhiam informações para dossiês, recomendava a censura e a apreensão de materiais e a prisão dos envolvidos em atividades consideradas subversivas⁶¹. Documentos “confidenciais” e “sigilosos” indicam que estes órgãos de espionagem e repressão política levavam a sério o potencial de mobilização política dos quadinhos. Em 12 de dezembro de 1972, o Serviço Nacional

60 Essa informação aparece em um dossiê confidencial da Agência Central do SNI reportando o lançamento de revista sobre o flagelo da seca em 1983 e cuja capa foi desenhada por Mino. *Lançamento da revista Retrato de uma miséria secular em Fortaleza/CE*. Fundo: Serviço Nacional de Informações - BR DFANBSB V8 BR DFANBSB V8.MIC, GNC. AAA.84045980. 3 out. 1984.

61 Caso clássico foi a prisão de parte da patota na sede do PASQUIM pelo DOI-CODI em 1º de novembro de 1970.

de Informações (SNI) alertou que tinha evidência de que a Ação Libertadora Nacional (ALN), grupo guerrilheiro de Carlos Marighella, usava quadrinhos na estratégia de “propaganda comunista”. No aludido documento contendo dicas de “técnicas das tiras-em-quadrinhos”, sugeria-se a quantidade de vinhetas em cada tira, as medidas de impressão, o uso das cores preta e branca, a construção de um personagem central fixo “que poderia surgir ao longo das publicações”, o uso de palavras de ordem, fotos, e de encartes centrais “com textos didáticos sobre a luta de libertação nacional”⁶². Os órgãos de repressão estavam atentos às críticas ao regime, empenhando-se em vigiar e silenciar quadrinistas. Noutro dossiê, esse sobre o jornal paulista VERSUS, elaborado pelo Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), o agente alertava que a “sátira política” voltara com força e que tiras, cartuns e charges desenhados por Ziraldo, Henfil, Claudius, entre outros, desgastavam a “autoridade constituída e os vetores tradicionais da sociedade”. Recomendava furtivamente ao ministro Armando Falcão a censura do semanário por incitar a luta de classes através da HQ de Claudius sobre a luta de libertação nacional em Guiné-Bissau⁶³. Em 1980, como que confirmando o uso pedagógico-engajado da linguagem, outro agente do SNI anotou espantado que, na VI Bienal Internacional do Livro em São Paulo, era “expressiva a difusão que vem obtendo as obras marxistas-leninistas apresentadas de maneira popular e acessível sob a forma de histórias em quadrinhos”.

62 *Propaganda Comunista no Brasil*. Fundo: Serviço Nacional de Informações – Agência Central. Dossiê — br dfanbsb v8.mic, gnc.aaa.72052614. 12 dez. 1972.

63 Neste dossiê o agente tachou de flagrante desrespeito à lei de Segurança Nacional do jornal VERSUS, da Convergência Socialista, com a publicação da tira “Lição de Liberdade”, de Claudius, “militante do Movimento Popular de Libertação, MPL,” que narra a história de Guiné-Bissau da colônia à luta de libertação nacional. *Semanário “Versus”*. Divisão de Segurança e Informações – Ministério da Justiça – br rjanrio tt.o.mcp, prp.1102 – Processo gab nº 100.935 – Dossiê. 15 dez. 1977.

Fixe-se que, além dos que trabalhavam com a produção e a difusão de quadrinhos, ocasionalmente a repensão vigiou quem pesquisava o tema. Ao menos este foi o caso de Moacy Cirne, cujo gosto pelo pensamento marxiano e vínculo com a Editora Vozes, classificada pelo SNI como uma das “que tem se dedicado a publicação de obras esquerdistas e/ou contestatórias”⁶⁴, fez dele um alvo da polícia política em Fortaleza (Figura 4.10). Em 1971, acompanhando o frei Leonardo Boff e outros na caravana Vozes, quando da inauguração da filial na Livraria Ciências e Cultura, de propriedade do pecebista Aníbal Bonavides, Moacy Cirne proferiu, na Casa de Juvenal Galeno, a conferência “Quadrinhos no Brasil”. Na ocasião, “de maneira discreta”, um araponga da Seção de Investigações e Segurança Política-Delegacia de Ordem Política e Social (SISP-DOPS) gravou e escrutinou partes da fala que comporiam dossiê enviado um mês depois à Agência Central do SNI. O agente ateu-se aos aspectos ‘subversivos’ da palestra, sublinhando que Moacy falara da “penetração dos desenhos estrangeiros” e que “teceu, veladamente, críticas aos EEUU” quando analisou a propaganda ideológica dos *comics*, além de mencionar que a revista O PERERÊ, de Ziraldo, fora “retirada de circulação em abril de 1964”⁶⁵.

