

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

VINICIUS DA SILVA RODRIGUES

QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: UM MOMENTO DECISIVO.

**O humor gráfico em debate & as produções de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques
na formação de um polissistema.**



Vinicius da Silva Rodrigues

**Quadrinhos no Rio Grande do Sul: um momento decisivo – o humor gráfico em debate
& as produções de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques na formação de um
polissistema.**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de concentração de Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino.

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues, Vinicius da Silva
Quadrinhos no Rio Grande do Sul: um momento decisivo - O humor gráfico em debate & as produções de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques na formação de um polissistema. / Vinicius da Silva Rodrigues. -- 2019. 237 f.
Orientador: Antonio Marcos Vieira Sanseverino.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Quadrinhos. 2. Humor Gráfico. 3. Quadrinhos no Rio Grande do Sul. 4. Humor. 5. Imprensa sul-rio-grandense. I. Sanseverino, Antonio Marcos Vieira, orient. II. Título.

VINICIUS DA SILVA RODRIGUES

QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: UM MOMENTO DECISIVO – O HUMOR GRÁFICO EM DEBATE & AS PRODUÇÕES DE SAMPAULO, SANTIAGO E EDGAR VASQUES NA FORMAÇÃO DE UM POLISSISTEMA.

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de concentração de Estudos de Literatura.

Aprovada em 22 de Março de 2019. Porto Alegre, RS

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – ORIENTADOR
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes – EXAMINADOR
Programa de Pós-graduação em História
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Iuri Andréas Reblin – EXAMINADOR
Programa de Pós-graduação em Teologia
Escola Superior de Teologia (EST)

Prof. Dr. Ênio Passiani – EXAMINADOR
Programa de Pós-graduação em Sociologia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)



Para Caroline Becker (companheira de vida) e Antônio Sanseverino (grande exemplo acadêmico e orientador de tantos anos), figuras inestimáveis que, por meio do incentivo, das provocações, da atenção e das palavras de apoio, ajudaram a fazer com que este trabalho deixasse de ser apenas um projeto e passasse a existir de fato. A vocês, minha eterna gratidão e minha permanente perplexidade pela sorte que tenho em poder contar com tantas parcerias.

Às inspirações maiores para a realização desta tese: os tantos cartunistas, chargistas e quadrinistas que mobilizam nossas reflexões diárias, que nos tornam mais atentos e críticos, que enfrentam as mais diversas crises com disposição e coragem, que nos divertem e nos fazem rir. Em especial, dedico este trabalho a Edgar Vasques, a Neltair Rebês Abreu – ou, simplesmente, Santiago – e à memória de Paulo Brasil Gomes de Sampaio – o Sampaio.

As charges e as tiras cômicas continuam sendo esse meio brilhante de diálogo com as angústias e com as alegrias do nosso tempo. Hoje, como sempre, precisamos muito delas – e ainda precisaremos muito mais. Este é um trabalho que também tenta honrar a obra dos grandes gênios dessa arte.

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. (...) Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.

Henri Bergson

Eu sempre me perguntei: “Para que serve? Por que existe essa atividade?” Acho que a função social é dupla. Uma é a saúde mental. O riso como forma de manter o equilíbrio da barbaridade, dos problemas, das tensões. Essa função terapêutica e catártica do humor. Outra, de certa forma oposta a essa, mas que se completa, é uma função de conscientização. Tu vais rir, mas tens que te preocupar com aquele problema e pensar nele, refletir sobre ele, te confrontar com uma opinião (...). Quando a informação fria vem associada a uma emoção dolorida, tu não a esqueces, mas recuperas com dor. Quando vem com humor, tu recuperas com prazer, vai contar para os outros a piada. Este é o grande trunfo do cartum: ele não faz a revolução, mas mantém a luz acesa.

Edgar Vasques

RESUMO

Quando contamos a história dos quadrinhos, que história contamos? Quais são as manifestações das artes gráficas que são incorporadas nessa história? De que forma um contexto específico de formação dos quadrinhos pode auxiliar na compreensão dessa linguagem artística (e de suas variantes)? Essas indagações compreendem as motivações principais desta tese. A partir delas, projeta-se o caminho da escrita deste trabalho. A hipótese que o sustenta sugere que o processo de formação dos quadrinhos – analisado a partir de um caso exemplar – caracteriza-se de forma particular, constituindo um *sistema artístico* plural que, mesmo considerando tópicos específicos, precisa ser analisado a partir de uma *leitura distanciada*. A hipótese é verificada a partir de um corpus principal que toma como referência a produção de três artistas gaúchos: os cartunistas Paulo Brasil Gomes de Sampaio – o Sampaulo –, Neltair Rebés Abreu – conhecido como Santiago – e Edgar Vasques. Contemplando esse corpus, temos uma análise que reconhece o processo de acumulação dos trabalhos desses artistas, na medida em que seus exemplos são tratados ora de forma deliberada, ora a partir de um recorte de tempo específico, representado pelo entrecruzamento geracional de tais figuras na imprensa porto-alegrense a partir de meados dos anos 1970. Para chegar até esse recorte, também buscamos apresentar dados ligados ao processo de formação dos quadrinhos no Rio Grande do Sul que também permitem inferir de que forma se constitui o *sistema dos quadrinhos* no que diz respeito à sua produção e circulação (especialmente, no âmbito gaúcho). O que está no horizonte deste trabalho, porém, é a percepção de uma ordem particular de *sistema* – na verdade, um *polissistema semiótico* de natureza dinâmica e dialógica que pode ser analisado tanto por perspectivas conceituais quanto por um olhar histórico – que pode, eventualmente, apontar para momentos decisivos de sua formação. É um desses momentos que está sob o nosso olhar de forma mais aguçada, destacando as obras de Vasques, Sampaulo e Santiago a partir do momento em que seus trabalhos se projetam de forma concomitante dentro dos periódicos da Companhia Jornalística Caldas Júnior em pleno contexto de Ditadura Civil-Militar no Brasil. A análise dessa produção variada de cartuns, charges, tiras e álbuns ainda é atravessada por propostas de conceituação e de reflexão de ordem estética, linguística e discursiva, tais como a análise de aspectos ligados à visualidade – que tem o intuito de apresentar uma pretensa poética do humor gráfico – e a tentativa de uma formulação conceitual acerca da ideia de *gênero* nos quadrinhos. Essas questões gerais guiam o trabalho, que também se propõe a discutir pressupostos ligados à leitura a partir dessa linguagem híbrida que une imagem & palavra.

PALAVRAS-CHAVE: Quadrinhos; Humor gráfico; Quadrinhos no Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

When we tell the history of comics, how is it told? What are the manifestations of the graphic arts which are incorporated in it? How can a specific context of the formation of comics help in the understanding of such artistic language (and its variants)? These inquiries comprise the main motivations of this thesis. From these, the writing path of this work is projected. The hypothesis that supports it suggests the process of the formation of comics - analyzed from an exemplary case - is characterized in a particular way, constituting a pluralistic *artistic system* that, even considering specific topics, needs to be analyzed from a *distant reading*. The hypothesis is verified from a main corpus which takes as reference the production of three gaucho artists: the cartoonists Paulo Brasil Gomes de Sampaio - the Sampaolo -, Neltair Rebés Abreu - known as Santiago - and Edgar Vasques. Contemplating this corpus, it can be seen an analysis that recognizes the process of accumulation of the works of these artists, to the extent that their examples are treated either deliberately, or sometimes from a specific time reference, represented by the generational crisscrossing of such figures in the porto-alegrense press from the mid-1970s. In order to reach this focus, it was also sought to present data related to the process of formation of comics in Rio Grande do Sul, which also allow the inference of how the *system of comics* is constituted related to its production and circulation (especially in the gaucho scope). On the horizon of this work, however, is the perception of a particular *system order* - indeed, a *semiotic polysystem* of a dynamic and dialogical nature that can be analyzed both by conceptual perspectives and by a historical look - to decisive moments of their formation. It is one of those moments that is under the eyes in a more acute way, highlighting the works of Vasques, Sampaolo and Santiago from the moment their work projects concomitantly within the periodicals of Companhia Jornalística Caldas Júnior in the context of Civil-Military Dictatorship in Brazil. The analysis of this varied production of cartoons, strips and albums is still crossed by proposals of conceptualization and reflection of aesthetic, linguistic and discursive order, such as the analysis of aspects related to visuality - which intends to present a pretended poetics of graphic humor - and the attempt of a conceptual formulation about the idea of *genre* in comics. These general questions guide this work, which also proposes to discuss assumptions related to reading from this hybrid language that unites image & word.

KEYWORDS: Comics; Graphic humor; Comics in Rio Grande do Sul.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Charge: José Mujica e a maconha no Uruguai (por Edgar Vasques)	32
Figura 2 – Charge: “De bandeja” – Brasil 1 X 7 Alemanha” (por Edgar Vasques)	33
Figura 3 – Charge: “General Geisel chegando a Porto Alegre” (por Sampaolo)	35
Figura 4 – Charge: Jango, Março de 1964 (por Sampaolo)	37
Figura 5 – Charge: “lista de presos”, Abril de 1964 (por Sampaolo)	37
Figura 6 – Capa de <i>O Século</i> , Outubro de 1883 (por Joaquim Samaranch)	38
Figura 7 – Charge: 50 anos do Golpe de 1964 (por Edgar Vasques)	38
Figura 8 – Charge: falecimento de Alfred Hitchcock (por Santiago)	40
Figura 9 – Charge: Olívio Dutra eleito Governador, 1998 (por Santiago)	40
Figura 10 – Página de abertura de <i>Asterix</i> (por R. Goscinny & A. Uderzo)	40
Figura 11 – Charge: <i>Pietá</i> da Praça de Maio (por Santiago)	42
Figura 12 – Charge: Brasil em dois andares (por Santiago)	45
Figura 13 – Capa da revista <i>Mídia com Democracia</i> (por Edgar Vasques)	46
Figura 14 – Cartum: fotografia de formatura (por Santiago)	48
Figura 15 – Cartum: quem fotografa? Quem é o fotógrafo? (por Edgar Vasques)	48
Figura 16 – Cartum: museu (por Santiago)	50
Figura 17 – Cartum: portugueses e indígenas, 1500 (por Santiago)	51
Figura 18 – História em quadrinhos: <i>A Mulher de Branco</i> (por Santiago)	52
Figura 19 – <i>Sofrenildo</i> : viagem à Serra (por Sampaolo)	53
Figura 20 – <i>Macanudo Taurino Fagunde</i> : “Diretas Já” (por Santiago)	55
Figura 21 – <i>Macanudo Taurino Fagunde</i> : seca do RS (por Santiago)	56
Figura 22 – <i>Sofrenildo</i> : metalinguagem I (por Sampaolo)	59
Figura 23 – <i>Sofrenildo</i> : metalinguagem II (por Sampaolo)	59
Figura 24 – <i>Rango</i> : marchas de 2013 (por Edgar Vasques)	61
Figura 25 – <i>Rango</i> : em cores (por Edgar Vasques)	62
Figura 26 – <i>Rango</i> : crise financeira (por Edgar Vasques)	62
Figura 27 – <i>Rango</i> : metalinguagem I (por Edgar Vasques)	64
Figura 28 – <i>Rango</i> : metalinguagem II (por Edgar Vasques)	64
Figura 29 – Capa de <i>Rango</i> – <i>Coisa Feia</i> (por Edgar Vasques)	64
Figura 30 – Capa de <i>Rango</i> – <i>A Lei do Cão</i> (por Edgar Vasques)	64
Figura 31 – Representação realista X Representação caricata (por Will Eisner)	68

Figura 32 – Triângulo da representação (por Scott McCloud)	70
Figura 33 – Escala de representação (por Scott McCloud)	74
Figura 34 – <i>Busto de uma camponesa</i> (por George Clausen)	75
Figura 35 – <i>Gargantua</i> (por Honoré Daumier)	76
Figura 36 – <i>Fisionomia das Rodovias</i> (por Honoré Daumier)	76
Figura 37 – <i>Carruagem de Terceira Classe</i> (por Honoré Daumier)	77
Figura 38 – Quadro de <i>Reino do Amanhã</i> (por Alex Ross e Mark Waid)	78
Figura 39 – Página dupla de <i>Marvels</i> (por Alex Ross e Kurt Busiek)	78
Figura 40 – <i>Rango</i> : “Por que, oh deuses...” (por Edgar Vasques)	81
Figura 41 – <i>Rango</i> : cidade sombria (por Edgar Vasques)	81
Figura 42 – Quadro de <i>Triste Fim de Policarpo Quaresma</i> (por Edgar Vasques)	83
Figura 43 – Quadros de <i>Triste Fim de Policarpo Quaresma</i> (por Edgar Vasques)	83
Figura 44 – Quadro de <i>Memórias de um sargento de Milícias</i> (por R. Rosa e I. Jaf) ..	83
Figura 45 – Quadro de <i>Memórias de um sargento de Milícias</i> (por R. Rosa e I. Jaf) ..	83
Figura 46 – Charge: Queermuseu / “Arte depravada” (por Santiago)	85
Figura 47 – Fragmento de <i>As Aventuras de Zé Caipora</i> (por Ângelo Agostini)	101
Figura 48 – Fragmento de <i>As Aventuras Nhô-Quim</i> (por Ângelo Agostini)	102
Figura 49 – Fragmento de <i>As Aventuras de um Ministro</i> (por Ângelo Agostini)	102
Figura 50 – Cabeçalho de <i>A Sentinela do Sul</i>	111
Figura 51 – Cartum: <i>Minuano</i> (por Sampaio)	112
Figura 52 – Charge: <i>Cartazes de Cinema</i> (por Francis Pelichek)	114
Figura 53 – Tira: <i>Zé Candango</i> (por Renato Canini)	119
Figura 54 – Fragmento de <i>Aba Larga</i>	120
Figura 55 – Charge: eleição para Governador do RS, 1958 (por Sampaio)	126
Figura 56 – Charge: série <i>Coisas Nossas</i> (por Sampaio)	126
Figura 57 – <i>Sofrenildo</i> : “no batente” (por Sampaio)	128
Figura 58 – <i>Sofrenildo</i> : mudança para a Caldas Jr. (por Sampaio)	128
Figura 59 – Charge: série <i>Coisas Nossas</i> (por Sampaio)	130
Figura 60 – Charge: série <i>Coisas Nossas</i> (por Sampaio)	131
Figura 61 – Coluna <i>Estamos aí</i> (por Sampaio)	132
Figura 62 – <i>Soneto Cincoentão</i> (por Sampaio)	132
Figura 63 – Edição do suplemento <i>Quadrão</i>	133
Figura 64 – <i>Rango</i> : frio/fome (por Edgar Vasques)	134

Figura 65 – <i>Rango</i> : comida no lixo (por Edgar Vasques)	134
Figura 66 – <i>Rango</i> : tira que ocasionou apreensão do <i>Pasquim</i> (por Edgar Vasques) ..	135
Figura 67 – Charge: série <i>Coisas Nossas</i> (por Sampaolo)	140
Figura 68 – Charge: imprensa & censura (por Santiago)	142
Figura 69 – História em quadrinhos: infiltrado da Ditadura (por Santiago)	142
Figura 70 – História em quadrinhos: torturador (por Santiago)	142
Figura 71 – Cartum/painel: multidão persegue o Presidente militar (por Santiago) .	144
Figura 72 – <i>Macanudo Taurino Fagunde</i> : sítio no terraço (por Santiago)	147
Figura 73 – História em quadrinhos: <i>Desenho na Calçada</i> (por Santiago)	148
Figura 74 – <i>Sofrenildo</i> : Feira do Livro de Porto Alegre (por Sampaolo)	166
Figura 75 – <i>Candido, o perguntador</i> : Fantasma (por Edgar Vasques)	166
Figura 76 – Charge: Os Sobrinhos do Capitão (por Santiago)	166
Figura 77 – Página da <i>Folha da Tarde</i> : texto sobre R. Goscinnny (por Sampaolo)	171
Figura 78 – Página do <i>Correio do Povo</i> : matéria sobre quadrinhos (I)	171
Figura 79 – Página do <i>Jornal da Semana</i> : matéria sobre quadrinhos	172
Figura 80 – Página do <i>Correio do Povo</i> : matéria sobre quadrinhos (II)	172
Figura 81 – Charge: <i>Rango</i> best seller da Feira do Livro (por Canini)	182
Figura 82 – (Anexo 1) Tira: processo da revista <i>Dundum</i> (por Adão Iturrusgarai)	203
Figura 83 – (Anexo 1) Página de <i>Mesmo Delivery</i> (por Rafael Grampá)	205
Figura 84 – (Anexo 1) Página de <i>Mesmo Delivery</i> (por Rafael Grampá)	205
Figura 85 – (Anexo 1) <i>Se é sincero...</i> (por Chiquinha/Fabiane Langona)	206
Figura 86 – (Anexo 1) <i>O dia que os gaúchos dominarem o Mundo</i> (Allan Sieber)	207

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
------------------	----

1ª PARTE

PRESSUPOSTOS SOBRE A VISUALIDADE

1. QUADRINHOS: LINGUAGEM E GÊNEROS.	22
1.1. GÊNEROS DO HUMOR GRÁFICO NOS QUADRINHOS OU GÊNEROS DOS QUADRINHOS LIGADOS AO HUMOR?	23
1.1.1. Charge: entre a sátira pessoal e a caricatura dos costumes.	28
1.1.2. Cartum: atemporalidade e universalidade.	47
1.1.3. O formato tira nas histórias em quadrinhos: aspectos <i>cronísticos</i> e diálogos entre gêneros.	52
1.2. POÉTICA DO HUMOR GRÁFICO: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL.	67

2ª PARTE

ASPECTOS HISTÓRICOS

2. HUMOR GRÁFICO & IMPRENSA	92
2.1. HUMOR GRÁFICO NA IMPRENSA BRASILEIRA: ORIGENS E ALGUNS DESDOBRAMENTOS.	97
3. FORMAÇÃO DOS QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: MOMENTOS DECISIVOS.	107
3.1. IMPRENSA CARICATA – AS ORIGENS.	109
3.2. <i>REVISTA DO GLOBO</i> , A MODERNIDADE IMPRESSA.	112
3.3. UMA COOPERATIVA PARA OS QUADRINHOS GAÚCHOS	116

3ª PARTE

QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: UM MOMENTO DECISIVO

4. ENCONTRO DE GERAÇÕES NA COMPANHIA JORNALÍSTICA CALDAS JÚNIOR: SAMPAULO, SANTIAGO E EDGAR VASQUES	123
5. QUADRINHOS GAÚCHOS: A FORMAÇÃO DE UM <i>POLISSISTEMA</i>	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	191

ANEXOS

ANEXO 1 – PAINEL DA HISTÓRIA DOS QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: PELOS ANOS 1980 E DEPOIS DE 1990.	201
ANEXO 2 – ENTREVISTA COM EDGAR VASQUES	208
ANEXO 3 – ENTREVISTA COM SANTIAGO	212
ANEXO 4 – <i>QUADRÃO</i> : EDIÇÕES COMPLETAS SELECIONADAS.	222
ANEXO 5 – PAINEL DA HISTÓRIA DOS QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: LINHA DO TEMPO.	237

Vivemos com a ilusão de sermos criaturas de ação; talvez seja mais fácil considerarmo-nos, segundo sugere a filosofia hinduísta de Samkhya, espectadores de uma exposição eterna de imagens. (...) Essencialmente, toda imagem nada mais é do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação (...). De todo modo, tais reduções não oferecem explicações nem pistas sobre o que consta em nossa mente quando vemos uma obra de arte que, implacavelmente, parece exigir uma reação, uma tradução, um aprendizado de algum tipo – e talvez, se tivermos sorte, uma pequena epifania.

Alberto Manguel



INTRODUÇÃO

Todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte do seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca.

Umberto Eco

Um imenso mural. Essa é a primeira coisa que se vê na entrada (antes mesmo de entrar, de fato). Nele, há um universo de figuras e “bonequinhos” reconhecíveis. Eles fazem parte da vida de muita gente. É irresistível se aproximar, tirar uma foto. O olhar passeia pelo painel e procura... Estão lá, em todos os cantos, figuras icônicas, super-humanas ou bastante próximas do cotidiano de muitas pessoas, tipos encantadores e engraçados que fazem rir só de olhar seus contornos.

Logo de cara, ao adentrar o espaço, estão lá, nas paredes da “caverna”, os primeiros traços de “crônicas” de um tempo impreciso, que não serviam para questionar ou divertir, mas sim para registrar. Subindo as escadas, figuras em traços exagerados evocam a ridicularização, o rebaixamento, a dessacralização. O painel aproxima conceitos ao mesmo tempo em que os diferencia: *caricatura, charge, cartum...* Descortina-se, então, a próxima etapa: três imensos painéis, ocupando todo o pé direito do espaço: o “Suplemento de Tiras” tem tantos e tantos exemplos que talvez a exposição fechasse até terminarmos de ler todos. É a partir daí que vamos acompanhando como o humor é recorrente nessa arte. Seguem-se Rudolph Töpffer, o jornal *Punch*, Wilhelm Busch e sua dupla *Max & Moritz*, clássicos franco-belgas, exemplos humorístico-pornográficos etc. etc...

Agora é preciso alcançar uma nova escadaria: lá estão penduradas reproduções de Nhô-Quim e Zé Caipora. No caminho para o espaço seguinte, passa-se por Ziraldo, *Tico-Ticos*, entre outros momentos onde a graça também se faz presente. Chega-se a uma nova e imponente sala: são os ícones nacionais da segunda metade do século XX. É possível dar uma olhada em algumas “bancas” ali montadas. *O Pasquim* e outros jornais e revistas amontoam-se num mostruário onde Henfil fala de dentro de uma televisão: é a “banca do humor gráfico nacional”. Olha-se para o lado e quem está ali? Laerte – ontem *um*, hoje *uma* cartunista; anda-se mais um pouco e encontramos Angeli – desbocado, provocativo e muito engraçado. Na grande vitrine dos troféus HQ Mix, dois exemplares chamam a atenção: um é um “dólar furado” com a imagem de Kactus Kid, personagem do gaúcho Renato Canini; outro, o troféu de 2004, é a reprodução de um Rango, de Edgar Vasques, dentro de uma lata de lixo. Resta ainda algo em torno de 30% da exposição. Até aqui, já deu para dar algumas boas risadas.

Os parágrafos acima são o relato da visita do autor do presente trabalho à exposição *Quadrinhos*, do Museu da Imagem & Som de São Paulo¹. A mostra, que entrou em cartaz no último trimestre de 2018, foi uma das maiores sobre o tema a figurar na América Latina. Seu acervo, enorme e extremamente variado, deixava claro ao menos um aspecto: o humor gráfico é não só um elemento ligado à origem dos quadrinhos como também é uma recorrência ao longo de sua história. E quando o Brasil ganha protagonismo nessa história, na maioria das situações, o que ganha destaque são as piadas. Mesmo quando o item mais relevante é a crítica social, mesmo quando o público-alvo são os adultos... Piadas, tiradas engraçadas, riso. Humor, em suma. Gráfico, diga-se de passagem.

Esse relato nos serve, portanto, de apresentação para o que será lido nas páginas que seguem. O objeto de estudo deste trabalho são o que entendemos genericamente por quadrinhos ou, ainda, histórias em quadrinhos (HQs). Todavia, sendo os quadrinhos uma linguagem complexa, que tem uma natureza bastante variável, é necessário questionar: sobre quais quadrinhos este trabalho se debruça? Ao inserir a charge, a tira e o cartum em nosso recorte fundamental, em princípio, encontramos um dos tantos caminhos possíveis para analisar essa arte. Por outro lado, tais referências inserem-se em debates nem sempre convergentes no que diz respeito à definição dos quadrinhos e de seus possíveis gêneros. Trata-se de um ponto de vista que assume, eventualmente, que o humor gráfico e os quadrinhos são manifestações distintas e que precisam ser analisadas a partir de categorias diferentes. Nossa perspectiva, no entanto, tende a integrá-las naturalmente a um mesmo escopo. Na medida em que colocamos em questão esses pontos, assumimos, também, que a análise acerca da historiografia dos quadrinhos é algo que merece cuidado e um bom distanciamento crítico para que a pergunta acima consiga ser respondida de forma satisfatória. É partir desses dois pilares – a definição geral do objeto de pesquisa e o resgate de sua história – que este trabalho se projeta.

Em termos mais restritos, nosso interesse primordial é apresentar o fenômeno dos quadrinhos no Rio Grande do Sul, destacando seu processo de formação de modo a tentar compreender seu desenvolvimento e estabelecer pontos de verificação que auxiliam na compreensão de uma certa lógica de *sistema* própria dos quadrinhos. Ao falar sobre esse tipo de produção gráfica no Rio Grande do Sul, retomamos um processo histórico que antecipa o

¹ Visita ocorrida no dia 9 de Fevereiro de 2019.

surgimento dos três autores que mais interessam a este trabalho: os cartunistas Sampaulo (pseudônimo de Paulo Brasil Gomes de Sampaio), Santiago (pseudônimo de Neltair Rebés Abreu) e Edgar Vasques, figuras que passaram a coexistir no cenário do humor gráfico gaúcho a partir dos anos 1970. Apesar de um conjunto ainda maior de artistas do traço ligados a esse período, esta tese propõe chegar especialmente às obras desses três autores para, que, então, delimitando um certo contexto de produção, possamos analisar como seus trabalhos sinalizam para a hipótese central levantada por esta tese, qual seja a de que o processo de formação dos quadrinhos – analisado a partir desses casos exemplares – caracteriza-se de forma particular, constituindo um *sistema artístico* plural que, mesmo considerando tópicos específicos, precisa ser analisado a partir de uma *leitura distanciada*; sendo assim, o que está no horizonte deste trabalho e o que leva à análise de tal hipótese é a percepção de uma ordem particular de *sistema* – na verdade, um *polissistema semiótico*² de natureza dinâmica e dialógica que tem condições de ser analisado tanto por perspectivas conceituais quanto por um olhar histórico – que pode, eventualmente, apontar para momentos decisivos de sua formação.

Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques representam um momento único de encontro de talentos ligados ao grafismo na imprensa sul-rio-grandense. Ligeiramente afastados por alguns anos de produção, em dado momento, seus trabalhos convergem dentro de um mesmo espaço de publicação: os periódicos da Companhia Jornalística Caldas Júnior (a saber: os jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Correio do Povo*). O momento dessa convergência se dá a partir de meados dos anos 1970, mas nossa análise se desloca e se aproxima desse recorte de tempo específico em função das demandas apresentadas ao longo do trabalho. A produção quadrinística desses autores, ainda que alinhada dentro de certas perspectivas estéticas e discursivas, expande-se ao longo dos anos: chega a diversos jornais e revistas, é divulgada em projetos articulados pelos próprios cartunistas, é vista em suportes de imprensa independentes e é reunida em outros formatos de publicação – como o formato livro, através de coletâneas e antologias. Considerando isso, nossa análise, do ponto de vista conceitual, enxerga a produção desses três cartunistas de forma ampla e irrestrita em relação aos seus períodos e formatos de publicação, tomando como referência, inclusive, produções mais recentes. Por outro lado, a partir do momento em que a historiografia e certos temas ligados à formação dos quadrinhos estão em foco, produzimos um recorte mais delimitado –

² Apesar do termo em questão ser assim concebido, em sua origem, pelo teórico israelense Itamar Evan-Zohar (1990), não lidaremos, aqui, com os aspectos particulares da teoria e da análise linguísticas ligadas ao campo da semiótica em si, mas sim com os desdobramentos do conceito de polissistema no que diz respeito, particularmente, aos processos de formação e à historiografia dos quadrinhos.

preservando a variedade de suporte, mas tomando como base a produção desses autores, principalmente, dos anos 1970 até meados dos anos 1980, tendo como referência, principalmente os trabalhos veiculados nos jornais da Companhia Caldas Júnior ou coletâneas publicadas em formato livro que tiveram como base, especialmente, trabalhos publicados nesse veículos. Sendo assim, o material que diz respeito a esses três artistas e que está contido nesta tese de doutorado passa por um vasto referencial bibliográfico, mas também parte de pesquisas em hemerotecas, na internet e em acervos especiais, como o Arquivo *Correio do Povo* (do grupo jornalístico Record Rio Grande do Sul) e o Acervo Sampaulo (da Biblioteca Irmão José Otão, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

A análise dessa produção variada de cartuns, charges, tiras e álbuns ainda é atravessada por propostas de conceituação e de reflexão de ordem estética, linguística e discursiva, tais como a análise de aspectos ligados à visualidade – que tem o intuito de apresentar uma pretensa poética do humor gráfico – e a tentativa de uma formulação conceitual acerca da ideia de *gênero* nos quadrinhos. Tais questões podem ser definidas como pressupostos – e, por isso, abrem a tese. As referências utilizadas como principais guias desta parte do trabalho contemplam as pesquisas e análises sobre histórias em quadrinhos promovidas por Paulo Ramos (2009, 2011) Scott McCloud (2005), Daniele Barbieri (2017), Will Eisner (1999, 2008) e Antonio Luiz Cagnin (1975; 2014), entre outros; também referimos os estudos sobre visualidade e leitura de imagem propostos por John Berger (1999), Josep Català-Domenéch (2011) e Alberto Manguel (2001), além da abordagem do conceito de representação trazida por Stuart Hall (2016) e de questões ligadas ao humor analisadas a partir dos estudos de Elias Thomé Saliba (2002) e Henri Bergson (1899; 2001).

Dando seguimento ao trabalho, percebemos, na segunda parte, uma abordagem essencialmente historiográfica – tanto no âmbito geral quanto no âmbito específico. Essa abordagem nos ajuda a estender a discussão acerca do humor nos quadrinhos e sua interface com a imprensa – o que será fundamental para a terceira parte da tese. Retomar a história dos quadrinhos no Rio Grande do Sul, desde as suas origens, nos dá, também, condições de perceber uma certa cadeia de eventos que promoveram o avanço das artes gráficas e dos quadrinhos em âmbito regional até o encontro de gerações promovido na Companhia Jornalística Caldas Júnior por Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques. São tidas como referências fundamentais no âmbito dessa retomada histórica as pesquisas de Athos Damasceno Ferreira (1962), Eloar Guazzelli (2009, 2011), Paula Viviane Ramos (2007, 2016), Gonçalo Júnior (2004), Luciano Magno (2012), Rogério de Campos (2015) e Georges Minois (2003).

A terceira parte retoma alguns pressupostos apresentados no segmento inicial do trabalho para finalmente cotejá-los com a obra de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques. Suas obras são contextualizadas na forma de painel na medida em que aproveitamos para nos debruçar sobre algumas de suas criações, estendendo discussões acerca dos gêneros nos quadrinhos e da abordagem humorística em seus trabalhos. Nesse segmento, também trazemos ao debate conceitos que não estão ligados propriamente aos quadrinhos, mas que com eles apresentam, em princípio, grande potencial de diálogo e de aproximação, como as ideias de *formação* e de *sistema*, caras ao pensamento de Antonio Candido (1962/2007) no que diz respeito à constituição histórica da literatura brasileira, mas que aqui se desdobram criticamente a partir das formulações teóricas de Itamar Evan-Zohar (1990) e Franco Moretti (2000) para que possamos estendê-las aos quadrinhos. A análise do *sistema* dos quadrinhos sul-rio-grandenses – que, como veremos, deverá ser chamado de *polissistema* – abrirá janelas para compreendermos sobre quais bases se constituem as tendências dos quadrinhos em âmbito local – que, muitas vezes, espelham características do cenário nacional e internacional –, convergindo para as inferências contidas na hipótese central deste trabalho apresentada acima.

Destacamos, ainda, os anexos presentes no trabalho, pois se tratam, igualmente, de produtos importantes obtidos a partir das pesquisas que orientaram a tese. Com a finalidade de dar maior fluência à leitura, optou-se por deslocá-los deles para o final ao invés de incorporá-los ao texto básico ou transformá-los em capítulos. Assim, o anexo 1, por exemplo, vira uma espécie de “epílogo” da historiografia dos quadrinhos sul-rio-grandenses, onde uma estrutura de “painel” ressalta alguns momentos importantes e artistas surgidos para além dos períodos analisados na segunda e terceira partes do trabalho. Nos anexos 2 e 3, reproduz-se integralmente as entrevistas feitas com dois dos autores abordados ao longo da tese: Santiago e Edgar Vasques; muitos de seus depoimentos, porém, servem como guias importantes para as reflexões contidas no corpo da tese. O anexo 4 contempla parte das pesquisas de campo feitas para o trabalho e corresponde à reprodução e divulgação de material coletado no Arquivo *Correio do Povo*: tratam-se de números selecionados do suplemento *Quadrão*, sobre o qual falamos na terceira parte do trabalho. Por fim, o último anexo é uma sintética “linha do tempo” que trata de destacar alguns dos “momentos decisivos” da história do quadrinho gaúcho – com especial destaque, naturalmente, às trajetórias de Sampaolo, Edgar Vasques e Santiago.

Após trilhar um caminho muitas vezes tortuoso caro a qualquer pesquisa, este trabalho reafirma a necessidade de se discutir esse fenômeno artístico de raízes tão singulares e

profundas na cultura brasileira: o humor gráfico, um fenômeno muito produtivo no que diz respeito ao diálogo com as angústias, as alegrias, as vicissitudes e as idiossincrasias de seu povo em variados momentos da sua história. O humor gráfico é, inevitavelmente, um traço típico da expressão dos quadrinhos que corrobora sua complexidade e, dentro dessa complexidade, diferentes manifestações apresentam desafios cognitivos que muitas vezes testam os próprios limites dos quadrinhos enquanto linguagem. O que buscamos neste trabalho, portanto, é propor um determinado percurso analítico para entender ou ampliar a compreensão de algumas dessas manifestações.

A contribuição cultural dos quadrinhos ainda vai além dos próprios quadrinhos, na medida em que não só constituem repertório em si como também necessitam de repertórios variados para leituras aprofundadas e, logo, cada vez mais sofisticadas. Os quadrinhos ajudam a ler melhor o mundo e a mergulhar em outras tantas formas de texto e de leitura das quais dispomos ou com as quais somos confrontados. Seja tira, charge, cartum, *graphic novel*, enfim, essa arte guarda, em si, toda a capacidade de fruição cara às grandes manifestações artísticas: é capaz de tirar o fôlego ao mesmo tempo em que faz rir e chorar; consegue despertar a indignação ao mesmo tempo em que nos surpreende visualmente; faz brotar, em suma, a vontade de compartilhar tais experiências estéticas. É talvez, por isso, que os quadrinhos ainda permaneçam, ainda que em constante estado de mudança (mas sempre vivos).

1ª PARTE:
PRESSUPOSTOS SOBRE A VISUALIDADE.



1. QUADRINHOS: LINGUAGEM E GÊNEROS.

Este trabalho lida com várias definições terminológicas que são abarcadas por uma linguagem em especial: a linguagem gráfica. Grosso modo, o tema aqui apresentado será o que entendemos genericamente por quadrinhos, uma linguagem que, por sua vez, abarca diversos gêneros e formatos, como as tiras, as *graphic novels* e as manifestações do humor gráfico.

Há uma espécie de “teoria dos gêneros” ainda um tanto dispersa, com formulações em curso, no que diz respeito aos quadrinhos. Alguns teóricos e pesquisadores, ao longo da história, tentam se debruçar sobre as manifestações mais recorrentes da chamada “nona arte” para entender seus desdobramentos e suas tendências, de modo que estas constituam, efetivamente, “modos de fazer” ou “objetivos” estéticos – expressões discursivas que poderiam, portanto, ser tratadas como “gêneros”.

Naturalmente, para chegar a essa formulação, um aspecto de primordial diferenciação é necessário: quadrinhos são o que são – quadrinhos! Assim como literatura é literatura, pintura é pintura, cinema é cinema etc. Ou seja: trata-se de uma arte própria, uma linguagem autônoma que têm suas características individuais e que interage de modo único com seu espectador, na mesma medida em que exige de seu artista o conhecimento acerca de uma “gramática” própria e de técnicas de expressão diferenciadas. Sendo assim, os quadrinhos não precisam ser encarados como “uma forma literária”, mas sim como um objeto artístico que tem suas próprias qualidades e o seu próprio valor. Por outro lado, as relações entre uma arte e outra são notórias e, certamente, muito enriquecedoras no que diz respeito à formação de um repertório artístico variado e interessante em que as relações – no nível teórico, estético e intertextual – podem instigar novas interpretações e apropriações. Isso justifica, inclusive, o fato de que este trabalho pode se aproximar com certa tranquilidade da teoria literária para explicar certos fenômenos ligados à leitura e à narrativa, conceitos centrais também para os quadrinhos. Nem sempre, porém, a relação literatura-quadrinhos é viável ou produtiva. Lembremos do que diz Eisner:

“Escrever” para quadrinhos pode ser definido como a concepção de uma ideia, a disposição de elementos da imagem e a construção da sequência da narração e da composição do diálogo. É, ao mesmo tempo, uma parte e o todo do veículo. Trata-se de uma habilidade especial, cujos requisitos nem sempre são comuns a outras formas de criação “escrita”, pois lida com tecnologia singular (EISNER, 2001, p. 122).

Essa definição inicial é importante para o que veremos a seguir. Precisamos, antes de compreender o fenômeno histórico dos quadrinhos no Rio Grande do Sul, entender sobre qual objeto artístico estamos falando, de forma que também necessitamos reforçar que as manifestações do humor gráfico conhecidas como charge e cartum também fazem parte desse grande escopo que chamamos de quadrinhos, uma vez que constituem peças primordiais de sua historiografia. Há outras peças em jogo – e é a partir delas que definiremos os assim chamados “gêneros dos quadrinhos”.

1.1. GÊNEROS DO HUMOR GRÁFICO NOS QUADRINHOS OU GÊNEROS DOS QUADRINHOS LIGADOS AO HUMOR?

A concepção de gênero literário, estabelecida a partir da ideia de que certos modos composicionais se diferem e se modificam ao longo do tempo dentro dessa mesma linguagem artística que utiliza o texto verbal, provavelmente, é a melhor comparação que podemos fazer com aquilo que entenderemos como “gêneros dos quadrinhos”. Os gêneros literários são “entidades historicamente localizadas”, “instáveis e transitórias”, como aponta Carlos Reis (2003, p. 246-247). Compagnon (1999) considera o gênero uma “convenção histórica”, marcada – ou delimitada –, a priori, por um conjunto de características; estas implicam uma compreensão ou uma expectativa de leitura – apenas, é claro, se o leitor, em alguma medida, carregar sentidos para esses gêneros, apenas se o gênero “informar” algo ao leitor.

Podemos aceitar que o gênero estabelece uma expectativa e mobiliza conhecimentos prévios e, por isso, reconhecê-lo pode auxiliar no estudo de uma determinada obra. Porém, se os gêneros não são apenas delimitados historicamente, mas também instáveis, seria aceitável dizer que as histórias em quadrinhos são uma espécie de “gênero literário moderno”?³ Alguns teóricos, como Paulo Ramos, refutam isso frontalmente:

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (...). Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos (RAMOS, 2009, p. 17).

Em certa medida, qualquer compreensão acerca dos gêneros literários é atravessada pelos pressupostos sobre os gêneros textuais enunciados por Mikhail Bakhtin (2000).

³ Considerando o recorte “moderno” como algo que vem desde a segunda metade do século XIX.

Considerando as premissas apontadas por Ramos (2009 e 2011) e Marcuschi (2008) a partir das ideias bakhtinianas, entendemos que os gêneros, de maneira geral, são textos que “apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas” (MARCUSCHI, 2008, p.155), manifestados “por meio da recorrência do conteúdo temático, do estilo (mais perceptível em produções artísticas, como a literária) e de uma estrutura composicional” (RAMOS, 2011, p. 18); são, a rigor, “formas textuais ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas”, mas também são “entidades dinâmicas”, uma vez que atuam dentro do espectro cultural e cognitivo da “ação social”, sendo “corporificadas de modo particular na linguagem” (MARCUSCHI, 2008, p.156). É essa percepção volátil da ideia de gênero que nos interessa para pensar naqueles que nem sempre são considerados como gêneros dos quadrinhos.

Na obra *Faces do Humor* (2011), Paulo Ramos demonstra a recorrência de trabalhos e obras que acabam por tratar manifestações como charge, cartum e caricatura como formas ou gêneros distintos dos quadrinhos, sendo, portanto, *gêneros do humor*, por assim dizer (p. 85-86); o autor lembra, por outro lado, de estudos que tentam justificar o quadrinho em si como um gênero à parte – que, ainda assim, seria diferenciado daquelas manifestações do humor gráfico (p. 86-87); por fim, Ramos reforça que, ainda que eventualmente sejam aproximados da charge, da caricatura e do cartum, os quadrinhos só o são quando destacado seu apelo humorístico. Ou seja: é como se o desenho de humor fosse, de fato, um “grande rótulo” (p. 88), uma linguagem ou manifestação cultural que tem seus formatos particulares (ou seus próprios gêneros). Acreditamos que essa é uma consideração válida quando a discussão proeminente passa a ser, naturalmente, o humor (apartado, assim, de um debate que considere os quadrinhos de maneira mais ampla). Paulo Ramos lembra, contudo, que esses *gêneros do humor* “são textos que também se valem da linguagem dos quadrinhos” e que “no Brasil, que tem no humor boa parte da história de sua produção gráfica”, essa abordagem não pode ser ignorada como peça-chave na construção de uma identidade própria dos nossos quadrinhos (p. 88). Paulo ainda observa que outro “grande rótulo” costuma ser usado para discutir o lugar de gêneros como charge e cartum: o termo *caricatura* – que passa a ser visto, então, como um termo relacionado a uma linguagem própria, concebida a partir de perspectivas muito próximas daquilo que entendemos como *humor gráfico*. Isso é o que permite que estudiosos como Herman Lima (1963), Joaquim da Fonseca (1999) e Luciano Magno (2012) utilizem genericamente o termo “caricatura” para se referirem, especialmente, à charge (ou, em menos casos, ao cartum).