A franzina cena dos quadrinhos cearenses é um fator

CONFIDENCIAL

ESTADO DO CEARÁ
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
Delegacia de Ordem Política e Social
Rua do Instituto de Segurança Pública

DATA: 09/novembro/1971

INFORMAÇÃO ☒ PEDIDO DE BUSCA ☐ N°: 618/71 CLASSIFICAÇÃO

INFORME ENCAMINHAMENTO

ASSUNTO: FALSTRIA DA ORIENTA DA EDITORA VOZES

ORIGEM: LIDE/OPS

DIFUSÃO: PDI APS - 24 SET 1971-OPS/Co- Ed - 24 SET 1971-OPS - 102.

REFERÊNCIA: RELATÓRIO

ANEXO: 2 FOLHAS

DADOS INFORMATIVOS ☒

DADOS CONECTIVOS

1. Retire em Fortaleza uma cópia da "Editora Vozes" para participar da reunião da livreria "Ciência e Cultura" e promover uma representação de seus livros lançados.

2. O tema girou em torno das personagens dos quadrinhos e tratou de mostrar a penetração dos desenhos estrangeiros no Brasil, sendo assim o seguinte resumo:

3. A conferência foi realizada em português, sob o aspecto como fonte de informação e projeção de "alunos" que em sua maioria eram de preto e branco, com poucos quadrinhos coloridos.

4. Foram mostrados quadros dos Estados Unidos, França, Itália, Espanha e Brasil.

5. Quanto aos apresentadores, quadros em que se apresentaram os alunos dos Estados Unidos e conferencistas falaram: "Como aqui vemos, neste quadro, está apresentando os alunos dos Estados Unidos, que mostram a propaganda ideológica".

6. Quanto aos quadros, os alunos e conferencistas afirmaram: "As vozes mostram a propaganda ideológica".

7. Quanto aos quadros, os alunos e conferencistas afirmaram: "As vozes mostram a propaganda ideológica".

8. Quanto aos quadros, os alunos e conferencistas afirmaram: "As vozes mostram a propaganda ideológica".

9. Quanto aos quadros, os alunos e conferencistas afirmaram: "As vozes mostram a propaganda ideológica".

10. Quanto aos quadros, os alunos e conferencistas afirmaram: "As vozes mostram a propaganda ideológica".

Figura 4.10
Relatório em que o araponga do SISP-DOPS escrutinou a palestra de Moacy Cirne na Casa de Juvenal Galeno. Os órgãos de espionagem estavam atentos à potência comunicativa e de engajamento das HQs.
Fonte: APEC

64 *Livrarias e editoras especializadas em literatura esquerdista*. FUNDO: Serviço Nacional de Informações. br dfanbsb v8 mic gnc eee 80004980. 4 nov. 1980.

65 *Editora vozes inaugura em Fortaleza-Ce representação da entidade* - Dossiê. FUNDO: Serviço Nacional de Informações - br dfanbsb v8 mic gnc aaa 71040940. 7 dez. 1971; *Palestra da comitiva da Editora Vozes*. br ceapcc dce inf 16 12. 9. nov. 1971.

determinante para os poucos relatos da censura política na ditadura militar. Comparativamente, o impacto da censura foi mais intenso nos mercados com profusão de impressos alternativos. Até onde é possível dizer, os quadrinhos feitos no Ceará passaram pela mesa de censores, mas não chegaram a ser mutilados, proibidos de circular ou apreendidos⁶⁶. Todavia, a memória e a documentação não incinerada podem ser a face pálida de uma maior atividade de controle, vigilância e repressão a artistas e obras.

Para terminar, Robert Darnton (2016), um autor que inspirou este capítulo, ao estudar a prática da censura literária em períodos autoritários, desvendou o núcleo de toda censura política, qual seja, o de como a mensagem será recebida. Uma proposição que é válida para os quadrinhos e demais bens de significado que sofreram com a censura política. A censura é um paradoxal ato de recepção que exige a interpretação do significado da obra em vistas a seu impacto no grande público⁶⁷. Antecipando-se aos efeitos da obra, o censor interpreta as tiras, as charges e os gibis pelas lentes políticas do regime autoritário e de um moralismo de viés cristão que convergiam para melhor controlar e cercear. Entretanto, se a relação entre censor e censurado é uma luta em torno do sentido, da interpretação do significado, ressalte-se que ela se dá entre sujeitos em posições assimétricas de poder. Mesmo considerando que o artista não é passivo, a margem de dribble era limitada e, caso não conseguisse, ou se a autocensura falhasse, restava-lhe negociar a supressão de palavras e cenas para publicar a revista

66 Destaque-se que os tabloides culturais *Balaio* e *Folha Geral*, que publicavam quadrinistas cearenses, foram encerrados por causa da censura empresarial do dono do veículo em que saía encartado. O tabloide MUTIRÃO, que publicou algumas charges de Mino, Sinfrônio, Henfil e Laerte, continua a ser o melhor exemplo de censura política a um impresso alternativo. Tornou-se alvo do delegado da D.P.F. por seu vínculo com os movimentos sociais e partidos de esquerda, e pelas críticas que fazia ao governo do coronel Virgílio Távora.

67 Vale para os quadrinhos a assertiva de Mahomed Bamba (2013) em relação ao cinema, de que, em geral, a censura é um ato de recepção paradoxal, pois o objetivo é alterar, mutilar ou proibir o acesso do público a obra.

ou o tabloide, sob pena de vê-lo apreendido, de ser processado criminalmente e até preso⁶⁸. Além disso, a escuta das falas dos entrevistados revela que algo mais além do sentido da mensagem é afetado. Em uma ditadura militar, as coações da liberdade de pensamento e expressão afetam tanto a criatividade quanto o emocional de artistas e editores.

68 Um bom exemplo é a inclusão de tarjas e a supressão de vinhetas nas histórias de Robert Crumb publicadas pela revista *Grilo*.

Epílogo ou Impressões de uma Caminhada

Este livro trilhou os caminhos da narrativa gráfica sequencial no Ceará ao longo de mais de um século. Nesse percurso apreendemos sua irrupção nas charges com legendas e balões de fala e nas imagens em sequência da imprensa ilustrada, nas tiras policiais e de ficção científica da imprensa diária, atravessando o deserto da produção local dos anos cinquenta, a chegar na retomada dos quadrinhos nos diários e impressos alternativos em plena ditadura militar. Cada uma dessas diferentes configurações histórico-sociais com suas singularidades, manifestadas nos suportes, nas diferentes trajetórias dos artistas, no estilo de desenhar e narrar.

Na mão um bilro ou uma caneta nanquim, xilógrafos, pintores e desenhistas usufruíram do humor gentil, de ataque, e sagaz para contar histórias policiais, de aventura e de ficção científica, e fazer a crítica da vida política e dos costumes de seu tempo. A representação quadrinística foi predominantemente em preto e branco, em meio-tom e cinza. Às vezes, o branco predominou sobre o preto, a exemplo das xilogravuras e das tiras e charges de Mino, enquanto que, nas tiras de Rubens de Azevedo, foi a cor preta e o meio-tom que se sobressairam ao branco.

Outra característica tem a ver com a morfologia social dos artistas. Desenhar tiras e charges foi uma atividade de

classe média, francamente dominada pelo gênero masculino. Excetuando-se por uma breve contribuição feminina nos idos anos trinta, a predominância masculina na produção cearense reforça a tese de que ler quadrinhos era um hábito mais difundido entre leitores que leitoras. As razões para tal são múltiplas, inclusive as histórias em alta no período estudado - policial, ficção científica, terror, super-heróis - não serem atraentes para o público feminino. Além disso, a eficácia da censura moral Brasil afora as afastou dos gibis. Se for possível uma nota pessoal, minha mãe dizia que o “Agente Secreto X-9” e outras historietas eram imorais, uma assertiva que casa com o que foi enunciado e analisado no quarto capítulo. A censura certamente contribuiu para que as leitoras degustassem gibis infantis na meninice e os abandonassem na puberdade e na maturidade, forjando a representação desses como um lazer de crianças e adolescentes, preferencialmente do gênero masculino. Se assim for, quantas potenciais artistas deixaram de emergir na cena cearense e alhures bloqueadas por aquele contexto histórico moralista e persecutório?