Nossa perspectiva, entretanto, é diferente. Aqui, buscamos perceber a relação intrínseca que há entre o humor gráfico e os quadrinhos, de modo que os gêneros a eles associados, inevitavelmente, apontam para um uso sistemático de recursos semelhantes, desdobrando relações que passam pela forma, por aspectos de narratividade e de leitura visual. Logo, buscamos uma primeira diferenciação – amparada por sustentações prévias, como as de Ramos (2009, 2011), Chinen (2011) e Cagnin (1975; 2014) – que reconhece manifestações como charge e cartum como possibilidades de intervenção criativa dentro do campo dos quadrinhos. Em segundo lugar, também buscamos nos diferenciar da ideia de que quadrinhos é apenas um termo genérico equivalente a *mais um* gênero textual: para nós, eles podem ser vistos como uma *linguagem artística* que tem seus próprios gêneros – e talvez essa seja uma maneira eficaz e coerente de enxergar a relação entre as HQs e as manifestações do humor gráfico. Não excluimos, porém, uma leitura diferente, mas reconhecemos que é sempre uma necessária distinção: há formatos que podem ser vistos tanto como *gêneros do humor* – dentro de uma discussão mais específica – quanto como *gêneros dos quadrinhos* – a partir de uma discussão mais abrangente. A perspectiva escolhida é o que projeta o uso dos conceitos envolvidos e sua aproximação.

É importante estabelecer, também, a partir de qual enfoque estamos lidando com a ideia de gênero para fixar a compreensão que baseia a primeira parte deste trabalho. As concepções de Luiz Antônio Marcuschi (2008) referidas anteriormente partem de premissas interacionistas acerca da linguística textual. Sendo assim, sua percepção acerca dos gêneros compreende uma ressignificação constante e variável – histórica e socialmente. Já Ramos (2011) preocupa-se em apresentar a fundamentação bakhtiniana para se situar dentro de um espectro de apelo mais formal, que enxerga os gêneros, fundamentalmente, como sequências discursivas de conteúdo estruturante, frisando, assim, as premissas levantadas pelo próprio autor em reflexões anteriores (RAMOS, 2009).

Sendo assim, partindo dessas mesmas premissas e cruzando com outras definições que veremos a seguir, fixamos aqueles que podem ser apontados como os três gêneros básicos dos quadrinhos⁴: 1) *a charge*, texto que faz uma leitura crítica e/ou humorística dos fatos jornalísticos de grande interesse e guarda parentesco com a caricatura (eventualmente utilizando-a como recurso expressivo) apresentado em quadro único; 2) *o cartum*, texto cômico que abarca temas gerais (não vinculados ao noticiário recente) e que costuma – tal como a charge – estar circunscrita a um único quadro; e 3) *as histórias em quadrinhos* em

⁴ Naturalmente, não desconsideramos a possibilidade de que tais gêneros possam se cruzar, construindo hibridismos interessantes, tal como acontece em campos diversos das artes plásticas e da literatura.

geral, que enfocam um conteúdo narrativo dado de forma mais objetiva, de modo que se manifesta em formato curto (tira ou história de uma página) ou formato longo (histórias seriadas e *graphic novels*, por exemplo).

Atente-se para o fato de que usamos, aqui, como apropriação genérica da linguagem a ser abordada, o termo *quadrinhos* e não *história em quadrinhos* – o que, ao nosso ver, garante um reconhecimento mais abrangente de formatos e propostas artísticas. Nosso conteúdo central, portanto, não é a sequencialidade ou a narratividade – esses são recursos que podem aparecer objetivamente ou não, dependendo do gênero apresentado⁵. Desse modo, distinguimos a *linguagem dos quadrinhos* do gênero *história em quadrinhos* – ao qual se somam a *charge* e o *cartum*. Acrescentam-se a essa síntese que tem Ramos como “guia” outros três autores: a de Pagliosa (2005), a de Chinen (2011) e a de Cagnin (1975; 2014).

O quadro de gêneros apontado por Elcemina Pagliosa tem por finalidade reconhecer os gêneros do grafismo que apontam, basicamente, para a direção do humor. Por isso, sua síntese não corresponde diretamente à perspectiva adotada por este trabalho, contudo, no que diz respeito às definições conceituais desses gêneros, cabe acrescentar o que diz a autora. Na concepção de Pagliosa, esses gêneros do humor dividem-se, novamente, em três: *cartum*, *charge* e *caricatura* (ainda que a autora reconheça que caricatura e charge não se distinguem totalmente, pois, muitas vezes, estão interconectadas); suas definições sobre esses três casos são os seguintes: o *cartum* é um tipo de texto visual “voltado para a crítica de costumes, focalizando uma realidade genérica e por isso mesmo atemporal, isto é, que desconhece os limites do tempo que a crítica a personagens fatos e acontecimentos políticos impõe”; a *charge* é “direcionada à crítica a um personagem, fato ou acontecimento político específico, circunscrita a uma limitação de tempo”; a *caricatura* é “compreendida como o exagero proposital das características marcantes de um indivíduo” (PAGLIOSA, 2005, p. 116-117.). Essas são definições preliminares importantes para algo que trataremos mais adiante a partir de exemplos de quadrinhos que podem ser evidenciados nos trabalhos de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques. Por não se tratar de uma concepção que reconhece o lugar do humor gráfico dentro dos quadrinhos a priori, buscamos, então, também nos colar ao que sugere Antonio Luiz Cagnin na sua obra *Os Quadrinhos* (1975; 2014), que insere a *charge* e manifestações que podem ser chamados de *cartuns* em meio à linguagem sobre a qual seu estudo se debruça; optamos, igualmente, por acrescentar como base teórica as definições de Nobu Chinen (2011),

⁵ Entenda-se a ideia de narratividade dada “objetivamente ou não” como algo que pode ser expresso pela sequencialidade de diversos quadros ou como aspecto implícito a partir da leitura de único quadro – como percebemos no cartum ou na charge. Detalharemos essa análise abrangente do conteúdo narrativo dos diferentes gêneros dos quadrinhos mais adiante.

que reconhece *cartum* e *charge* como gêneros diferenciados dentro dos quadrinhos (p. 8-9) na mesma medida em que aponta a *tira* como um dos “formatos” (p. 10-11) com os quais as narrativas gráficas, ou seja, as *histórias em quadrinhos* se manifestam.

Paulo Ramos chega a comentar, em seu livro *Faces do humor* (2011, p. 90-107), sobre a dificuldade de se estabelecer um diálogo mais preciso com o formato *tira* no que diz respeito à abrangência dos gêneros dos quadrinhos. Ao longo de suas reflexões, em que insere menções a outros estudos e pesquisas, o autor comenta, por exemplo, que tal formato poderia abarcar outros gêneros integrantes da relação proposta acima (*charge*, *cartum* e *história em quadrinhos*), demarcando, naturalmente, o fato de termos esse formato breve, caracterizado, principalmente, pelas linhas horizontais ou por poucos quadros dispostos verticalmente – com ligeiras mudanças propostas por artistas contemporâneos. Por outro lado, Ramos também menciona a possibilidade de encarar a *tira* como um gênero em si (p. 95), caracterizado por diferentes modos de produção e publicação (com personagens regulares ou não, seriadas ou não), em que variam as temáticas (reverberando temas cotidianos e/ou do noticiário recente) e o tipo de escopo narrativo (humor, aventura e até um certo caráter “ensaístico”, que o autor entende como pertencente ao que chama de *tiras livres*⁶).

A problemática em relação ao “lugar da tira” entre os gêneros e formatos dos quadrinhos é, ainda, trabalhada por Ramos em *A Leitura dos Quadrinhos* (2009), em que, por exemplo, temos a menção ao fato de que o termo *cartum* tornou-se praticamente sinônimo de *tira* quando esta se manifesta por meio da comicidade. Por outro lado, muitas tiras que não trabalham com personagens fixos e referenciam, num bloco único de texto & imagem, temas e situações de conhecimento público e vínculo histórico, podem ser também chamadas vulgarmente de charges. Há outros tipos de tira, entretanto, que não são nem uma coisa nem outra, mas que podem, ainda, estabelecer diálogos intertextuais com esses gêneros: aquelas que trazem personagens recorrentes cujos episódios compõem um contexto narrativo maior; aquelas em que os personagens são fixos, mas não necessariamente as tiras são seriadas ou o conhecimento prévio acerca dessas figuras é fundamental; e aquelas que trabalham com situações que não são cômicas e abarcam outras propostas narrativas.

Na medida em que vemos esse como um formato que transita entre os gêneros dos quadrinhos e que apresenta certa instabilidade conceitual, não nos parece interessante entender a *tira* como um gênero, mas sim como um formato – mais um formato dos quadrinhos, como aponta Chinen (2011). Naturalmente, trata-se de uma forma caracterizada

⁶ A definição é trabalhada de maneira mais efetiva na obra *Tiras livres – Um novo gênero dos quadrinhos* (2014).

por ser curta – e quanto a isso parece não haver discussão –, porém, ela é fluida em relação aos seus temas e abordagens. Entendemos aqui, portanto, a tira de forma propositalmente ambígua, mas defendemos algumas definições: a princípio, compreendemos a tira como o formato narrativo mais breve do gênero *história em quadrinhos*, que geralmente (mas não sempre) contém mais de um quadro e se apresenta num único sentido de leitura horizontal ou vertical (entendendo, naturalmente, que há ligeiras mudanças e subversões quanto a essa limitação estrutural); quanto àqueles exemplos em que temos personagens fixos e recorrentes, comumente vinculados à imprensa (hoje, também, à internet), igualmente os chamaremos, de maneira genérica, de tiras; a despeito do fato de que, eventualmente, tiras cômicas possam ser chamadas de cartuns – tal como muitas vezes é reconhecido esse formato na tradição nacional – optaremos, aqui, por diferenciar: cartum é o formato de quadro único, centrado na piada e no humor, sem personagens fixos, que pode também ser crítico como a charge, mas de um jeito diferente – voltado a aspectos sociais mais permanentes e abrangentes, sem o caráter “de crônica” que há no texto chargístico; consideramos, ainda, que eventualmente a tira poderá se situar num entre-lugar, trocando informações tanto com a charge quanto com o cartum, especialmente quando seu formato sequencial não estiver evidenciado. Aos formatos que extrapolam essas definições por serem essencialmente narrativos, usaremos a atribuição genérica de tira (quando breve) ou de história em quadrinhos (quando maior que uma tira).

Nas seções a seguir, tentaremos desenvolver de forma mais clara o que compreendemos como os três gêneros básicos dos quadrinhos (*charge*, *cartum*, *história em quadrinhos*). Todos os exemplos analisados partem da obra dos três artistas sobre os quais ainda nos debruçaremos mais detalhadamente na terceira parte deste trabalho: os quadrinistas gaúchos Sampaio, Santiago e Edgar Vasques. A partir daqui, os nomes desses autores, suas ideias e suas criações passarão a ser mais constantemente referidos a fim de apresentar alguns aspectos prévios acerca de suas obras e de suas abordagens temáticas. Por ora, os exemplos apresentados não partem de recortes de tempo específicos, mas sim de relações conceituais. A contextualização histórica de seus trabalhos merecerá maior destaque posteriormente.

1.1.1. Charge: entre a sátira pessoal e a caricatura dos costumes.

Antes de analisarmos os exemplos iniciais, que correspondem ao gênero charge, cabem algumas definições prévias. Primeiramente, é necessário entender que a charge e a

caricatura estão imbricadas tanto no sentido estético quanto no sentido histórico. A caricatura é, afinal, a base da charge. Sustentamos, portanto, que ela é, também, a base dos próprios quadrinhos de maneira geral, na medida em que eles estão impregnados de seu uso e de suas referências⁷. É necessário, portanto, falarmos um pouco mais sobre ela.

Em algumas análises – como os recortes de Joaquim da Fonseca (1999) e Luciano Magno (2012) –, a linguagem da caricatura é, antes de mais nada, o grande “guarda-chuva” que abarca os chamados gêneros do humor gráfico (charge, cartum, tira e HQ – as duas últimas, especificamente cômicas, neste caso). Como já dito, porém, entendemos que esses também podem ser entendidos como formatos e gêneros dos quadrinhos propriamente ditos, logo, adotamos uma perspectiva mais abrangente em relação a essas manifestações, mesmo a despeito de diferenciações eventualmente propostas por alguns artistas (baseadas, por sua vez, numa visão que toma como referência técnicas de produção e aspectos de veiculação e de mercado – ou seja, categorias mais pragmáticas)⁸. Tais diferenciações de abordagem se dão, muitas vezes, pela própria ambiguidade da apropriação historiográfica da caricatura: no caso de vê-la como o grande rótulo dentro do qual estão gêneros que também vemos, aqui, como quadrinhos, percebemos a tendência de agrupar algumas formas breves sem que elas sejam chamadas, de fato, de quadrinhos, mas sim vistas como ramificações da arte caricatural. Isso vale, inclusive, para abordagens de pesquisa precursoras, como a de Herman Lima (1963), que identifica o grande escopo da caricatura como o termo de referência para desenvolver sua pesquisa – que, em verdade, também aborda sistematicamente o que poderíamos entender como charge, cartum e, por que não, história em quadrinhos. O pesquisador Luciano Magno atesta o fato na citação a seguir:

Aqui [*no Brasil*], historicamente, a palavra caricatura, em sua concepção moderna, que é caracterizar, ganhou um significado particular, se tornando o termo abrangente para todos os segmentos dessa arte, englobando a caricatura pessoal (o *portrait-charge*), a charge (do francês *charger*, de carga, crítica) e o cartum (de temática mais universal) (MAGNO, 2012, p. 15).

Num sentido etimológico, de fato, estamos falando de algo muito próximo quando falamos sobre charge e caricatura: a palavra *charge* tem origem francesa, ligada ao termo *charger* cujo significado se relaciona a “carga” (como vimos acima), logo, está associada à ideia de representação “carregada”, “exagerada”; tal definição acaba também sendo associada à palavra *caricatura* – cuja origem italiana (*caricare*) – remonta ao período de transição entre

⁷ Discutiremos isso também no plano da leitura imagética mais à frente, avançando as questões de nomenclatura e de definição conceitual sobre os gêneros aqui apresentadas.

⁸ Ver as entrevistas com Edgar Vasques e Neltair Rebés Abreu (o Santiago), nos anexos 2 e 3 deste trabalho.

o Renascimento e o Barroco e está condicionada à ideia de “exagero” e de “acentuação”⁹. A caricatura pode ser vista como o recurso de base para a criação da charge, uma vez que esta se apropria do cotidiano e de representações sociais e humanas identificáveis, mas cujo traço acaba por realizar uma operação discursiva subjetiva que tem o intuito de, muitas vezes, ridicularizar, ironizar e provocar.

Para muitos teóricos, a evidência primeira da caricatura implica um processo de *reconhecimento*, entretanto, dentro de uma chave impressionista, ou seja, subjetiva. Nesse sentido, tomemos como referência a fala de Herman Lima (1963), que afirma que, a grosso modo, a caricatura é, principalmente, “a arte de caracterizar”, mas não no sentido estrito em que esse termo pode ser compreendido; sua concepção é de que o artista que escolhe caracterizar pela caricatura o faz “para sublinhar algum gesto, para notar algum jogo de fisionomia, para unir tão intimamente todos os aspectos inesperados, inéditos, da máquina humana” (LIMA, 1963, p. 6). Ou seja: caricaturizar é uma forma de evidenciar aquilo que, no conjunto, se perde; é uma maneira de destacar elementos notáveis que outrora só poderiam ser citados com eufemismos; é uma forma de exaltar o ridículo da fisionomia de um ente conhecido ou de um *tipo*; é um recurso para buscar o cômico através do grotesco; é um jeito de *quebrar a rigidez da sociedade viva*, um dos princípios básicos da filosofia de Henri Bergson elencados em seu clássico ensaio sobre a significação do cômico intitulado *O Riso*, de 1899. Segundo Bergson,

A arte do caricaturista é captar esse movimento às vezes imperceptível e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos. Faz caretear seus modelos como eles mesmos o fariam se chegassem até o extremo de seu esgar. Advinha, por trás das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se, porque reprimidas por uma força melhor (BERGSON, 2001, p. 19).

⁹ As pesquisas de Herman Lima (1963), Joaquim da Fonseca (1999) e Luciano Magno (2012) – somadas e devidamente cruzadas – nos dão algumas bases para reconstruir a história da caricatura: Lima (1963, p. 34; p. 43) insiste em adequar as origens desse fenômeno à Antiguidade – ao Egito e à Grécia e Roma Antigas, referências que também são trabalhadas por Fonseca (1999, p. 43-45). Magno (2012, p. 18) e Fonseca (1999, p. 46-48) lembram que “prenúncios dessa arte” já existiam durante a Idade Média, mas é a partir do Renascimento que esse tipo de produção de intensifica, sendo possível identificá-la em desenhos de Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer e pinturas de outros variados autores. Fonseca (1999, p. 17) também sugere que Giovanni Lorenzo Bernini, hoje conhecido principalmente pelo seu trabalho escultórico, teria introduzido o termo *caricatura* na França ainda no século XVII, visto que se trata de uma palavra de origem italiana. Para Luciano Magno (2012, p. 19), são os irmãos Agostino e Annibale Carracci, que trabalhavam na Academia de Bolonha (justamente na Itália) que fixam a simbologia do termo (“carregar”, “acentuar”, “exagerar”) ainda no século XVI, usando-o de tal forma, portanto, conscientemente; a divulgação póstuma do trabalho de Annibale Carracci no século seguinte expande tal abordagem artística usando o suporte da gravura (mais barato e popular, com maior potencial para a reprodutibilidade). Contudo, é com o avanço da imprensa a partir da primeira metade do século XIX, na Inglaterra e – principalmente – na França, que esse tipo de produção passa a ser mais sistemática e diversificada de fato.

Para que se torne *risível*, uma caricatura não pode ter o exagero como seu objetivo único, ou seja, algo que se torne gratuito. É necessário que a caricatura busque identificação, que ela se torne um meio para manifestar aos nossos olhos as contorções que a natureza anuncia, diz o Henri Bergson (2001, p. 20). Ou seja: o riso, a partir de um modelo caricaturizado, projeta-se sobre algo que já é risível a priori, mas cujo protagonismo não é colocado em evidência pelas mais variadas razões (moralismo, medo, empatia, respeito etc.). Em resumo: ao vermos uma caricatura, segundo o filósofo, “rimos então de um rosto que é em si mesmo, por assim dizer, sua própria caricatura” (Ibid., p. 20).

Certos pesquisadores – como Lima (1963) e Barbieri (2017) – apontam que o aspecto cômico não é intrínseco a uma caricatura. Define-se isso em razão de alguns enfoques: alguns por analisarem a caricatura como manifestação que escancara e denuncia questões políticas e sociais, não sendo primordialmente cômica – caso de Lima –, outros por compreenderem a caricatura para além do *portrait-charge* ou da caricatura de costumes, buscando uma análise que a enxerga como conceito visual e escolha estética – caso de Barbieri¹⁰. Seguindo a tendência da comicidade, podemos dizer que se caricaturiza para, primordialmente, rebaixar; para Bergson, o “verdadeiro efeito da caricatura” é, justamente, o cômico (BERGSON, 2001, p. 20). Considerando que o rebaixamento é uma das possibilidades para o risível, o filósofo aponta que a insensibilidade e a indiferença são meios naturais pelos quais o riso transita; “o riso não tem maior inimigo que a emoção”, diz ele (Ibid., p. 3). Em certo sentido, podemos dizer que o riso também é, então, produto deliberado de um ato racional:

Que o leitor agora se afaste, assistindo à vida como espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. (...) para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura (BERGSON, 2001, p. 4).

Apesar dessa constatação, Bergson entende, igualmente, que o riso não é uma ação individual – nem em sua origem, nem como produto. Para o filósofo, “o riso precisa de eco” (BERGSON, 2001, p. 4); “nosso riso é sempre o riso de um grupo”, afirma (Ibid., p. 5). Ou seja, para a efetivação do cômico, precisa-se de um dado vital: *identificação*, e o primeiro grau disso talvez esteja na categórica afirmação do autor de que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (Ibid., p. 2). Exemplificando:

Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde (BERGSON, 2001, p. 3).

¹⁰ Esta questão será aprofundada no capítulo 2 da presente tese.

Considerando tais teorizações, podemos dizer que a caricatura, enquanto manifestação ligada ao humor, implica *reconhecimento*, mas não num sentido objetivo. Benjamin Picado, em artigo de 2012, afirma que “o sucesso da caricatura se deve menos ao fato de que podemos reconhecer seus modelos” e mais ao modo como ela “mobiliza algumas capacidades projetivas da forma reconhecível, originárias da percepção comum” (PICADO, 2012, p. 151); para o professor, trata-se, portanto, de um modelo de recognoscibilidade, sim, mas que precisa ser entendido a partir de soluções “opostas àquelas que interessam ao retrato realista” (Ibid., p. 151), considerando que cada um desses dois modelos guarda diferentes possibilidades de fornecer informações e metáforas visuais – ricas, cada uma a seu modo.

Pode-se dizer que toda caricatura tem um conteúdo informacional nela embutido e apresenta certos dados compartilhados entre leitor e artista, mas apresentar tais informações ou dados de realidade não se trata de conduzir a uma tentativa de reprodução objetiva, de didatismo simplório ou de registro fiel/documental (ainda que a caricatura e a charge possam ser usadas como dados de referência histórica). Sendo assim, considerando primeiramente o modelo do *portrait-charge*, nos apropriamos da seguinte definição:

não são os aspectos mais permanentes da fisionomia do modelo que importam ao caricaturista, mas aquelas que derivam da modificação momentânea desta disposição mais fixa do caráter; nestes termos, podemos reconhecer que a captura da fisionomia, em sua dimensão de momentânea e variante expressividade (mais própria ao modo como o rosto é capturado num segmento de uma ação qualquer, num bocejo, num sorriso ou num ataque de fúria, por exemplo), é o centro de interesses mais importante da arte da caricatura, sobretudo naquilo que respeita seu propósito de colocar o reconhecimento e a fixação do caráter como objetivos da representação fisionômica (PICADO, 2012, p. 151-152).

Vejamos alguns exemplos – duas charges de Edgar Vasques que usam a caricatura como recurso fundamental:



Figura 1: charge de Edgar Vasques. (Fonte: *Edgar Vasques – Blogaléria*; <http://evblogaléria.blogspot.com.br/>; publicado em *Diário Popular*, Maio de 2014 – Pelotas, RS.)

DE BANDEJA:

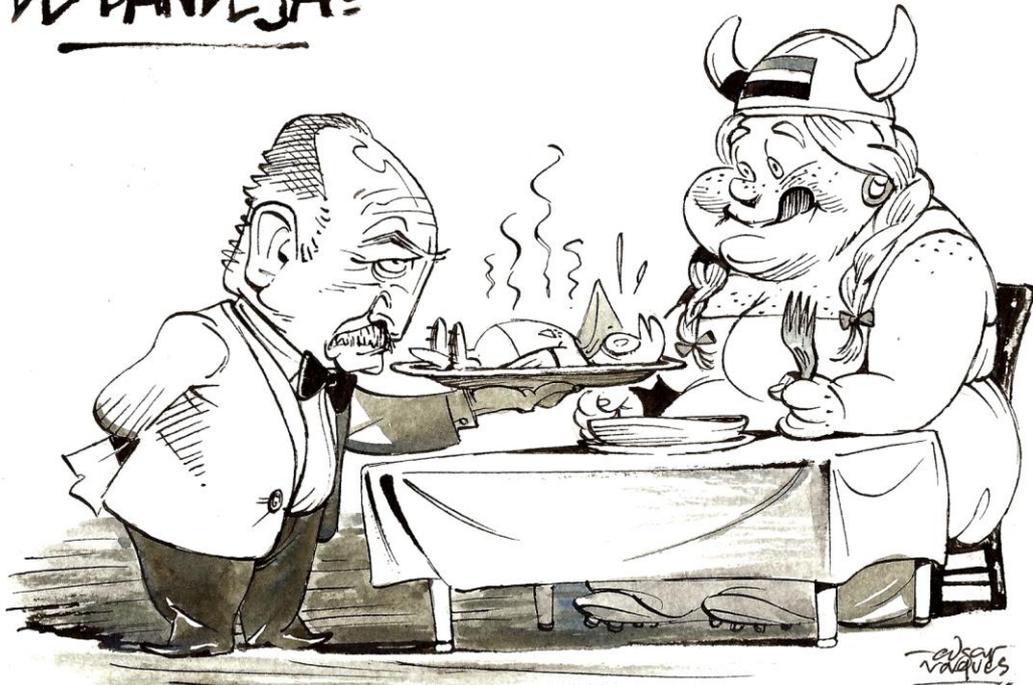


Figura 2: charge de Edgar Vasques. (Fonte: *Edgar Vasques – Blogaléria*; <http://evblogaléria.blogspot.com.br/>; publicado em *Diário Popular*, Julho de 2014 – Pelotas, RS.)

Temos, aqui, duas charges contemporâneas tipicamente ligadas ao jornalismo: ressaltam-se fatos noticiados no veículo de imprensa em que as mesmas estão inseridas, na medida em que as figuras públicas associadas diretamente aos fatos são representadas a partir do uso da caricatura. O efeito cômico gerado se dá, inicialmente, pela representação visual; a acentuação dos traços fisionômicos é o primeiro dado de interlocução com o leitor e, também, o primeiro aspecto a conectar o espectador com algo potencialmente *risível*: o então Presidente da República do Uruguai, José “Pepe” Mujica, é apresentado com sua feição simpática, acolhedora e risonha (figura 1), enquanto o treinador da Seleção Brasileira de Futebol na Copa de 2014, Luiz Felipe Scolari, tem um olhar carrancudo e uma “cara de poucos amigos” (figura 2); são feições não apenas exageradas, mas “momentâneas” (como afirmaria Benjamin Picado); é como se esses breves lampejos de fisionomia, mais do que as características físicas em si, caracterizassem as *personas* em questão, enfatizando, assim, não só seus aspectos físicos, mas, principalmente, suas feições psicológicas.

Para Joaquim da Fonseca (1999), toda caricatura procura falar “para um público o maior possível” (p. 17) e, por isso, costuma ser publicada tendo em vista um segmento de leitores “para quem o modelo original, pessoa ou acontecimento é reconhecido” (p. 25). Trata-se de uma característica conceitual dos próprios quadrinhos, especialmente esses veiculados na imprensa diária, ancorados, muitas vezes, numa proposta intertextual.

Para Elcemina Pagliosa, (2005, p. 118), “o traço caracterizador da charge é a polifonia”; além dela, “o intertexto também ressoa a charge, ao fornecer as informações e o suporte contextual para o seu entendimento”. Podemos tomar essas ideias para analisar o primeiro exemplo de Vasques (figura 1): apesar de ter, basicamente, o retrato pessoal como seu principal componente, o dado de humor central da charge consiste em aproximar elementos incomuns – um Presidente da República, um cigarro de maconha sendo preparado por ele e um clássico do “samba de malandro” brasileiro cantarolado por ele (“Malandragem dá um tempo”, de Adelsonilton Barbosa da Silva, Luiz Carlos da Silva e Moacyr da Silva, famosa na interpretação de Bezerra da Silva – canção que faz alusão, justamente, ao consumo de maconha e à repressão dos representantes da lei). O conhecimento prévio da canção influencia, naturalmente, o efeito de humor, na medida em que ele se dá, fundamentalmente, por uma relação de *estranhamento*; a relação entre os elementos constituintes desta charge – especialmente, a canção e a figura pública representada –, portanto, representam um dado intertextual crucial.

Uma charge carrega muito de simbólico na medida em que precisa expressar sua informação de maneira sintética. Como afirma Pagliosa (2005, p. 118), trata-se de “uma forma de comunicação condensada”, que “abarcas muitas informações”; seu entendimento “depende de um conjunto de dados e fatos contemporâneos ao momento em que se estabelece a relação discursiva entre produtor e receptor”. No segundo exemplo de Vasques (figura 2), temos exatamente isso: na medida em que consegue condensar dados ligados diretamente ao contexto em que foi produzida, a charge também utiliza referências simbólicas e certos estereótipos que vão além da caricatura pessoal do personagem público retratado. Tanto a figura feminina (o estereótipo de uma matrona, mas também uma viking – e de chuteiras), representando a Alemanha, que derrotara o Brasil no histórico “7 x 1” que a charge evoca, quanto o canário morto simbolizando a Seleção de Futebol servida “de bandeja” (como o único texto da charge diz) são, também, dados de recognoscibilidade e reforçam o caráter intertextual que toda charge costuma ter.

A imbricação entre charge e caricatura carrega, além das razões estéticas, razões conceituais e, principalmente históricas. Se inicialmente a caricatura era o termo genérico para qualquer manifestação que eventualmente desviasse da proposta realista, ela, naturalmente, se diversificou, tornando-se a expressão equivalente para várias manifestações do humor gráfico que não somente o *portrait-charge*. Sendo assim, para Herman Lima (1963, p. 29), o ofício do “caricaturista” implica a “fixação do traço definidor dum caráter ou duma situação, de par com a acuidade de observação e a sensibilidade”, “em condições de lhe

permitirem a apreensão de certos índices, pessoais ou coletivos, reveladores do *pathos* individual ou das massas”. Para Fonseca (1999, p. 17), da mesma forma, a caricatura se desenvolve a partir desses dois modelos, o individual e o coletivo, ou seja: a *caricatura pessoal*, “que utiliza a deformação física como metáfora de uma ideia (o retrato político de uma pessoa, por exemplo), limitando-se ao exagero das características”, e a *caricatura de situação*, “na qual acontecimentos reais ou imaginários colocam em relevo os costumes ou o comportamento de certos grupos humanos”.

Num sentido mais restrito, circunscrito a um aspecto de sua época ou contexto, o segundo modelo apontado por Fonseca aproxima-se daquilo que poderíamos entender como *charge*; mas há que se considerar, ainda, a imbricação entre a abordagem da caricatura enquanto retrato pessoal e a própria charge. É o que vemos nos primeiros exemplos, de autoria de Edgar Vasques (figuras 1 e 2). Não necessariamente, porém, a identificação de caracteres humanos ou de costumes de seu tempo leva em conta o uso da caricatura pessoal – em alguns casos porque há outras formas de representar, identificar ou reconhecer referências pessoais de conhecimento público; em outros, porque os temas se sobrepõem aos entes envolvidos.

Passemos a novos exemplos:

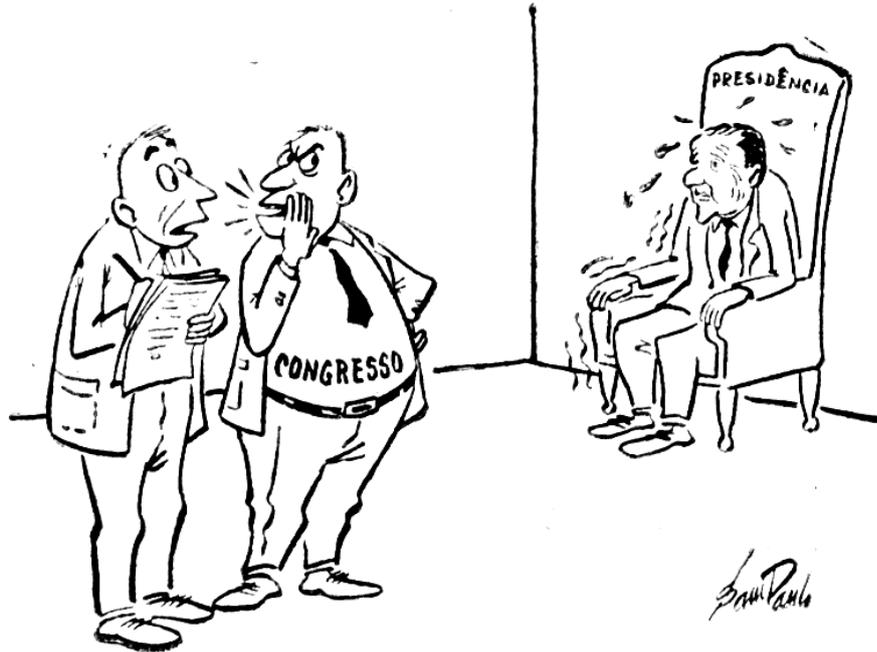


O GEN. GEISEL CHEGANDO A PÔRTO ALEGRE...!

Figura 3: charge de Sampaio (Fonte: *Sampaio Cartunista*; <http://sampaio-cartunistagaucha.blogspot.com/>; publicado em *Diário de Notícias*, 29 de Abril de 1964 – Porto Alegre, RS.)

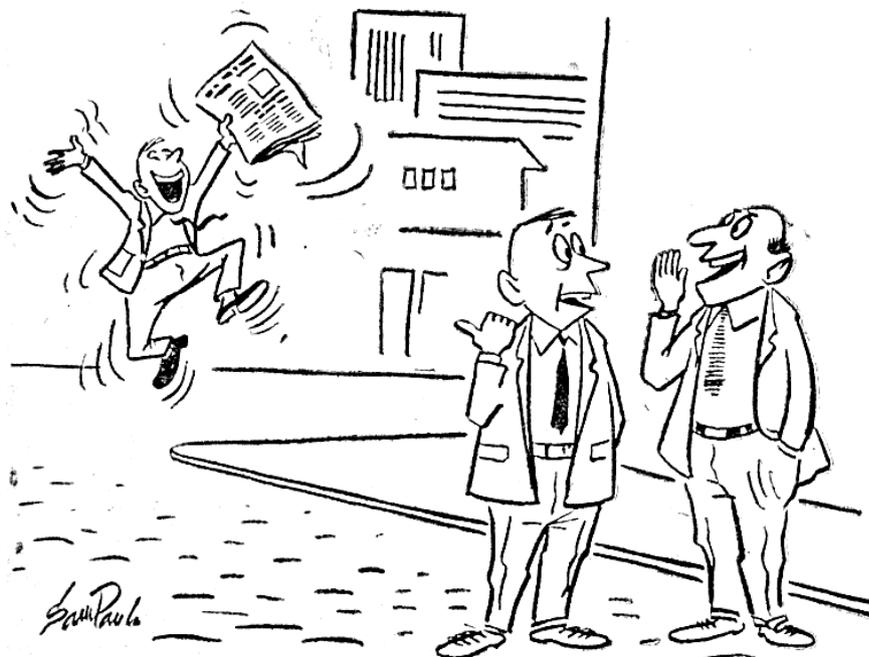
Como lembra Ramos (2009, p. 23), compreender certas charges necessita, muitas vezes, da recuperação de dados históricos, além de inferências a partir de elementos de representação visual; as informações contidas no texto verbal, igualmente, podem auxiliar nessas inferências. Em todo caso, o diálogo entre as informações verbo-visuais e as informações fora de seu *contexto icônico* representam uma forma de lidar com a intertextualidade que é intrínseca à charge.

No exemplo de Sampaulo (figura 3), temos uma charge totalmente vinculada ao seu tempo. Relacionando a figura do então Chefe da Casa Militar, Ernesto Geisel, ao início da perseguição aos inimigos políticos do Regime recém instaurado, o trabalho acaba necessitando muito do vínculo entre texto verbal e texto não verbal – algo típico da charge – e usa elementos simbólicos de identificação que extrapolam a caricatura pessoal – como a farda militar; há uma representação do medo evidente: pessoas se escondem, alguns até mesmo do próprio leitor (atente-se para os “olhos” que espiam clandestinamente no canto superior esquerdo); a cidade está deserta e mesmo os ratos fogem; há uma atmosfera instaurada e ela, talvez, não seja estranha ao leitor. Explicamos: a charge em questão está inserida dentro do contexto de uma série publicada no jornal *Diário de Notícias* desde o início do ano de 1964 – antes, portanto, do momento em que se instaurou o Regime Civil-Militar; em alguns momentos, nessas charges, Sampaulo recorre à caricatura para representar algumas figuras públicas envolvidas naqueles eventos que entrariam para a história e, em outros casos, não; a série deixa claro que a atmosfera era de receio e de levante do autoritarismo. Seguem alguns exemplos, em ordem cronológica:



— “Pois saiba que eu também estou com vontade de fazer a minha desapropriaçãozinha ...”

Figura 4: charge de Sampaio publicada no jornal *Diário de notícias* em 18 de Março de 1964 – Porto Alegre, RS. (Fonte: *Sampaio Cartunista*; <http://sampaio-cartunistagaucho.blogspot.com/>)



— “Não compreendo a razão daquela alegria toda. Será que o nome dele está na nova lista de Ministros?”
 — “Nada disso! É porque não está na nova lista dos prêso!”

Figura 5: charge de Sampaio publicada no jornal *Diário de notícias* em 18 de Abril de 1964 – Porto Alegre, RS. (Fonte: *Sampaio Cartunista*; <http://sampaio-cartunistagaucho.blogspot.com/>)

Ressalta-se, em um dos exemplos (figura 4), dois índices comuns em charges: a caricatura pessoal e as informações textuais contidas nas personagens e nos elementos de cena funcionando como legendas informativas. Presentes no humor gráfico desde o século XIX, o letreiramento de objetos e figuras humanas é um recurso didático utilizado pelo chargista para estabelecer a comunicação com seus leitores. Ele perdura até hoje, como podemos ver na comparação abaixo:



Figuras 6 e 7: charge de 1883 de Joaquim Samaranch e charge de Edgar Vasques de 2014; na primeira, nota-se que os desenhos são legendados de acordo com aquilo que simbolizam (a mulher é a “mãe-pátria”, enquanto os bezerros que mamam em seus seios são indicados, em sentido horário, como o “conservador”, o “republicano” e o “liberal”); o uso do letreiramento para identificar as relações com os signos visuais é um recurso que permanece, como vemos (Edgar Vasques, aliás, faz farto uso dele), o que evidencia uma preocupação informativa e um tanto didática desse tipo de manifestação na imprensa ao longo dos séculos. (Fontes: LEITE, 2015, <http://observatoriodaimprensa.com.br/memoria/uma-historia-de-combate-e-resistencia/>; Edgar Vasques – Blogalera, <http://evblogalera.blogspot.com.br/>; charges publicadas, respectivamente, na capa do jornal *O Século*, em Outubro de 1883 – Porto Alegre, RS – e no jornal *Diário Popular*, em Abril de 2014 – Pelotas, RS.)

Mesmo com o recurso do letreiramento, a necessidade de buscar informações que estão implícitas no texto chargístico se faz presente quase sempre. Podemos compreender conceitualmente essas informações a partir do que Antonio Luiz Cagnin define como *contexto extraicônico*. Para Cagnin, existem três contextos básicos envolvidos na leitura de uma imagem (2014, p. 62): o *intraicônico*, que relaciona os aspectos mais básicos de um desenho, figurativos ou não (como linhas, formas, traços); o *intericônico*, no qual diferentes imagens colocadas em sequência assumem relação entre si; e o *extraicônico*, que pode ser *situacional* (congregando elementos comuns ao emissor e ao receptor) ou *global* (muito mais amplo, na medida em que prevê implicações culturais e espaço-temporais variadas). O último interessa muito à charge, pois expressa toda sua amplitude para além de si mesma.

Percebe-se, por exemplo, nas duas últimas charges de Sampaolo acima referidas (figuras 4 e 5), que há informações *situacionais* que são compartilhadas entre autor e leitor:

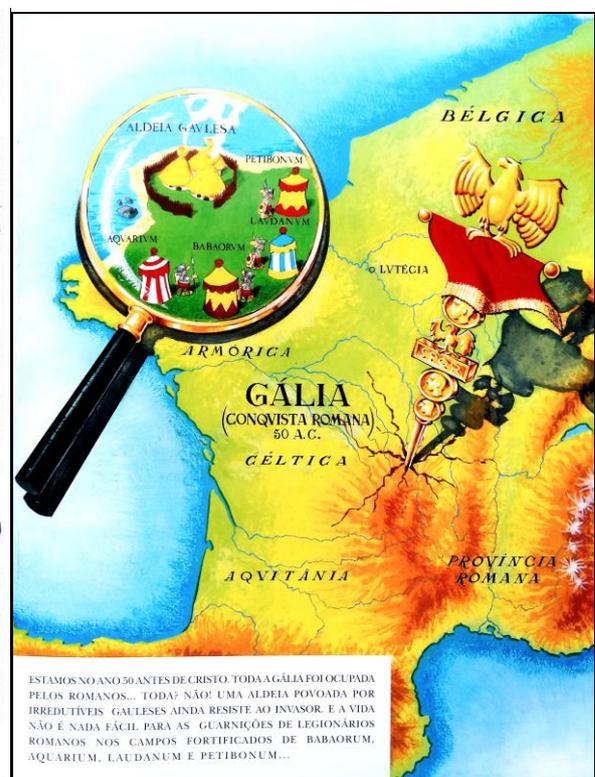
pode-se supor que um leitor daquele tempo conseguiria se inserir tranquilamente no debate proposto, mesmo não tendo consumido a série na leitura periódica do jornal. Lidas fora de contexto, porém, talvez as charges tenham sua compreensão prejudicada; no primeiro caso, os índices de identificação auxiliam – há a caricatura de uma figura histórica, João Goulart, além dos letreiramentos mencionados; já no outro caso, as referências dependem, justamente, de um *contexto extraicônico* – e isso porque, naturalmente, a charge, enquanto gênero, muitas vezes solicita uma leitura não só intertextual, mas também hipertextual.