Metodologicamente, duas constatações se revelaram. Como já dito, é princípio metodológico separar o estudioso do entusiasta/fã de quadrinhos. Todo projeto acadêmico é um trabalho pessoal, mas o gosto pelo objeto não deve interferir na análise, crítica e interpretação das evidências. A segunda é que escrever a história social ou sociologia histórica dos quadrinhos exige estar atento ao publicado na imprensa diária. Ao contrário das charges que hoje continuam a ter algum destaque nos editoriais de política, as tiras estão a migrar para a *Web*, tornando-se um gênero quase ignorado pela maioria dos editores e proprietários de jornais. Como mostramos, nem sempre foi assim. A imprensa diária cumpriu papel relevante na divulgação da tira cearense. Sua difusão antes do surgimento dos impressos alternativos aconteceu pelos diários, o que exigiu do pesquisador a devida prospecção nos jornais e

revistas. Realizando-a, o investigador viu ampliado seu escopo de estudo. Isto posto, é preciso ir às hemerotecas e realizar a devida arqueologia dos quadrinhos na imprensa diária de cada estado, pois há a possibilidade de serem desveladas obras desconhecidas, como foi o caso das tiras do astrônomo Rubens de Azevedo.

Por fim, este livro foi inicialmente pensado como um artigo. Ao longo da investigação, tantos artistas e obras surgiram que se tornou inviável limitar o texto a duas dezenas de páginas. Apreciando essa jornada a partir do ponto de chegada, fica a impressão, melhor, a satisfação de conhecer bem mais sobre os quadrinhos no Ceará do que provavelmente pensávamos ser possível. Ainda bem!

Fontes e Entrevistas

Folhas Ilustradas e Magazines

O TAGARELLA
O FIGARINO
O GAROTO
O INDEPENDENTE
O LÁPIS
CEARÁ ILLUSTRADO

Jornais

O CEARENSE
JORNAL DO COMMERCIO
UNITÁRIO (2ª Fase)
O POVO
O NORDESTE
O ESTADO
GAZETA DE NOTÍCIAS
CORREIO DO CEARÁ
TRIBUNA DO CEARÁ
DIÁRIO DO NORDESTE

Revistas e Quadrinhos

O MALHO
O TICO-TICO
UMA VIAGEM A SATURNO
ALMANQUE MINO
O BICHO
PAU DE ARARA
APÓSKALIPSO

Mensagens e Relatórios

MENSAGEM dirigida à Assembléa Legislativa do Ceará em 1º de Julho de 1910 pelo Presidente do Estado Dr. Antonio Pinto Nogueira Accioly. Fortaleza: Typo-Lithographia a vapor, 1910.

MENSAGEM apresentada à Assembléa Legislativa do Ceará em 1º de julho de 1917, pelo Dr. João Thomé de Saboya e Silva, Presidente do Estado.

RELATÓRIO Apresentado ao Sr. Interventor Federal pelo Cap. Manoel Cordeiro Neto, Secretário de Polícia e Segurança Pública, no período de 27 de maio de 1935 a 27 de janeiro de 1941. Imprensa Oficial: Fortaleza-CE, 1941.

RELATÓRIO de 1939 Apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República, pelo Dr. Francisco de Menezes Pimentel Interventor Federal no Ceará. Imprensa Oficial: Fortaleza-Ceará. 1940. Disponível em: <<http://memoria.org.br/pub/meb000000390/relatoriode1939a1939bras/relatoriode1939a-1939bras.pdf>>. Acesso: 1º nov. 2018.

RELATÓRIO de 1941 Apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República, pelo Dr. Francisco de Menezes Pimentel, Interventor Federal no Ceará. Imprensa Oficial: Fortaleza-Ceará. 1943.

Entrevistas

AZEVEDO, Miguel Ângelo (Nirez). Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 7 out. 2017.

BRANCO, Hermínio Macêdo Castelo (Mino). Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 18 nov. 2017.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 22 jan. 2018.

COSTA, Augusto César. Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 9 ago. 2018.

COSTA, Geraldo Jesuino da. Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 5 fev. 2018.

TEIXEIRA, Vinícius Aurélio Borges (Kazane). Entrevista concedida a Gledson Ribeiro de Oliveira. Fortaleza, 8 mai. 2018.

Bibliografia

- ALVAREZ, M. C; SALLA, F. A; SOUZA, L. A. F. A sociedade e a Lei: o Código Penal de 1890 e as novas tendências penais na primeira República. **Justiça e História**, Porto Alegre, v. 3, nº 6, p. 1-24, 2003.
- ALVES, Guarino. Saudação a Rubens de Azevedo. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, v. 95, p. 142-152, 1981.
- ALVES, Vagner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**: história de um envolvimento forçado. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- ALLEN, L. David. **No mundo da ficção científica**. São Paulo: Summus Editorial, 1973.
- ALEXANDRE-BIDON, Danièle. “La bande dessinée avant la bande dessinée: narration figurée et procédés d’animation des images au Moyen Âge” dans Les Origines de la bande dessinée. **Actes de la journée du 26 janvier**, Angoulême, Musée de la Bande dessinée. **Cahiers de la Bande dessinée**, nº spécial, p. 10-20, 1997.
- AMORA, Manoel Albano. José Gil Amora. **Academia Cearense de Letras**, Fortaleza, nº 10, 1983
- ARMOND, Francisco. **A Garra Cinzenta**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo (Nirez). **Cronologia ilustrada de Fortaleza**: roteiro para um turismo histórico e cultural. Volume 1. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2001.
- AZEVEDO, Rubens de. Rubens de Azevedo. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, v. 95, p. 153-167, 1981.
- _____. Centenário do poeta Serra Azul. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, 1993.
- AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza Descalça**. 3ª ed. Fortaleza: Secult/Ceará, 2010.

BAMBA, Mahomed. Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica. In: _____. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso**. Salvador: EDUFBA, 2013.

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica: história da imprensa brasileira**. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1990.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. Rio de Janeiro: Revan; Brasília, DF: EdUnB, 2001[1978].

BARBALHO, Alexandre. **Cultura e imprensa alternativa: a revista de cultura O Saco**. Fortaleza: Ed. UECE, 2000.

BARBIERI, Daniele. Los lenguajes del cómic. Barcelona: Paidós, 1991.

BARON-CARVAIS, Annie. **Le bande dessinée**. (Que sais-je?, 2212), 12ª édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977 [1974].

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e Sociedade**. Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1976.

BEHAR, Regina; VERGUEIRO, Waldomiro. **Heróis da resistência: uma história dos quadrinhos paraibanos (1963-1991)**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2015. Série Quiosque 42.

BERGER, Peter L. **O riso redentor**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BLANCHARD, Gerard. Le véritable domaine de la bande dessinée. **Communication et langages**. n°3, p. 56-69, 1969.

BONAVIDES, Paulo; ANDRADE, Paes de. **História Constitucional do Brasil**. Lisboa: Universidade Editora LTDA, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Mas quem criou os criadores? In: _____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____; DELSAUD, Yvette. O costureiro e sua grife. Contribuição para uma teoria da magia. In: _____. **A produção da crença**. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre, RS: Zouka, 2006 [1975].

_____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afranio. **Escritos de Educação**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba**.

Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1991.

BRANCO, Hermínio Macêdo Castelo (Mino). **Almanaque Mino**. Rio de Janeiro: Editora CODECRI LTDA, 1978.

_____. Hermínio Macêdo Castelo (Mino). **Balaio**. Fortaleza, 16-17 jul. 1972, nº 13. Entrevista concedida a Gilmar de Carvalho e Zaza Sampaio.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015

CARVALHO, Gilmar de. **José Julião: tempo e contexto**. In: GUIMARÃES, Clara et ali. José Julião. A crônica das artes plásticas no Ceará. 1969-1978. Fortaleza: Expressão Gráfica Ed., 2015.

_____. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014.

_____. **Xilogravura: doze escritos na madeira**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**. O Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CAÚ, Maria Castanho. O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Vol. 1, nº 11, p. 01-16, 2017. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/download/372/254>. Acesso em: 13 maio 2019.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

_____. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições Europa/Funarte, 1990.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

_____. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis, RJ: Voes, 1970.

_____. **A linguagem dos quadrinhos**. O universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UNESP, 1998.

COSTA, José Raimundo. **Memória de um jornal**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1988.

COSTA, Jurandir Freire. **História da psiquiatria no Brasil**. Um corte ideológico. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

COUTINHO, Carlos Nelson. Dois momentos brasileiros da escola de Frankfurt. In: **Cultura e sociedade**. Ensaio sobre ideias e formas. São

Paulo: Expressão Popular, 2011 [1986].

DANTO, Arthur C. O fim da Arte. In: _____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DECCA, Edgar Salvadori de. **O silêncio dos vencidos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 2. São Paulo: Editora 34.

DESENHOS DE HUMOR. **A Fortaleza**. Fortaleza, 24 mai. 1975, nº 13. Entrevista concedida a Gilmar de Carvalho.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 [1972].

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1964].

_____. **Sobre o espelho e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EDIÇÃO COMEMORATIVA do Cinquentenário do Suplemento Juvenil (1934-1984). Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL), 1984.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: princípio e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Gráficas, Devir, 2010 [1985].

_____. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**. Historiografia e História. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.

FARIAS, Airton de. **Além das armas**. Guerrilheiros de esquerda no Ceará durante a Ditadura Militar (1968-72). Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2007.