Pagliosa (2005), ao comentar sobre o gênero charge, identifica algumas categorias intertextuais que podem ser percebidas de forma sistemática em inúmeros exemplos: há situações em que as informações intertextuais estão contidas somente na imagem ou somente no texto; há exemplos em que é o diálogo entre ambos que constitui o próprio intertexto; há casos em que a charge passa a ser uma síntese da interlocução entre os textos do próprio veículo onde ela é publicada; há a clássica presunção do repertório prévio do leitor; e, por fim, há aquela que está inserida numa sequência de charges publicadas periodicamente (PAGLIOSA, 2005, p. 81-86). Esse último exemplo é interessante, pois nos conduz a uma discussão que prevê, também, a ideia de *narratividade*, na medida em que se reconhece que charges podem ter algum tipo de sequência narrativa (e, de fato, têm – desde o século XIX –, como veremos mais adiante). Nas tiras (que eventualmente se comportam como charges), porém, é que esse dado se faz mais claro (falaremos sobre isso, também, em seção posterior). Tomando como exemplo, novamente, os três casos anteriores de Sampaolo (figuras 3, 4 e 5), temos uma sequência de trabalhos que dão o tom da crônica política da época, associada aos primeiros passos do Regime instaurado naquele ano; o leitor, na interação não só com os fatos, mas com o trabalho do artista, percebe uma evidente coerência no “tom” das tiras, em que se repetem temas como receio e medo, bem como o eventual alívio diante de ambos; para o leitor de hoje, a narrativa do Golpe Civil-Militar de 1964, que é eventualmente conhecida, tem, no conjunto de tais charges, uma espécie de “documento histórico”, apresentado a partir da costura intertextual desses trabalhos.

Ainda sobre intertextualidade, há também casos distintos, não tão ancorados no discurso e na mensagem, mas que investem mais diretamente na ideia de referência ou homenagem. Tomemos como exemplo os trabalhos a seguir, de autoria de Santiago:



Figura 8: charge em alusão ao falecimento do diretor de cinema Alfred Hitchcock. (Fonte: SANTIAGO, 2010, p. 60; publicada originalmente no jornal *Folha da Tarde*, em Abril de 1980 – Porto Alegre, RS.)



Figuras 9 e 10: charge de Santiago e página de abertura de *Asterix, o gaulês*. (Fontes: SANTIAGO, 2010, p. 122 – publicada originalmente na revista *Bundas*, em Novembro de 1998; GOSCINNY e UDERZO, 2010, p. 3.)

Observamos, acima, momentos em que a charge não se furtou de falar de fatos recentes ligados ao noticiário, mas não necessariamente esteve vinculada ao debate político. No primeiro exemplo (figura 8), o autor repercute o principal obituário daquele dia: a morte do cineasta Alfred Hitchcock; a caricatura, mais uma vez, é utilizada como recurso expressivo, mas o elemento que a diferencia é outra intertextualidade: o diretor de cinema sobe aos céus sendo conduzido por pássaros, o que faz lembrar de um dos maiores clássicos de sua filmografia, *Os Pássaros*, de 1963; cabe ao chargista ressignificar a simbologia recuperada, como acontece muitas vezes nesses casos: aqui, os pássaros não representam o terror e a revolta da natureza, como acontecia no roteiro do filme original, mas sim guiam o protagonista da imagem numa situação de grande sutileza e sensibilidade.

O caso que segue (figura 9), por sua vez, relaciona-se diretamente com o contexto político de sua época, evocando a vitória eleitoral do político Olívio Dutra para o Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em 1998. A piada visual está contida na própria formatação da charge, recuperando a tradicional página de abertura dos álbuns do personagem francês Asterix, herói gaulês que ajuda seus companheiros a resistirem ao domínio do Império Romano no ano 50 a.C. (figura 10). A associação entre períodos históricos tão distantes e diferentes cria, por si só, um efeito de humor interessante, ao promover uma comparação que poderia até ser vista como exagerada; heroicizando a figura de sua charge, Santiago aponta, também, para um registro subjetivo, de opinião, que demonstra, de alguma forma, sua simpatia pelo fato de Olívio ter ganhado tal pleito. A título de registro: não seria a primeira nem a última vez em que Santiago homenagearia a criação de Goscinny e Uderzo¹¹.

A intertextualidade, enquanto referência ligada ao repertório cultural compartilhado entre autor e leitor, também pode surgir numa charge como “ponte” para evocar aspectos sociais e políticos agudos – como forma de denúncia, de sensibilização ou de combate. Mais uma vez, nos utilizamos de uma referência do autor Santiago para comentarmos um pouco essa possibilidade: a charge que usa como base a *Pietà*, de Michelangelo (figura 11), é “profanada” pelo autor, que retira seu principal mote, o corpo desfalecido de Jesus Cristo nos

¹¹ Santiago chegou a homenagear René Goscinny em charge publicada na *Folha da Tarde*, de 12 de Novembro de 1977, logo após o falecimento do artista francês, ilustrando seus personagens num funeral imaginário em que todos choram a morte do seu autor; na charge, Santiago insere um personagem seu, o gaúcho campeão Macanudo Taurino Fagunde, criando um interessante diálogo entre o contexto local e o contexto internacional dos quadrinhos. Recentemente, também, o autor publicou em sua página pessoal na rede social Facebook, no dia 16 de Julho de 2018, uma charge fazendo alusão ao desempenho da Seleção Francesa de Futebol na Copa do Mundo de 2018, desenhando Asterix e Obelix como negros cujos reflexos projetavam o mapa da África; a charge, assim, fazia referência a um time multiétnico, composto, principalmente, por imigrantes (e descendentes de) africanos que havia, então, saído vitorioso da evento esportivo em questão (disponível em: www.facebook.com/photo.php?fbid=1851163518298002&set=pb.100002131156034.-2207520000.1550321495.&type=3&theater. Último acesso em Agosto de 2018).

braços da Virgem Maria, para simbolizar as figuras de tantos mortos e desaparecidos durante a Ditadura Argentina, que vigorou entre de 1976 a 1983; Santiago mira não apenas na simbologia cristã ligada ao sacrifício, mas, principalmente, na imagem materna, relacionando sua representação às chamadas Mães da Praça de Maio, a famosa associação de mulheres que passaram a reivindicar respostas do Governo, ainda durante o Regime e também depois, sobre o paradeiro de seus filhos.

LAS "LOCAS" DE LA PLAZA DE MAYO



Figura 11: charge de Santiago. (Fonte: GASTAL, 2011, p. 143. Publicada originalmente em Julho de 1980, no jornal *Folha da Tarde* – Porto Alegre, RS.)

A *profanação* pode ser uma ideia interessante nesse tipo de abordagem intertextual, de maneira irônica até, pois, especificamente nesse caso, temos uma obra ligada à iconografia religiosa, mas conceitualmente também, pois a charge, ao fazê-lo, não apenas resgata algo, mas, igualmente, restaura seu sentido original para, depois, ressignificá-lo ou modificar a perspectiva sobre a sua representação e/ou simbolismo. Essa ideia, relacionada ao ato de dessacralizar aspectos discursivos, simbólicos, culturais e políticos é discutida por Giorgio

Agambem em seu livro *Profanações* (2007), no qual o autor resume: “profanar não significa simplesmente cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas” (2007, p. 75). A arte, que muitas vezes assume lugar “sagrado” na cultura, é um objeto que, portanto, muitas vezes clama por profanação, seja por se mostrar “inalcalçável” ou “intocável”, seja por tentar se apartar do domínio público por receio de sua vulgarização e potencial descontextualização. Naturalmente, não se trata de um autônomo e independente, mas de algo que se dá a partir de operações humanas – sociais e culturais – que tratam de “museificá-la”, nas palavras de Agambem: “de forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (2007, p. 73).

A fim de exemplificar algumas situações profanadoras, Agambem também aponta para operações discursivas que têm tal finalidade, como, por exemplo, a *paródia* (2007, p. 37-48). O filósofo observa que o efeito parodístico consiste, muitas vezes, numa retomada consciente, dentro da qual também é claro o “pressuposto da inatingibilidade de seu objeto” (2007, p. 44); portanto, não se trata de recuperar para destruir, mas sim de perceber-se, inexoravelmente, como algo que se situa ao lado de um elemento primeiro (2007, p. 39). Para que consigam operar dentro dessa chave conceitual, muitas manifestações – inclusive dos quadrinhos – se apresentam, conscientemente, a partir do reconhecimento e da identificação – o que equivale a dizer que, para efeitos de *paródia* ou de *profanação*, não é conveniente ser hermético, talvez seja melhor lidar com objetos culturais e aspectos sociais de fácil assimilação na medida em que, dentro dessa perspectiva, há um objetivo comunicacional em jogo. Assim, citamos novamente Agambem, que diz que “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso”, mas “as formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva” (2007, p. 75).

Em muitas situações, alguns signos sociais reivindicam para si um certo status que os colocam em posições hierarquicamente superiores de distinção. Para os quadrinhos, isso, aparentemente, mostra-se indiferente. Sendo uma arte que opera, historicamente, dentro da cultura de massa, os quadrinhos não reconhecem fronteiras e impeditivos de forma integral. No campo das artes, isso significa apropriar-se de registros que transitam entre o erudito e o popular, sem grave nível de diferenciação; no campo da cultura, isso representa dialogar com diferentes meios, formas, gêneros e suportes; no campo político, isso tem a ver com a percepção do estranhamento e com a quebra daquilo que está aparentemente ordenado. Dessa maneira, não só a reiteração e a paródia como recursos intertextuais são maneiras de intervir

naquilo que é eventualmente “sacralizado”, mas a crítica contida numa charge também pode se mostrar uma forma de “profanação”.

O ato de desvelar é, portanto, uma atitude estética e discursiva do texto chargístico, onde o autor opera dentro de outro paradigma de informação, deslocando o centro da objetividade jornalística para um espaço mais subjetivo. Edgar Vasques, em entrevista para este trabalho¹², comenta:

o desafio do chargista é equilibrar três fatores: a *verve*, a capacidade de, atento aos fatos relevantes do momento, descobrir o que é grotesco, absurdo, contraditório ou falso, para a partir disso construir a piada, a narrativa humorística; o *desenho*, a forma gráfica que deve veicular o conceito da piada; e, orientando todo o processo, a *opinião*, o ponto de vista a partir do qual cada autor vê e descreve a realidade. Os três são indispensáveis, mas, tecnicamente, o mais importante ainda é a *verve*, sem a qual não há humor. Já conceitualmente, o principal é ter *opinião*, de modo a instigar a reflexão do leitor. Trabalhando com a linguagem sedutora do humor (que promete o prazer do riso, mas entrega também consciência), a charge tem sido importante instrumento popular de reflexão e debate (cada vez mais necessários). Pessoalmente, defendo que o humor em geral – e a charge em particular – será realmente útil ao progresso da sociedade quando usado para esclarecer sobre os problemas, apontar erros e discutir soluções e não para manter preconceitos e mistificações.

Herman Lima (1963), ao discutir o papel pioneiro dos primeiros caricaturistas brasileiros ligados à imprensa, demonstra que assumir posição é um ponto de partida necessário para que a caricatura política – leia-se “a charge” – assuma-se dentro de sua perspectiva costumeiramente engajada:

Como toda a história do homem é uma história de oprimidos e opressores (*homo lúpus homini*), a luta do mais fraco contra o mais forte, o anseio de vingança da vítima contra o algoz – os artistas de todos os tempos, mesmo os mais ingênuos, acharam sempre motivo abundante para marcar a revolta e a inquietação dos seus contemporâneos, de que se faziam desse modo porta-voz (LIMA, 1963, p. 34).

Não raro, ainda que haja o amparo de elementos conhecidos e identificáveis, uma postura engajada no campo da charge significará, igualmente, um ato de denúncia e de ampla divulgação tanto daqueles que são silenciados quanto daquilo que se silencia¹³. “Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social” – é o que diz Henri Bergson em *O Riso* (2001, p. 33). Naturalmente, essa será uma das finalidades da charge. Historicamente, esse aspecto levou – e ainda leva – chargistas a momentos graves de crise, perseguição e censura, principalmente porque seus textos, diferentes de outras modalidades artísticas, têm condições de circular amplamente e de maneira às vezes até instantânea no ambiente público por meio de meios de

¹² Anexo 2.

¹³ “Não somos vanguarda, precisamos do repertório do espectador. Temos que trabalhar com o *déjà vu*, com as coisas conhecidas, desde que tu sejas criativo e introduzas novidades” – comenta Edgar Vasques em entrevista ao *Jornal do MARGS* (2005, p. 3).

comunicação massivos. O chargista é, assim, um artista que se expõe, e sua obra resulta de constantes enfrentamentos e cisões com a “normalidade”, com o status quo e com o poder (naturalmente, algo que muitos outros tipos de artistas, ligados a múltiplas linguagens, buscam fazer). Logo, a denúncia, pura e simples, não é a única razão de existir da charge; sua preocupação mais importante, enquanto objeto estético maduro, também é apontar novas possibilidades de percepção acerca da realidade. Podemos mostrar esse movimento a partir de muitos e muitos exemplos. Por ora, fiquemos apenas com dois: um de Santiago (figura 12) e outro de Edgar Vasques (figura 13).



Figura 12: charge de Santiago; versão ligeiramente modificada e em cores da charge publicada no jornal francês *Le Monde* em Janeiro de 2001, na ocasião do 1º Fórum Social Mundial, ocorrido em Porto Alegre, RS. (Fonte: SANTIAGO, 2010, p. 127.)

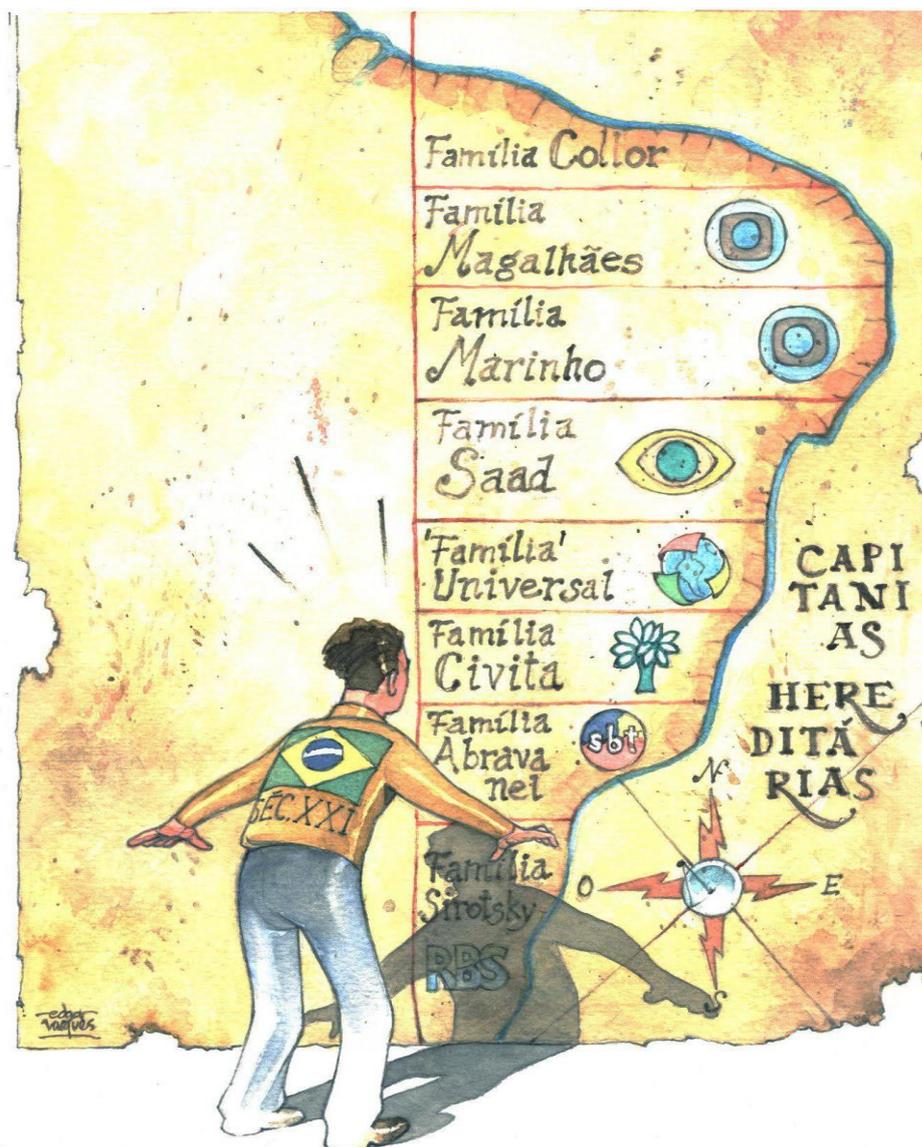


Figura 13: ilustração de Edgar Vasques para a capa da revista *Mídia com Democracia*, do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação. (Fonte: *Mídia com Democracia*, número 10, 2009.)

Temos, aqui, dois exemplos de tratamento de questões sobre o Brasil. Os chargistas, dentro de contextos editorialmente favoráveis, buscam fazer aquilo que sua arte sempre lhes convida a fazer: denunciar, desvelar, fazer refletir. Não por acaso, escolhemos duas charges que usam um recurso semelhante, os mapas. No primeiro (figura 12), o mapa brasileiro não é apresentado da forma esperada: há um outro mapa sobreposto a ele; trata-se, afinal, de uma discussão sobre desigualdade e, nesse campo, há pelo menos dois “Brasis”; curiosamente, para quem tem mais recursos e conforto, esse Brasil está distante, inclusive, de seus aspectos culturais mais identificáveis, mais simbólicos, pois, para o autor, eles representam o universo popular; o que os mais ricos querem, a princípio, segundo a charge, é não só ficar longe de tudo isso, mas também impossibilitar a (no caso, literal) ascensão daqueles que tentam alcançar esse “andar”.

No segundo mapa, a iconografia revela uma cartografia antiquada, anacrônica em relação ao personagem que carrega uma bandeira nacional com a abreviação de “século XXI”; o “Brasil do século XXI”, no caso, olha para “si mesmo” e parece encontrar algo muito semelhante ao período colonial: um mapa das capitanias hereditárias não com os nomes antigos das províncias ou de seus mandatários, mas sim de suas “versões” contemporâneas, as grandes famílias que controlam a mídia no país. A surpresa do personagem – cujos movimentos característicos nos revelam um estado de estupefação – também pode ser a nossa, na medida em que a charge busca mostrar aquilo que muitos têm medo de dizer; a relação entre mensagem e imagem pode ser eventualmente exagerada, mas isso é exatamente o que cabe a qualquer charge: revelar não pelo didatismo puro, mas sim por um certo estranhamento que nos convida a pensar.

1.1.2. Cartum: atemporalidade e universalidade.

Joaquim da Fonseca define o cartum como um texto humorístico que, “em contraposição à charge, é atemporal e universal, pois não se prende aos acontecimentos do momento” (FONSECA, 1999, p. 26). O termo, etimologicamente, estaria associado, num primeiro momento, a um tipo de produção em forma “cartões”: papéis grossos e baratos que apresentavam esboços ou ilustrações de alguma ordem; o jornal inglês *Punch*, no início dos anos 1840, teria tratado de parodiar uma série de *cartoons* que esboçavam projetos de decoração do Palácio de Westminster encomendados pelo então Príncipe Albert, aproveitando para, de alguma forma, satirizar a realeza britânica neste que já era considerado um dos periódicos precursores da imprensa ilustrada e da caricatura na Europa e um dos seus maiores divulgadores; o nome acabou se colando à ideia de charge e, eventualmente, se diferenciou para demarcar certas distinções que alguns pesquisadores – como Lima (1963, p. 18) – passaram a estabelecer entre a caricatura política, social ou de costumes e aquilo que é chamado genericamente de “desenho humorístico”. No Brasil, o trânsito frequente entre charge e cartum (termo que se “abrasileirou” por aqui) criou uma denominação ambígua em relação ao profissional que o executa – afinal, muitos artistas ligados a esses dois ofícios são denominados genericamente de “cartunistas”, ainda que, muitas vezes, sejam mais conhecidos pelas charges que fazem.



Figura 14: cartum de Santiago. (Fonte: SANTIAGO, 2004, p. 82 – versão ligeiramente modificada e em cores publicada na página pessoal do artista na rede social Facebook.)

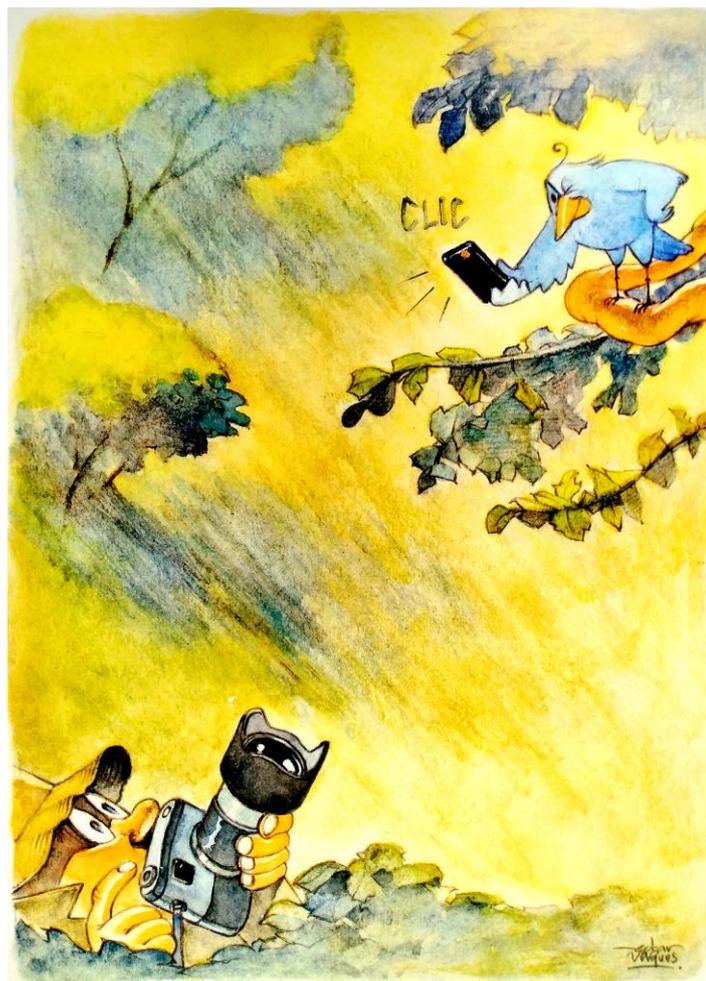


Figura 15: cartum de Edgar Vasques. (Fonte: GASTAL, 2013, p. 120; produzido para o FestFoto Internacional de Porto Alegre, de Agosto de 2012.)

Geralmente caracterizado pela piada essencialmente visual, com pouco ou nenhum texto verbal, o cartum é um texto humorístico na sua acepção mais abrangente. Nesse sentido, não se restringir ao fato público e à repercussão social dos assuntos divulgados especialmente nos veículos jornalísticos passa a ser a sua principal diferenciação em relação à chage. Os efeitos cômicos suscitados pelo cartum são consequências das típicas atitudes humorísticas que fazem desabrochar aquilo que Elias Thomé Saliba define como “epifania da emoção e do estranhamento” (2002, p. 28). Os exemplos acima (figuras 14 e 15) parecem ricos nesse sentido: o cartum, nesse formato típico do quadro único, apresenta um impulso de registro semelhante ao da fotografia, centrado no instante e na síntese.

Saliba (2002, p. 29) compreende que o *instante* é um aspecto essencial da anedota, na medida em que a situação de estranhamento que provoca o humor está exatamente no meio de um percurso, ou seja, no entre-lugar de um antes e um depois que correm naturalmente e têm seu fluxo natural interrompido pela piada. Além disso, a piada visual, particularmente, pode decorrer de um detalhe incomum em meio ao todo. Como vemos no primeiro exemplo, de Santiago (figura 14), os formandos sorriem para a foto com a esperança de que aquele momento signifique o início de uma nova jornada em busca da realização profissional; o fotógrafo os ilude ao segurar os “empregos” numa mão ao mesmo tempo em que repousa, silenciosa e solitariamente, no chão, o resto da página do jornal com o título “classificados”.

O estranhamento contido na piada visual pode brotar, também, do sentimento de contrariedade, da *antítese* – e esse é, sem dúvida, outro procedimento típico da piada, como também ressalta Saliba a partir de sua síntese teórica sobre o humor (2002, p. 15-29). O segundo exemplo, de Edgar Vasques (figura 15), é claramente baseado nessa ideia: há um choque opositivo entre os personagens, mas, ao mesmo tempo, uma inadequação, uma ideia fora do lugar na imagem; em síntese, trata-se de um conceito fundamental para o humor: a *inversão* – que pode ser de expectativa, de sentido, de “lugar no mundo”, de projeção representacional de certos entes)

A ideia de *inversão* também é proposta por Henri Bergson em seu célebre ensaio sobre o cômico. Isso está posto, por exemplo, na já citada acepção de que se torna risível aquilo que é capaz de quebrar a rigidez que há no moto-contínuo da vida, aquilo que invade a regularidade da vida, seu cotidiano e o que ela tem de estabelecido e fixo – o que ela tem de “inerte”, “pronto”, “confeccionado”, nas palavras do autor (2001, p. 33). Na visão de Bergson, “o lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz” (2001, p. 33).

O cartum abaixo (figura 16) é um exemplo interessante nesse sentido: premiado no Japão¹⁴, o trabalho de Santiago usa a intertextualidade como base e a ideia de inversão como chave humorística. Neste caso, a inversão se dá na lógica obra/público dentro do contexto de uma exposição artística, o que resulta em questões como “quem assiste quem, afinal?” “quem é o espectador, de fato?”. O resultado dessas indagações resulta num trabalho instigante e inteligente que acrescenta, ainda, o habitual gosto de seu autor pelas cenas com grande número de personagens e referências visuais.



Figura 16: cartum de Santiago. (Fonte: GASTAL, 2011, p. 114-115.)

Normalmente, há alguns vínculos possíveis de serem identificados entre o cartum e a charge, pois, muitas vezes, um cartum pode pressupor um comentário crítico ou ácido sobre a sociedade ou dialogar com tais elementos por questões eventuais. Entretanto, quando o faz, o gênero acaba mexendo “com mazelas sociais mais profundas e permanentes” (GASTAL, 2013, p. 117) que acabam, por isso, dialogando criticamente com o seu tempo por casualidade. Vejamos o exemplo abaixo (figura 17), de Santiago, produtivo na medida em que nos faz pensar na questão da temporalidade/atemporalidade, algo que acaba, também, diferenciando o cartum da charge.

¹⁴ Gran Prix no concurso anual de cartuns do jornal japonês *Yomiuri Shimbun* no ano de 1990.



Figura 17: cartum de Santiago feito para a exposição *Humores nunca dantes navegados*, a propósito do marco de 500 anos do descobrimento do Brasil; versão ligeiramente modificada e em cores de cartum publicado na revista *Bundas*, em Novembro de 1999. Este e os outros cartuns da exposição foram editados em livro em 2000 pelo Instituto Estadual do Livro e pela Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul. (Fonte: SEC-RS, 2000, p. 51.)

Notemos que o cartum acima (figura 17) é baseado num tema histórico, mas não nos mesmos termos de uma charge. Enquanto a charge vincula-se ao seu próprio tempo (às vezes, até pelas escolhas ligadas ao texto verbal), o cartum propõe um diálogo abrangente com o leitor nesse sentido, muito mais baseado no conhecimento de senso comum. Neste exemplo em especial, passado e presente se confundem na imagem de um conquistador português do século XVI falando sobre “piadas de portugueses”, um tema moderno – é dessa tensão que brota o cômico. O essencial, portanto, está no efeito de humor, não exatamente no vínculo profundo com seu contexto histórico. Ainda que o conhecimento prévio desse contexto seja importante, o cartum em questão não é uma “crônica” daquele tempo, como costuma se assemelhar a charge – mesmo que o respectivo trabalho tenha sido publicado na época em que se aproximavam as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil. O conhecimento acerca dos fatos cotidianos recentes não é, também, uma questão levantada pela obra, mas sim duas temáticas de conhecimento geral (fazer “piada de portugueses” e ver os portugueses como

aqueles que conquistaram o território brasileiro na época das Grandes Navegações). São abrangências temáticas como essas que acabam sustentando o efeito cômico do gênero em questão.

1.1.3. O formato tira nas histórias em quadrinhos: aspectos *cronísticos* e diálogos entre gêneros.

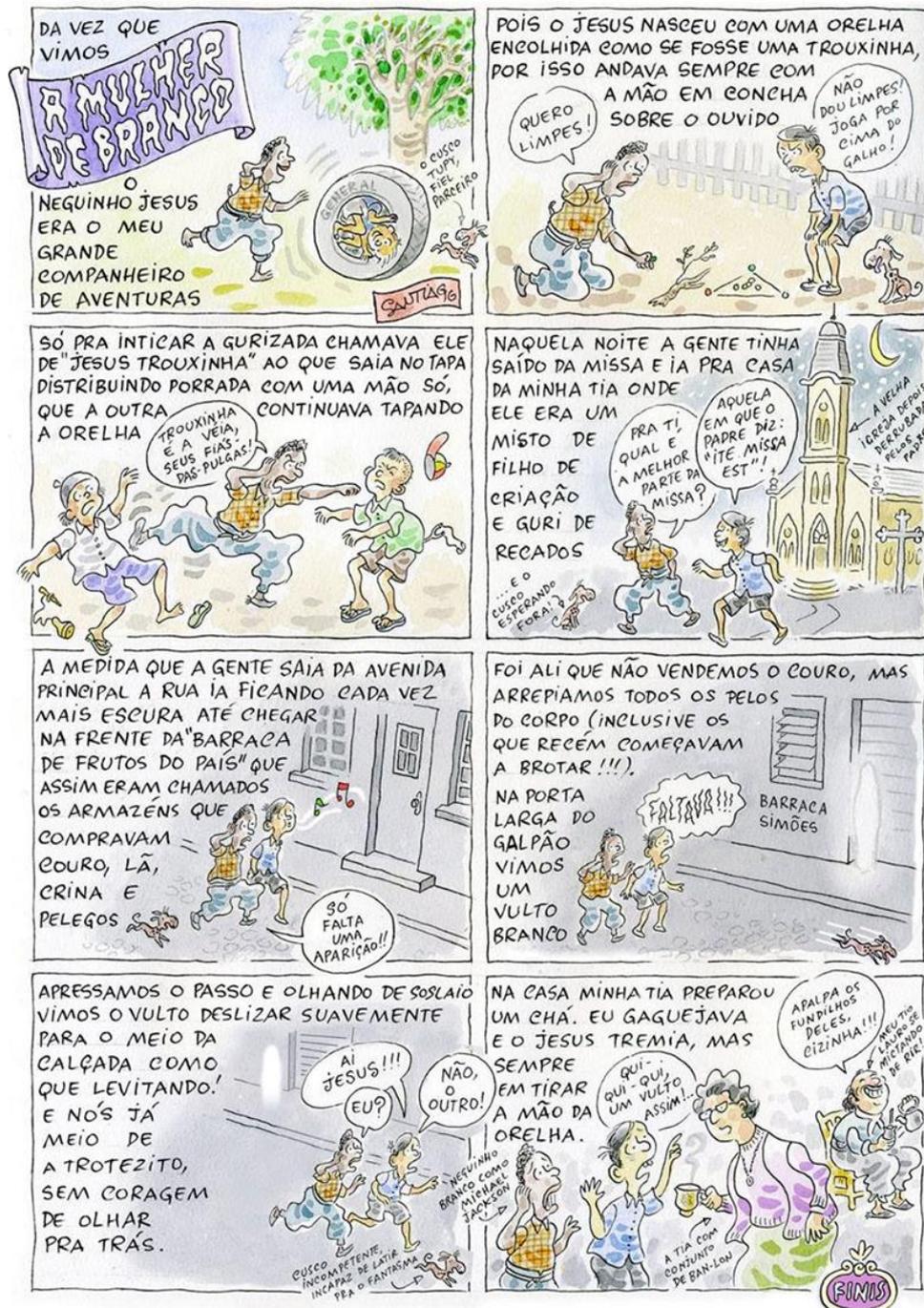


Figura 18: um dos *Causos do Santiago*. (Fonte: SANTIAGO, 2013, p. 14.)

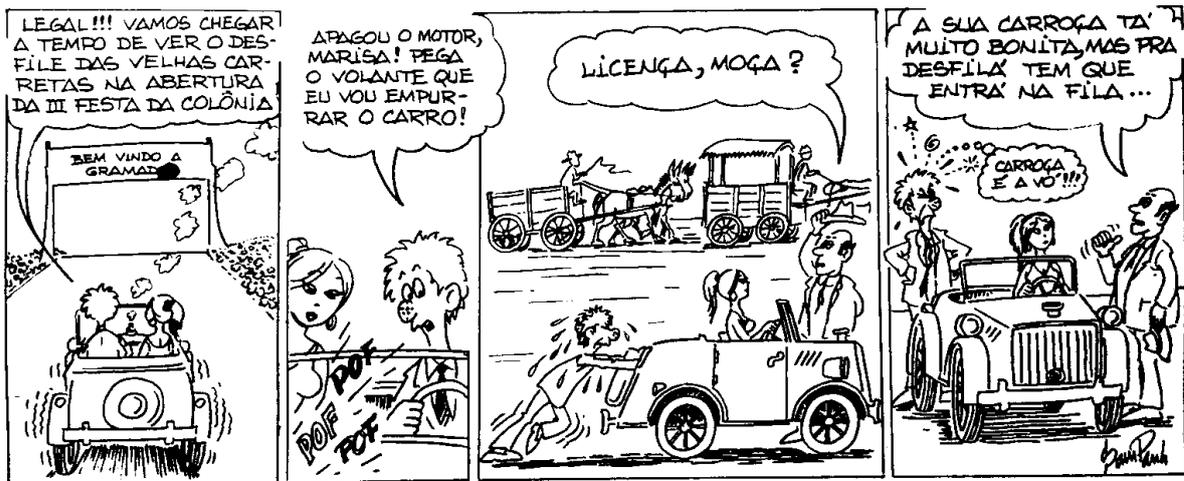


Figura 19: tira de *Sofrenildo*, de Sampaolo. (Fonte: SAMPAULO, 1998, p. 63-64.)

As duas imagens com as quais abrimos esta seção (figuras 18 e 19) apresentam características narrativas. O primeiro exemplo, de autoria de Santiago, é um reconhecível formato de HQ. A divisão dos quadros é bastante convencional: duas colunas, dois quadros por linha. O formato, ainda que curto, supera o que poderíamos chamar de tira – trata-se, assim, de uma história de uma página.

O exemplo de Santiago é, indiscutivelmente, uma história em quadrinhos. Além de sua autonomia como “conto” com início, meio e fim, a história do autor gaúcho está inserida num *álbum*, um formato de publicação sustentado por uma proposta de maior fôlego – seja uma narrativa sequencial de longa extensão, seja uma coletânea de histórias ligadas por uma proposta conceitual comum – o *álbum* em questão, *Causos do Santiago* (2013), enquadra-se no segundo caso, enquanto o primeiro pode ser associado ao formato também conhecido como *graphic novel*¹⁵.

A tira apresentada como segundo exemplo do gênero história em quadrinhos (figura 19) também tem um conteúdo essencialmente narrativo e surge com personagens ficticiais

¹⁵ *Graphic novel*: termo de difícil e polêmica definição no campo dos quadrinhos. O quadrinista Will Eisner propagou seu uso a partir do momento em que, na falta de uma definição mais adequada, batizou sua obra de 1978 *Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço* como “uma *graphic novel* de Will Eisner”. O próprio autor comenta, em seu prefácio à obra, que assim a chamou “num esforço inútil para atrair apoio de um editor de alguma editora de circuito popular” (2007, p. 8), que, neste caso, seria a Bantam Books, que não editava histórias em quadrinhos, mas sim literatura propriamente dita, o que se enquadrava na proposta literário-romanesca que Eisner acreditava ser o futuro para a sua própria obra como artista gráfico. O quadrinista mesmo afirmava que não fora o primeiro nessa investida e referia-se aos “artistas gráficos experimentais” dos anos 1920 e 1930 que já haviam publicado “romances autênticos narrados com arte sem texto” (2007, p. 8). Por não se tratar de nosso maior foco neste trabalho nem de um formato identificado diretamente com o humor gráfico ou, ainda, de uma proposta na qual investem os autores sobre os quais estamos dando mais atenção (Sampaolo, Edgar Vasques e Santiago), recomendamos a síntese teórica proposta pelo autor da presente tese contida na dissertação de mestrado intitulada *Histórias em quadrinhos & ensino de literatura: por um projeto de formação de leitores menos “quadrado”* (2013). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/88354> (último acesso em Dezembro de 2018).

criados pelo autor. Sofrenildo, a figura que dá nome à tira, é a criação mais conhecida de Sampaolo, presente ao longo de décadas de publicação na imprensa gaúcha. Trata-se de um notório azarado. Suas situações humorísticas sempre são apresentadas seguindo o modelo sequencial da tira, como essa reproduzida acima. Vemos, ali, dinamismo com relação aos enquadramentos, transposições de cenários e mudanças de foco narrativo que dão significativo movimento à história. Trata-se de um formato breve de história em quadrinhos, mas que é, ainda assim, sequencial, com encadeamento de ações e de falas.

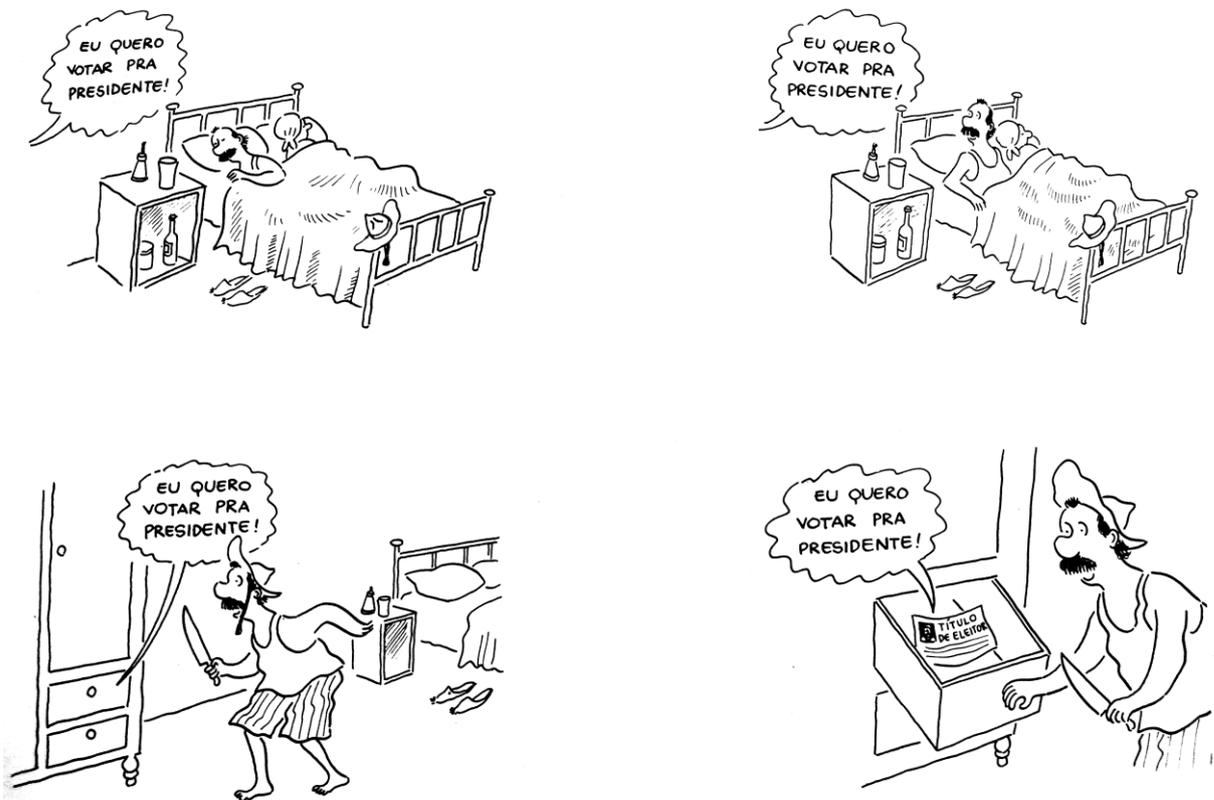
Como quaisquer outros formatos narrativos, a história em quadrinhos não está descolada do seu Mundo e não se isola apenas dentro do universo ficcional dos seus personagens. Pelo contrário: a tira, formato muito recorrente em jornais e revistas, encontra condições de permanência justamente ao se apropriar de elementos comuns aos leitores. Sofrenildo, de Sampaolo, por exemplo, é um habitante da cidade de Porto Alegre; suas tiras sempre estiveram presentes em jornais importantes da capital gaúcha (como *Correio do Povo*, *Folha da Tarde* e *Zero Hora*); as situações vividas por ele estão ligadas à lógica prosaica de seus leitores, que recebe tratamento leve pelas mãos de seu autor, ou seja, não se tratam de situações que batem em aspectos sociais graves do cotidiano dos gaúchos – tratam-se de episódios que, mesmo quando colados ao dia a dia, são, quase sempre atemporais e permanentes. Mas nem sempre é assim com todas as tiras, uma vez que algumas, corriqueiramente, propõem-se a um diálogo mais assíduo com o gênero charge.