_____. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O golpe e a ditadura militar**. 40 anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

FRANCO, Edgar. **História em Quadrinhos e Arquitetura**. João Pessoa, PB: Editora Marca de Fantasia, 2012. (Série Quiosque - 4)

FRESNAULT-DESRUELLE, Pierre. **La Bande Dessinée**. L'univers et les techniques de quelques - comics - d'expression française. Paris: Librairie Hachette, 1972.

FREYRE, Gilberto. Nacionalismo e internacionalismo nas histórias em quadrinho. In: LIMA, Mário Hélio Gomes de (Org.). **Gilberto Freyre**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no

College de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GASPAR, Thiago. Humor a serviço da informação. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 18 nov. 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/humor-a-servico-da-informacao-1.580585>>. Acesso: 4 maio 2018.

GOFFMAN Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos** – Do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GONÇALVES, Adelaide; BRUNO, Allyson; PEREIRA, Victor. **O Demolidor**: orgam da liga contra os frades constituída pela mocidade independente. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2013.

GONÇALVES, Daniel da Costa. **A insuficiência da ordem: discursos e reformas** policiais (Fortaleza, 1930-1945), 2011. 170 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Fortaleza, 2011.

GOMBRICH, Ernst H. A imagem visual. In: WOODFIEL, Richard. **Gombrich essencial**. Textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

_____. **M. Töpffer invente la bande dessinée**. Bruxelles, Belgique: Les Impressions Nouvelles, 2014.

_____. **L'histoire de la bande dessinée**: singularités et perspectives. 2010. Disponível em: <<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article12>>. Acesso em: 10 de março 2016.

_____. **La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse**. 1998. <<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article8>>. Acesso 13 de março 2016.

GUBERN, Román. **La mirada opulenta**. Exploración de la iconosfera contemporánea. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987.

GUIMARÃES, Clara et ali. José Julião. **A crônica das artes plásticas no Ceará**. 1969-1978. Fortaleza: Expressão Gráfica Ed., 2015.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HARVEY, David. **17 contradições e o fim do capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2016.

HEINICH, Nathalie. **Sociologia del arte**. Buenos Aires: Nueva Visión. 2002.

_____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, nº 22, maio 2005.

_____. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem Pragmática a Um novo Paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04. 02, p. 373-390, out. 2014.

_____. A arte em regime da singularidade: Algumas características sociológicas da arte contemporânea. In: **Arte e vida social**: Pesquisas recentes no Brasil e na França. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1466>>. Acesso em: 10 set. 2017.

HENDRICKSON, Janis. **Lichtenstein** (1928-1997). A ironia do banal. [S.l.]: TASCHEN CRT, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro Aeroplano, 2004.

HORVATH, J. E. **O ABCD da Astronomia e Astrofísica**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2008.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JONES, Gerard. **Homens do amanhã**. Geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2015.

_____. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**. Nos tempos da imprensa alternativa. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001. Disponível em: <http://kucinski.com.br/pdf/livros_jornrevPrint.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2018.

KUNZLE, David. **Father of the Comic Strip**: Rodolphe Töpffer. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

_____. **History of the comic strip**. The early comic strip: narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 - 1825. Volume I. Berkeley: University of California Press, 1973.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAGRÉE, Michel. **Religião e Tecnologia**: a benção de Prometeu. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, Enxada e Voto**. O município e o regime representativo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

LEITÃO, Juarez. **Sábado, estação de viver**. Histórias da boemia cearense. Fortaleza: Editora Premium, 2000.

LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro:

Livraria José Olympio Editora, 1963. 4 Volumes.

LIMA, Weaver. **A grande enciclopédia do quadrinho cearense**. Fortaleza: Editora Monstra, 2010. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/0007036810367ab5d14d8>

LUYTEN, Sonia B. **Mangá**. O poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2011.

MCALLISTER, M.P.; SEWELL, JR. E. H.; GORDON, I. Introducing Comics and Ideology. In: _____. **Comics and Ideology**. New York: Peter Lang, 2001.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MAGNO, Luciano. **História da Caricatura Brasileira**. Os precursores e consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012. Volume 1.

MAINARDI, Patricia. From Popular Prints to Comics. **Nineteenth-Century Art Worldwide**. vol. 10, nº 1 (Spring 2011). Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring11/from-popular-prints-to-comics>>. Acesso em: 1 jan 2016.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 1973.