Especialmente quando inseridos, ao longo da história, em meio ao jornalismo, os quadrinhos sempre costumaram estabelecer diálogos com aspectos cotidianos, ainda que, muitas vezes, o foco seja sobre o desenvolvimento das personagens e de suas próprias histórias. Nesse sentido, é interessante observar que um aspecto que eventualmente une tiras cômicas e charges é a adoção de um *caráter cronístico* típico do humor gráfico presente na imprensa. O que define esses *princípios cronísticos* é, justamente, a aproximação com o gênero literário moderno conhecido como *crônica*. A interlocução entre crônica e humor gráfico na história da imprensa está, principalmente, na relação de ambos com o *tempo*, o que caracteriza uma maneira de se inscrever no âmbito jornalístico. É por esse caminho que segue a reflexão de Edgar Vasques:

Comparando com os gêneros literários, a charge equivaleria à crônica: ressalvadas as diferenças de linguagem, ambas são discursos curtos que comentam e opinam, de forma autoral, sobre fatos presentes ou conhecidos pelo leitor. É, assim, a forma mais jornalística do humor gráfico: comenta, em desenho (com ou sem texto), fatos em destaque¹⁶.

¹⁶ Anexo 2: entrevista com o autor.

Ainda que sejam formalmente diferentes, tira e charge estão, às vezes, muito próximas, o que equivale a dizer que, se eventualmente a charge assume uma relação muito próxima com o conteúdo jornalístico, o mesmo pode ocorrer com tiras cômicas que se aproximam de um estilo chargístico. Quanto mais ao “rés-do-chão” estiverem – vinculando-se a datas, notícias recentes ou fatos do dia a dia –, mais “jornalísticas” (por assim dizer) serão as tiras, as charges e as crônicas. Por outro lado, por se tratarem de momentos de “suspensão” do tratamento jornalístico, tanto crônicas quanto charges e tiras não têm a mesma cobrança de uma notícia – que, a princípio, necessita de rigor e objetividade. Como lembra Antonio Candido (1992, p. 13), a crônica, “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, (...) se ajusta à sensibilidade de todo dia”; tiras e charges o fazem de forma semelhante a partir do humor e da piada – ou, ainda, por meio de personagens que se ajustam ao cotidiano (ou a *algum* cotidiano). Vejamos os exemplos abaixo, selecionados entre as tiras do personagem Macanudo Taurino Fagunde, de Santiago – figura que é misto de homenagem brincadeira com o *tipo* gaúcho interiorano e campeiro:



Figuras 20: tira protagonizada pelo personagem Macanudo Taurino Fagunde. (Fontes: SANTIAGO, 1984, p. 81.)

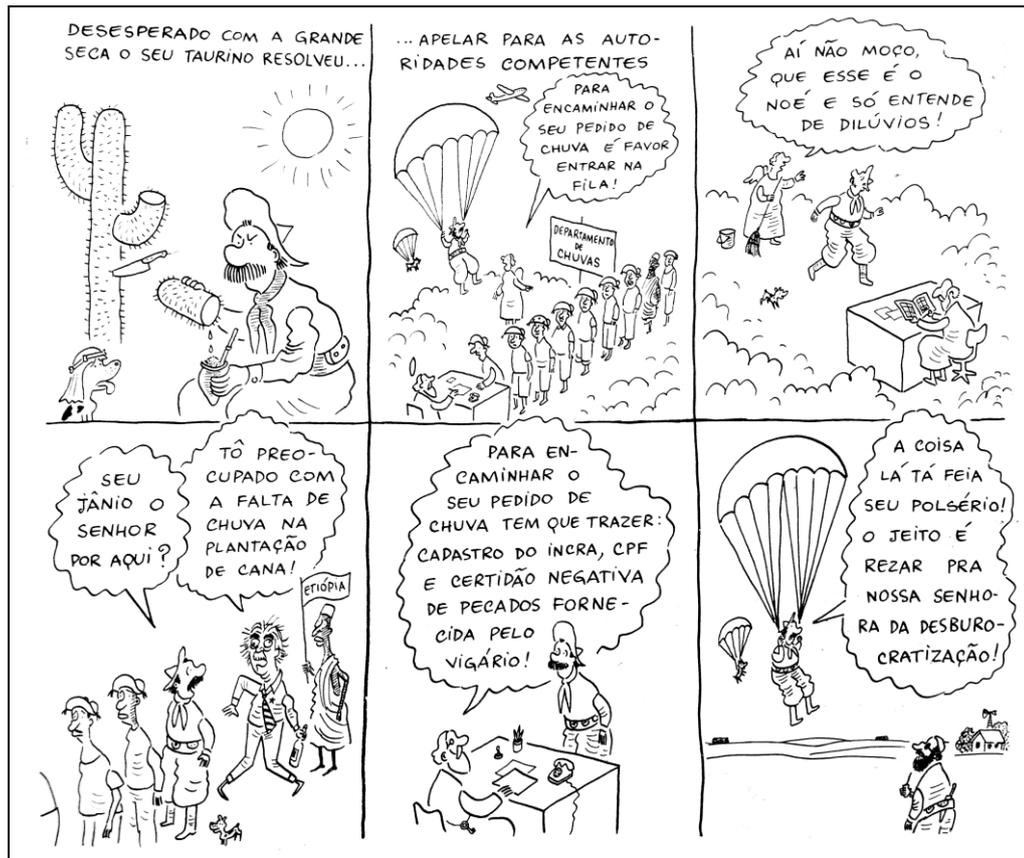


Figura 21: tira protagonizada pelo personagem Macanudo Taurino Fagunde. (Fonte: SANTIAGO, 1986, p. 62.)

No primeiro exemplo (figura 20), produzido em 1984, no contexto da campanha “Diretas Já” – que reivindicava eleições democráticas para dar um fim definitivo à Ditadura Civil-Militar –, Taurino se assusta com seu título de eleitor falante, que grita o slogan da campanha. Na segunda tira (figura 21), o personagem busca solucionar uma grande seca que assolava o Rio Grande do Sul em meados dos anos 1980; a série de tiras e charges protagonizadas por Taurino naquele período evidencia a gravidade da situação e a permanência do assunto no noticiário da época. Mesmo com um universo de personagens ficticiais, portanto, essas tiras assumem um compromisso com o seu tempo e não se furtam em trazer o ambiente social dos leitores para dentro delas. Também são, de certa forma, “crônicas” daquele período, portanto.

Como afirma Davi Arrigucci Jr. (1987, p. 52), a crônica está “presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses, (...) pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto”. O cronista, portanto, observa seu tempo e escreve impressões, observações ou relatos, destacando sua marca autoral e sua subjetividade (que jamais trata de escamotear – pelo contrário, esse é um dos elementos ímpares da crônica). Ora, parece-nos que essas também são preocupações da charge e, eventualmente, da tira para a imprensa. Tomando como referência apenas algumas

compilações recentes de cartunistas e chargistas importantes do cenário brasileiro que publicam/publicaram em jornais diversos, temos essa como uma constatação óbvia. *O Lixo da História*, de Angeli (2013) e *Ah, como era boa a Ditadura...*, de Luiz Gê (2015), são exemplos disso; quanto aos cartunistas gaúchos em destaque neste trabalho, vemos, ao longo das décadas, coletâneas que transparecem o mesmo tipo de abordagem, tais como *Retrosópio – 40 anos da história recente vistos pela charge*, de Santiago (2010), *De Pedro a Collor – As Charges da Tragédia*, de Sampaulo (1992), *Abaixo do Cruzeiro: o Brasil nas melhores histórias do Rango* (1983) e *Alô, Nova República?! O novo Brasil nas histórias do Rango* (1986), de Edgar Vasques.

Crônicas, tiras e charges são, naturalmente, manifestações diferentes entre si, mas guardam outras semelhanças para além da relação com o tempo. Principalmente, são gêneros que assumem lugares ambíguos: a crônica é um tipo de texto que transita entre o literário e o não literário, ressaltando em um certo hibridismo entre jornalismo opinativo e literatura; se a crônica está nesse entre-lugar, cabe ainda reflexão semelhante acerca da charge, gênero que está entre os quadrinhos e o jornalismo; a tira cômica, igualmente, é um formato agregador e, portanto, também híbrido – é essencialmente narrativa, por isso defendemos que deva ser inserida no gênero história em quadrinhos, também costuma apresentar uma abordagem cômica que pode ser atemporal, semelhante ao cartum, ainda que, muitas vezes, dialogue com o seu tempo e com questões sociais importantes, assemelhando-se à charge.

A crônica também é um gênero moderno que, assim, como os quadrinhos, desenvolve-se com a expansão da imprensa e da cultura de massa. Uma vez dividindo espaço no jornal, crônica e quadrinhos são momentos de eventual suspensão do estilo formal e objetivo que caracteriza um jornalismo pretensamente imparcial. Não raro, também, charges e crônicas podem assumir a parcialidade característica do editorial do veículo ao qual estão vinculadas. Mesmo nesses casos, nos quais a parcialidade é evidente, crônica e quadrinhos não procuram informar dentro dos mesmos parâmetros jornalísticos do restante de seu suporte – em outras palavras, não se trata de informar da mesma maneira que uma notícia, reportagem ou resenha. Crônica e quadrinhos, na imprensa, entretém e, ao mesmo tempo em que divertem, podem propor o debate crítico. Por fim, crônica, charge e tira cômica passam a ser, igualmente, gêneros textuais presentes corriqueiramente na imprensa, de modo que se converteram, há muito tempo, em elementos quase que indissociados do jornalismo. E há muitas possibilidades de vermos a charge como crônica, assim como certas tiras cômicas se preocupando com um *viés cronístico*, criando novos *pactos* ficcionais entre leitor e autor.

Em todo gênero artístico, o processo da leitura implica *pactos*. Ao lermos um romance, por exemplo, esperamos encontrar ficção, um narrador que organiza um mundo possível ficcional, no qual, por exemplo, desfilam personagens em espaços e tempos específicos. Como afirma Umberto Eco, “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional (...). O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária” (ECO, 1994, p. 81). Entretanto, determinadas obras literárias podem romper expectativas e fronteiras do pacto de leitura e embaralhar características definidas a priori. As escritas autobiográficas – especificamente romances em que o autor empírico inscreve-se – são exemplos disso. A crônica também é um exemplo dessa atitude estética, tanto por trazer a voz de um sujeito empírico quanto por apresentar um olhar sobre a realidade “palpável”. Essa voz, contudo, é motivada pela perspectiva acerca da vida cotidiana desse mesmo autor empírico ou de outros entes – e é uma voz que pode ser mais ou menos poética, dependendo da escolha e do tipo de discurso que se quer enunciar. A questão que se cola a esse apontamento é: e a charge? E as tiras cômicas presentes na imprensa? Não estariam elas, igualmente, nesse “meio de caminho”? Não são elas, também, motivadas pelas subjetividades de autores empíricos que, seguindo os caminhos de sua linguagem, emitem suas opiniões? Não são elas igualmente responsáveis por motivar discussões sobre fatos importantes dentro do veículo jornalístico? Não são elas que olham para esses fatos e, através do traço e do humor, “distorcem” a realidade (por assim dizer) para observá-la de maneira diversa? Talvez uma resposta afirmativa para essas perguntas possa sugerir caminhos interessantes de abordagem.

Nas tiras, a priori, o que existe é um universo ficcional, caracterizado, muitas vezes, por personagens recorrentes – como vimos acima: Sofrenildo, de Sampaolo, e Macanudo Taurino, de Santiago, por exemplo. O cartunista Santiago, aliás, dirá que “a tira geralmente é fundada no personagem. Esse personagem tem um mundo, tem um folclore dentro de si” (SANTIAGO in GASTAL, p. 47). É evidente, porém, que tiras constantemente “gritam” para o leitor, buscando um diálogo intenso com o mundo empírico, sujeitando sua fantasia à influência da realidade social, dos fatos cotidianos e dos eventos jornalísticos. A composição das anedotas presentes em tiras evidentemente dialoga – e muito – com a realidade.

Na crônica, a figura do autor é constante como ferramenta de comunicação, uma vez que tal gênero literário intensifica seu discurso, justamente, na relação e na interlocução com os leitores. Algo semelhante acontece com o cartunista autor de tiras e, especialmente, com o chargista no jornal, não no mesmo sentido da interlocução verbal, mas sim na sugestão de que, por trás da expressão gráfica, há uma figura humana que emite um determinado discurso, um sujeito que emite opinião e exerce a sua parcialidade por meio da piada ou por meio do

traço. Seja em âmbito regional ou a partir de uma discussão mais genérica, o leitor que passeia por tais tiras cômicas estabelece uma ponte natural entre a criação artística, seu próprio repertório cultural e seu conhecimento de mundo. Em muitas delas, tal imbricação mostra-se essencial à ideia humorística do autor; os personagens serão, muitas vezes, as “vozes” de seus autores, e essas vozes, então carregadas de subjetividade, aparecem até de forma metalinguística – outro *princípio cronístico* recorrente.



Figuras 22: utilizando a metalinguagem, SampaULO lembra os leitores de que Sofrenildo já era um personagem da imprensa gaúcha há mais de 20 anos. (Fonte: SAMPAULO, 1988, p. 31-32.)



Figura 23: SampaULO insere-se no texto, caricaturizando a si próprio. (Fonte: SAMPAULO, 1988, p. 31-32.)

Naturalmente que as tiras não necessitam intrinsecamente do vínculo com o dia a dia ou com os fatos recentes – isso é algo que surge espontaneamente. Para alguns autores, inclusive, isso não pode sequer ser o foco do trabalho ou sua motivação primeira. Santiago sintetiza tal inquietação em entrevista concedida para este trabalho¹⁷:

¹⁷ Anexo 3.

o esquema legal da tira, o esquema bom para que ela se perdure, para que ela também vença fronteiras no tempo e no espaço é que ela não seja muito charge. (...) o dia a dia não é legal para a tira. Porque a gente tem também uma visão mais ou menos editorial e comercial dela, depois a gente quer que ela seja editada em livros. É a praxe: ser editada em livros, em álbuns... Nos meus livros, eu tiro fora as coisas muito datadas.

A preocupação essencial da tira – cômica ou não – é, portanto, narrativa: trata-se de contar uma história dentro daquele contexto breve de poucas vinhetas ou de inserir uma situação episódica que acaba se relacionando a um universo mais amplo, de tiras seriadas publicadas periodicamente. Tiras, assim como cartuns e charges, são caracterizadas pelo “encurtamento”, como define Will Eisner (2008, p. 137); o encurtamento, nos quadrinhos, é responsável pela eventual redução do texto verbal ao mínimo, o que suscita certos vínculos narrativos paralelos ou ligações intertextuais, na medida em que as imagens, em blocos únicos ou em sequências muito limitadas, acabam evocando, naturalmente, conteúdos adicionais que estão fora delas – num *contexto extraicônico*, como vimos:

O sucesso de um “encurtamento” consiste na preservação da essência. O tema principal ou o enredo deve ser preservado, e a dramatização paralela é explorada ao extremo. Aqui, o leitor fornece a ação intermediária, seja através de dedução reflexiva ou de experiência de vida (EISNER, 2008, p. 137).

Partindo de um certo esforço para inserir a narrativa gráfica sequencial em sua pesquisa sobre a caricatura, Joaquim da Fonseca (1999, p. 26-27), ao se referir ao cartum, afirma que ele pode “inserir elementos da história em quadrinhos, como os balões de falas, subtítulos, onomatopeias e até mesmo a divisão de cenas em quadrinhos”, sinalizando que “a narrativa do cartum pode ocorrer numa cena ou numa sequência de cenas”. Ora, o que Fonseca aponta nada mais é do que uma síntese das possibilidades da tira, um formato essencialmente narrativo, no qual a piada pode se fazer presente, mas que acaba ocupando um entre-lugar de muitas outras trocas estéticas também com a charge e, naturalmente, com outros formatos de HQs. Para tratar dessas ideias, assim como daquelas propostas por Eisner no comentário anterior, exploraremos alguns exemplos. A observação destes também nos dará a oportunidade de analisar um pouco mais a estrutura do formato tira e entender suas relações com os outros gêneros abordados – a charge e o cartum.



Figura 24: tira do personagem Rango, de Edgar Vasques. (Fonte: *Edgar Vasques – Blogaléria*; <http://evblogaléria.blogspot.com.br/>; publicado em *Extra Classe*, Julho de 2013.)

O exemplo acima (figura 24) evidencia um caso típico em que a brevíssima narrativa da tira evoca uma ação anterior ao texto, associada, especialmente, ao conhecimento prévio do leitor. Publicada no contexto das manifestações de rua que se multiplicaram no Brasil em 2013, decorrentes de insatisfações generalizadas e demandas múltiplas da população constituídas a partir de um quadro político extremamente pulverizado e fragmentado, a tira em questão perde parte de sua força uma vez descontextualizada. De certa forma, é também um caso típico da tira que se confunde com o conceito de charge, pois sua base temática e seu discurso partem da relação com o momento de sua publicação.

Note-se que o conhecimento acerca do universo de personagens de *Rango* também se mostra importante: o protagonista que dá nome à tira é a figura criada pelo seu autor, Edgar Vasques, para representar uma síntese dos problemas ligados à pobreza no Brasil. Rango transita entre as ruas da cidade grande e o lixão, onde cata comida para sobreviver e dar de comer a seu filho. O que poderia ser objetivamente trágico nessas tiras se torna risível pelas mãos de Vasques na medida em que o autor expõe, em meio a tudo isso, o comentário social de figuras que já vivem o próprio absurdo causado por uma sociedade desigual. Os personagens do círculo de Rango são, como ele, figuras marginais – são outros seres miseráveis e famintos; todos ali são produtos da marginalidade, mas, paradoxalmente, estão sempre inseridos no “centro” do sistema por conhecerem seus maiores problemas e idiossincrasias¹⁸.

¹⁸ Falaremos ainda mais sobre a criação de Vasques na terceira parte deste trabalho, quando abordaremos mais a fundo a obra do autor.



Figura 25: tira de *Rango*, de Edgar Vasques. (Fonte: *Edgar Vasques – Blogaleria*; <http://evblogaleria.blogspot.com.br/>; publicado em *Extra Classe*, Março de 2010.)

No segundo exemplo de *Rango* (figura 25), observa-se de forma ainda mais clara a necessidade de conhecer um certo histórico dos personagens envolvidos. O cenário do lixão é o espaço dessas tiras por excelência; a expectativa da mudança, nas palavras do personagem no segundo quadrinho, vem também da metalinguagem proposta, uma vez que, ao longo de 40 anos, em diferentes veículos, *Rango* sempre foi publicada em estilo preto & branco. O movimento narrativo proposto pela tira é, mais uma vez, breve, mas constituído por uma estrutura de piada na qual o desfecho precisa ter impacto sobre o leitor – o objeto representado em proporções exageradas, com o intuito de criar tal impacto, contrasta com o quadro intermediário reduzido que dialoga com a visão ingênua da personagem ali enquadrada (que, ao mesmo tempo, é apenas a ponte discursiva para que a piada se realize ao final). Contemporâneo e figura próxima da produção de Vasques, Santiago nos revela que a estrutura da tira sequencial é conveniente para a piada – é quando o cartum se transforma em tira:

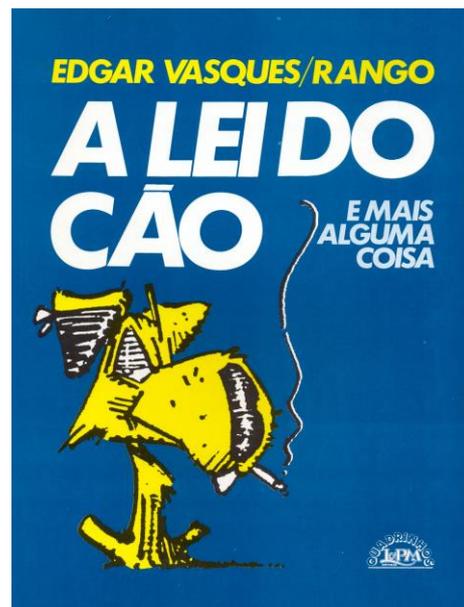
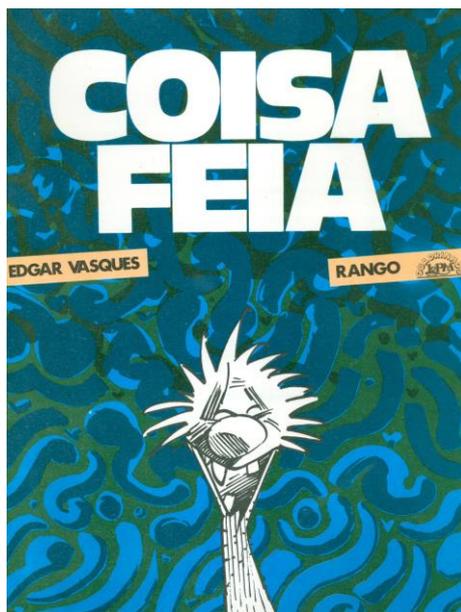
Às vezes, para o cartum, tu tens uma ideia humorística, que é uma *gag*, e resolve que ela pode ser mais bem explorada se for sequenciada. Criar um clima, um anticlímax e depois um desfecho. Tu prepara no primeiro quadrinho o tema, dá mais ou menos uma linha no segundo e no terceiro tu faz a *gag* final, que é a surpresa. Essa também é uma ferramenta do humor, a surpresa final.



Figura 26: *Rango*, de Edgar Vasques. (Fonte: *Edgar Vasques – Blogaleria*; <http://evblogaleria.blogspot.com.br/>; publicado em *Extra Classe*, Setembro de 2011.)

O último exemplo (figura 26) revela o quanto a tira, enquanto formato, está inserida dentro de um quadro complexo, a ponto de dialogar, ao mesmo tempo, com o cartum e com a charge. Aqui, não temos o elemento narrativo sequencial, com a presença de mais de um quadro – algo produtivo especialmente porque, ao trabalhar com o efeito cômico típico da piada, a tira acaba se utilizando naturalmente das etapas de introdução, desenvolvimento e conclusão¹⁹. O efeito narrativo das tiras de Rango se dá, sempre, pelo fato de elas se inserirem na lógica cotidiana desse personagem específico. Sendo assim, todas as suas tiras correspondem, de certa forma, a uma “longa jornada”. No exemplo anterior, Rango, um miserável cujo cotidiano paupérrimo não teria como piorar, está “imune” à crise, uma vez que vive ela cotidianamente. Fora isso, podemos ainda estabelecer relações com a charge ou não, pois, a despeito de seu tema, a tira em questão poderia se relacionar com contextos diversos e amplos, pois dialoga, essencialmente, com o seu próprio personagem; ao mesmo tempo, ela também está inserida num contexto de publicação em que a ideia de crise financeira faz todo o sentido para os seus leitores.

¹⁹ Essa aproximação é explorada em fartos exemplos por Paulo Ramos em *Faces do Humor – Uma Aproximação entre Piadas e Tiras* (2011).



Figuras 27, 28, 29 e 30: mais alguns exemplos de metalinguagem em tiras. Nota-se, nos exemplos de *Rango*, de Edgar Vasques, que o uso da metalinguagem não se sobrepõe à abordagem recorrente da série (sempre centrada na discussão sobre a fome e a miséria), mas sim se soma a ela. Seguindo *princípios cronísticos*, a discussão se direciona ao público, rompendo o *pacto ficcional* e “quebrando a quarta parede” (que, no caso do quadrinho, pode ser a quinta, se considerarmos os recuados em volta da vinheta). Rango, o protagonista (que aparece na primeira tira), frequentemente busca esse movimento: olha para o leitor e lança a frase de efeito que sintetiza, conjuntamente, a piada e a crítica. Aqui, o aspecto metalinguístico agrega ao universo desses personagens a ideia de que eles se reconhecem, de fato, como personagens de quadrinhos, na medida em que evocam conceitos e recursos ligados à linguagem do desenho (“nanquim”, “tiras”); mas também é fato que, para eles, o Mundo existe fora dos quadros e, por isso, constantemente ele é elemento citado dentro dessas pequenas histórias. Cabe ainda ressaltar algo que as capas e as folhas de rosto dos livros *A Lei do Cão* e *Coisa Feia* sugerem – e que pode ser mera curiosidade: quem é o autor, afinal? Edgar Vasques, o artista, ou Rango, o personagem? Afora uma possível incorreção, temos aqui uma interessante possibilidade de análise, pois é como se os dois se confundissem ou, ainda, como se ambos – não apenas Vasques – pudessem existir empiricamente. Se Rango existe tanto quanto Vasques, o caráter *cronístico* do personagem é reforçado. (Fontes: tiras reproduzidas de VASQUES, 1977, p. 59; capas de VASQUES, 1989 e VASQUES, 1988.)

Notamos que a limitação de espaço e a objetividade temática que propõem tira, charge e cartum são, contudo, enganosas, pois, como pontua Eisner, a capacidade de síntese dessas manifestações artísticas acaba por evocar a necessidade de um repertório prévio para a compreensão desses gêneros e de suas mensagens, consistindo numa fruição particular. Eisner percebe que essa é uma característica notória dos quadrinhos de forma geral, uma vez que, ao produzir, o artista deve “ter uma compreensão da experiência de vida do leitor” para “que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes [*autor e leitor*]” (EISNER, 1999, p. 13).

Desse modo, podemos compreender, também, que os diferentes gêneros dos quadrinhos acabam lidando não só com recursos de linguagem semelhantes, mas também são, todos eles, mobilizados por um conteúdo narrativo, que ora está objetivamente dado, ora está subliminarmente sugerido – como nas charges e nos cartuns, que se apresentam em quadros únicos, sem a sequencialidade típica e reconhecível dos quadrinhos, algo que aprofundaremos na próxima seção deste trabalho.

Além dessa reflexão, que pensamos ser também produtiva para aproximarmos os *gêneros do humor gráfico* e entendê-los, igualmente, como *gêneros dos quadrinhos*, convém ressaltar a síntese proposta por Paulo Ramos (2011, p. 90) para justificar essa formulação. O autor conclui que três características parecem ser consensuais entre a maior parte dos pesquisadores de quadrinhos e são perceptíveis, de alguma forma, entre os três gêneros quadrinísticos básicos apresentados (charge, cartum e história em quadrinhos): 1) a apresentação do texto verbo-visual que eventualmente se vale dos elementos recorrentes da linguagem dos quadrinhos (balão, onomatopeia, vinheta etc.); 2) a ocorrência predominante da sequência textual narrativa (ou, acrescentamos, uma pressuposição de elementos narrativos que auxiliam a compreensão do texto imagético); e, por fim, 3) a presença de formatos próprios e previsíveis de produção e de leitura.

A diferenciação proposta por Paulo Ramos também suscita outras reflexões que acabam surgindo ao longo da análise dos gêneros dos quadrinhos. A principal delas é a margem aberta para diferentes graus de distinção entre quadrinhos e humor gráfico. Alguns pesquisadores – a exemplo de Joaquim da Fonseca (1999) – estabelecem um grau de parentesco conveniente entre o humor gráfico e a caricatura, distinguindo claramente o processo de trabalho do cartunista (subentendendo seu papel ligado ao humor) do autor de histórias em quadrinhos (seriadas ou não seriadas, ligadas a um conteúdo narrativo não exatamente episódico como são as tiras e as charges). Com isso, o que se tem, muitas vezes, são duas perspectivas historiográficas concorrentes e concomitantes: uma coloca o humor

gráfico junto aos quadrinhos e considera que a linguagem destes vem se estabelecendo desde a popularização da caricatura na primeira metade do século XIX; outra considera a charge, o cartum e, eventualmente, a tira (quando cômica) como manifestações do humor gráfico que teriam, assim, trajetórias à parte.

Muitas são as análises, os comentários e as aproximações que fazem com que enxerguemos que as manifestações do humor gráfico constituem gêneros propriamente ditos dos quadrinhos. O estudioso francês Thierry Groensteen, em seu ensaio *Histórias em quadrinhos: essa desconhecida arte popular* (2004 p. 33), observa que três pilares do folhetim literário e das primeiras grandes manifestações literárias “de massa” formaram a base dos “gêneros” historicamente explorados pelas histórias em quadrinhos: 1) a (literatura de) viagem, 2) a fantasia (o fantástico, o maravilhoso, a ficção científica) e 3) a tolice. A última é especialmente importante, pois é a partir dela que notamos a referência ao humor gráfico. Considerando o comentário de Groensteen, podemos dizer que há plena identificação dos quadrinhos com o humor, e as implicações disso não são apenas discursivas, sociais ou temáticas, mas também estéticas, como veremos mais à frente.

O humor gráfico não é, assim, apenas mais uma influência, mas é, também, uma postura estética que acaba constituindo modos composicionais que atravessam os quadrinhos, justamente porque ele está na ponta do processo histórico dessa linguagem, evoluindo junto com os demais formatos e gêneros quadrinísticos. Na constituição de suas rupturas e na quebra de seus próprios paradigmas enquanto linguagem, o humor gráfico evolui por uma necessidade de comunicar de forma diferente, resultando nos parâmetros comuns aos quadrinhos como os conhecemos hoje e num processo de troca permanente e praticamente indissociável entre HQs, charges e cartuns. Em suma: as manifestações do humor gráfico, eventualmente deslocadas, não podem ser negadas dentro do processo de formação dos quadrinhos, pois fazem parte da evolução dessa arte; sendo assim, podem ser consideradas *gêneros dos quadrinhos* – no caso da charge e do cartum – ou *formas* específicas dentro desses gêneros – no caso da tira cômica em relação à *história em quadrinhos*. O entendimento disso parece-nos importante, pois ajuda a compreender a identidade artística dos autores com os quais trabalhamos nos primeiros exemplos apresentados até aqui. Essa pluralidade de gêneros e formatos precisa ser reconhecida como uma identidade que fortalece o entendimento acerca de uma arte que se insere num sistema amplo – um *polissistema*, como veremos no último capítulo deste trabalho.

Ao resgatarmos a historiografia dos quadrinhos gaúchos, assumiremos, daqui, portanto, uma perspectiva que enxerga o desenho de humor como uma tendência entre os

quadrinhos e não como uma manifestação paralela. Utilizando essa mesma perspectiva integrada, precisamos ver o processo editorial também como um elemento constituinte e estruturante dos gêneros ligados a essa arte. Logo, compreender a função da imprensa nessa história é algo fundamental, uma vez que o processo de formação dos quadrinhos está praticamente indissociado dela. Esse também será um tema sobre o qual nos debruçaremos. Por ora, é interessante, ainda, frisarmos outros aspectos constituintes do humor gráfico que dão conta de sua manifestação enquanto poética da imagem.

1.2. POÉTICA DO HUMOR GRÁFICO: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL.

Daniele Barbieri (2017, p. 178) aponta que certas linguagens passam a ser “privilegiadas” em relação a outras no que diz respeito a certas abordagens narrativas. Poderíamos dizer, assim, que o humor tem, nos quadrinhos, talvez, uma “linguagem privilegiada”, especialmente dentro de um recorte mais definido – seja ele cronológico, seja ele contextual, seja ele de suporte.

A constituição da tira cômica, da charge e do cartum, manifestações características dos quadrinhos que carregam, em si, o apelo do humor gráfico, faz com que precisemos pensar em quais são os seus elementos estruturantes, ou seja, aquilo que ajuda a definir a sua “poética”. Conceber quais são os componentes básicos do humor gráfico parece-nos fundamental para questões como: fixar bases importantes acerca da expectativa em torno dessas manifestações; perceber o domínio da linguagem por parte dos artistas ao longo do tempo; tentar compreender a formação dos quadrinhos de um modo mais sistemático e analisar os paradigmas estabelecidos ao longo dos tempos, especialmente em contextos mais delimitados; observar fenômenos de ruptura que, de alguma forma, renovam a linguagem em questão, trazendo novos paradigmas.

Para compreender a relação entre humor e quadrinhos, primeiramente, é necessário que se perceba o vínculo marcante entre a linguagem quadrinizada e um estilo que denominaremos *caricatural*. A caricatura é a base histórica e eventualmente estética do humor gráfico. Entretanto, nem sempre a caricatura irá se adequar ao humor propriamente dito; para além disso, ela poderá estar presente no conteúdo imagético de uma HQ enquanto *estilo*, por exemplo. Explicamos: Daniele Barbieri lembra que a proposta da caricatura é, essencialmente, a sátira, enfatizando, antes de tudo, o *grotesco*; logo, o que pode estar em

questão é muito mais uma finalidade ofensiva, provocadora e irônica do que propriamente humorística ou anedótica; da mesma forma, um *estilo caricatural*, na compreensão do teórico, pode ser encontrado em diferentes formatos e gêneros dos quadrinhos (2017, p. 67-86) – não apenas naqueles que utilizam o humor, portanto. Sendo assim, sua análise perpassa, primeiramente, por componentes visuais que não se relacionam automaticamente com a previsibilidade de certos discursos. Barbieri sintetiza muito bem esse que pode ser um eventual paradoxo quando diz que “o ‘fazer rir’ não é essencial às caricaturas: pode-se utilizá-las para fazer rir, marcando certos traços, certas deformidades que ‘nos fazem rir’, mas elas também podem ser utilizadas para outros fins” (BARBIERI, 2017, p. 70). Note-se nesse sentido, portanto, que a percepção do estilo transcende, inclusive, a caricatura enquanto forma, ou seja, sua manifestação próxima do retrato. Isso dá eco a outras maneiras de se analisar a caricatura enquanto recurso expressivo que passa a definir, essencialmente, uma forma de abordagem visual. Will Eisner, por exemplo, ao definir a caricatura, pensa também nos adjetivos “caricato” e “caricatural”, desvinculando a noção mais simples de caricatura pessoal desse contexto. Para tanto, o autor, recorre ao próprio desenho para exemplificar (figura 31):

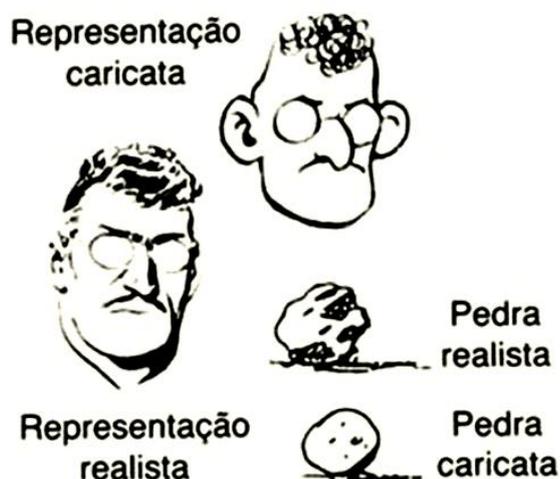


Figura 31: uma síntese de estilo, por Will Eisner. (EISNER, 1999, p. 148.)

Para Eisner, “a caricatura é uma forma de impressionismo” (1999, p. 148) – o que pode ser interpretado, também, como “uma maneira subjetiva de representar a realidade”. Para ele, “a caricatura é resultado do exagero e da simplificação”, enquanto “o realismo é o apego à maior parte possível de detalhes” (p. 148). Na sua concepção, o humor é *mais um* dos elementos contidos numa representação caricata. Antes dele, há, também, a compreensão de que esse estilo pode estabelecer um grau de comunicação particular e, paradoxalmente, até mais direto do que se poderia eventualmente supor: “a eliminação de parte dos detalhes faz

com que a imagem seja mais facilmente assimilada (...). Reter os detalhes confere credibilidade porque se aproxima mais daquilo que o leitor efetivamente vê” (p. 148) – diz o autor.

Tal formulação que estabelece uma linha que vai de um estilo realista a um estilo caricato está bastante próxima, também, das ideias de Antonio Luiz Cagnin (2014), que compreende sua análise acerca do traço e do estilo visual exatamente dentro desse espectro – “dos realistas aos caricatos” (p. 127-134) –, ressaltando o estilo individual como aspecto importante dessa curva conceitual. Nas palavras do autor, “os desenhos têm a feição própria de cada artista, revelam e identificam o seu autor, sendo possível falar deste ou daquele quadrinista” (p. 127); parte da análise acerca dessas diferenciações, estaria atrelada, então, a uma “tentativa de tipologia iconográfica em que se percebam as diferenças de grau de estilização ou de semelhança com o real” (p. 127).

Diferentes autores aproximam-se dessas ideias ao evocar outros termos para sua análise. Scott McCloud, por exemplo, em seu *Desvendando os quadrinhos* (2005), recorre ao termo *cartum* – mas não na mesma acepção que o tomamos em seção anterior deste trabalho, ou seja, enquanto *gênero*, mas sim enquanto *estilo visual* e escolha do traço e da forma de representação. Para McCloud, trabalhar a partir de um estilo que se afasta do parâmetro realista significa aplicar uma forma de “amplificação pela simplificação” (p. 30), compreendida num amálgama entre foco e abstração:

quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. (...) A capacidade que o cartum tem de concentrar nossa atenção numa ideia é parte importante de seu poder especial, tanto nos quadrinhos como no desenho em geral (MCCLOUD, 2005, p. 30-31).

Para formular uma síntese visual de sua teoria, Scott McCloud desenvolve uma espécie de diagrama (figura 32). Nesse diagrama, igualmente utilizado para exemplificar visualmente a localização de certos artistas em seu plano, vemos três vértices de um triângulo (*realidade, formas e significado*); tal como analisamos as concepções de Eisner (1999) e Cagnin (2014), percebemos que se trata de uma linha de raciocínio que estabelece, numa ponta, o estilo realista, na outra, um estilo mais subjetivo de representação – Eisner, Cagnin e Barbieri definiriam ele como *caricato*, já McCloud o vê como *cartunesco*. Scott McCloud compreende que há uma espécie de limite para a comunicação visual nos quadrinhos, portanto, estabelece, nesse diagrama, que há duas margens para que a comunicação se efetive: uma estabelece ligação com elementos figurativos e reconhecíveis aos olhos de todos e com uma amplitude maior de informações visuais com as quais o leitor deve lidar (*margem retinal*,

à esquerda); a outra está mais distante do realismo e pode ter duas etapas, ou seja, a fronteira da *linguagem* propriamente dita (que se torna mais complexa e subjetiva na medida em que seu rompimento se aproxima) e a fronteira *conceitual* (cuja insígnia será a abstração). Além desses vértices e margens, encontramos o plano das figuras, que se expressam buscando uma simplificação visual em que o significado está contido em si mesmo, ou seja, em linhas, pontos e formas.

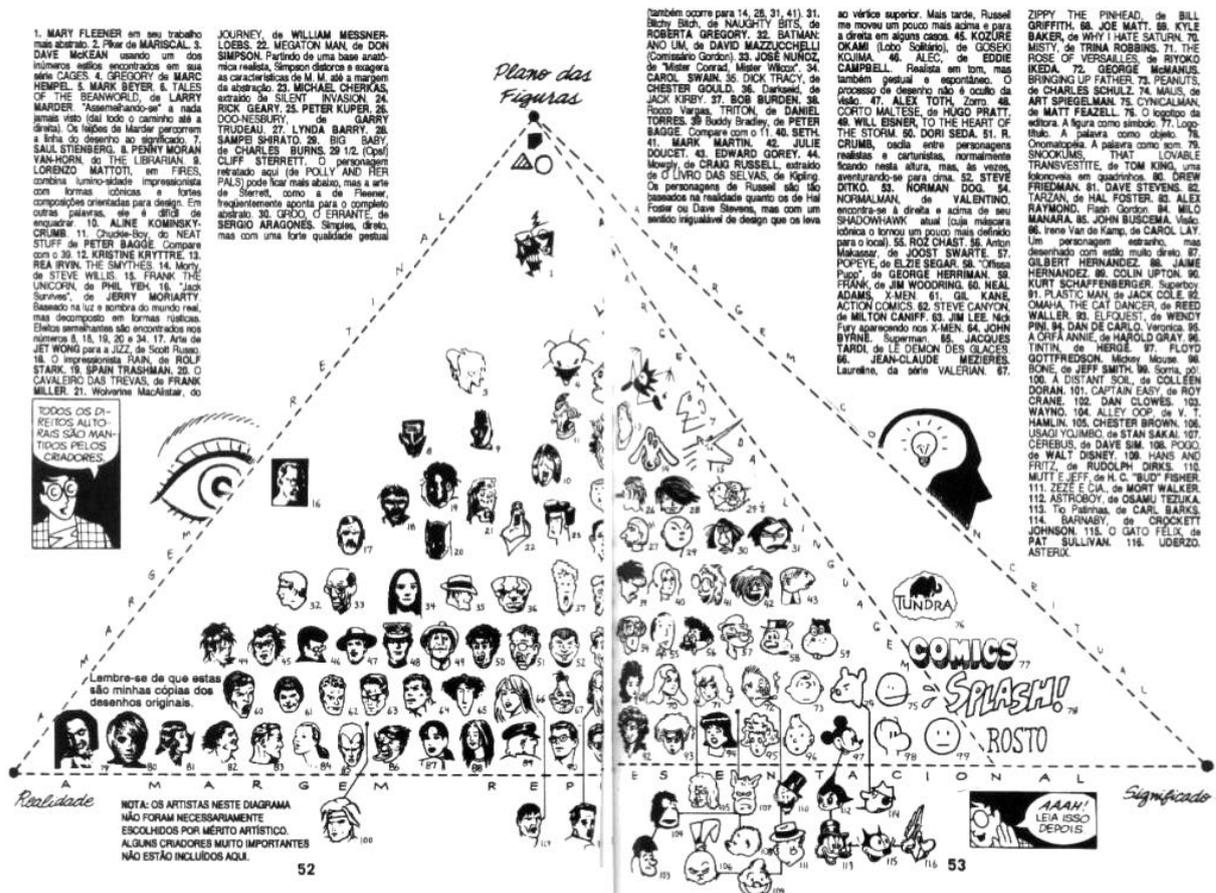


Figura 32: o triângulo do estilo de Scott McCloud. (Fonte: MCCLLOUD, 2005, p. 52-53.)

Tomando como base as ideias de McCloud (2005) e Barbieri (2017), lidamos, portanto, com dois conceitos distintos, *cartum* e *caricatura* – vinculados, neste caso, ao traço e à representação visual. Essencialmente, porém, estamos falando da mesma coisa. Os fartos exemplos utilizados por Daniele Barbieri convergem claramente para aqueles que Scott McCloud utiliza (alguns, inclusive, são os mesmos²⁰). Sendo assim, o que precisa ficar claro é que tais definições sobre caricatura ou cartum nos servem para compreender que conceitos similares entre as duas formulações, como “concisão” e “essencialidade” (BARBIERI, 2017, p. 70), são capazes de amplificar o sentido de ambas, uma vez que, aplicadas à ideia de estilo

²⁰ Os personagens Disney e a obra *Maus*, de Art Spiegelman, são alguns desses exemplos.

visual não estão somente ligadas ao humor; a ideia de redução e simplificação, nesse sentido, é comum a ambas, na medida em que a deformação da realidade que elas propõem “destaca certas características”, expressa alguns aspectos “em detrimento de outros” e “põe em evidência os traços mais significativos” que interessam ao criador em seu diálogo com o leitor (BARBIERI, 2017, p. 67/70).

Daniele Barbieri justifica seu ponto com uma argumentação inicial interessante, lembrando que, historicamente, as representações ditas “realistas” demoraram a aparecer em meio aos quadrinhos – só a partir do final dos anos 1920 (2017, p. 67). Antes, a relação entre a caricatura e o desenho de humor em geral era comum, percebida na simultaneidade da sua recepção junto ao público e no compartilhamento dos espaços de publicação; porém, além disso, muitos outros subgêneros dos quadrinhos – fora aqueles ligados ao humor gráfico – exploravam a deformação, a simplificação e o exagero grotesco típicos da chamada “caricatura pessoal”. Sendo assim, o enraizamento do estilo caricatural nos quadrinhos é algo visto como natural por Barbieri, “até o ponto de haver criado em nossa cultura uma intensa identificação entre imagens caricaturescas e imagens de quadrinhos” (2017, p. 67).

Se *caricatura* não é, então, somente a deformação utilizada gratuitamente para enfatizar características e ridicularizá-las (buscando, assim, o humor), mas também uma questão de estilo que perpassa a maneira como os artistas trabalham o traço, ela também pode ser percebida, no campo do humor gráfico, tanto como conteúdo informativo quanto como marcação de subjetividade. O apelo de uma charge que utiliza a caricatura, portanto, não é somente identificar alguém, mas também fazer uma operação discursiva subjetiva, considerando as marcações instantâneas apreendidas dos sujeitos, das imagens e dos temas caricaturizados. É importante, então, que saibamos que o conteúdo imagético pode ser percebido no acúmulo de dois aspectos: informação e subjetividade, sem afastamentos significativos, pois não se trata de informar no sentido estrito, mas sim a partir de uma proposta representacional – muitas vezes, metafórica.

A metáfora visual é um elemento vital para compreender a ação discursiva dentro dos quadrinhos e, principalmente, em seus gêneros conectados ao humor. Ela passa por grande parte de sua “gramática”, de seus elementos estruturantes, de suas ferramentas de comunicação e do seu código; passa pelo traço, pela cor, pelas relações entre imagem & palavra, pelos enquadramentos. “Todas as imagens são metafóricas em um primeiro nível”, lembra Josep Català Domènech (2011, p. 216). Sendo uma linguagem que utiliza a imagem, os quadrinhos respondem à mecânica básica de outras artes visuais que adotam a metáfora visual como recurso, portanto:

Uma imagem é a transposição do real a outro campo que modifica os traços dessa realidade; esse contato entre pelo menos dois mundos, o real e o representativo, ocorre a partir de um mecanismo basicamente metafórico. Isso sem contar as questões de técnica e estilo que aprofundam ainda mais esse mecanismo (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 216).

O entendimento acerca do conceito de *representação*, logo, é básico para desenvolvermos algumas compreensões acerca da leitura de imagens. A imagem é um desses mecanismos de linguagem que utilizamos para efetivar um processo de representação, conforme atesta Maria Beatriz Rahde:

Torna-se relevante salientar que a imagem traduz expressões que estão aliadas ao conhecimento, à memória, à percepção, à imaginação. Esta interpretação resulta do estabelecimento de relações que a sensação do artista efetuou, ao registrar as formas no cérebro por meio da visão. No ato de criar há um processo conjugado de linhas, cores, luzes, no qual também os sentimentos e a técnica estão presentes. Portanto, a estrutura do fazer artístico é moldada por funções conscientes e pré-conscientes e é por isso que a indiscutível subjetividade da visão não exclui padrões objetivos representados. (...) Acreditamos que ver para representar ou formar é ‘re-ver’, isto é, estabelecer e reconstituir a semelhança formal de um objeto para realização do novo (RAHDE, 2000, p. 20).

Stuart Hall define a concepção geral de *representação* da seguinte forma:

Em parte, nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles. Em parte, damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas práticas cotidianas. (...) Em outra parte ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

Para Hall, portanto, o significado que projetamos a partir de um conteúdo representado é definido por dispositivos, digamos, não naturais. Esses podem, por outro lado, fixar-se na cultura de um grupo de indivíduos ou de uma sociedade, tornando-se, portanto, “paradigmas”, como afirma o autor. São justamente esses paradigmas que muitas vezes correspondem à problemática básica do conceito de *representação*, afinal, fato é que o alcance de uma pretensa universalidade por meio do ato de representar compreende não apenas uma dificuldade, mas também uma arbitrariedade (quem sabe, até, uma impossibilidade), dado que podemos ter aí, inclusive, uma perspectiva ultrapassada. Para Hall (2016, p. 25), tal visão – durante muito tempo, “paradigmática” – entende que a *representação* partiria da ideia de que aquilo que se representa existe “na realidade natural e material” tal como é de fato, de modo que seu sentido seria “absolutamente claro *fora do escopo*” em que é representado; assim, a representação, sob esse ponto de vista, revelar-se-ia “um processo de importância secundária”, que entraria em campo “apenas quando as coisas já haviam sido totalmente

estabelecidas”. Hall, portanto, busca uma outra percepção resultante dos Estudos Culturais acerca do processo de *interpretação*, movimento essencial para chegarmos à significação daquilo que a arte e a cultura representam, em que o *sentido* pode ser visto como algo que também é “*produzido* – construído – em vez de simplesmente ‘encontrado’” (HALL, 2016, p. 25). E isso porque não só a constituição dos objetos representados é capaz de mudar historicamente, mas também a própria lógica de compreensão e atribuição de sentido pode se modificar. Em nossa leitura dos conceitos de Hall, portanto, a *interpretação* é um processo ativo que não envolve somente a possibilidade de captar sentido, mas também a necessidade de questionar constantemente os sentidos captados – especialmente ao longo do processo histórico e também sobre o que significa o ato da *representação*.

Nosso exemplo fundamental para tentar explicar tal entendimento se dá a partir de um paradigma importante, abordado de modo unilateral: a relação entre metáfora e realismo. Para nós, essa parece uma questão interessante, na medida em que, no humor gráfico (e em outras manifestações dos quadrinhos), tanto essa relação quanto a eventual oposição entre o que é realista e o que é caricato parecem encontrar certas diluições conceituais. Entendemos, porém, que algumas dessas diluições podem ser percebidas antes ainda de colocarmos o humor gráfico em jogo.

O signo metafórico é uma questão essencial para a compreensão daquilo que é *representado* em qualquer arte. Naturalmente, podem haver tanto compreensões simultâneas quanto afastamentos gritantes entre diferentes linguagens artísticas, ainda assim, achamos que um debate amplo nesse sentido tende a ser produtivo. Recorremos, então, às palavras de Català Domenèch – em citação longa, porém necessária para fomentarmos nossa análise:

se a metáfora linguística significa produzir uma imagem dentro do discurso, a imagem metafórica constitui uma materialização dessa imagem verbal. (...) Todas as imagens são metafóricas, mas nem todas são metáforas em sentido estrito – há uma grande diferença entre um retrato e uma caricatura. Um retrato realista é metafórico assim como um texto cheio de metáforas mortas; ao contrário, uma caricatura é metafórica de maneira mais semelhante à forma como um poeta utiliza metáforas vivas. São mecanismos parecidos, mas deveríamos qualificar o conceito de ‘metáforas mortas’ da imagem realista: algumas delas são, as que pertencem a características de estilo tão enraizadas em uma cultura que parecem formas naturais, comparáveis ao real. Mas outras não (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 216-217).

Num primeiro momento, é importante analisarmos algumas concepções de Català a partir de um olhar crítico. Primeiramente, há que se dizer que existe uma tendência comum e um tanto vulgar que costuma desmerecer o conteúdo simbólico e eventualmente alegórico contido na imagem realista. Essa tendência está expressa na citação acima no momento em que o autor concebe o retrato realista como um texto pobre, na medida em que o compara com

“um texto cheio de metáforas mortas”. Há um juízo de valor aqui – e um valor opositivo entre a amplitude de representação realista e a amplitude de representação caricata. Essa relação também interessa aos quadrinhos na medida em que certos estilos são assumidos ora de forma apartada, ora de maneira misturada, tornando essa divisão um tanto difusa nesse campo artístico.

Retomando Scott McCloud (2005), vemos essa noção reiterada quando o autor diz que o estilo cartunesco (ou caricatural, como já definimos), “Ao reduzir uma imagem a seu ‘significado’ essencial, (...) pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista” (MCCLOUD, 2005, p. 30). De maneira semelhante a Català, McCloud acaba por construir uma relação de sentidos antitéticos que nos parece um tanto limitada e que pode, eventualmente, diminuir o conteúdo de uma imagem realista (figura 33):

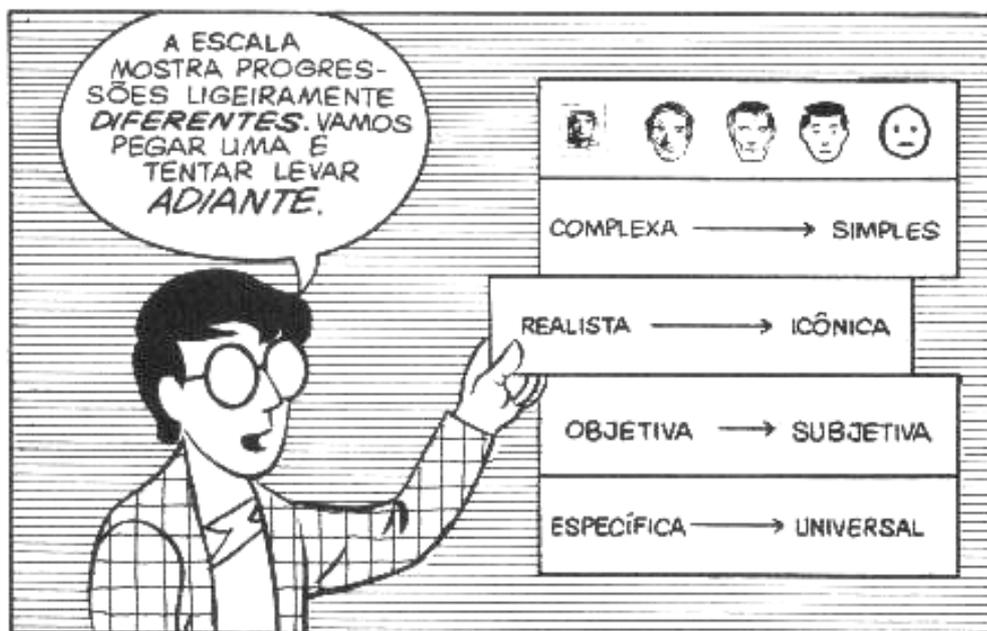


Figura 33: a escala proposta por Scott McCloud em *Desvendando os Quadrinhos* acaba estabelecendo paralelismos questionáveis em relação à imagem realista, na medida em que reduz seu potencial em termos de significação e simbolização. (Fonte: MCCLOUD, 2005, p. 46.)

Do ponto de vista puramente estético, o realismo está impregnado em muitas manifestações das artes visuais, do século XV ao século XXI. Pintores como Diego Velázquez e Jan van Eyck, se não estão cronologicamente inseridos no Realismo enquanto estilo de época, por outro lado utilizam parâmetros visuais realistas em sua obra, ligados à composição simétrica e equilibrada, à representação “fiel” da realidade e à forma de “iluminar” uma pintura; também são grandes retratistas, por exemplo, e propõem jogos lúdicos e simbólicos mesmo nesse tipo de obra. Por isso, é importante modalizar o discurso de Català: como conceber manifestações como *As Meninas* (1656), de Velázquez, ou *O*

Casamento dos Arnolfini (1434), de Jan van Eyck, que propõem a abordagem do retrato, dentro de uma ideia de vazio simbólico ou metafórico? Basta uma breve olhada na fortuna crítica acerca dessas obras para compreendermos a intrincada relação entre as imagens que elas propõem, jogando com o próprio olhar do espectador para trabalhar alegorias e relações metalinguísticas que ampliam a abordagem de seus quadros.

Podemos, ainda, trazer a discussão para um campo mais objetivo do realismo dentro da história da arte: mesmo o Realismo enquanto “escola” não pode ser tratado como mera *reprodução* da realidade em que reina a sobriedade, o vazio subjetivo e a ausência de simbolismos – e onde o único excesso é a reprodução dos detalhes, do virtuosismo técnico, o que demarca o formalismo e o rebuscamento desse estilo. Talvez essa seja uma abordagem rasa de realismo. Se tomarmos como referência uma obra como *O Ateliê* (1855), um paradigma realista do século XIX pintado por Gustav Courbet, o que veremos ali? Certamente, não apenas um ateliê, mas sim uma composição cheia de elementos a serem descobertos, como a presença de classes sociais, de personagens que, naquele momento, *representam* ideias e conceitos e de situações provocativas do ponto de vista moral.

Em outra medida, um retrato, na perspectiva realista, pode, naturalmente, evocar pouco além da representação de uma figura humana específica. Lembremos, porém, que um retrato também pode convergir pesadamente para uma proposta estética mais complexa: retratos de figuras nobres e de poder, antes, durante e depois do Realismo, são, de fato, reproduções fiéis das pessoas retratadas? As escolhas de um artista na composição de um retrato não traduzem uma certa visão particular ou mesmo uma forma de induzir o espectador a pensar algo sobre aquela imagem?

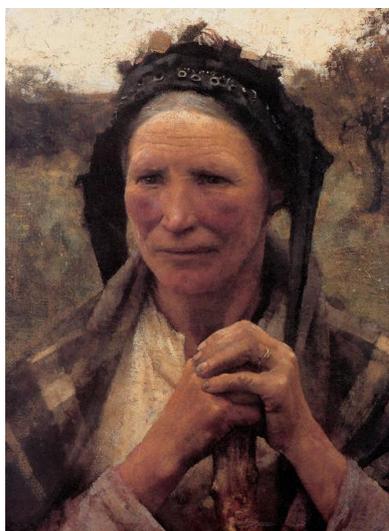


Figura 34 *Busto de uma camponesa* (1882), de George Clausen; a escolha por um naturalismo profundo em um retrato como este diminui sua força? (Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8LT723-George-Clausen-cabe%C3%A7a-de-um-campesino-mulher.>)

Para exemplificar melhor, podemos, inclusive, pensar no trabalho de um notável chargista que também foi um importante pintor real-naturalista: Honoré Daumier. Se tomarmos como base os clássicos abaixo, duas caricaturas e uma pintura (figuras 35, 36 e 37), seríamos capazes de concluir de maneira tão irredutível qual é aquela que possui maior riqueza em relação ao seu simbolismo iconográfico, ou seja, aquela possui mais “metáforas vivas”, e qual explora mais “metáforas mortas”?



Figura 35: *Gargantua* (1832), de Honoré Daumier. (Fonte: DAUMIER, 1995, p. 13.)



Figura 36: *Fisionomia das ferrovias* (1852), de Honoré Daumier. (Fonte: DAUMIER, 1995, p. 83.)



Figura 37: *Carruagem de terceira classe* (1864), de Honoré Daumier. (Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Third-Class_Carriage.)

Os exemplos de Daumier, bastante distintos, precisam ser analisados à luz de seus estilos e formas. O primeiro é um exemplo pioneiro de charge (figura 35), utilizando o recurso da caricatura para atribuir a uma figura pública de poder (Luís Felipe I, então Rei da França) um caráter grotesco. A ênfase no exagero imagético torna essa, naturalmente, uma litogravura que amplia os signos da realidade concreta, dando a ela novos significados; as metáforas visuais estão postas de maneira muito evidente, visto que seu vínculo com o realismo é negado a priori. Logo abaixo, (figura 36), temos uma primeira imagem que introduz os temas do transporte e das classes sociais, duas constantes nos trabalhos do autor. Ali, a caricatura aparece fora do âmbito do *portrait-charge* de uma figura pública que se pretende reconhecível, servindo, então, para enfatizar a deselegância e uma certa “animalização” de viajantes famintos que buscam comida desesperadamente, acotovelando-se uns sobre os outros de modo grotesco como são suas fisionomias caricatas. Mas a pintura que vem logo depois (figura 37) também é rica de significados, entretanto, construída a partir de uma cena cotidiana que apresenta tal grau de sobriedade que poderia ser vista, num primeiro momento, como um “simples retrato”. Sem dúvida, não é: a localização de personagens que emanam diferentes classes sociais por meio de suas vestimentas e objetos é uma representação

importante dentro da estética realista/naturalista – da qual Daumier faz parte enquanto pintor; o aparente protagonismo das classes baixas em primeiro plano não é, por sua vez, mais importante do que a divisão de classes estabelecida por um simples encosto de banco; vemos esses elementos, contudo, abaixo de camadas sutis e de uma paleta de cor fria, soturna e sóbria.

Essa discussão, contudo, chega às próprias histórias em quadrinhos quando estas adotam um estilo visual claramente realista. Um caso notável nos quadrinhos de super-herói é o do desenhista Alex Ross (figuras 38 e 39), que imprime um traço e um trabalho de luz e cor tão marcantes nesse sentido que muitas vezes é confundido como um caso de hiper-realismo.



Figura 38: um dos últimos quadros de *Reino do Amanhã*, com roteiro de Mark Waid e ilustrações de Alex Ross, em que a “trindade” Mulher-Maravilha, Batman e Superman se encontram. (Fonte: WAID e ROSS, 2013, p. 215.)



Figura 39: páginas de *Marvels*, uma *graphic novel* roteirizada por Kurt Busiek e desenhada por Alex Ross. (Fonte: BUSIEK e ROSS, 2010, p. 70-71.)

O trabalho de Alex Ross não tem por fim apenas exercitar um evidente virtuosismo em relação ao desenho – trata-se de uma proposta completamente conceitual. O traço do artista dialoga perfeitamente com seu universo, particularmente realista, e com as histórias apresentadas. Seu realismo, contudo, insere-se numa proposta que está bastante apartada da ideia genérica de realismo, afinal, são obras de fantasia centradas nas narrativas de super-heróis. E é justamente por causa dessa tensão que a obra de Ross encontra um interessante caminho: Em *Marvels*, por exemplo (figura 39), que tem roteiro de Kurt Busiek, temos um protagonista que ocupa não o lugar das figuras heroicas, mas sim o nosso próprio lugar – o do ser comum, deslumbrado com tais visões sobre-humanas; o olhar do personagem acompanha os grandes eventos retratados nos gibis da Marvel Comics em meio ao prosaico e ao cotidiano, junto aos fatos históricos que marcaram o século XX; eventualmente, é um espectador, como outros, que observa à distância, o que dá ao testemunho um caráter ainda mais humanista, uma vez que o evento sobrenatural pode acontecer em segundo plano; sua voz narrativa acompanha os fatos, mas não necessariamente aqueles que ele mesmo viu – esses outros, ouvidos, mas não testemunhados, por sua vez, aparecem com grande impacto visual na *graphic novel*, mas ainda a partir de um traço realista; trata-se de uma obra que guarda uma chave de leitura metalinguística, uma vez que o protagonista, essa testemunha de fatos extraordinários, é um fotógrafo – o que amplia o caráter conceitual do estilo visual do álbum.

Já em relação a *Reino do Amanhã* (figura 38), o protagonismo está atrelado, em grande parte, aos super-heróis de fato, mas se trata de uma narrativa que humaniza essas personagens. Os heróis aparecem em situações muitas vezes mundanas, fora do quadro típico da ação aventureira; muitos estão velhos e seu legado já não é o mesmo do passado; aqui, são os dramas, os diálogos e muitas situações que trazem o vínculo com *um certo realismo* – e isso, por sua vez, poderia ser motivo para discutir o próprio caráter desse estilo, na medida em que podemos entender certas obras como histórias que têm a interferência de uma perspectiva realista mesmo com a presença alegórica e fantástica a priori, mas nossa preocupação, neste momento, é essencialmente com a leitura da imagem, e em *Reino do Amanhã* o estilo visual fornece a base para a leitura da obra. De certa forma, é como se o traço e os primeiros contatos com relação à visualidade ajudassem a estabelecer, já num primeiro momento, o *pacto* com o leitor – um tipo de *pacto de leitura* particular, portanto, que a linguagem dos quadrinhos pode proporcionar. Nesses casos, em suma, podemos afirmar categoricamente: o realismo, enquanto estilo visual, não apenas *comunica* como também *simboliza*.

O estilo realista, logo, também possui uma abrangência metafórica em relação ao seu conteúdo imagético. Cruzando as premissas de Domènech (2011), Barbieri (2017) e McCloud (2005), vimos que referir um estilo caricatural ou cartunesco trata-se de uma forma de atribuir a esse estilo uma amplitude de significados – que transcendem os gêneros do humor (charge e cartum), que ultrapassam seu sentido estrito (o da caricatura pessoal) e que convergem, assim, para uma questão de *estilo individual* e de *composição*. Por outros caminhos, talvez algo semelhante possa ser dito sobre o realismo quando ele passa a servir ao humor gráfico – sem se distinguir radicalmente dele, portanto, como sugere Domènech.

Mesmo dentro daquilo que a grosso modo se entende como caricatura (o *portrait-charge*), note-se que também há uma espécie de *realismo difuso* – pois, como lembra Lima (1963, p. 18-19), a função básica da caricatura é, justamente, “caracterizar” (a fim de obter identificação), o que permitiu que certos caricaturistas (inclusive muitos ligados ao desenvolvimento massivo do humor gráfico no século XIX) fossem apontados ao longo da história como autores de caricaturas sem que seus desenhos apresentassem, de fato, elementos exagerados e deformações significativas. Bergson (2001, p. 20), por exemplo, reconhece isso ao dizer que a caricatura “sem dúvida é uma arte que exagera, mas define-a muito mal quem lhe atribui o exagero por objetivo, pois há caricaturas mais parecidas como o modelo do que o são os retratos, caricaturas nas quais o exagero mal é perceptível”.

Apesar de também fazer uma distinção entre um estilo realista e um estilo caricato/cartunesco, Scott McCloud não nega a possibilidade de vê-los eventualmente juntos – como no caso da obra do quadrinista belga Hergé²¹ (2005, p. 42/54). No humor gráfico, a noção de realismo se dilui, mas essa mistura também existe. Edgar Vasques, por exemplo, comenta sobre essa possibilidade a partir de sua própria obra:

No meu caso, existe uma característica própria: mesmo quando desenho humor, o que pressupõe uma simplificação ou estilização das figuras no desenho básico – no *acabamento* (especialmente quando é em cores) –, eu aplico valores realistas: perspectiva, luz e sombra, texturas dos materiais etc. E o resultado é uma figura deformada, caricatural, irreal, mas ao mesmo tempo “real” pelo tratamento naturalista, gerando uma contradição visual interessante. (...) Esse realismo básico, quando mesclado com as deformações caricaturais, não deixa de aproveitar conquistas das artes visuais em geral (expressionismo, surrealismo, cubismo etc.)²².

²¹ Hergé: pseudônimo de Georges Prosper Remi, criador do célebre personagem Tintim.

²² Anexo 2 deste trabalho: entrevista com o autor.



Figura 40: *Rango*, de Edgar Vasques – mãos realistas e expressivas em corpo caricato. (Fonte: VASQUES, 1991.)

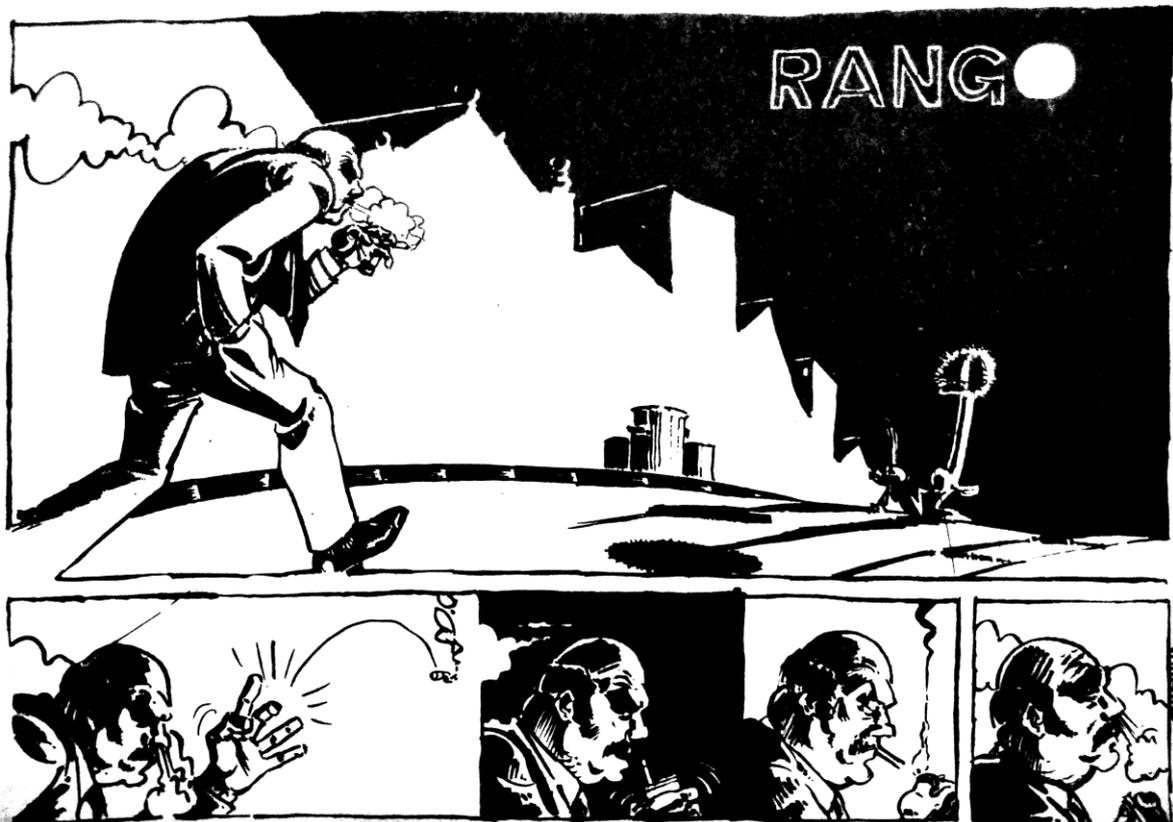


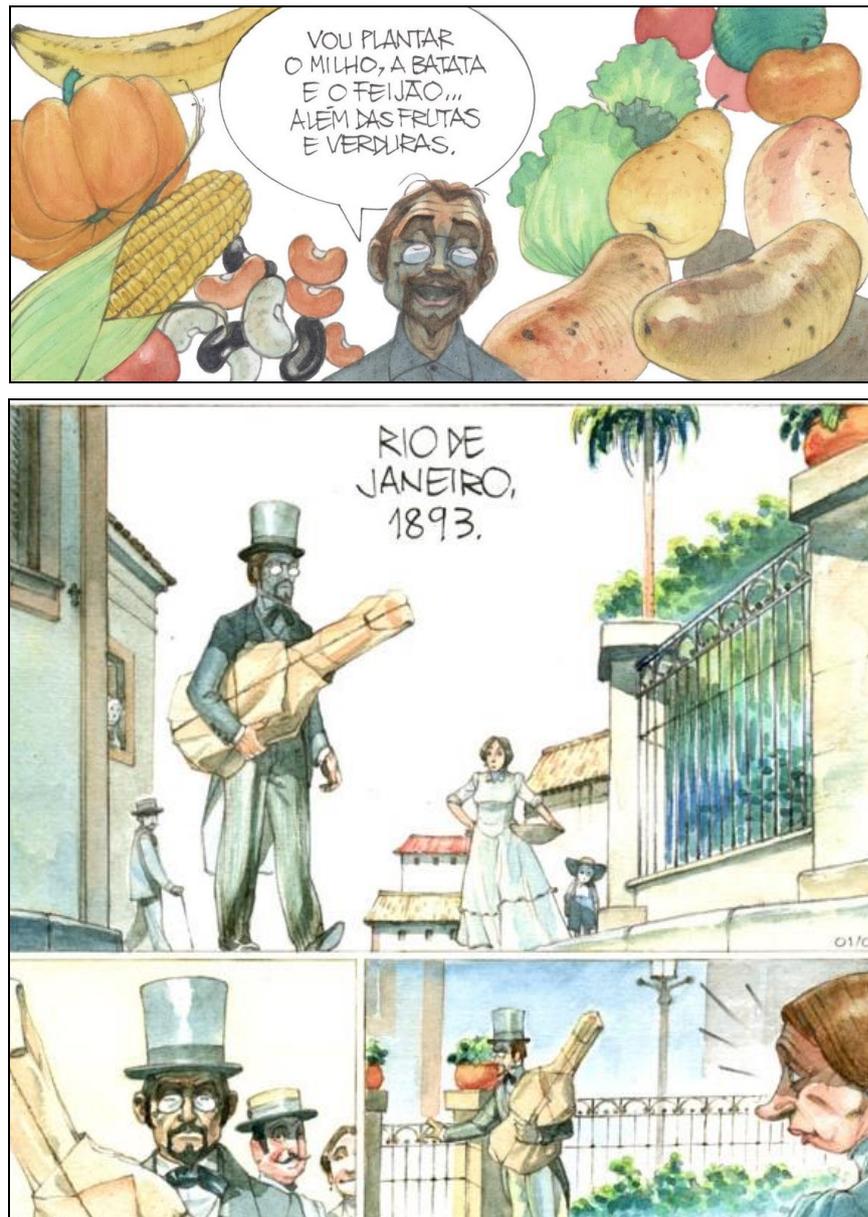
Figura 41: fragmento de história de duas páginas de Edgar Vasques – volumes, perspectiva, anatomia e aspectos figurativos realistas mesclando-se à presença de Rango, um personagem notoriamente caricato. (Fonte: VASQUES, 1977, p. 52.)

É possível dizer, também, que um certo grau de realismo pode ser visto na charge – não por acaso, o mais jornalístico dos gêneros do humor gráfico e dos quadrinhos. Na charge, há relações inevitáveis e necessárias com o mundo empírico. A partir disso, é interessante perceber que aí há um cruzamento de referenciais estéticos, visuais e discursivos: preza-se por *um certo realismo*, na mesma medida em que há o simbólico, sendo que este não pode “bloquear” a visão do leitor sobre aquele; estima-se o ficcional e as metáforas visuais, mas tais aspectos não se distanciam por completo nem do que é real, nem da necessidade de transmitir informações de cunho objetivo. O que o humor gráfico nos revela, portanto, ao se

apropriar do realismo a sua maneira, é a demonstração do alcance dessa abordagem, o que possibilita que a referência a um estilo realista também seja feita fora dos parâmetros “convencionais”. O realismo no humor gráfico, assim, também opera a partir do discurso e da relação com os temas abordados. Mas mesmo um apelo visual realista pode revelar uma operação discursiva. Voltamos, assim, à caricatura quando esta se aproxima do gênero charge: mesmo constituída de uma necessidade de recognoscibilidade, ela certamente não se adéqua plenamente a parâmetros realistas convencionais, ainda que consiga atingir seu objetivo; as típicas caricaturas do século XIX que se baseavam, primordialmente, na “macrocefalia” de seus entes representados para utilizá-los em charges, por exemplo, claramente adotavam o retrato realista como base – mas nem por isso costumam ser incorporadas dentro desse registro.

Visualmente, tanto abordagens realistas quanto abordagens não realistas podem ser, igualmente, marcadas por aspectos conceituais complexos e que dialogam com os temas e discursos impressos nos quadrinhos. Da mesma forma, tanto um traço caricato ou cartunesco quanto traços realistas podem apresentar diferentes graus de subjetividade e possibilidade de fornecer informações de cunho, digamos, “jornalístico” (não num sentido estrito, naturalmente).

O traço é a “assinatura” do artista. No humor gráfico – manifestação em que isso talvez se evidencie mais diretamente –, o autor, ao construir troca constante com o meio social, com o cotidiano e com o universo contemporâneo do leitor, acaba imprimindo o seu próprio *ponto de vista* sobre esse meio e a sua leitura de mundo pelo seu traço – não de maneira direta, portanto, mas por meio das escolhas estéticas que eventualmente sugerem o tipo de abordagem conceitual do artista. Fora do humor gráfico, isso também se revela. Vejamos os exemplos a seguir, retirados de duas diferentes adaptações literárias para o gênero história em quadrinhos:



Figuras 44 e 45: diferentes quadros da adaptação de *Memórias de um sargento de milícias* (de Manuel Antônio de Almeida), roteirizada por Ivan Jaf e ilustrada por Rodrigo Rosa. (Fonte: JAF e ROSA, 2010.)

Os exemplos são interessantes por revelarem duas chaves de leitura de obras distintas que possuem diferentes graus de incorporação de elementos realistas. Na adaptação de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (figuras 42 e 43), Edgar Vasques preza pela pesquisa iconográfica, apresentando elementos figurativos que buscam, claramente, um certo grau de referencialidade histórica e de conexão com elementos da realidade concreta; sutilmente, porém, podemos enxergar, ainda, um elemento ligeiramente caricato na composição de uma personagem feminina (figura 43, canto direito inferior). Trata-se de uma recorrência no trabalho de Vasques, como já vimos, que mescla valores estéticos realistas com outros de outra ordem. De maneira preponderante, porém, como a amostragem desses quadros nos revela, preza-se por registrar realisticamente, de onde podemos inferir que sua leitura da obra-fonte é a de que seu autor, Lima Barreto, mesmo tendo utilizado um protagonista satírico (Policarpo) não se furtou em fazer registros de seu tempo e de seu meio; talvez por isso, Vasques opte por um desenho que segue pelo mesmo caminho²³.

Na adaptação de *Memórias de um sargento de milícias* (figuras 44 e 45), vemos uma grande diferença: o ilustrador Rodrigo Rosa opta claramente por um estilo caricatural. Na representação de personagens como o Major Vidigal, ressaltam-se aspectos físicos que acabam por construir voluntariosamente o humor. A escolha não é gratuita: há um diálogo com a obra original e seu tom, pois, no romance, Manuel Antônio de Almeida constitui um universo de *tipos* populares cujos traços eventualmente “ridículos” se destacam; o tom da obra é de uma comédia de costumes com altas doses de ironia; a narrativa ressalta as peripécias de um malandro que se envolve em situações cômicas ou tragicômicas, onde prepondera a ambiguidade moral. A união desses aspectos parece convergir naturalmente para a escolha do traço de Rodrigo Rosa²⁴.

²³ Publicado em 1915, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, é um marco da literatura brasileira. O romance narra a jornada do personagem do título, um nacionalista convicto, com ideias estranhas acerca da preservação da identidade nacional. Ora marcado como louco, Policarpo é um idealista utópico de bom coração interessado nos rumos da pátria e em seu desenvolvimento. Os fatos do Brasil daquele período, assim, descortinam-se sob a história do protagonista ao longo do livro. O comportamento obstinado de Policarpo acaba por entrar em choque com sua desilusão frente às arbitrariedades do Estado brasileiro, o que leva ao seu “triste fim”.

²⁴ Publicado originalmente em folhetim e, definitivamente, em livro no ano 1854, o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, é um clássico do período romântico brasileiro que traça um perfil caricato das classes menos abastadas no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. Focada em representar a falta de virtudes e as contradições morais de “tipos” daquela sociedade, o livro acaba desconstruindo certos princípios românticos como a idealização e o sentimentalismo. Leonardinho, o protagonista, é um malandro de atitudes e ações questionáveis, construindo um perfil anti-heroico até então raro em nossa literatura; ele vive inúmeras peripécias enquanto enfrenta a perseguição eventualmente arbitrária do Major Vidigal – até que ele próprio (Leonardo) torna-se sargento de milícias, algo que reforça as ambiguidades morais envolvidas na trama e em seus personagens.

Devemos entender, portanto, que tais escolhas partem de leituras dos desenhistas acerca de suas obras-fonte, uma vez que adaptações também são, de alguma forma, interpretações – especialmente, quando essas adaptações têm por finalidade a transposição de uma linguagem artística para outra. Ambas são preenchidas pelas visões de seus ilustradores – ainda que, nesse caso, essas também sejam leituras de aspectos deixados por outros autores, os escritores originais. O traço, assim – seja ele realista, caricato ou a mistura de ambos –, é um índice importantíssimo de subjetividade e de leitura de mundo.

Na charge, que é justamente quanto se expõe uma certa diluição de fronteiras conceituais entre as abordagens caricata e realista, o traço, somado a outros índices, pode revelar, ainda, um aspecto subjetivo ainda mais marcante se considerarmos uma das funções sociais desse gênero: dar margem à opinião do autor.



Figura 46: charge de Santiago. (Fonte: *Extra Classe*, Novembro de 2017.)

Vemos que a charge acima (figura 46) apresenta uma série de metáforas visuais; todas, de alguma forma, dialogam com o universo cotidiano do leitor e com fatos públicos da época de sua publicação – o que é natural, considerando o gênero ao qual pertence o exemplo. Ao

representar uma imagem que se tornou recorrente no Brasil dos últimos anos – marchas de cidadãos com camisetas da Seleção Brasileira de Futebol evocando pautas conservadoras e moralistas –, Santiago ridiculariza os tipos envolvidos, atribuindo a eles um julgamento próprio; além disso, traz a sigla de um movimento ligado a essas pautas, inserindo uma crítica direta; ao elencar imagens de obras de arte contemporânea junto a clássicos da pintura universal que têm séculos de existência, o autor ironiza a falta de critério nos julgamentos de valor artístico propostos por movimentos que visaram censurar exposições e manifestações artísticas no país ao longo do ano de 2017. O fato central que motiva a charge está claro: trata-se do movimento que culminou no fechamento da exposição *Queermuseu*, retirada de cartaz do espaço Santander Cultural, de Porto Alegre (RS), em Setembro de 2017²⁵. A charge, publicada num veículo gaúcho (o jornal *Extra Classe*, do Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul), apresenta a visão do artista sobre esses fatos²⁶. Assim como numa crônica ou num artigo de opinião, na abordagem chargística reina a subjetividade do autor e a sua própria visão de mundo, mas essa também pode se tornar a opinião do veículo, que a assume na medida em que insere a charge junto ao seu editorial. No caso deste exemplo em especial, ao não evidenciar diretamente nenhuma exposição específica, nenhuma figura pública específica envolvida nos fatos, nenhuma entidade ligada às artes ou espaço relacionados aos episódios em questão, o artista propõe um diálogo por meio de símbolos que evocam tais temas. Trata-se de um corolário de referências, no qual se mostra claramente a opinião do autor sobre os fatos, sim, mas utilizando um arcabouço de metáforas visuais.

A troca do conteúdo metafórico entre obra e espectador e o fato de que uma obra eventualmente informa aquele que a vê é, assim, uma troca de subjetividades, em que o espectador pode ser subjugado pela subjetividade do outro ou impor a sua própria – ou, ainda, construir uma síntese entre as duas. Contudo, isso parte, inevitavelmente, da experiência e do repertório do leitor. Como afirma John Berger (1999, p. 10-11), “A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. (...) Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos”. No

²⁵ Apenas para fins de contextualização: a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* foi pautada por temas que transitavam entre sexo, sexualidade e questões de gênero. As polêmicas decorrentes de leituras ora superficiais, ora equivocadas e não mediadas acerca de determinadas obras acabou suscitando a revolta de grupos conservadores que passaram a criticar massiva e incisivamente (principalmente na internet e em redes sociais) a instituição responsável pela manutenção da exposição – reivindicando, assim, censura prévia em relação ao acesso às obras em cartaz (algumas delas, referências fundamentais da arte brasileira do século XX). A suspensão e o eventual fechamento da *Queermuseu* acabaram, por sua vez, promovendo a revolta dos grupos que defendiam a exposição, que passaram a criticar o Santander Cultural por uma postura presumivelmente “covarde”.