MARNY, Jacques. **Sociologia das histórias aos quadrinhos**. Porto: Livraria Civilização - Editora, 1970.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista**: Imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. **Quadrinhos**. História moderna de uma arte global. De 1968 até os dias de hoje. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

MENGER, Pierre-Michel. Mercado de trabalho artístico e socialização de risco: o caso das artes cênicas. **French Review of Sociology**, p. 32-1. pp. 61-74, 1991.

PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de 'encontrar erros em filmes'. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.35, n.3, p. 525-540, set./dez. 2009.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORAES, João Quartim; ROIO, Marcos Del (orgs.). **História do marxismo no Brasil**. Volume IV. Visões do Paraíso. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.

MOYA, Álvaro de. **A reinvenção dos quadrinhos**: memória da primeira

exposição mundial da arte seqüencial: quando o gibi passou de réu a herói. São Paulo: Criativo, 2012.

NOBRE, Geraldo. **Introdução à história do jornalismo cearense**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1975

O ESTADO. O jornal que é parte de nossa história. Edição Especial de Aniversário, 80 anos. Fortaleza, 27 out. 2016.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma Re(li)gião**. Sudene, Nordeste, Planejamento e Conflito de Classes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

OLIVEIRA, João Baptista Perdigão de. **A Imprensa no Ceará**. Revista do Instituto do Ceará. Fortaleza: Typographia Studart, Tomo 21, 1907.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAULA, Francisco Sebastião de. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. 2014. 528 f. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PEIXOTO, José Carlos de Matos. **Mensagem apresentada pelo presidente do Estado do Ceará à Assembléia Legislativa e lida na abertura da 2ª sessão ordinária da decima legislatura**. Fortaleza, Ceará: Typographia Gadelha, 1930.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de ‘encontrar erros em filmes’. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.35, n.3, p. 525-540, set./dez. 2009.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978.

RAYMOND, Alex; MOORE, Don. **Flash Gordon no Planeta Mongo**. Páginas Dominicais 1934-37. São Paulo: Media Pixel, 2015.

RAMOS, Paulo Eduardo. **Tiras no ensino**. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

_____. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras**. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

RAMOS, Everardo. **Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas**. Escritos. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 3, nº 3, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIMÃO, Sandra. Proíbo a publicação e a circulação... – censura a livros na ditadura militar. In: **Revista de Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados/USP, vol. 28, nº 80, p. 75-89, jan.-abr. 2014

RETRATOS da Leitura no Brasil - 4ª Edição. Março 2016. Instituto

Pró-livro. IBOPE Inteligência.

RIBEIRO, Priscila Daniele Tavares. **Do burgo podre ao leão do norte: o Jornal do Commercio e a modernidade em Manaus (1904-1914)**. 2014. 132 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro; São Paulo, Editora Record, 2000.

RODRIGUES, Kadma Marques. **As cores do silêncio**. Habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza. 2006. 230 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Ceará, Fortaleza, 2006.

GORDON, Ian. **Comic Strips & Consumer Culture, 1890-1945**. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1998.

ROCHA, Délio. Mino em “Rivista”. 2007. **Diário do Nordeste**. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/mino-em-rivista-1.148401>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

RUBENS DE AZEVEDO morre aos 86 anos. Scientific American Brasil, 17 jan. 2008. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/sciam/noticias/rubens_de_azevedo_morre_aos_86_anos.html>.

Acesso em: 5 out. 2017.

SÁ, Luiz. Cheguei com meus bonecos redondos. **O Bicho**, Rio de Janeiro, nº 3, p. 23-33, abr. 1975. Entrevista concedida a Fortuna.

SABIN, R. **Adult comics: An introduction**. New York: Routledge, 1993.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. **Rodolphe Töpffer**. Editions La Bibliothèque Diditale, 2014.

PRIMEIRO Salão de Humor de Piracicaba - 1974. (13 de junho de 2010) Disponível em: <http://salaointernacionaldehumor.com.br/sem-categoria/1o-salao-de-humor-de-piracicaba-1974/>. Acesso em: 30 abr. 2018.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Nova história da arte**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **Paródia, Paráfrase & CIA**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Para reler os quadrinhos Disney**. Linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002.

_____. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In: VERGUEIRO, Waldomiro;

_____. **A linguagem dos quadrinhos**. Estudos de estética, linguística e semiótica. São Paulo, Criativo, 2015.

_____. A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos. **Comunicação & Educação**, São Paulo, ano XIII, nº 2, maio-ago. 2008.

_____. ; VERGUEIRO, Waldomiro. A Gazetinha e os suplementos de

histórias em quadrinhos no Brasil. **IMAGINÁRIO!** Paraíba, nº. 11, dez. 2016, 103-125. Disponível em: <<http://marcadedefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario-11-20/imaginario-11/6-A%20Gazetinha%20e%20os%20suplementos.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2017.

SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970: uma análise de O Bicho. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, São Paulo**, v. 7, p. 22-31, 2010.

SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos:** sociedade cearense de artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970). 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade Federal de Ceará, Fortaleza, 2015.

SMITH, Matthew J.; DUNCAN, Randy (Editores). **The secret origins of comics studies**. Nova York: Routledge, 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro; São Paulo, Editora Record, 2000.

SMOLDEREN, Thierry. **The Origins of Comics:** from William Hogarth to Winsor McCay. Jackson: The University Press of Mississippi, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, Eusébio. A Imprensa do Ceará dos seus primeiros dias aos atuais. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, t. 47, p. 7-45, 1933.

SOUZA, Maria do Carmo Campello de. O processo político-partidário na Primeira República. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

SETEMY, na Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, Jan. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v19n37/2237-101X-topoi-19-37-171.pdf>>. Acesso em: 30 Jan. 2019.

STUDART, Guilherme. Catálogos dos jornais de pequeno e grande formato publicados em Ceará. **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza: Typ. Studart, Tomo 12, 1898.

_____. Os jornais do Ceará nos primeiros 40 annos, 1824-1864. **Tomo Especial da Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza: Typographia Studart, Tomo Especial, p. 48-118, 1924.

TEÓFILO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto. Sá. **O golpe e a ditadura militar:** quarenta anos depois (1964-2004). Op. Cit.

TEÓPHILO, Rodolpho. **A libertação do Ceará**. (Queda da Oligarchia

Accioly). Lisboa: Typographia A Editora Limitada, 1914.

THOMPSON, Edward Palmer. **A Miséria da Teoria ou um planetário de erros**. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

TRAVNIK, Nelson Alberto Soares. Rubens de Azevedo. **Histórias da Astronomia**. nº 25, 2008. Disponível em: <<http://www.uranometrianova.pro.br/historia/hda/0005/razevedo.htm>>. Acesso em: 5 out. 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TÖPFFER, Rodolphe. **Essai de Physiognomonie**. Genevise. 1845. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f>>. Acesso em: 15 março 2017.

VERGUEIRO, Waldomiro. As histórias em quadrinhos no limiar de novos tempos: em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado. **Visualidades**. v. 7, nº 1, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009.

_____. Quadrinhos e educação popular no Brasil: considerações à luz de algumas produções nacionais. In: _____. RAMOS, Paulo. Muito além dos quadrinhos. **Análises e reflexões sobre a 9ª Arte**. São Paulo: Devir, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2017.

_____. SANTOS, Roberto Elísio dos. **A história em quadrinhos no Brasil**. Análise, evolução e mercado. São Paulo: 2011.

VEYNE, Paul. Condutas sem crença e obras de arte sem espectador. **Topoi**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, p. 175-188, jan.-jun. 2012.

VIANNA, Marly de Almeida Gomes. **Política e rebelião nos anos 30**. São Paulo: Moderna, 1995.

VIEIRA, Átila Bezerra Fernandes. **Guerrilha de pinceis: humor gráfico no jornal O Pasquim como resistência política e cultural à ditadura militar (1969-1970)**. 2010. 285 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



Gledson Ribeiro de Oliveira fez graduação na UECE e mestrado na UFPE em História. Doutorou-se em Sociologia na UFC e é professor de Sociologia da Cultura e Pensamento Social Brasileiro na UNILAB.



“**C**OMO SE PODE FACILMENTE CONSTATAR PELA LEITURA DO LIVRO, GLEDSON REALIZOU UMA PESQUISA BASTANTE APROFUNDADA, CONSULTANDO OBRAS ORIGINAIS, VISITANDO BIBLIOTECAS E ARQUIVOS, COMPARANDO FONTES PRIMÁRIAS, CONSULTANDO OS PRÓPRIOS AUTORES, QUANDO POSSÍVEL. COM ISSO, PRODUZIU UM TEXTO QUE, AINDA QUE DENSO E DETALHADO SOB CERTOS ASPECTOS, É TAMBÉM, POR SI SÓ, UMA DEMONSTRAÇÃO DE RESPEITO E CONSIDERAÇÃO PARA COM OS QUADRINHOS. NÃO TENHO DÚVIDAS DE QUE PRECISAMOS DE MUITO MAIS TRABALHOS DESSE NÍVEL.”

WALDOMIRO VERGUEIRO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ISBN 65-5053-000-6



97 86550 530006