²⁶ Ver anexo 3 deste trabalho, onde Santiago, em entrevista ao autor da presente tese, comenta o fato e as motivações para a produção da charge.

humor gráfico, isso nos parece essencial na medida em que muito da informação que lá está sustenta-se nos “não ditos” da imagem ou em seus eventuais “exageros”. Isso converge para uma compreensão importante sobre o conceito de *representação* do já citado Stuart Hall:

Há um constante *deslizamento de sentido* em toda interpretação, uma margem – um excesso em relação ao que pretendíamos dizer – na qual outros sentidos ofuscam a afirmação ou o texto, e outras associações despertam, conferindo um sentido diferente ao que nós dizemos. Assim, a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. O *leitor* é tão importante quanto o *escritor* na produção de sentido (HALL, 2016, p. 61).

Também não é de forma direta, mas sim, digamos, de maneira metonímica que a imagem se comportará como narrativa. Considerando os gêneros dos quadrinhos que lidam com o humor, esse efeito – que também pode ser causa ou motivo – é ainda mais evidente, pois em charges e cartuns não lidamos com o entendimento recorrente dos quadrinhos como arte sequencial – ou seja, não os vemos, nesses casos, como uma arte que se situa, basicamente, no espaço, a partir da interação entre as imagens e os quadros dentro do chamado princípio da *solidariedade icônica*, que guia toda a teoria de Thierry Groensteen (2004 / 2015), à qual nos opomos parcialmente aqui, uma vez que nela há uma certa negação dos gêneros ligados ao humor gráfico.

Para Groensteen, ler quadrinhos exige uma “disposição *pan-visual*” fundada na “multiplicidade de imagens em situação de *co-presença* no seio de um *multi-quadro*” (GROENSTEEN 2004, p. 44). Podemos encontrar uma análise semelhante em Josep Català (2011), que afirma, à maneira de Groensteen, que “nos quadrinhos o tempo se expressa espacialmente” (DOMÈNECH, 2011, p. 228) – o que destaca, portanto, sua identidade *espaçotópica*. Moacyr Cirne (2000) também focaliza esse aspecto, insistindo no protagonismo da relação *entre* as imagens, ou seja, numa dinâmica que tem no espaço o seu ordenamento; a diferença é que Cirne não recusa, de todo, ao longo de seu trabalho, exemplos ligados à charge e ao cartum, mas suas palavras, como vemos abaixo, poderiam, de alguma forma, dialogar com Groensteen na medida em que o teórico brasileiro percebe os quadrinhos como um “modo narrativo visual capaz de agenciar elipses gráficas e espaciais” em que

O desencadeamento de imagens (“congeladas” no tempo e no espaço) será sempre relacional, cuja tessitura significativa apontará para a eficácia das relações críticas entre os diversos planos/enquadramentos de cada série ou estória. Caso contrário, não teremos um quadrinho de consequências estéticas, inclusive narracionais e gráficas, realmente produtivas. (...) o elemento semântico da informação textual, contido em balões ou simples legendas, filtra-se na travessia icônica de todos os elementos constitutivos do discurso quadrinizante. (...) a semioticidade dos quadrinhos pode ser localizada numa certa grafia narrativa, que faz da relação entre as imagens uma relação estrutural, lugar estético de um não-dito significativo (CIRNE, 2000, p. 29).

Os quadrinhos são essencialmente narrativos. A pergunta que se faz é: onde está a narrativa quando não há progressão entre imagens estáticas, ou seja, quando não há imagens sequenciais? Existe narrativa nesse caso? Defendemos que pode haver ou não. Parte do entendimento negativo acerca disso é consequência de um aspecto estrutural, que se converte na proposta estética de certos trabalhos e na forma como o público reage a eles. A caricatura pura e simples, por exemplo, enquanto manifestação de *tipos*, enquanto representação à moda dos retratos, não se preocupa com um conteúdo narrativo – pelo menos, à primeira vista. A caricatura, porém, não se constitui como gênero dos quadrinhos, mas sim, como já vimos, como base de certos gêneros – especialmente, a charge – e como denominação de estilo. No que diz respeito à charge e ao cartum, aí sim, talvez possamos inferir que não exatamente a narrativa em si, mas a *narratividade* seja um pressuposto estruturante. Logo, consideramos que, mesmo esses gêneros que não estão marcados pela ideia de sequencialidade, no mínimo, subentendem um conteúdo narrativo – mais uma vez, como dito, de forma metonímica.

Dito assim, de forma genérica, toda imagem pode manifestar, então, um conteúdo narrativo, aparentemente. De certa maneira, muitos exemplos artísticos podem ser analisados a partir disso, de fato. Alberto Manguel (2001) desenvolve, nesse sentido, uma reflexão interessante sobre a ideia da imagem como narrativa. Sintetizamos essa reflexão sugerindo três itens que acabam orientando a experiência narrativa diante de uma imagem: *expectativa*, *repertório* e *releitura/acumulação*.

Quanto à *expectativa*, podemos dizer que, especialmente em termos diacrônicos, uma ilustração, pintura ou gravura comporta-se como narrativa na medida em que a experiência de leitura do “espectador comum” aponta para isso²⁷. Sobre o fato, Manguel faz, inclusive²⁷, uma comparação com os quadrinhos:

formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura (MANGUEL, 2001, p. 24-25).

Na concepção de Manguel, atribuímos à imagem o caráter temporal da narrativa, ampliando o que há na moldura de uma pintura (ou nas linhas de requadro de uma charge ou cartum) para um antes e um depois (MANGUEL, 2001, p. 27). A questão de *repertório*, entretanto, acabará se impondo quanto a esse tipo de leitura imagética construída pela ideia de

²⁷ O termo *espectador comum* é usado por Manguel para desenvolver a sua reflexão ao longo de todo um capítulo da obra *Lendo imagens* (2001, p. 15-34).

narrativa. Ao fazer sua análise considerando a pintura como exemplo, Manguel nos fornece bases para uma reflexão que pode ser conduzida, mais uma vez, para os quadrinhos:

Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa – mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. (...) Só podemos ver as coisas para quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos (MANGUEL, 2001, p. 27).

Já o processo de *acumulação* nos leva a repensar as imagens e darmos a elas novos sentidos, o que também é sustentado pela noção de *repertório*, porém, não um repertório constituído, mas sim aberto e sujeito a ser renovado pelas subjetividades envolvidas tanto na criação quanto nas diferentes leituras. Novamente, temos uma reflexão motivada pela pintura que, parece-nos, também pode ser estendida aos quadrinhos:

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas (MANGUEL, 2001, p. 29).

Desse processo de acumulação, releituras e reinterpretções, surge a ideia de que a visualidade também se constitui como *registro*, situando-nos na “narrativa de um tempo”. John Berger vai, aos poucos, montando essa ideia em sua obra *Modos de ver* (1999), percebendo o quanto a cultura de massa e a era da reprodutibilidade icônica eventualmente destituiu a autoridade da imagem enquanto “documento” de um contexto (BERGER, 1999, p. 34). Berger, no entanto, questiona tal postura que vem fundamentada num juízo de valor negativo, destacando o poder revelador das imagens acerca das épocas, de diferentes subjetividades e identidades, independente de suas origens – na cultura de massa ou não:

As imagens foram, a princípio, feitas para evocar as aparências de algo ausente. Aos poucos foi se tornando evidente que uma imagem podia ultrapassar em duração aquilo que ela representava: mostrava, então, como uma coisa ou alguém havia antes se parecido – e assim, por implicação, como o assunto fora antes visto por outras pessoas. Mais tarde, também a visão específica do fazedor de imagens era reconhecida como parte do registro. Uma imagem tornou-se um registro de como X tinha visto Y. Isso era resultado de uma crescente consciência da individualidade, acompanhando uma percepção crescente da História. (...) na Europa, tal consciência existiu desde a Renascença. Nenhuma outra forma de relíquia ou texto proveniente do passado pode oferecer um testemunho assim tão direto sobre o mundo que rodeava as outras pessoas em outros tempos. (...) Dizer isso não é negar a qualidade

expressiva ou criativa da arte, tratá-la como mera evidência documental; quanto mais criativa a obra, mais profundamente ela nos permite compartilhar da experiência do visível (BERGER, 1999, p. 12).

Na compreensão do caráter múltiplo e da importância social das imagens, nossa tentativa é a de ressaltar o caráter expressivo dos quadrinhos enquanto visualidade moderna, capaz de articular proposições e saberes ligados à transformação da leitura imagética ao longo dos tempos. A poética dos quadrinhos não é única – ela se diversifica na extensão de seus gêneros, chegando ao humor gráfico; ela transita entre diferentes tipos de registro; ela atua no campo da fantasia e da realidade social; ela se apropria de conceitos estabelecidos para eventualmente desconstruí-los; ela se baseia na visualidade “estática”, mas também é, muitas vezes, dotada de *narratividade*. A poética do humor gráfico, igualmente, enquanto portadora de gêneros dos quadrinhos, constitui-se numa relação intercambiável entre discurso visual, subjetividade e diferentes poéticas da imagem.

O vínculo que as imagens dos quadrinhos têm com seus leitores, o poder que eles exercem e sua condição multifacetada como meio de representação, assim como as formas tão variadas que essa linguagem utiliza para demonstrar isso revelam a complexidade dessa arte. Seu sentido, portanto, jamais pode ser diminuído apenas por se constituir, historicamente, dentro de meios de comunicação de massa. A permanência dos quadrinhos enquanto manifestação dos nossos tempos atesta a sua validade enquanto registro, enquanto construção de repertório visual e influência sobre o imaginário social. Na medida em que a permanência e a força dos quadrinhos existem, permanece, também, o humor gráfico. E se há permanência, logo, há história. No caso dos quadrinhos, pode-se dizer, há várias histórias.

Se nosso objetivo até aqui foi estabelecer bases conceituais, apresentando exemplos da obra dos três artistas que mais nos interessam – Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques – foi por compreender que essa base tão plural fortalece as concepções de uma arte que precisa, eventualmente, de uma leitura que tente dar conta de sua multiplicidade – para que isso, então, seja mais um item a ser incorporado à sua concepção tão particular enquanto *sistema artístico*. Na segunda parte desta tese, traremos dados que ampliam essa leitura a partir do campo historiográfico, o que permitirá avaliar as conjunturas de origem e desenvolvimento dos quadrinhos sul-rio-grandenses até o ponto em que se encontram as gerações de Vasques, Sampaolo e Santiago. Trata-se de um quadro evolutivo que ganha complexidade na medida em que também precisamos resgatar os fundamentos históricos do humor gráfico e dos quadrinhos em contextos amplos, antes ainda que estes possam ser vistos na imprensa gaúcha, portanto.

2ª PARTE

ASPECTOS HISTÓRICOS



2. O HUMOR GRÁFICO & A IMPRENSA

Manifestações ligadas ao que chamamos de quadrinhos circulam sistematicamente nas páginas de jornais e suplementos ilustrados desde a primeira metade do século XIX. O trânsito entre essas diferentes manifestações em fins do século XIX e início do século XX – quando os quadrinhos já demonstravam ser uma linguagem mais estabelecida na imprensa – revela, hoje, uma liberdade formal condizente com a ideia de que muitos artistas, naquele momento, ainda experimentavam em tal linguagem. No momento em que a cultura de massa se tornava, aos poucos, uma realidade e uma revolução tecnológica se anunciava quanto à forma de entreter o público, o fenômeno da ilustração na imprensa era tratado, muitas vezes, como um tipo de produto “industrial”, e seus críticos e detratores tinham a esperança de que aquilo seria “uma moda passageira” (CAMPOS, 2015, p. 21). Essa “moda”, entretanto, já durava mais de dois quartos de século quando surgiu aquela que durante muito tempo ficaria conhecida como a invenção pioneira dos quadrinhos, a tira do personagem Yellow Kid, criada por Richard Felton Outcault, em 1895.

Ao discutirmos o papel de Yellow Kid na história dos quadrinhos, é importante que observemos que tipo de manifestação gráfica está em questão. No início, Yellow Kid aparecia em grandes painéis em meio a um universo de personagens de bairros pobres de Nova York, onde multidões de figuras desenhadas acumulavam-se, revelando aspectos do cotidiano da cidade. Aos poucos, aquele personagem, antes somente mais um em meio a tantos, começou a ganhar protagonismo e passou a ser levado a um outro formato – o gênero história em quadrinhos; é aí que ele passa a exercer o seu pretense “pioneirismo”.

Neste caso, portanto, passamos a enxergar, essencialmente, narrativa gráfica: quadros desenhados e justapostos em sequência, constituindo, portanto, uma história – na qual percebemos, também, o uso da palavra dialogando com a imagem. Não se trata de charge; não se trata, igualmente, da caricatura a partir do modelo como ela era usualmente reconhecida; não se trata do humor mais sintético do cartum. Trata-se, portanto, de narrativa objetivamente dada através de situações mais alongadas, seguindo um formato de tira com pelo menos um personagem recorrente – o tal Menino Amarelo – e uma certa riqueza na utilização de recursos variados (mas não exatamente inéditos) que hibridizam imagem & palavra.

Mickey Dugan, o personagem mais conhecido como Menino Amarelo, fez sua estreia na série *Hogan's Alley* em 1895, publicada primeiramente no ano anterior. Transitando pela revista *Truth* e pelos jornais *New York World* e *New York Journal*, Dugan tornou-se

protagonista da série que passou do formato de painel para o formato HQ logo depois; em 1896, uma tira célebre, publicada no dia 25 de Outubro, introduz balões de fala dentro de um diálogo entre o Menino e um papagaio, apresentando-se em quadros sequenciais. Estaria ali criada, para muitos, a moderna história em quadrinhos.

Hoje, porém, a criação de Richard Fenton Outcault já tem seu status revisto: é quase indiscutível, por exemplo, entre muitos pesquisadores da historiografia dos quadrinhos, o pioneirismo do suíço Rudolph Töpffer e a publicação, em livro, de *Histoire de Monsieur Jabot*, em 1833. O que acontece é que o protagonismo outorgado a Outcault ao longo dos anos deve-se a alguns fatores que sempre precisam ser debatidos. Um deles está ligado à disposição do artista para usar certos elementos formais ainda não tão recorrentes em sua época, como, por exemplo, o balão. Com o passar do tempo, porém, começou a se perceber o quanto esse e outros recursos já estavam sugeridos há décadas – séculos até – ao longo da história, mas sem um caráter sistemático de produção – o que passaria a existir com o advento da imprensa massiva – dentro da qual as tiras do Yellow Kid estavam inseridas²⁸. Criações semelhantes às que Töpffer produzira passaram a se acumular a partir de meados do século XIX, tendo, em comum, a presença do humor como ponto de partida para esse fenômeno, visto que as primeiras tiras a serem produzidas com regularidade, de forma seriada, adotavam tal abordagem.

Algumas dessas questões preliminares são comentadas por Rogério de Campos na introdução do volume *Imageria – O Nascimento das Histórias em Quadrinhos* (2015), uma compilação muito interessante acrescida de dados históricos e farta pesquisa bibliográfica que reúne trabalhos até então nunca traduzidos no Brasil que demonstram que a narrativa gráfica-sequencial é uma proposta consciente no campo das artes gráficas há alguns séculos, o que permite muitas entradas históricas. A “solução” em torno do Yellow Kid, lembra Campos (p. 13-15), tem a ver com o processo de legitimação que os defensores dos quadrinhos passaram a exercer nos Estados Unidos durante os anos 1960, após a difícil e inconcebível perseguição perpetrada contra os *comics* ao longo da década anterior²⁹. Considerando esse fato, os

²⁸ Para além da abrangência historiográfica da história da caricatura – que dá origem à charge e, conseqüentemente, associa-se à história dos quadrinhos –, narrativas gráficas que utilizavam conjuntamente palavra & imagem se fazem presentes desde a Idade Média. Um caso especial é o das *Bibliae Pauperum*, as “Bíblias dos Pobres”, volumes ilustrados que reproduziam graficamente cenas do livro sagrado dos cristãos com origens datadas pelo menos desde 1462. O resgate desse exemplo é feito por Alberto Manguel em seu livro *Uma História da Leitura* (1997, p. 123-125).

²⁹ Em função da divulgação do livro *Seduction of the Innocent*, escrito pelo psiquiatra Fredric Wertham e lançado em 1954. O livro era um tratado implacável contra os *comics*, com base em conclusões que o psiquiatra teria tirado a partir de tratamentos feitos com crianças e adolescentes com distúrbios comportamentais. Para uma leitura mais aprofundada do assunto, recomenda-se o livro de Gonçalo Júnior *A Guerra dos Gibis – A Formação do Mercado Editorial Brasileiro e a Censura aos Quadrinhos, 1933-1964* (2004).

protetores desse legado passaram a centrar sua defesa sobre as *comic strips* (ou seja, as tiras) norte-americanas, deixando de lado o legado europeu e o seu pioneirismo, profundamente atrelado ao humor e efeito direto de um tipo de imprensa ilustrada satírica da qual esses quadrinhos não se dissociavam completamente. Rogério de Campos reforça:

tal visão do que eram quadrinhos definiu a maneira como se contava a história das HQs. Os quadrinhos eram as tiras, e só teriam existido a partir do momento que os jornais americanos passaram a publicá-los (CAMPOS, 2015, p. 15).

Tal escolha também acabou sujeitando outros processos históricos a se tornarem coadjuvantes ou simplesmente desconhecidos no que diz respeito ao modo de se contar a história dos quadrinhos. No Oriente, por exemplo, a tradição japonesa, que tem uma narrativa própria acerca disso, não dissocia completamente a ilustração da literatura propriamente dita e, ainda, associa a história da caricatura à história do próprio mangá em períodos que remetem ao século XVIII e à primeira metade do século XIX (LUYTEN, 1991. p. 113-119); no Brasil, considerando o avanço dos veículos de massa e a difusão da imprensa já na segunda metade do século XIX, o pioneirismo do imigrante italiano Angelo Agostini antecipa em muitos anos outros trabalhos conhecidos mundialmente, uma vez que *As Aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte*, publicado na revista *Vida Fluminense*, data de 1869; já Rafael Bordalo Pinheiro, artista português que também teria passagem pelo Brasil, publicou, em 1872, *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*, sendo, assim, mais um caso pioneiro. E os exemplos poderiam continuar, recuando no tempo ou avançando, até encontrar, enfim, o Menino Amarelo de Richard F. Outcault.

Todos esses casos têm em comum a ideia de contar histórias por meio de uma arte gráfica que é sequencial. Podemos dizer, assim, que se tratam, todas, de exemplos do gênero história em quadrinhos, conforme vimos na primeira parte deste trabalho. No entanto, como também já comentamos, talvez seja um erro dissociar o cartum e a charge (e, antes dela, a caricatura) dessa historiografia. Naturalmente, apontar para isso faz com que tenhamos que seguir um caminho de análise muito próprio, mais amplo, distanciando e, ainda, baseado em escolhas formais e metodológicas que envolvem, como já vimos, a compreensão de, pelo menos, três diferentes gêneros de quadrinhos – dois deles, essencialmente ligados ao humor gráfico – que guardam, cada um, suas próprias jornadas históricas (que eventualmente se mesclam).

Percebemos que a tônica do início de uma produção frequente de quadrinhos é, definitivamente, o humor. Esse é o grande elo entre o cartum, a charge e as HQs em suas eras

primordiais. A imprensa ilustrada do século XIX é a evidência disso. Formalmente, o que temos, nesse momento, é uma circulação natural e sem barreiras entre a caricatura e a narrativa sequencial, entre uma abordagem próxima da charge e a criação da piada visual próxima do cartum, entre a criação de tipos ficcionais junto a personagens cotidianos ou figuras públicas. O humor, em muitos desses casos, transcende a piada e se transfigura em variantes como a sátira, a crítica irônica e a provocação pelo chiste.

Na França, local onde a caricatura ia se estabelecendo aos poucos na primeira metade do século XIX, esse humor engajado encontrava “alimento inesgotável nas contínuas mudanças de regime a partir de 1830”, conforme aponta Georges Minois em sua *História do Riso e do Escárnio* (2003). No contexto francês, 1830 é um ano marcado por novas rupturas (após a Revolução de 1789) entre a burguesia liberal e a aristocracia absolutista. Dorothée de Bruchard (1995) também comenta que o período que se seguiu a esse ano foi “aquele em que a caricatura elevou-se à categoria de arte”, na medida em que ela

se inseria dentro de um movimento em que toda uma geração de artistas, veiculada por uma imprensa cada vez mais ágil, soube estabelecer um modo de observar, descrever e julgar aquilo que consiste em *atualidade* na acepção moderna do termo, com o alcance, impacto e desdobramentos midiáticos que mantém até hoje. (BRUCHARD, 1995, p. 4).

A utilização do humor no plano visual ou enquanto discurso passa, a partir de então, a ser um artifício que coloca as polêmicas em meio ao debate público, mas que também se mostra uma prática que tem seu preço, como lembra Minois, ao afirmar que a sátira política “tem suas limitações e ambiguidades”, pois “ridiculariza seus adversários” e, “ao mesmo tempo, desencadeia as crises”, podendo, portanto, “contribuir para a tolerância dos abusos”, o que revela um interessante paradoxo: “O risco é ver o riso substituir a revolta e a cólera legítimas” (p. 483).

Está claro, porém, para muitos pesquisadores e estudiosos, que a caricatura não é instrumento ligado apenas ao riso “despreocupado”, especialmente quando “política ou social”, como nos comenta Herman Lima (1963, p. 26). Mesmo nesse momento ligado aos primórdios da disseminação massiva do humor gráfico – quando se desenvolvia através da litografia³⁰ –, a caricatura era compreendida como um instrumento de conscientização, além

³⁰ A litografia, descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder, é um método de impressão a partir da imagem desenhada sobre uma base de calcário conhecida como “pedra litográfica”; após o desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, graxa em pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície; a impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados – como chapas de plástico ou zinco no lugar da pedra. De extensa aplicação na indústria como processo gráfico, a litografia foi testada por artistas de diferentes épocas. Particularmente, Honoré

de ser uma forma de registro do seu tempo³¹. Essas são ideias basilares para a compreensão da caricatura moderna, pois é através dela que chegamos à charge, esse importante gênero ligado à imprensa a partir do século XIX.

Nesse campo, a tradição francesa é, justamente, aquela herdada pelos primeiros quadrinhos brasileiros. Para Georges Minois, entre todas as possibilidades que o humor fornecera até então, a sátira política ganhava destaque no século XIX na França por meio do humor gráfico, que acompanhava os acontecimentos pós-Revolução, onde “a liberdade de expressão” permitia “o desabrochar da caricatura” (MINOIS, 2003, p. 461). O autor, então, frisa: “A vida política no século XIX, que avança de maneira caótica em direção à democracia, necessita do escárnio, uma vez que o debate livre não pode prescindir da ironia” (MINOIS, 2003, p. 461-462).

Exatamente nesse contexto, emergia a figura pioneira de Honoré Daumier, que adotava a técnica litográfica como uma ferramenta sustentável para a divulgação na imprensa desse novo modelo de caricatura, não necessariamente pessoal, portanto, e inserida, também, numa abordagem mais abrangente. Em sua linguagem grandiloquente e rebuscada, Herman Lima comenta o trabalho do francês:

Esse genial fundibulário do lápis não somente elevou a arte da deformação intencional a um ponto jamais atingido, pela caracterização de estigmas morais, como deu à caricatura o verdadeiro caráter de arma de combate contra a prepotência e a tirania. Seu traço, tocado de ímpetos de azorrague e de virulências de vitriolo, não temeu um momento o alvo dos seus remoques – políticos e homens da lei, como não deixou de esvurmar cruelmente todas as misérias do cotidiano e da hipocrisia da sociedade, com uma violência e um vigor tanto mais espantosos (...) (LIMA, 1963, p. 55).

A caricatura, na obra de Daumier (e, seguindo, em outros) serve como sátira aos tipos individuais, na mesma medida em que desenvolve outro tipo de representação, que também “põe em cena tipos coletivos” (MINOIS, 2003, p. 468). A dissociação que ocorrerá ao longo do tempo entre essas duas propostas é o que possivelmente resultará na afirmação de duas manifestações distintas: a charge e a caricatura – sendo a última a base da primeira. O advento da arte sequencial em fins de século, com o crescimento da imprensa, trará, ainda, outra

Daumier, no século XIX, executou a litogravura na maior parte de sua obra, sobretudo em suas charges políticas e sociais. (Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*; <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>. Último acesso em 2 de Fevereiro de 2019.)

³¹ Referimos, aqui, as palavras de Herman Lima no primeiro volume da *História da Caricatura no Brasil*: “Certo, não é necessário, por evidente, encarecer a importância da caricatura, como divulgadora dos acontecimentos contemporâneos, a tal ponto que a própria História tanta vez se verá forçada a recorrer a uma expressão do grotesco intencional numa charge do passado para a exata compreensão dos homens e das coisas do seu tempo, dando-se-lhe, assim, o mesmo apreço que a um palimpsesto ou a um códice” (LIMA *apud* LIMA, 1963, p. 6); citação do pesquisador a texto de sua própria autoria (*Rui e a caricatura*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1949).

possibilidade, que se revelará na tira cômica. A função social dessas propostas passará a ser evidente: reforçar o debate público da sociedade. Assim, o humor gráfico se desenvolve a partir de uma feição notoriamente revolucionária desde a sua origem: a “dessacralização, o rebaixamento dos antigos valores, dos antigos mestres, dos antigos ídolos: monarquia, nobreza, clero são precipitados numa onda de escatologia e obscenidade” (MINOIS, 2003, p. 469). Daí para diante, o legado da imprensa ilustrada satírica francesa vai se acumulando e se expandindo pelo mundo ocidental – pelo Brasil, inclusive.

2.1. HUMOR GRÁFICO NA IMPRENSA BRASILEIRA: ORIGENS E ALGUNS DESDOBRAMENTOS.

Considerar as manifestações do humor gráfico como parte da formação dos quadrinhos no Brasil é, na verdade, inevitável – além daquilo que sustenta a formulação historiográfica que aqui se apresenta. O processo histórico ajuda a entender de que forma o humor gráfico se colou aos quadrinhos de maneira quase que permanente no caso brasileiro: Manoel de Araújo Porto-Alegre, nascido na cidade de Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, inaugurou a caricatura no país, influenciado por Honoré Daumier. A função do humor, nesse contexto – primeira metade do século XIX – estava profundamente relacionada a um quadro político complexo – tanto no caso europeu, quanto no caso brasileiro. A inspiração de Porto-Alegre, resultante de uma longa estada na Europa, especialmente na França, era evidente. O artista havia vivenciado intensamente “o panorama artístico de Paris, um universo marcado pelas litografias de Daumier, pela imprensa ilustrada, pela circulação e produção de desenhos e estampas, anúncios e cartazes”, tendo sido discípulo e contemporâneo de mestres da caricatura, logo, aperfeiçoando-se nessa arte (MAGNO, 2012, p. 58 / 66).

A produção de Araújo Porto-Alegre pode ser associada ao processo histórico de consolidação dos quadrinhos uma vez que grande parte do trabalho do artista associa-se, também, à charge. Desde seus recursos híbridos – de união do texto verbal com o texto visual – até o uso de metáforas visuais que extrapolam a representação física objetiva das figuras humanas, sua pioneira série de caricaturas produzidas entre 1837 e 1839 poderia, ao que tudo indica, também ser compreendida se não como narrativa gráfica ou arte sequencial em si – visto que se tratam de “quadros” episódicos –, então como uma manifestação que já utilizava a “gramática” dessa linguagem artística e a ideia de *narratividade* – cuja proposta

inevitavelmente a tornaria um gênero dos quadrinhos na medida em que essa arte se solidificasse e se popularizasse, tornando-se uma manifestação cultural recorrente e mais bem compreendida.

Pesquisadores, como Lima (1963), Salgueiro (2003) e Magno (2012) sugerem que o trabalho de Manoel de Araújo Porto-Alegre, em parte, constituiu-se dentro de um processo de *apropriação* da obra de Honoré Daumier, especialmente no trato com os “retratos urbanos” contidos no periódico *A Lanterna Mágica*, série extremamente interessante do período romântico brasileiro (publicada entre 1844 e 1845) que poderia, com tranquilidade, inserir-se no quadro geral da “comédia de costumes” daquele tempo, em meio a obras literárias como *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Da mesma forma, trata-se de uma obra que guarda certo parentesco com os quadrinhos: *A Lanterna Mágica*, que teve a colaboração de Rafael Mendes de Carvalho (então discípulo de Araújo) na produção das imagens, é uma espécie de folhetim ilustrado, tendo o desenho e o texto como elementos complementares, formando uma obra de linguagem híbrida e de caráter episódico, conduzida por uma dupla de protagonistas, Belchior e Laverno. Há um aspecto narrativo intrínseco à obra, na mesma medida em que o caráter cronístico (no sentido de dar ênfase ao cotidiano) e o estilo caricatural típicos da charge se fazem presentes. Salgueiro (2003, p. 16-17) aponta que o conceito de *apropriação* parece ter sentido em relação à *Lanterna Mágica* na medida em que seriam inevitáveis as comparações com a série de caricaturas conhecida como *Les Robert Macaire*, de Daumier, publicada na França entre 1836 e 1838³². De fato, tratam-se de iconografias muito semelhantes que também se assemelham em outros aspectos de sua proposta estética, como questões temáticas, discursivas e de composição de personagens. O conceito de *apropriação*, assim, mostra-se conveniente na medida em que a obra do caricaturista brasileiro não se converte apenas em mera cópia do artista francês, mostrando-se engajada em assumir um espaço praticamente nulo na cultura, na literatura e na imprensa brasileiras até então. Além dos dados biográficos, que evidenciam o contato de Manoel

³² Sobre *Robert Macaire*: “notório ladrão assassino, impostor e charlatão, sempre acompanhado de Bertrand, seu cúmplice covarde e abestalhado”, o personagem já era uma figura do imaginário europeu antes mesmo de Daumier fazer a sua série de caricaturas, como aponta João Roberto Faria (2003, p. 175-176); o pesquisador também atenta (a partir da abordagem de Décio de Almeida Prado) para a influência do personagem sobre o *Macário*, de Álvares de Azevedo (a começar pelo nome), o que revela a amplitude de seu alcance. Para Charles Baudelaire (em artigo original de 1857), a série de Daumier merece destaque entre as obras do autor: “foi a estreia decisiva da caricatura de costumes. A grande guerra política acalmara-se um pouco. A obstinação das perseguições, a atitude do governo que se fortalecera e uma certa lassidão natural do espírito humano tinham jogado muita água em toda aquela ferveria. Era preciso encontrar algo novo. (...) a grande epopeia de Robert Macaire, contada por Daumier de maneira flamejante, sucedeu às cóleras revolucionárias e aos desenhos alusivos. A caricatura, desde então, assumiu um novo aspecto, deixou de ser especificamente política. Foi a sátira geral dos cidadãos. Entrou no campo do romance” (1995, p. 20-21).

Araújo com a explosão da caricatura de tipos cotidianos na imprensa parisiense na primeira metade do século XIX, a *apropriação* da obra de Daumier em seu trabalho está ligada a um processo natural de seu tempo, em que o aumento significativo da difusão de textos e imagens dava a esse gesto um status diferenciado. Araújo assume, assim, uma atitude típica do projeto romântico brasileiro, que, mesmo construindo suas próprias bases, nunca perdeu de vista o modelo europeu vigente, adaptando (por assim dizer) suas máximas no contexto local, dando a elas, também, seu toque de originalidade:

Porto-Alegre não “copiou” simplesmente os *Robert Macaire* de Daumier em sua *Lanterna Mágica*, mas os tomou como referência do “ar do tempo”, ambientando-os em seu país. Constituiu, assim, um percurso que transcende o mero estudo de caso, alinhando-se a outras tantas experiências semelhantes da arte brasileira, nos séculos XIX e XX. A comparação impõe-se não só pela evidência formal e temática dos personagens caricaturados que intercalam os episódios de textos como o mesmo espírito de sátira moral e política encenada na cidade, como também pela trajetória biográfica de Porto-Alegre ou o fato de ele ter vivido em Paris naquele momento. Transferindo o modelo, mais tarde, para o Rio, faz-se porta-voz e personagem da comédia recriada, rompendo com a narrativa romântica de seu tempo. (...) *A Lanterna Mágica* é obra fundadora da sátira tropical, síntese da comédia urbana. Pretendida por seu autor como uma “epopeia patriótica” de seu tempo, acaba sendo intemporal pela atualidade de seus “heróis sem caráter” cujas atitudes, gestos e frases nada têm de datados, mas que se revelam como retratos trans-históricos da vida moderna. Sob as roupas de sua época, os personagens são de todas as épocas, sobretudo nesta terra em que, como escreveu Porto-Alegre, “andam mais de mil arlequins, vestidos de retalhos de todas as cores e formas passando por homens superiores” (SALGUEIRO, 2003, p. 17).

O trabalho de Porto-Alegre tinha um viés crítico inegável e um olhar, sobretudo, para a realidade, o que amplia seu caráter cronístico (sendo assim, não tão “intemporal”, como menciona Salgueiro) e fortalece suas relações com a charge. O próprio nome da obra citada acima, *Lanterna Mágica*, funcionava como elo entre a proposta ficcional e a comédia de costumes, o que abre espaço para o olhar satírico em relação ao cotidiano: conforme lembra Faria (2003, p. 173-174), a tal “lanterna” seria uma alusão a um aparelho inventado no século XVII que fazia projeção de imagens por meio de lentes, espelhos e lâminas de vidro sobre as quais eram desenhadas figuras com cores translúcidas que, iluminadas, eram projetadas numa tela branca, o que revelaria a intenção de Porto-Alegre de “apreender no espaço do jornal os fatos cotidianos da vida urbana de seu tempo”.

Luciano Magno (2012) aponta o “pleno domínio” de Manoel de Araújo Porto-Alegre tanto na charge quanto no retrato caricatural, reforçando que, a partir de 1850 (MAGNO, 2012, p. 56), seria como chargista que Manoel se destacaria. De forma geral, trata-se de um entendimento que separa a caricatura pessoal da de costumes, associando ambas, contudo, à caricatura enquanto linguagem, deixando de lado seus vínculos com os quadrinhos – o que

resulta na habitual separação entre quadrinhos e humor gráfico. A leitura de Rogério de Campos (2015), contudo, reforça os laços de parentesco entre as duas linguagens, especialmente no caso brasileiro, observando que, uma vez que se tratam de processos de produção simultâneos e de disseminação concomitante, não há como dissociar humor gráfico de quadrinhos, especialmente nesse contexto – Araújo Porto-Alegre, contudo, não está inserido no seu recorte de autores ligados ao “nascimento das histórias em quadrinhos”³³.

No Brasil, a partir de Araújo Porto-Alegre, o processo litográfico acelera a produção, e o desenho de humor diversifica-se rapidamente; as histórias em quadrinhos surgem no país, enfim, com Angelo Agostini, autor que não seria somente um artista profícuo, mas também um editor sagaz, consolidando o seu trabalho desde os anos de 1860 em revistas e suplementos diversos até o momento em que fundaria a marcante *Revista Ilustrada*, em 1876. Com Agostini, a linguagem humorística passa, assim, a ser recorrente em nossa imprensa, ressaltando problemas sociais, tornando públicas algumas polêmicas particulares, divertindo e também dando um aspecto ambíguo a tensões sociais representadas em discursos imagéticos potencialmente agressivos – algo que parece encontrar, no Brasil, um contexto conveniente.

No momento em que Agostini surge, porém, os quadrinhos não são entendidos, ainda, como tais. Suas obras que se tornariam emblemas da origem das HQs brasileiras – ou seja, os episódios que compreendem as séries *As Aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte* (publicada na revista *A Vida Fluminense*, em 1869 – figura 48) e *As Aventuras de Zé Caipora* (*Revista Ilustrada*, 1883 – figura 47), além de outras menos

³³ Há, ainda, outra questão de cunho historiográfico que nos parece cara quanto à atuação de Manoel de Araújo Porto-Alegre: o papel por ele desempenhado na imprensa a partir de 1837 com sua primeira série de caricaturas ajudou significativamente a estabelecer esse meio como espaço de atuação artística para os gravuristas e litógrafos brasileiros de então; o estabelecimento da imprensa nacional, contudo, também é fundamental para o desdobramento decisivo de nossa principal etapa de formação literária, o Romantismo – em especial, em relação ao romance (considerando a fixação dessa noção por parte da teoria de Antonio Candido em sua *Formação da Literatura Brasileira*). Em meio a isso, há um diálogo pouco comentado na historiografia literária nacional entre Porto-Alegre e o poeta Gonçalves de Magalhães (autor da obra pioneira do Romantismo brasileiro, a coletânea *Suspiros Poéticos e Saudades*, publicada em 1832): a união, que também originaria o empreendimento da revista *Nitheroi*, uma das responsáveis pela propagação da estética romântica no país, resultaria, portanto, no referido álbum de caricaturas e charges de Manoel Araújo – feito, ao que tudo indica, para ilustrar um poema satírico do precursor da poesia romântica no Brasil intitulado *Comédia Infernal* (MAGNO, 2012, p. 64). Esse diálogo entre artistas de diferentes linguagens está impregnado no trabalho do caricaturista, uma vez que Magalhães se tornou o personagem recorrente do álbum de desenhos de Porto-Alegre produzido entre 1836 e 1837 (que viria a ser um documento fundamental da história do humor gráfico nacional); além disso, pode-se dizer que Araújo compartilhava com o poeta as críticas tecidas a certas figuras públicas que figurariam tanto em versos deste quanto em desenhos e outros versos daquele. Para que se analise o processo de formação dos quadrinhos, compreende-se, notoriamente, que a observação do comportamento da imprensa é um aspecto essencial; ele está associado a muitas outras variáveis, como a articulação com outros suportes – como, naturalmente, o formato livro. Considerando esse fato, talvez não seria problemático sugerir que o que há, em relação à historiografia literária, talvez seja um apagamento nesse sentido; o apagamento da atuação na imprensa e, conseqüentemente, de outras manifestações a ela ligadas, talvez indique uma “falha”, uma falta dessa historiografia nacional, que é a de dar mais ênfase aos diálogos que se construíam, justamente, pela imprensa.

conhecidas, como *As Aventuras de um Ministro* (*Revista Illustrada*, 1876 – figura 49)³⁴ – eram percebidas, numa visão geral, como ampliações da linguagem humorística/caricatural na imprensa, ainda que, formalmente, já representassem uma virada significativa, perceptível em uma proposta mais ligada à narrativa de caráter sequencial.



Figura 47: fragmento de *As Aventuras de Zé Caipora*, de Ângelo Agostini. (Fonte: AGOSTINI, 2013, p. 135.)

³⁴ Sobre *As Aventuras de um Ministro*, ver artigo de Aristeu Elisandro Machado Lopes, *As Aventuras De Um Ministro: a elite imperial nas narrativas gráficas da Revista Illustrada (Rio de Janeiro, 1876-1877)*, presente no livro *Comunicação e cultura midiática: diálogos interdisciplinares* (2017), organizado por Lopes, Daniele Gallindo Gonçalves Silva e Mônica Lima de Faria. A história de Agostini apresenta uma interessante combinação entre farsa e sátira política que tem como protagonista a figura de Duque de Caxias, à época Presidente do Conselho de Ministros. Segundo Lopes (2017, p. 147/149), “as ilustrações de Agostini apresentavam o Duque de Caxias em situações cômicas, mas um de seus ministros, José Bento da Cunha Figueiredo, ministro e secretário de estado dos negócios do Império, também foi muito satirizado”, tendo como ponto de partida o tema do “calor daquele final de verão na cidade do Rio de Janeiro”, “intercalado com o tema político”.

histórias em narrativas que se aproximam das características comuns às tiras cômicas contemporâneas – que, igualmente, utilizam personagens de ficção para tecer comentários sobre seu tempo e seus modos de vida. Assim, se *As Aventuras de Nhô-Quim* correspondem às histórias de um “caipira rico, ingênuo, trapalhão e exilado na Corte pela família para tecer uma sucessão de críticas irreverentes aos problemas urbanos, modismos, costumes sociais e políticos da época”, apresentando, satiricamente, o choque entre o homem interiorano e os problemas da grande cidade, por outros caminhos *As Aventuras de Zé Caipora* também constituem um importantíssimo “repositório iconográfico dos usos e costumes rurais e urbanos do fim do Segundo Império e do começo do século XX”, funcionando, igualmente, como “documento antropológico e social” (CARDOSO, 2013, p. 23/30).

Além das narrativas gráficas, Agostini teve importantíssima atuação política – especialmente na *Revista Ilustrada*. O periódico fundado pelo artista ítalo-brasileiro passou a ser importante veículo ligado à circulação das ideias políticas do seu tempo, assumindo, eventualmente, o protagonismo dessas questões na imprensa do centro do país. Na obra *Poeta do Lápis*, o biógrafo de Angelo Agostini, Marcelo Balaban, analisa:

Uma lição que pode ser aprendida com a leitura sistemática dos jornais de caricatura da segunda metade do século XIX é que a política ocupava lugar destacado na vida de seus muitos leitores. Tal centralidade era bastante evidente na Corte e se revela de modo particularmente forte na *Revista Ilustrada* durante os 13 anos em que Angelo Agostini a dirigiu e nela desenhou. Ler o mais importante semanário de sua carreira e um dos principais jornais que circularam no Rio de Janeiro Imperial ensina-nos que os habitantes da cidade respiravam política de formas diversas. (...) Isso fazia com que, de maneira geral, o calendário político organizasse a pauta da *Revista* que, com o peculiar bom humor que a caracterizava, abordava temas sociais da cidade (BALABAN, 2009, p. 337)

O pesquisador Athos Eichler Cardoso comenta que foi na *Revista Ilustrada* que o trabalho de Agostini se “agigantou” (estética e tematicamente); foi lá o lugar onde o artista se tornou “um dos maiores defensores da Abolição”, fazendo com que o periódico em questão acabasse se tornando “o principal registro histórico e iconográfico daquela época” (CARDOSO, 2013, p. 21). Marcelo Balaban faz um importante levantamento dos textos redigidos na ocasião do falecimento do artista ítalo-brasileiro, chegando à conclusão de que “Associar Agostini ao movimento abolicionista foi a marca principal dos comentários póstumos ao artista italiano” (BALABAN, 2009, p. 46). Uma crônica anônima no jornal *O Paiz*, datada de 24 de Janeiro de 1910 (um dia após a morte do caricaturista), defendia que “o sentido fundamental da existência de Angelo Agostini fora o abolicionismo” (BALABAN, 2009, p. 44); outro texto anônimo, publicado em *O Malho* em 29 de Janeiro de 1910, sintetizava a importância de Agostini “na capacidade que demonstrara, ao longo de sua

carreira, de desenvolver uma arte engajada em prol da abolição, ao mesmo tempo em que definira, com seu talento inquestionável, as bases da caricatura brasileira” (BALABAN, 2009, p. 47). Ou seja: enfatizar o abolicionismo de Agostini era uma síntese comum sobre sua atuação pública, referida, ainda, em outras publicações posteriores citadas por Marcelo Balaban³⁵.

A atuação política de Angelo Agostini, portanto, andava lado a lado com sua inventividade narrativa e com os recursos formais que criava e utilizava no campo artístico, fosse para contar histórias, fosse para relevar aspectos prosaicos da vida brasileira, fosse, ainda, para enaltecer grandes temas sociais de seu tempo. Interessante frisar que, mesmo com o fato de Agostini ser um precursor e um divulgador de diferentes gêneros dos quadrinhos, a historiografia em torno dele se dilui. Em comparação com a análise do trabalho de Manoel de Araújo Porto-Alegre, essa questão se torna ainda mais complexa: se, por um lado, é claro que o caso de Porto-Alegre também é o de um notório caricaturista preocupado em satirizar tipos individuais, o que resulta em seu papel primordial dentro da história do humor gráfico no país, o caso de Angelo Agostini parece ser mais difuso – seria ele um quadrinista ou caricaturista? Seu humor gráfico compartilha experiências estéticas com aquilo que seria, de fato, a linguagem dos quadrinhos ou não? Em suma, e considerando especialmente o seu próprio caso, essa divisão é, de fato, necessária? O que temos aqui, parece-nos, é uma dissociação que historicamente clama por associação.

Pesquisas recentes, como as dos citados Luciano Magno (2012) e Rogério de Campos (2015), também tentam dar conta de outros pioneirismos anteriores a Agostini e Araújo Porto-Alegre no campo da caricatura, em que se ressalta a importância da imprensa paranaense e pernambucana antes de 1830. Para Waldomiro Vergueiro (2017, p. 17), no entanto, os primeiros artistas do humor gráfico nacional “concentravam seus esforços em produções chargísticas voltadas para a crítica política ou de costumes”, sendo assim, para o célebre pesquisador, “poucos deles tiveram uma produção seriada que poderia ser equiparada àquilo que hoje em dia é genericamente denominado ‘história em quadrinhos’” – posicionamento ao qual nos opomos parcialmente. Entendemos que tal compreensão se baseia principalmente no fato de compreender a narrativa dos quadrinhos como centro e a ideia de arte sequencial como conceito-chave. A consideração recorrente sobre a obra de Angelo Agostini como o precursor dos nossos quadrinhos, inclusive por parte de Vergueiro, reconduz esse debate à polêmica acerca da desconsideração de outros artistas e do próprio gênero charge como peças dessa história. Mesmo se considerarmos somente o espaço do humor gráfico no século XIX, vemos

³⁵ A exemplo de texto da *Revista da Semana*, datado de 3 de Abril de 1943.

que a experiência com a narrativa gráfica também é compartilhada com a caricatura de costumes, em que, muitas vezes tais propostas se misturam. Naturalmente, Agostini é o caso mais exemplar nesse sentido, mas será que outros, como Araújo Porto-Alegre, também não poderiam ser analisados também a partir desse parâmetro na medida em que os quadrinhos parecem ser mais diversos do que somente a divisão de vinhetas ou quadros sequenciais e a inserção de balões e recordatórios?

Henrique Fleiuss, por exemplo, alemão que chegara ao Brasil em 1858 em meio a uma missão científica³⁶, “teve o mérito de firmar as bases da imprensa humorística no Brasil, ao lançar o periódico *Semana Ilustrada*, primeira publicação regular e duradoura (16 anos) no campo editorial brasileiro, de 1860 a 1876” (MAGNO, 2012, p. 148). O trabalho de Fleiuss carregava uma marca estética importante na caricatura brasileira, evidenciando um estilo mais autoral de representação, na medida em que exagerava as proporções e os traços, seguindo um modelo mais comum, para o leitor de hoje, do sentido da palavra *caricatura*, dando expressividade única e grotesca aos seus personagens retratados para além da típica e simples “macrocefalia”³⁷ recorrente na caricatura brasileira daquele tempo; sua obra, contudo, também segue padrões de narratividade, traz personagens recorrentes e, eventualmente, aposta na multiplicidade de quadros sequenciais.

Outro caso, ainda, está mais especificamente ligado a uma linguagem identificada com o gênero história em quadrinhos conforme o conhecemos na atualidade: trata-se de Sebastien Auguste Sisson, francês radicado no Brasil, que tanto Herman Lima (1963) – em seu trabalho precursor sobre a história da caricatura brasileira – quanto os mais recentes Magno e Campos destacam como o indiscutível criador da primeira história em quadrinhos brasileira, *O namoro, quadros ao vivo, por S... o Cio*, publicada no periódico *O Brasil Ilustrado*, em 1855. Mais um exemplo para “colaborar” na difícil precisão da historiografia dos quadrinhos nacionais.

Elias Thomé Saliba (2002) lembra o quão difícil é estabelecer uma análise precisa do humor nacional dentro de uma narrativa histórica coerente e contínua, “dadas as próprias características de impermanência, de um certo descompromisso com projetos de longo prazo e a própria necessidade de renovação constante da produção humorística” (SALIBA, 2002, p. 32). Porém, está claro que é através do humor gráfico que o quadrinho nacional se origina e se estabelece. No Rio Grande do Sul, o fenômeno é semelhante, como veremos a seguir. Alguns

³⁶ A missão dirigida pelos naturalistas alemães Spix e Martius, que visava o levantamento da flora local e que originaria a obra *Flora Brasiliensis* (MAGNO, 2012, p. 150).

³⁷ Lima (1963) destaca a “macrocefalia” como um item crucial no repertório visual da história da caricatura no Brasil, especialmente em suas origens.

importantes nomes ligados ao início da história da imprensa ilustrada do centro do país, por exemplo, também tiveram passagem pela imprensa gaúcha, tornando-se pioneiros desse segmento no Estado.

Pode-se dizer, preliminarmente, que o humor e a imprensa são elementos centrais na constituição desse cenário, sendo assim, também estão dentro do espectro formativo dos quadrinhos – e é isso que justifica as questões preliminares aqui levantadas. A disseminação da linguagem quadrinizada e de seus gêneros a partir dos eixos imprensa e humor é um elemento fundante de nossa “tradição quadrinística” e há, naturalmente, razões sociais, políticas e econômicas para tanto: fazer quadrinhos no Brasil depende da imprensa, em suma, além do fato de que o humor e a sátira claramente aparecem de forma recorrente dentro da história cultural brasileira como ferramentas de crítica e de registro social.

Reconhecer esses fatos é, portanto, o primeiro passo. Como isso se altera no painel evolutivo dos quadrinhos nacionais e regionais é a segunda questão. Para tentarmos dar conta de um desses quadros regionais, apresentaremos, a seguir, um painel histórico dos quadrinhos gaúchos, de modo que, assim, possamos conhecer de maneira geral os desdobramentos dessa arte até chegarmos às obras de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques, autores já referidos a partir da abordagem conceitual da primeira parte deste trabalho. O repertório cultural que diz respeito à formação dos quadrinhos no Rio Grande do Sul servirá, então, para que mobilizemos, ainda, outras reflexões que conduzirão ao debate sobre as particularidades de constituição desse *sistema artístico* em âmbito local.

3. FORMAÇÃO DOS QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: MOMENTOS DECISIVOS³⁸.

A história dos quadrinhos no Rio Grande do Sul é povoada por figuras de várias partes do Brasil e do Mundo – gaúchos e não gaúchos e, eventualmente, não só autores de quadrinhos. Ou seja: são artistas que transitam tanto entre espaços geográficos diferentes quanto entre espaços de atuação artística diversos ligados à imagem.

Observando esse caminho trilhado por ilustradores, gravuristas, litógrafos, caricaturistas, chargistas e, enfim, quadrinistas, notamos que o trabalho com a ilustração teve papel decisivo no estabelecimento da imprensa no estado, além de ter acompanhado o contexto evolutivo das artes visuais sul-rio-grandenses numa troca de informações frequente. Abordar a imprensa ilustrada dentro de um debate estético mais definido, entretanto, não costuma ser parte do interesse acadêmico de maneira geral. Uma constatação próxima disso parte da historiadora de arte Paula Viviane Ramos, que defende o ponto em sua tese de doutorado³⁹ e o reafirma no livro *Modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo* (2016). Neste último, a pesquisadora constata o impacto social, cultural e artístico da imprensa ilustrada ao longo da história, mas não sem antes mencionar o quão à margem estão os artistas desse segmento no que diz respeito aos historiadores da arte:

como ignorar a imagética voltada aos impressos, se ela é forte construtora de mentalidades e, não apenas isso, promotora de renovações no campo artístico? Em certa medida, seria o mesmo que alijar a herança dos quadrinhos e do grafite, que alimentaram o repertório de tantos artistas (...) (RAMOS, 2016, p. 41).

O humor gráfico e os quadrinhos, como os conhecemos hoje, dividiu e divide espaço com muitos formatos de texto jornalístico, ocupando um lugar de suspensão do tratamento informativo presente em nossa imprensa. Tiras cômicas e charges, contudo, muitas vezes demarcam subjetividade na medida em que se mostram atreladas a opiniões que resultam de impressões particulares; nessas impressões, evidenciam-se marcas autorais. Tratam-se, assim,

³⁸ Destacamos que o anexo 5 deste trabalho apresenta um resumo desta abordagem historiográfica a partir de uma “linha do tempo”, dando relevo a fatos citados neste e nos próximos capítulos deste trabalho. A partir daqui, também, faz-se a escolha de apontar, entre parênteses, na medida do possível, os anos de nascimento e morte daqueles artistas que constituem, de algum modo, a história de formação dos quadrinhos no Rio Grande do Sul, foco deste trabalho daqui para a frente. O destaque dado a esses artistas justifica-se na medida em que eles são vistos como “personagens” fundamentais da história que queremos contar. O recurso das datas entre parênteses nos serve, assim, para situarmos de maneira mais objetiva esses autores em seus respectivos contextos. Nem todas as datas, contudo, foram encontradas. Faz-se a ressalva de que é possível, ainda, buscar tais dados a partir de algumas pesquisas biográficas mais aprofundadas.

³⁹ *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração* (2007). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes.

de entre-lugares culturais que eventualmente perpassam as funções da crônica, das artes visuais e, também, do próprio jornalismo, uma vez constatada a ideia de que o humor também pode informar – à sua maneira, é claro (o que, em certa medida, significa dizer que ele também *deforma*, pois representa o mundo a partir de um determinado olhar).

A linguagem do humor gráfico cuja base histórica remonta à caricatura é o tronco fundamental a partir do qual brotam os ramos da narrativa gráfica-sequencial moderna. Como já estabelecemos neste trabalho, falar sobre esse segmento é, igualmente, falar sobre quadrinhos, um meio de expressão que une imagem & palavra, efetivando um conteúdo muitas vezes narrativo que apresenta múltiplas marcas autorais.

Quando observamos o lugar a partir do qual os quadrinhos se projetam como fenômeno recorrente e de massa a partir do século XIX, notamos dois eixos básicos: o humor e a imprensa. São, contudo, dois eixos volúveis: o primeiro porque, ao evocar o estranhamento, a desfamiliarização e a desmistificação, “conduz ao território ambíguo e instável da fragmentação e da impermanência” (SALIBA, 2002, p. 26-27); o segundo porque é o suporte ligado àquilo que é, a princípio, perecível. Sabemos, contudo, que, ao longo da história, os quadrinhos e o humor gráfico tornam-se mais um elemento no repertório e na construção do imaginário não só estético de uma coletividade, mas também crítico, político e cultural. Como isso aparece no cenário do Rio Grande do Sul ao longo de décadas, desde o século XIX, é o que propomos a partir daqui numa apresentação em forma de painel que destaca, principalmente, quatro momentos dessa história que marcam significativamente as transições desse percurso – sem estabelecer qualquer juízo de valor sobre aqueles periódicos e artistas que não são aprofundados aqui ou mesmo mencionados. Tais momentos correspondem, respectivamente, à chamada “imprensa caricata” – que se desenvolve entre o final do século XIX e o início do século XX –, ao surgimento da *Revista do Globo* – marco da modernização da imprensa gaúcha –, à criação da Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre – coletivo de artistas dos anos 1960 – e ao encontro de gerações nos jornais da Companhia Jornalística Caldas Júnior – espaço de convivência de Sampaolo, Edgar Vasques e Santiago, artistas sobre os quais nos debruçaremos mais detalhadamente na terceira parte deste trabalho.

3.1. IMPRENSA CARICATA – AS ORIGENS

Como já vimos, antes de nascerem e florescerem no Estado, as manifestações do humor gráfico surgem na imprensa do centro do país pelas mãos de um artista nascido no Rio Grande do Sul: Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), considerado o primeiro caricaturista profissional brasileiro. As origens desse grande artista, contudo, não tiveram impacto direto e imediato na história da produção gráfica gaúcha no século XIX, uma vez que o mesmo concentrou sua produção na corte.

No que diz respeito à produção efetivamente sulina, as primeiras publicações regulares voltadas ao desenho de humor – que viriam a ser a base da produção quadrinística local – só surgem “às vésperas da última trintena do século”, como lembra Athos Damasceno, em *Imprensa Caricata do Rio Grande do Sul no Século XIX* (1962). As pesquisas de Damasceno acerca da imprensa sul-rio-grandense são, por sua vez, pioneiras e ilustram didaticamente o painel dos primórdios da ilustração no Estado. Na obra do estudioso, observa-se que a particularidade geopolítica da província sulina impulsionaria uma produção que não se restringiria tão somente à capital, mas que também vinha do interior, especialmente da região de Pelotas que, à época, representava um polo econômico e cultural do Rio Grande.

O periódico pioneiro foi o semanal *A Sentinela do Sul*, publicado em Porto Alegre, jornal que revelara – segundo Athos Damasceno – aquele que seria considerado o primeiro ilustrador profissional voltado à caricatura e ao desenho de humor no estado, Inácio Weingärtner (1845-1908), irmão de Jacob Weingärtner, litógrafo e caricaturista de *A Sentinela* como Inácio⁴⁰, e do célebre pintor Pedro Weingärtner (figura que viria a ter destaque na pintura gaúcha na virada do século XIX para o século XX). O *Sentinela do Sul*, editado pela primeira vez em 1867, abriu caminho para outras publicações dentro e fora da capital, como, por exemplo, os jornais *O Amolador*, de Rio Grande (a partir de 1874, com ilustrações de Pedro Mozer), *A Gazetinha*, de Porto Alegre (a partir de 1891), e *O Fígaro*, também da capital (a partir de 1878), periódico que chegou a ser dirigido por Cândido de Faria (1849-

⁴⁰ Há uma certa imprecisão em relação à autoria das primeiras charges e caricaturas do *Sentinela do Sul*. Pesquisas de referência como a de Athos Damasceno Ferreira (1962) e Paula Viviane Ramos (2016) atribuem a Inácio Weingärtner o pioneirismo, enquanto outras, como a de Luciano Magno (2012) e Sandra Pesavento (1993) indicam o nome do irmão Jacob em relação a isso.

1911), sergipano que marcara a produção ilustrada da imprensa carioca daquele período para, então, tornar-se o principal artista do momento inicial do jornal em questão⁴¹.

A então próspera cidade de Pelotas (abastada principalmente em função da economia centrada nas charqueadas) também ganha significativo destaque no que diz respeito à história da imprensa caricata no Estado em sua fase inicial. Segundo o historiador Aristeu Machado Lopes, no local,

o jornalismo obteve um desenvolvimento significativo, contabilizando, ao encerrar do século XIX, 116 jornais, tendo alguns vida efêmera, outros apenas edição especial, contudo, vários com circulação regular quinzenal, semanal ou diária por muitos anos (2017, p. 23-24)

Junto à imprensa regular, circularam na cidade, segundo o pesquisador, três periódicos que se apresentavam como humorísticos e ilustrados: *Cabrion*, publicado entre os anos de 1879 e 1881; *Zé Povinho*, que circulou nos primeiros seis meses de 1883; e *A Ventarola*, fundada em 1887 e mantida até 1889. Tais publicações, como lembra Lopes, “da mesma forma que os jornais diários, desempenhavam um papel importante na sociedade pelotense como veículos de comunicação, embora as notícias fossem dadas de uma forma peculiar” (2007, p. 24).

A Ventarola, fundado pelo francês Eduardo Chapon, contou com trabalho do próprio e também do alemão Guilherme Stoffel, passando a ser editado após a dissolução da sociedade entre Chapon e Eduardo de Araújo Guerra (? – 1937), parceria até então ligada ao *Cabrion*. Araújo Guerra, considerado pelo pesquisador Joaquim da Fonseca como o caricaturista de maior expressão do Estado à época (FONSECA, 1999, p. 272), ainda trabalharia n’*O Século*, de Porto Alegre, de propriedade de Miguel de Werna (1836-1896), fundamental figura da imprensa gaúcha daquele tempo. *O Século* foi o mais longevo dos jornais locais do segmento naquele período e, nele, Araújo Guerra ainda seria substituído por Joaquim Samaranch (1853-1900), artista natural da Espanha, que trazia grande sofisticação em seu desenho e que também “teria ferido muitas reputações respeitáveis” na época, além de ter sido “um dos muitos artistas que ajudaram a construir a tradição do Rio Grande do Sul como um dos principais núcleos de caricaturistas do país” (MAGNO, 2012, p. 374).

⁴¹ A atuação de Faria, então lembrado como um dos maiores artistas do segmento da imprensa ilustrada brasileira do século XIX (MAGNO, 2012, p. 218-231), acentua a particularidade acerca da frequente circulação de figuras de fora do Estado em jornais gaúchos à época. Este pode parecer, a princípio, um comentário sem muito valor para nossa formulação historiográfica, entretanto, certamente é um dado importante se tomarmos outros artistas e momentos históricos ligados à imprensa gaúcha no conjunto.



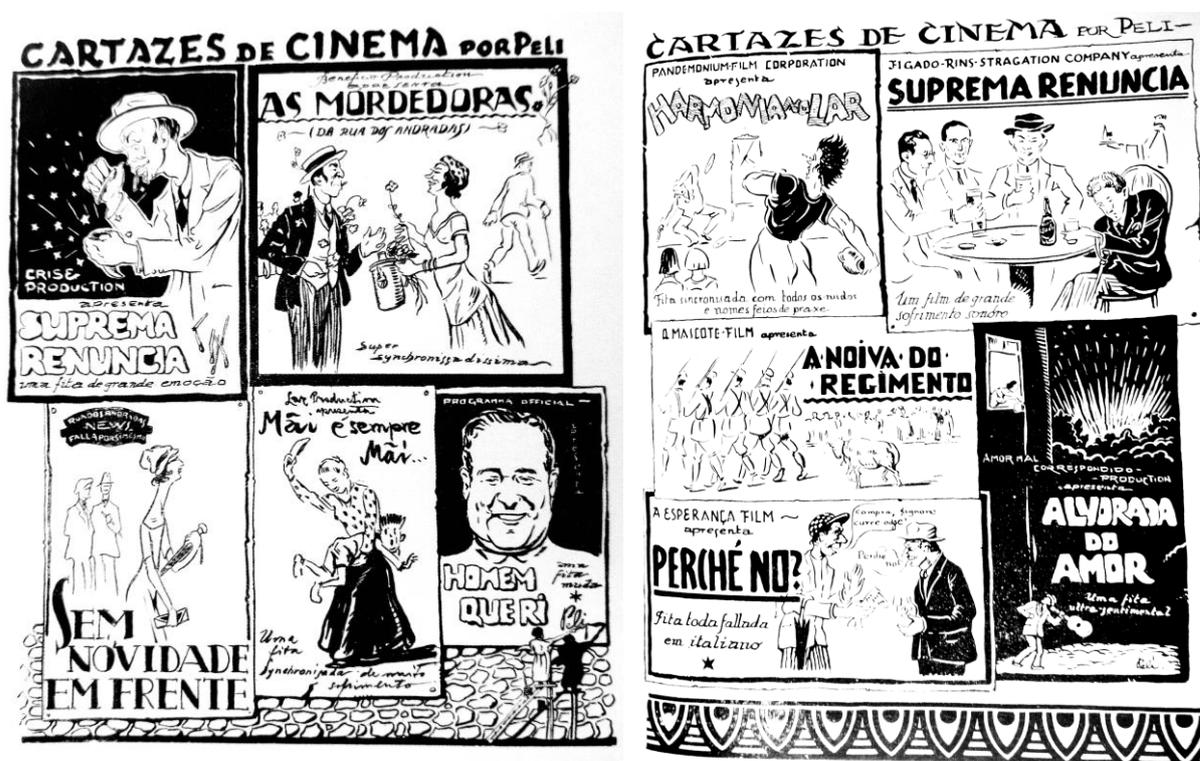
Figura 50: cabeçalho ilustrado do jornal *A Sentinella do Sul*, Setembro de 1867. (Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>)

O importante trabalho desses periódicos nos quais atuaram nossos primeiros grandes artistas do traço disseminaria a linguagem gráfica na província sulina. Nos primeiros anos do século XX, por exemplo, a revista *Kodak*, um marco da imprensa ilustrada no Rio Grande do Sul, apresentaria outros tipos de produção para além da imprensa caricata. Utilizando-se de um padrão visual de alta sofisticação, fortemente influenciado pela estética art nouveau que dominava outras publicações importantes do país como *O Malho*, *Fon-Fon* e *Careta*, a *Kodak* foi uma das “pontes” essenciais para o processo de modernização editorial na imprensa do Estado, chegando a apresentar muitos trabalhos ligados ao escopo do humor gráfico. O longo intervalo entre as primeiras manifestações do humor gráfico influenciados pela presença da caricatura e a presença mais constante de outros tipos de quadrinhos revelaria, por sua vez, outras facetas do gênero, como o cartum. Desde a *Kodak*, esse avanço acompanharia, também, o campo da ilustração, que a partir dos anos 1930 passou a ter franca expansão devido a um caso muito particular: a presença na capital porto-alegrense da Livraria e Editora Globo, espaços de publicação que abrigariam tanto artistas plásticos que se tornariam expoentes do Modernismo no estado quanto ilustradores e cartunistas que se tornariam figuras importantíssimas dos quadrinhos gaúchos.

Sampaio, contudo, não foi o único exemplar de autor ligado ao humor gráfico presente na história da *Revista do Globo*. Seu papel na história dos quadrinhos no Estado revela, por outro lado, o pioneirismo de tal publicação no que diz respeito à imprensa gaúcha. Se a *Revista do Globo* não assume um papel definitivo na formação dos quadrinhos no Rio Grande do Sul (até porque, talvez, não tenhamos esse tipo de “ponto de chegada”), seu caráter de vanguarda na imprensa ilustrada de forma geral é incontestável. Tanto na *Revista* quando na Editora do Globo, estavam presentes grandes artistas responsáveis por dinamizar a produção gráfica local e divulgar novas tendências do grafismo mundial, impulsionando as artes visuais para fora do segmento da imprensa.

Publicada de 1929 a 1967, a *Revista do Globo* foi um marco editorial da história da imprensa no Estado do Rio Grande do Sul em muitos campos – especialmente no que diz respeito à apresentação visual. Durante os anos 1930, momento em que a qualidade da produção gráfica da *Revista* era evidente e estava muito além da média da produção nacional, nota-se, a partir da pesquisa de Paula Ramos, que os momentos dedicados às tiras ou às charges não eram o carro-chefe das equipes de ilustração, por outro lado, o trânsito dos artistas entre diferentes vertentes gráficas acabou por possibilitar algumas criações de fato inovadoras nesse campo – bem dentro dos parâmetros de vanguarda que ditavam o segmento ilustrado da revista. Um desses momentos em que páginas dedicadas ao humorismo estiveram em destaque se deu ao longo do período em que Erico Verissimo (1905-1975) foi o diretor da revista. Ele próprio chegou a escrever e desenhar uma página dedicada ao segmento infantil dentro da *Revista do Globo*; intitulada *Guri*, a seção abraçava nitidamente a linguagem dos quadrinhos, demonstrando um interesse editorial do periódico nesse sentido. Fora dali, entretanto, Verissimo ampliou o espaço para trabalhos como a série *Cartazes de Cinema*, assinada por “Peli” (ou “Peli-Kano”) – na verdade, pseudônimo de Francis Pelichek (1896-1937), pintor e artista gráfico tcheco que teve atuação destacada no campo da ilustração dentro da publicação durante a primeira metade da década de 1930. Como lembra Paula Ramos (2016, p. 172), a série apropriava-se de um formato incomum, o modelo de pôster cinematográfico, tratando o espaço da página como uma “grande avenida”, sendo tal “avenida” uma grande tira na qual os pôsteres de filmes fictícios representariam pequenos quadros internos autônomos que destilavam críticas e sátiras sociais dirigidas a políticos, figuras públicas, expressões populares, hábitos da sociedade e episódios da “província”; nesse segmento, havia até espaço para a auto ironia, quando Pelichek acabava se divertindo com lançamentos da própria Livraria do Globo.

Pelichek era figura ilustre das artes plásticas praticadas no Sul do Brasil naquele período: lecionava no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e era figura de referência para futuros talentos locais. Nesse momento em que o humor gráfico e os quadrinhos tentavam encontrar espaço, seu trabalho acabou sendo importante ao longo da estrada em que se encontrariam talentos como o de Sampaio e de outros futuros cartunistas que atuavam em outros segmentos da Editora e Livraria do Globo. A Globo, como se pode notar, representa um capítulo fundamental na história cultural de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. A presença de Sampaio, Pelichek e outros, tanto na revista quanto na editora em questão, deflagra a importância da empresa como um espaço de atração e formação de talentos da capital gaúcha entre os anos 1930 e 1940⁴².



Figuras 52: compilação de charges da série *Cartazes de Cinema*, de Francis Pelichek, assinando como “Peli”.
(Fonte: RAMOS, 2016, p. 173-174).

Tanto na *Revista do Globo* quanto em sua editora, diferentes e importantes trabalhos eram desenvolvidos no campo da ilustração. Do desenho de humor à produção de capas e ilustrações de livros, agregavam-se experiências que seriam importantes, inclusive, para os quadrinhos que ainda seriam produzidos no Estado. Dentro desse processo de formação, o

⁴² Além da relação com a ilustração, a Globo foi fundamental canal de divulgação da literatura nacional e internacional, sendo pioneira ao publicar no Brasil obras de Marcel Proust, Honoré de Balzac e Aldous Huxley, além de autores gaúchos centrais, como o próprio Erico Verissimo. Aparentemente, uma noção de *polissistema* literário já era intuída pela editora ao promover esse verdadeiro projeto cultural para o cenário local; a discussão acerca do conceito de *polissistema* será a base do capítulo 5 deste trabalho.

avanço da linguagem gráfica do desenho de humor para a narrativa em quadrinhos no Rio Grande do Sul acabaria se dando de forma um tanto enviesada, por meio do trabalho de João Baptista Mottini (1923-1990).

Nascido em Santana do Livramento, Mottini desenvolve seu trabalho, primeiramente, como ilustrador de livros infanto-juvenis na Editora do Globo. Já nos anos 1940, Mottini se transfere para Buenos Aires e lá constrói uma sólida reputação como quadrinista. Na Argentina, acaba fixando, segundo Hiron Goidanich e André Kleinert (2011, p. 333), “um prestígio inabalado como um dos melhores artistas gráficos do período de ouro dos quadrinhos daquele país (1948/1958)”; lá, então, o artista passa a produzir histórias em quadrinhos para as célebres publicações de Dante Quinterno, *Patoruzú* e *Patoruzito*. As criações das revistas – notavelmente, seus personagens-título – apropriavam-se de referências da cultura daquele país, além de dialogar com os *westerns* e as histórias de aventura dos quadrinhos norte-americanos. Em outras palavras, o trabalho desse artista tinha particularidades ainda raras entre publicações brasileiras, em que se faziam notar

o apreço pelas artes dramáticas e por uma determinada cultura visual, que passa pelo cinema e por um tipo de filme que, não sem surpresa, ele reverencia em seu desenho, vide as expressões dos personagens, o grande dinamismo dado às cenas e o tratamento claro-escuro (RAMOS, 2016, p. 358).

Ainda que produzindo fora do seu Estado e de seu país, o trabalho de Mottini precisa ser considerado como parte da história dos quadrinhos do Rio Grande do Sul, uma vez que sua trajetória o traria novamente ao Estado anos depois da experiência argentina. Mottini foi fundamental nesse intercuro entre a produção local de quadrinhos e a produção do Prata e deu à sua obra um tratamento estético precioso a partir de referências importantes e modernas para a época. Essa abertura de possibilidades, contudo, não vinha gratuitamente: é provável que a riqueza de seu trabalho tivesse como grande influência a liberdade conquistada na Editora do Globo anos antes, que tratava a ilustração, então, como um campo de atuação artística de fato – e não somente como um trabalho complementar para a imprensa de forma geral. Esse trânsito de influências claramente serviria de base para os trabalhos posteriores de João Mottini, quando no seu retorno ao Rio Grande. Entre esses trabalhos, estaria a ousada aventura de uma cooperativa de quadrinistas que impactaria significativamente o cenário local.

3.3. UMA COOPERATIVA PARA OS QUADRINHOS GAÚCHOS

A história da Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre (CETPA) é um capítulo dos mais curiosos da formação dos quadrinhos no Rio Grande do Sul. Em grande parte, as origens de tal iniciativa, que remetem à década de 1960, estavam ligadas a movimentos sistemáticos de desenhistas e roteiristas brasileiros de HQs que perpassaram toda a década anterior. Tais movimentos, caracterizados por um certo “ranço” anti-imperialista, tinham como objetivo dar maior espaço e angariar mais incentivos para autores brasileiros, buscando, portanto, “nacionalizar” os quadrinhos, uma vez que o mercado estava dominado pelos personagens das grandes editoras norte-americanas.

No início dos anos 1960, o sucesso da revista *Pererê* (depois, *A Turma do Pererê*), criada pelo cartunista Ziraldo Alves Pinto, mostrava que a briga dos artistas por uma lei de cotas que garantisse a eles uma reserva de mercado era absolutamente justificável. Para Ziraldo, o mérito de seu trabalho estava em levar a criança a “pensar em brasileiro”, enquanto outras revistas estimulavam um olhar absolutamente distante da cultura, dos hábitos e do cotidiano do país (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 347). A classe jornalística, em parte, apoiava as iniciativas de grupos de artistas do Rio de Janeiro e São Paulo – como o formado pela Associação Brasileira de Desenho (ABD) – e auxiliava na promoção do debate.

Olhando em retrospecto, hoje, essa parece uma discussão um tanto estranha e ultrapassada. No contexto em que se colocava inicialmente, entretanto, o debate tinha como objetivo criar reservas de mercado estratégicas para o quadrinho nacional. Junto a isso, seria possível desenvolver novas ferramentas de trabalho que dinamizassem uma produção em maior escala, trazendo, como consequência, a ampliação do segmento em muitos aspectos. Sendo assim, quanto maior o público e as faixas etárias alcançadas, maior seria a disposição dos artistas para diversificar o seu trabalho, tanto estética quanto tematicamente. De forma que, desse modo, o quadrinho brasileiro pudesse descolar sua praticamente intrínseca relação com os periódicos jornalísticos e, portanto, com o humor gráfico.

As prerrogativas dessa luta por espaço, entretanto, como já dito, eram visivelmente nacionalistas, fosse em relação ao mercado, fosse em relação ao conteúdo abordado nas HQs. A bandeira desse movimento pró-quadrinho nacional era, de fato, evidenciar as características particulares de nossa produção em comparação com o que se produzia fora do país e que inundava o mercado brasileiro. Em 11 de julho de 1961, por exemplo, nas páginas do *Correio Paulistano*, o jornalista Antônio Délia escrevia um empolgado artigo intitulado “O quadrinho

é nosso” que, em tom de manifesto, expunha a necessidade de deixar de lado os modelos estrangeiros de heróis e super-heróis e, assim, “formar uma tradição de valores indígenas” (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 333). Esse tipo de discurso, por sua vez, sedimentava as bases que constituiriam os principais argumentos para que se investisse em criações como a *Turma do Pererê*, de Ziraldo – que já provara seu potencial de sucesso.

A classe política também era, em parte, simpática aos movimentos dos artistas que partiam em defesa do quadrinho nacional. A crise instaurada nas grandes esferas da política brasileira daquele período, entretanto, não permitia que tais discussões tomassem a frente: o clima golpista que forçara o presidente João Goulart a acatar um regime parlamentarista lhe tirava atribuições essenciais, logo, a questão da nacionalização dos quadrinhos haveria de esperar. O governador gaúcho Leonel Brizola, todavia, acabou gostando das ideias do presidente da Associação Brasileira de Desenho, José Geraldo Barreto (1924-2014), e tratou de aproveitar: convocou Geraldo e pediu que adaptasse uma proposta original destinada à Presidência da República para que o governador agisse no seu Estado em favor dos artistas e lá garantisse um nicho de produção que pudesse ser expandido para o resto do Brasil. Por razões legais e burocráticas, a incapacidade de intervenção nas editoras locais fez com que Barreto sugerisse a criação de uma cooperativa de desenhistas de histórias em quadrinhos. Para justificar a doação de verbas por parte do poder público, a sede da cooperativa deveria funcionar na capital gaúcha. Assim, conseqüentemente, o que era para ser nacional virou regional e, em 1962, estava fundada a Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre.

Desde o primeiro momento, era clara a necessidade de trazer artistas de fora do Estado para fazer parte de tal empreitada, dada a escassa produção quadrinística local. Assim, o primeiro time de artistas da CETPA passou a contar com o paulista Julio Shimamoto (1939 -), o argentino Aníbal Bendati (1930-2009) e os cariocas Getúlio Delphim (1938 -) e Flavio Colin (1930-2002) entre os desenhistas⁴³.

As primeiras criações da CETPA ditaram rapidamente o parâmetro de sua produção: Shimamoto, por exemplo, desenhou *Histórias do Rio Grande do Sul em Quadrinhos*; Delphim ilustrou as histórias de *Aba Larga* cujas narrativas davam feição heroica à polícia montada gaúcha e eram bastante influenciadas pelos gibis de faroeste norte-americanos;

⁴³ Outro nome cotado à época para integrar a CETPA foi o de Maurício de Souza, futuro criador da Turma da Mônica, que acabou não se integrando ao grupo, mesmo tendo recebido uma espécie de adiantamento para resolver pendências financeiras em São Paulo. O caso é relatado por Gonçalo Júnior no livro *A Guerra dos Gibis – A Formação do Mercado Editorial Brasileiro e a Censura aos Quadrinhos, 1933-1964* (p. 352), e o próprio Maurício já tratou do assunto algumas vezes – eventualmente desmentindo acusações de ter se virado contra o grupo; em sua autobiografia lançada em 2017, o autor reconhece que teve receio, à época, do fato de ter que assumir uma posição que o colocaria dentro de um certo prisma ideológico dentro daquele período de acirramentos políticos.

Bendati voltou-se para os quadrinhos de humor e criou Lupinha, detetive gordinho que apreciava um bom chimarrão; Flávio Colin também se inspirava no imaginário local para criar o herói Sepé Tiaraju, baseado na figura do lendário líder indígena do tempo dos Sete Povos das Missões⁴⁴. José Geraldo Barreto assumiu, ele próprio, algumas histórias como argumentista e também convocou outros nomes para o mesmo, como o jornalista Hamilton Chaves (1925-1985). Entre todos esses, logo destacaram-se dois talentos locais: um já era conhecido, João Baptista Mottini, trazido de sua produtiva passagem pela Argentina; o segundo era um jovem promissor chamado Renato Canini (1936-2013).

O trabalho promovido por João Mottini a partir de sua vinculação com a CETPA estabeleceria o artista como uma referência na produção de quadrinhos e ilustrações tendo como tema o Rio Grande do Sul: inicialmente, o artista nascido em Livramento assumiria os desenhos de *Aba Larga*; futuramente, após a dissolução da cooperativa, Mottini produziria uma narrativa em capítulos para o jornal *Última Hora* intitulada *Os crimes que abalaram o Rio Grande*; depois, ilustraria o álbum *No Tempo os Farroupilhas*; e faria, ainda, como seu último trabalho, em 1988, *Brigada em Revista*, sobre a atuação da Brigada Militar do Estado.

Renato Canini, por sua vez, já havia passado, ainda muito jovem, por uma importante publicação gaúcha: a revista *Cacique*, que promovia ações educativas por meio de quadrinhos, jogos, passatempos e ilustrações e era publicada pela Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul desde 1954. Lá, segundo a pesquisadora Maria Helena Camara Bastos (2006, p. 4), Canini criou, a partir de 1957, HQs que tinham como protagonista um personagem que carregava o mesmo nome da revista. Logo, devido à circulação da *Cacique* em escolas e demais espaços educativos, pode-se dizer que o artista foi se tornando, aos poucos, uma referência para jovens locais que ensaiavam seus primeiros rabiscos ainda na infância; nesse sentido, algumas criações desse importante autor da história dos quadrinhos gaúchos já eram conhecidas no Estado antes mesmo da CETPA. Na Cooperativa, entretanto, o quadrinista passou a ter atuação ainda mais destacada.

A grande criação de Renato Canini na CETPA foi o personagem *Zé Candango* – concebido em parceria com José Geraldo Barreto. A tira foi “uma das primeiras criações brasileiras a personificar a militância pelos quadrinhos nacionais, com a genial irreverência do autor” (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 353); entre todas as criações da cooperativa, *Zé*

⁴⁴ Colin, que viria a se tornar uma “lenda” dos quadrinhos nacionais, já tinha vínculos com o Estado – e ainda acrescentaria outros mais adiante: estudara pintura em Porto Alegre nos anos 1940 e, nos anos 1980, como parte de uma carreira permeada por temas históricos e da cultura brasileira, produziria, com o escritor Tabajara Ruas, a *graphic novel* financiada pelo Governo Estadual *A Guerra dos Farrapos*.

Candango foi a que esbarrou em menores dificuldades de aceitação no resto do país, dado seu caráter menos voltado ao regionalismo gaúcho.

Foi justamente o regionalismo que se tornou um dos elementos centrais para o insucesso da entidade liderada por Barreto. Se, inicialmente, “o projeto da CETPA previa a criação de uma editora de revistas em quadrinhos e uma distribuidora nacional de tiras, nos moldes dos *syndicates* norte-americanos⁴⁵”, logo depois tais planos esbarrariam na resistência dos editores de jornais Brasil afora, que “alegavam que as histórias traziam temática excessivamente gauchesca” e que os leitores do resto do país, portanto, não as entenderiam (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 356).

Zé Candango, porém, representava uma tendência mais abrangente. Como lembra Eloar Guazzelli, em sua dissertação de mestrado sobre Canini, “o pequeno cangaceiro” articulava “astúcia e coragem, requisitos básicos para enfrentar uma sucessão de ‘ataques’ de inimigos externos”, que envolviam “espões e agentes tirados do universo multinacional dos quadrinhos” (GUAZZELLI, 2009, p. 104). A imagem do cangaceiro como tipo brasileiro, logo, viria a ecoar em trabalhos de outros artistas a posteriori (como Henfil e Antonio Cedraz)⁴⁶, ressaltando a importância e a influência de Canini, como bem lembram tanto Guazzelli (2009/2011) quanto o pesquisador Roberto Elísio dos Santos (2014).

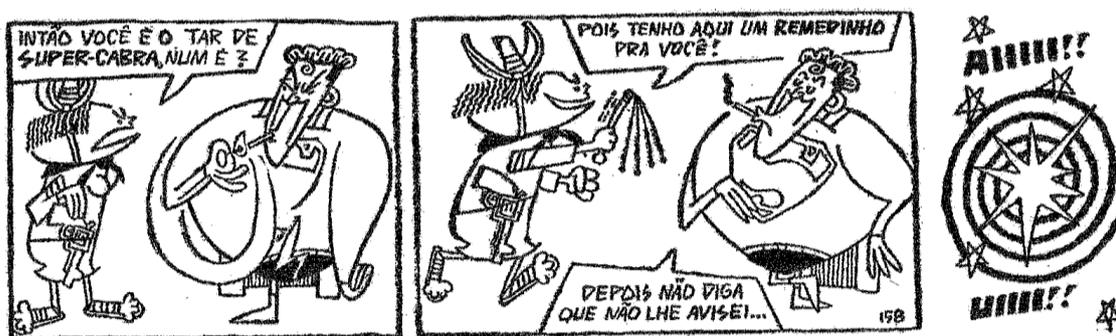


Figura 53: Zé Candango. (Fonte: <http://www.terrazero.com.br/2016/02/renato-canini-80-anos/>)

Canini tornar-se-ia conhecido, ainda, por ser o artista que “abrasileiraria” o personagem Zé Carioca na sua passagem pelo grupo Abril após a dissolução da CETPA. O desenhista modificaria o figurino do personagem e daria à ambientação do Rio de Janeiro uma cara mais autêntica. Assim, as histórias desse emblemático personagem ganhavam vivacidade

⁴⁵ *Syndicates* norte-americanos de quadrinhos: articulação entre artistas responsável por desenvolver um sistema de distribuição gerenciado pelos próprios quadrinistas estadunidenses, concebido ainda na primeira metade do século XX.

⁴⁶ A saber: Henfil, pseudônimo de Henrique de Souza Filho, criou, entre tantos personagens, o sertanejo Zeferino; Antônio Cedraz, cartunista baiano, é criador da Turma do Xaxado.

até então inédita e uma profunda identificação com o leitor brasileiro⁴⁷. Canini também produziria para publicações de humor nacionais como *O Pasquim* e *Ovelha Negra* e criaria outros personagens, como Kactus Kid (que brinca com os clichês do quadrinho de *western*), Dr. Fraud (que satiriza a psicanálise) e o precursor Tibica (indiozinho frequentemente embasbacado com as agressões à natureza).

A Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre acabaria se dissolvendo em 1965, a partir das dificuldades intrínsecas de uma entidade que deveria ser mantida com verbas do Governo. Com a soma de diversos fatores como os eventuais atrasos nos repasses dessas verbas, a percepção talvez errônea de seus gestores de que o caráter extremamente regional de seus produtos atingiria a todos, a crença ingênua e idealista de José Geraldo Barreto de que o mercado abriria os olhos para o que estava sendo feito pelo grupo e, finalmente, com a crise institucional instaurada no Brasil daquele período de “trevas”, a CETPA fechou suas portas. A associação de Barreto com Brizola, que antes havia sido tão importante para estabelecer contato com o então presidente João Goulart, passou a significar temor. No apagar das luzes de 1964, Aníbal Bendati e José Geraldo ainda carregavam “de arrasto” um espólio insustentável. O fim da cooperativa tornou-se a única saída. Seu legado seria, entretanto, fundamental. Principalmente porque, talvez pela primeira vez nos quadrinhos gaúchos, pensava-se na questão do mercado. E pensar o mercado, no caso, significava identificar a importância de muitos fatores, principalmente o público-leitor e o volume de produção.

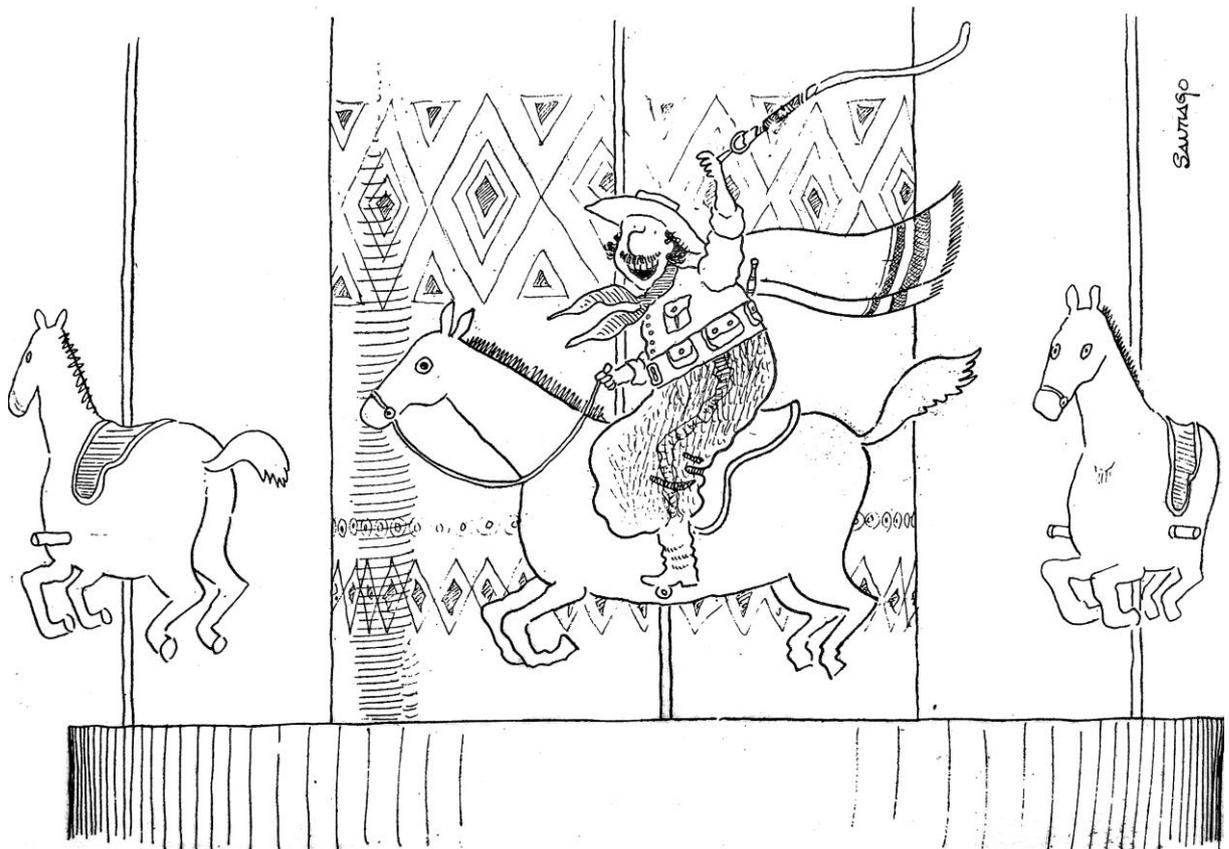


Figura 54: fragmentos de *Aba Larga*. (Fonte: <http://tvmemory.blogspot.com.br/2015/02/aba-larga-ultima-hora-1963.html>.)

⁴⁷ Consta, também, que o autor povoava os quadros de *Zé Carioca* com “assinaturas” escondidas em nomes de produtos e de elementos de cena, visto que os artistas brasileiros envolvidos nessas criações internacionais não recebiam crédito algum.

Considerando a linha do tempo apresentada até aqui, podemos, de certa maneira, identificar um processo de formação em curso em torno dos quadrinhos gaúchos. Mais do que isso, vemos um processo de formação típico dos quadrinhos, onde se configura uma espécie particular de *sistema* relativamente estável. O painel aqui apresentado, da imprensa caricata às publicações da CETPA, passando pela *Revista do Globo*, traz alguns dados interessantes para serem cotejados com esse conceito. Para isso, no entanto, ainda precisamos compreender os as ideias artísticas e o processo de acumulação envolvidos no trabalho da geração seguinte, o que de fato representa nosso maior objetivo. A partir disso, olharemos em retrospecto para algumas peças-chave dessa história e para os aspectos conceituais desenvolvidos até aqui para que possamos, enfim, compreender de que maneira a formação dos quadrinhos gaúchos ajudam a estabelecer não só uma ideia de *sistema*, mas sim como uma lógica capaz de operar a partir de outro conceito: a ideia de *polissistema*.

3ª PARTE
QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL:
UM MOMENTO DECISIVO.



4. ENCONTRO DE GERAÇÕES NA COMPANHIA JORNALÍSTICA CALDAS JÚNIOR: SAMPAULO, SANTIAGO E EDGAR VASQUES.

A produção humorística da *Revista do Globo*, o incentivo promovido tanto pela revista quanto pela sua editora em torno da ilustração e a história efêmera da Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre foram situações decisivas para estabelecer um nível de produção elevado e um ritmo relativamente contínuo relacionado aos quadrinhos na imprensa gaúcha. O surgimento cada vez mais frequente de personagens, a variedade de publicações e autores e a produção cada vez mais autoral e regular sugerem que o cenário dos quadrinhos estabelecido na segunda metade dos anos 1960 era receptivo como talvez jamais fora até então no âmbito local.

No breve intervalo entre gerações que se sucede entre os anos 1960 e 1970, o panorama político brasileiro se modificara de forma assustadora: passávamos, então, a viver sob a sombra de um novo Regime instaurado desde 1964⁴⁸, porém, paradoxalmente, também tínhamos um momento de grande criatividade e produtividade artística – muito provavelmente, uma resposta crítica a esse contexto de cada vez mais impossibilidades e impedimentos. Esse volume significativo de produções artísticas inventivas acabava se manifestando também no que dizia respeito ao humor gráfico de feição contestadora. Nesse sentido, a criação do jornal *O Pasquim*, em 1969 – em que viriam a publicar artistas do traço fundamentais na história do quadrinho brasileiro, como Ziraldo, Henfil e Jaguar⁴⁹ –, é um marco. Mais uma vez, nota-se que um quadro político complexo parecia necessitar do discurso humorístico e, de maneira semelhante como aconteceu com a profusão de suplementos e periódicos ilustrados surgidos entre o final do século XIX e o início do século XX, assistiu-se, entre os anos 1960 e 1970, o surgimento de uma vasta geração de artistas dispostos ao enfrentamento político por meio do humor gráfico, utilizando tanto os meios ligados aos grandes veículos quanto a imprensa alternativa (que teria, ao longo da década de 70, um papel fundamental de contestação). Uma parcela significativa dessa geração de autores encontrava-se, à época, no Estado do Rio Grande do Sul.

⁴⁸ Importante registrar que a percepção acerca de um regime autoritário no país se contruiria gradualmente entre 1964 e 1968. A partir de 1968, de fato, temos um marco divisório importante nesse sentido: a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto definitivo emitido pelo Governo no final do respectivo ano que estabeleceu graves restrições a liberdades individuais e coletivas no contexto da Ditadura Civil-Militar brasileira.

⁴⁹ Jaguar: pseudônimo do cartunista Sérgio Jaguaribe.

Moacy Cirne (2000) lembra que esse momento “é um dos mais ricos de toda a história do século. Inclusive nos quadrinhos”, povoado por “renovações gráficas e temáticas fundamentais” (p. 41) que ecoam os movimentos contraculturais do período:

Sem dúvida, a contracultura mexeu com todos nós, em maior ou menor grau; no caso brasileiro, mais nos anos 70 do que nos anos 60, no bojo de uma sofrida revolta juvenil contra a Ditadura. Com o *Pasquim*, a partir de 1969, no campo mais geral das ideias, do humor e dos costumes (...), a contracultura completava e/ou ampliava nossos sonhos mais generosos (CIRNE, 2000, p. 41).

Para Joaquim da Fonseca (1999), a produção humorística que se faz no Rio Grande do Sul, principalmente a partir da geração de artistas gráficos dos anos 1970, representa “um caso à parte” no contexto da produção nacional, onde a arte do cartum desenvolveu-se “como uma das formas mais expressivas da comunicação visual, numa atividade intensa que se estende para o cenário nacional e se projeta internacionalmente” (p. 271), embora os espaços locais para publicação tenham se reduzido ao longo dos anos:

Os cartunistas, apesar de tudo, procuram abrir novas frentes para publicar o que produzem e voltam-se para meios alternativos, como publicações de bairro, publicações dirigidas, *house-organs* de empresas privadas ou de instituições públicas, cartilhas didáticas e promocionais, ou material publicitário impresso. O que mais tem motivado e projetado o trabalho desses cartunistas são os salões nacionais e internacionais. (...) Pode parecer um paradoxo que os gaúchos, que têm uma imagem muito ligada ao comportamento sério, contido e severo, possam demonstrar interesses tão vivos pelo humorismo e pelo cartunismo. Esse fato, no entanto, não é expressão apenas das gerações mais novas, vem de uma longa tradição, que provavelmente está ligada como o alto nível de politização, da polêmica e da inconformidade, características da índole do povo sulino (FONSECA, 1999, p. 271).

A produção quadrinística que se consolida na imprensa gaúcha a partir dos anos 1970 será, daqui para frente, o nosso foco. Daremos especial atenção às obras de Sampaulo (1931-1999), Santiago (1950 –) e Edgar Vasques (1949 –), observando, principalmente, suas produções entre os anos 1970 e a primeira metade da década de 1980. Contudo, há que se considerar que, no quadro geral de suas obras, alguns processos de acumulação serão evocados a fim de constataremos recorrências e permanências que auxiliam a constituição tanto de suas trajetórias quanto do próprio cenário dos quadrinhos gaúchos.

Essas três grandes figuras do humor gráfico sulino representam não só uma geração, mas também o encontro de ao menos duas gerações distintas que passam, então, a compartilhar anseios, visões, projetos e espaços de publicação. Entre esses espaços, destacam-se os jornais da Companhia Jornalística Caldas Júnior que circularam simultaneamente na década de 1970 – *Correio do Povo*, *Folha da Manhã* e *Folha da Tarde* –, além de veículos

ligados à imprensa alternativa da época – especialmente, o *Coojournal* – e, ainda, iniciativas ligadas ao mercado livreiro, principalmente a partir da fundação da editora L&PM. É a partir dessas incursões que encontramos os protagonistas desse momento rico em produtividade para o quadrinho gaúcho.

Fazem parte desse momento, também, outras figuras importantes do humorismo local na imprensa, como José Guaraci Fraga (1946 –) e Luis Fernando Veríssimo (1936 –), jornalistas que estiveram muito ligados aos três artistas supracitados pelos quais este trabalho demonstra maior interesse. Figura de destaque nesse período, Luis Fernando Verissimo, grande cronista conhecido nacionalmente (filho de Erico Verissimo), também foi se tornando, aos poucos, um importante nome da cena do humor gráfico nacional daquela época. Jornalista desde os anos 1960, tornou-se colunista da *Folha da Manhã* e conviveu com os cartunistas e chargistas do grupo Caldas Júnior durante os anos 1970 – incluindo, claro, Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques. O trabalho de Verissimo como cartunista se fez notar a partir de 1975, com a criação da tira *As Cobras*. Em 1977, ao substituir Henfil no *Jornal do Brasil*, o autor acabou levando a tira para a imprensa do centro do país, tornando-a referência do humorismo nacional a partir de então. Futuramente, ainda, LFV (a sigla com a qual assina suas tiras) ficaria conhecido por outro trabalho no humor gráfico, *As Aventuras da Família Brasil*. Além desses trabalhos, Verissimo fez parte de coletâneas e antologias de humor gráfico junto a outros artistas gaúchos, como *E o Bento Levou...* (1985) e *Separatismo: corta essa!* (1993). Dois dos seus personagens literários mais célebres, o Analista de Bagé e o detetive Ed Mort, também foram adaptados das crônicas para as HQs, rendendo álbuns e tiras de enorme sucesso⁵⁰.

José Guaraci Fraga foi, igualmente, outro importante nome dessa geração, mais no que diz respeito ao fomento à produção do que, propriamente, à produção em si. Fraga organizou coletâneas de humor nos anos 1970 que reuniram vários talentos da charge, da tira e do cartum nacionais, como *QI14* (1975), *14 Bis* (1976) e a célebre *Antologia Brasileira de Humor* (lançada em 1976 pela editora gaúcha L&PM), obra de pretensões inconcebíveis para a época, contendo quinhentas páginas (divididas em dois volumes) e uma vasta compilação da produção nacional do período⁵¹. O trabalho de Fraga como autor, nos anos 1970, tem destaque, especialmente, na *Folha da Manhã*, espaço em que apresentava a coluna “Bugigangas”, que tinha o espírito do humor promovido por grandes mestres nacionais, como Millôr Fernandes, uma vez que, ali, texto e desenho (numa perspectiva um tanto

⁵⁰ Adaptados e ilustrados, respectivamente, por Edgar Vasques e pelo carioca Miguel Paiva.

⁵¹ Excetuando *14 Bis*, as outras duas obras contêm trabalhos de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques.

experimental) se misturavam constantemente e, às vezes, um dava lugar ao outro sem aviso prévio; o espírito da crônica era constantemente subvertido para tratar de situações humorísticas ficcionais (eventualmente *non-sense*) e para a construção de piadas. Nota-se, igualmente, esse tipo de trabalho nas coletâneas humorísticas que Fraga editou e das quais participou: há breves incursões no grafismo, algumas misturadas ao texto, mas é na palavra que o autor acaba por encontrar seu principal meio de expressão.

Mais conhecidos pelo desenho, de fato, são Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques, os autores que mais nos interessam. Desses, Sampaolo era o mais velho: nascido Paulo Brasil Gomes de Sampaio, o artista, primeiramente, resolveu dissociar seu nome do irmão, o já referido Sampaio, cartunista da *Revista do Globo* nos anos 1940. Sampaolo já produzia tiras e charges para a imprensa desde os anos 1950, iniciando no jornal *Clarim*, fundado por Leonel Brizola para promover sua campanha para a Prefeitura Municipal de Porto Alegre. É nos anos 1960, no entanto, que a produção de Sampaolo se intensifica, especialmente a partir de sua atuação na *Revista do Globo* e no jornal *Diário de Notícias* – neste, o cartunista, brizolista convicto, usou também suas charges para documentar a campanha do político que fundara o *Clarim* para o Governo do Estado, entre 1957 e 1958 (figura 55). Já na *Revista do Globo*, Sampaolo produziu inúmeros cartuns – alguns, inclusive, englobados por propostas temáticas específicas, como as séries *Estórias Históricas* (com paródias de fatos históricos e de personagens antigos) e *Coisas Nossas* (que seguiu em outros veículos, contendo situações urbanas ligadas ao dia a dia dos leitores gaúchos – figura 56).



Figuras 55 e 56: charge de Sampaolo que faz referência à disputa entre Leonel Brizola e Peracchi Barcelos para o Governo do Estado (RS) em 1958; ao lado, trabalho de 1967 da série *Coisas Nossas* – quando já era publicada na *Folha da Tarde*, da Companhia Caldas Jr. (Fontes: *Sampaolo Cartunista*, <http://sampaolocartunista.blogspot.com/2019/01/salve-brizola.html>, publicação original do *Diário de Notícias*, de 26 de Junho de 1958 – Porto Alegre, RS; Acervo Sampaolo, Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS, publicação original do jornal *Folha da Tarde*, de 15 de Abril de 1967 – Porto Alegre, RS.)

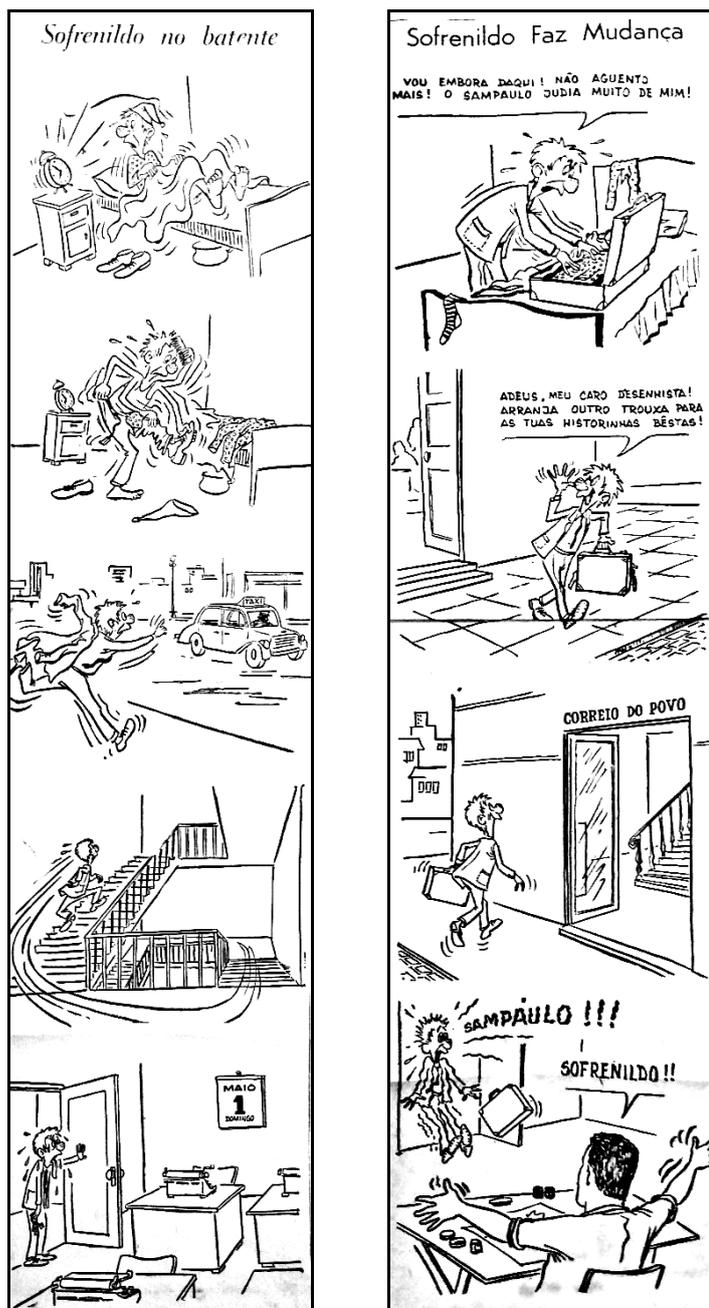
Sampaulo conseguiu o incrível feito de publicar um livro de sua autoria ainda em 1963, *Humor do 1º ao 5º*, “onde, pela primeira vez, em meio de piadas essencialmente urbanas, aparecia também muito do folclore gaúcho, veia depois explorada por Santiago” (GOIDA e KLEINERT, 2011, p. 421). *Humor do 1º ao 5º*, publicado pela Editora do Globo à época em que Sampaulo trabalhava para a *Revista do Globo*, é considerado um dos primeiros livros de charge & cartum publicados no Rio Grande do Sul (senão o primeiro), o que revela o pioneirismo do trabalho do autor. Sampaulo, pode-se dizer, abriu importantes veredas para o cartunismo gaúcho (assim como seu irmão, o já citado Sampaio), sendo um dos principais responsáveis pela profissionalização desse ofício na imprensa local ainda nos anos 1950. A produção do autor, contudo, é contínua e segue até os anos 1990. Tal produtividade e presença na imprensa acabou tornando Sampaulo uma espécie de figura de atração e de inspiração para diferentes gerações – especialmente aquela à qual se agregaria nos anos 1970 a partir das produções concomitantes nos jornais da Companhia Caldas Jr. O cartunista Santiago, por exemplo, frequentemente cita Sampaulo como uma grande referência, sendo seu fã confesso⁵², e ainda expõe (em entrevista para este trabalho) a ideia de que, partir dos 70, as relações entre as gerações se entremearam proposital e significativamente:

A gente queria aglutinar, a gente queria que tivesse uma escola. E teve uma escola de desenho forte no Rio Grande do Sul que produziu um monte de cara bom, né? Os caras que foram embora daqui, como o [Eloar] Guazzelli, o Allan Sieber, o Adão Iturusgarai... Todos foram gestados nesse ninho aí, nessas influências. A gente já vinha do impulso que o Sampaulo nos deu, e a gente conseguiu transmitir um pouco do impulso pra esse pessoal. (...) O [Renato] Canini tinha uma carreira profícua desde os 20 anos de idade, mas ele se juntou a esse grupo, o próprio Sampaulo entrou pra esse grupo, e a gente fez exposições, fez livros, um monte de coisas que ficaram aí...⁵³

O pioneirismo de Sampaulo também se revela num formato de tira que, até os anos 1960, não era tão comum na imprensa gaúcha: a tira cômica (eventualmente seriada) baseada na recorrência de um mesmo personagem. A figura com a qual Sampaulo consolida essa proposta é Sofrenildo, criação que se tornou o carro-chefe do trabalho do autor a partir de sua transição do *Diário de Notícias* para a Caldas Júnior. Tal mudança acabou, inclusive, sendo documentada pelo autor, conforme podemos ver a seguir (figura 58):

⁵² Tema comentado pelo autor, inclusive, em entrevista para o livro *Caminhos do Santiago* (2011, p. 60): “O meu irmão mais velho, Odilon, quando veio morar em Porto Alegre, recortava os desenhos do Sampaulo na *Folha da Tarde* porque a *Folha da Tarde* não chegava em Santiago [cidade do interior do RS] (...). Cheguei a ter os desenhos do Sampaulo encadernados. Alguém comprou também um livro do Sampaulo, *Humor do 1º ao 5º*, e mandou para mim, que foi importantíssimo. O Sampa foi importante para mim”.

⁵³ Anexo 3 deste trabalho



Figuras 57 e 58: Sofrenildo em dois tempos – surgindo no *Diário de Notícias* e migrando para o *Correio do Povo*. (Fonte: Acervo Sampaolo; Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; tiras publicadas, respectivamente, nos jornais *Diário de Notícias*, em 1º de Maio de 1966, e *Correio do Povo*, em 14 de Outubro de 1966 – ambos jornais de Porto Alegre, RS)

Criado em 1966, no *Diário de Notícias*, Sofrenildo esteve presente nos jornais *Folha da Tarde*, *Correio do Povo* e *Zero Hora* ao longo de mais de 25 anos e tornou-se a referência mais famosa de seu autor. O personagem é a síntese do azar e do fracasso e revela um humor tragicômico que, numa outra chave (mais crítica), também seria visto posteriormente na mais célebre criação de Edgar Vasques, o personagem Rango (que, por outro lado, não compartilha dos mesmos azares de Sofrenildo, uma vez que, no caso de Vasques, esses azares têm raízes sociais mais profundas).

Ainda que Sofrenildo não seja uma figura centrada nos problemas políticos e sociais mais graves, nota-se uma preocupação constante de seu autor por estabelecer uma relação com o universo do leitor, o que faz de Sofrenildo, muitas vezes, um personagem da “crônica” diária. Porto Alegre, ainda que não seja referida imagetivamente de maneira clara, é a cidade de Sofrenildo. As mudanças sociais e os hábitos culturais da cidade se acumulam nas tiras do personagem: o calor da cidade no Verão, a ida à Serra ou ao Litoral nas férias, os eventos culturais e sociais da agenda do Estado, o Vestibular da Universidade Federal, a criminalidade que gradualmente se alastra pela capital, enfim... As tiras de Sofrenildo constantemente citam temas do cotidiano dos leitores porto-alegrenses e inserem-se em meio a eles. Um deles, talvez o mais recorrente, é o futebol, um universo que Sampaolo gostava bastante, sendo, em várias ocasiões e em muitos veículos, chargista esportivo e ilustrador desse segmento jornalístico.

Há uma habilidade notável do artista em destacar temas prosaicos ligados aos períodos de publicação das tiras de Sofrenildo e, ao mesmo tempo, torná-los atemporais. Grande parte dessas tiras partem, notavelmente, dessa escolha por temas que podem ser lidos em qualquer tempo. A habilidade do autor com relação a isso também tem a ver com escolhas que não se situam num espectro político complexo, uma vez que a busca de Sampaolo é pelo humor corriqueiro, pelo banal que ganha destaque por meio desse viés cronístico. A expectativa comum a todas histórias de Sofrenildo, mais do que tudo, é sempre assistir os fracassos do personagem⁵⁴. A partir de sua criação, essa simpática figura tornar-se-ia um importante ícone do humor gráfico gaúcho – talvez o primeiro personagem realmente permanente, duradouro e popular dos quadrinhos produzidos no Rio Grande do Sul. Santiago, em entrevista para o presente trabalho, diz que, no campo do humor gráfico,

O personagem é quase uma necessidade, é uma coisa que acontece inevitavelmente. A criação de um personagem fascina sempre a cabeça do humorista, do criador. Ele é o tipo que tu acha que seja a síntese de vários tipos que tu conhece, e o bom personagem é um dos carros-chefe do humor. (...) O Henfil dizia que o personagem, depois de um certo ponto, toma conta do autor. Ele dizia que tinha coisas que era obrigado a fazer com os Fradinhos. Ele criou um arcabouço, um trilho pra eles andarem e naquele trilho eles eram obrigados a andar, então, se os Fradinhos, em determinado momento, não fizessem a loucura esperada, eram obrigados a fazer – os personagens se conduziam, exatamente, para fazer aquelas coisas, aquelas loucuras que faziam. É como o Tio Patinhas: ele não vai deixar de ser pão-duro nunca⁵⁵.

Edgar Vasques, em entrevista para o seu “livro de artista” intitulado *Desenhista Crônico*, organizado por Suzana Gastal, também teoriza sobre o tema da criação de

⁵⁴ Em 1969, Sampaolo chegou a criar Sortêncio, figura que se opunha frontalmente ao azarado Sofrenildo, mas que não teve a mesma repercussão e durabilidade.

⁵⁵ Anexo 3 deste trabalho.

personagens, afirmando que qualquer figura ficcional criada num ambiente narrativo (ao menos em seu campo de atuação) precisa ter “uma motivação forte”, não se tratando de “uma coisa meramente profissional” (VASQUES in GASTAL, p. 72). O humor gráfico, que lida muitas vezes com a síntese e com um certo direcionamento discursivo, sem dúvida, necessita desse apelo imediato e certo que pode fundamentar um personagem. É interessante, nesse sentido, referir o que Sampauro dizia, justificando o humor e a popularidade em torno de Sofrenildo, ao perceber que “todos nós temos um pouco de sadismo e no fundo talvez até nos comprazemos com os seus revezes” (os revezes do personagem em questão); na opinião do autor, portanto, sua principal criação se identificava com os problemas diários dos seus leitores porque suas experiências traduziam situações prosaicas e recorrentes – logo, capazes de serem identificadas pelos espectadores em algum momento de suas próprias vidas⁵⁶.

Fora das tiras de Sofrenildo, porém, o trabalho de Sampauro, especialmente dentro do âmbito específico da charge, também deu sinais relacionados à crítica social, especialmente em relação ao cotidiano e ao cenário político brasileiro de diversos tempos – inclusive, durante o período da Ditadura Civil-Militar. É recorrente em seu trabalho, por exemplo (desde os anos 1950), a discussão sobre a pobreza e a condição dos desvalidos, que transitam entre a resignação (uma inversão de expectativa que leva ao humor) e a revolta – conforme podemos ver nos exemplos abaixo (figuras 59 e 60):



Figura 59: reprodução de original de Sampauro. (Fonte: Acervo Sampauro; Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; charge publicada no jornal *Folha da Tarde* em 23 de Fevereiro de 1980.)

⁵⁶ As citações de Sampauro sobre Sofrenildo são extraídas de reportagem (de página inteira) do *Correio do Povo*, datada de 1º de Outubro de 1972, encontradas em pesquisa no Acervo Sampauro, do Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), de onde também foram extraídas outras charges, tiras e recortes reproduzidos neste trabalho.

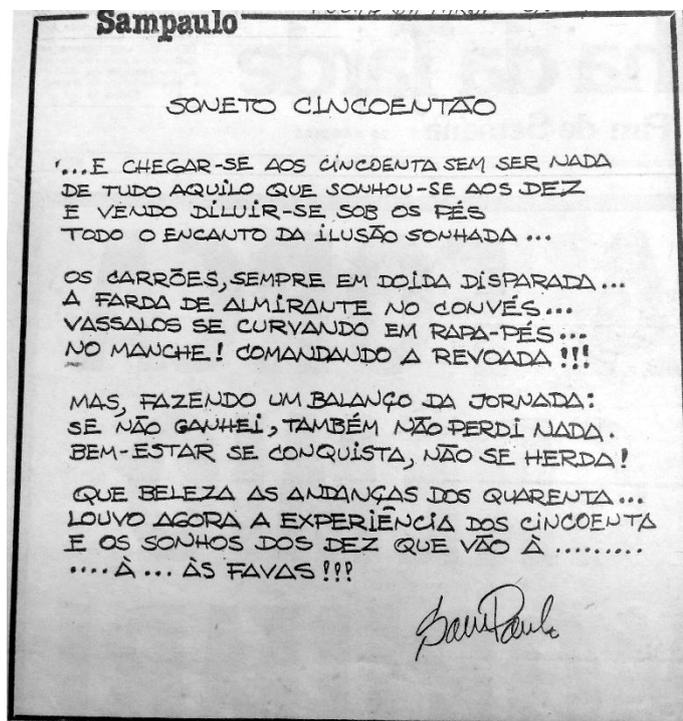


Figura 60: reprodução de original de Sampaolo. (Fonte: Acervo Sampaolo; Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; charge publicada em *Folha da Tarde*, 1º de Março de 1980 – Porto Alegre, RS.)

Sampaolo era um profissional de uma geração ligeiramente anterior a de Edgar Vasques e Santiago e aprendera com ícones como Millôr que a expressão gráfica é apenas um dos caminhos possíveis dentro do humorismo na imprensa. Talvez por isso, também se aventurou em outros formatos.

Sampaolo experimentou a crônica, a ilustração e a poesia; eventualmente, mesclou tais linguagens dentro do espaço da charge e até buscou possibilidades gráficas em processos de colagem. Como ilustrador, acompanhou Sergio Jockyman na coluna “Jockyman & Sampaolo sem Cia.” (onde também inseria cartuns), no *Diário de Notícias*, durante os anos 1960; depois, continuou a ilustrar as crônicas do autor no *Correio do Povo*. Quando migrou do *Diário* para os jornais da Caldar Jr., Sampaolo, ainda nos anos 1960, passou a ter um espaço próprio na *Folha da Tarde*, a coluna “Estamos aí” (figura 61), em que publicava charges, cartuns e crônicas ilustradas. Eventualmente, Sampaolo chegou, também, a assinar matérias, especialmente aquelas que tinham relação com seu ofício de cartunista e pôde, igualmente, mostrar suas pretensões de poeta (figura 62). Percebe-se, assim, um trabalho que tinha a

marca da versatilidade, manipulando muitos dos gêneros disponíveis no jornal – algo que, de certa forma, combina com o hibridismo e o ecletismo dos quadrinhos enquanto linguagem.



Figuras 61 e 62: exemplos que mostram a versatilidade de Sampaolo, transitando pela palavra e pela imagem, assinando matéria, publicando poesia no espaço da charge e, em outros casos, ilustrando crônicas de cronistas como Sérgio Jockyman. (Fonte: Acervo Sampaolo; Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; publicados, respectivamente, nos jornais *Folha da Tarde*, em 16 de Dezembro de 1966 e em 2 de Maio de 1981.)

Diferentes de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques efetivamente surgem na cena do humor gráfico gaúcho nos anos 1970. São, muito provavelmente, os nomes de maior importância a aparecerem nesse cenário, dada a permanência e a relativa amplitude de seus trabalhos ainda hoje, além da influência de suas obras sobre as gerações seguintes.

Santiago teve o seu primeiro trabalho de real destaque na imprensa no suplemento *Quadrão*, importantíssimo veículo de divulgação de novos artistas que era encartado na *Folha da Manhã*, editado por Edgar Vasques e José Guaraci Fraga; de uma aparição destacada no suplemento em Outubro de 1974, na sessão “Santo de Casa” (figura 63), Santiago passou a repetir participações esporádicas até que foi contratado pela *Folha da Tarde*, chegando, portanto, a integrar o time de cartunistas e chargistas da Companhia Jornalística Caldas Júnior. Neltair Rebés Abreu (seu nome de nascimento) assumiu, então, o “nome de guerra” sugerido por Edgar Vasques (referência à cidade de origem do autor, localizada no interior do Estado) e, a partir dos 24 anos, passou a conviver na imprensa com uma de suas referências de juventude, Sampaolo.

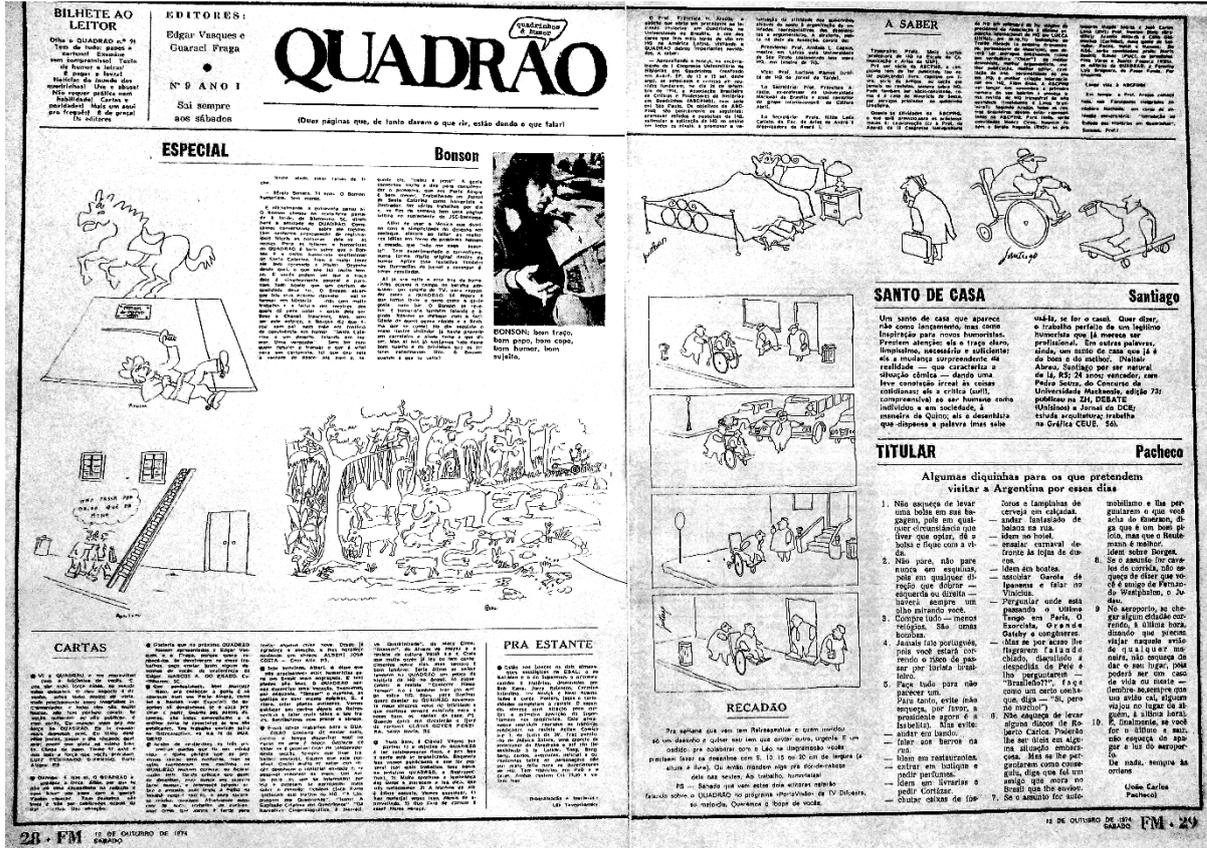


Figura 63: página dupla do suplemento *Quadrão* – à direita, um dos primeiros trabalhos de destaque de Santiago na imprensa. Atente-se para a descrição superlativa sobre o (à época) novato cartunista – “Um santo de casa que aparece não como lançamento, mas como inspiração para novos humoristas...”; segundo Santiago, o texto é de autoria de Edgar Vasques. (Fonte: Arquivo *Correio do Povo*. Suplemento publicado no jornal *Folha da Manhã* no dia 12 de Outubro de 1974 – Porto Alegre, RS.)

Antes ainda, quando um pouco mais jovens, Santiago e Edgar ingressaram em épocas muito próximas – entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970 – no eferescente círculo acadêmico da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – que Sampaolo também cursara –, um polo agregador de lideranças políticas estudantis por onde também circulavam figuras que seriam expoentes das artes em Porto Alegre⁵⁷. Ambos também iniciaram seus trabalhos artísticos nesse mesmo período em publicações universitárias, onde já exerciam algum impacto: Santiago sofria os primeiros golpes da censura ao publicar uma charge satírica no jornal *Construção*, da Faculdade de

⁵⁷ “Eu pensei que teria um escritório de arquitetura e terminei criando um escritório de *amarquitetura*”, “Eu entrei na Arquitetura pensando que ia ser um construtor e terminei virando um *desconstrutor*”, brinca Santiago em duas falas no vídeo *Cidades Redesenhadas*, de Liliana Sulzbach e Cesar Graeff Santos (2012), produzido para o Canal Futura (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRf9MC1r0y8>). Edgar Vasques, em entrevista para o livro *Desenhista Crônico* (2013), assim define o cenário da Faculdade na qual entrara à época: “o veio tanto intelectual quanto político estava na Arquitetura. Era uma das vanguardas, porque a Arquitetura era uma confluência das duas vertentes da necessidade de mudar o Mundo que a gente sentia naquela época: tinha os caras que eram de esquerda e queriam mudar o Mundo politicamente e tinha os caras que eram *hippies*, que queriam mudar o Mundo mudando as pessoas através do crescimento interior, da prospecção de novas maneiras de viver, consumindo drogas, sexo e *rock n’ roll*. Tinha propostas comportamentais e políticas, e elas conviviam, elas debatiam (...)” (p. 71).

Engenharia da Universidade, satirizando a figura de Dom Pedro I em meio às comemorações do sesquicentenário da Independência; Edgar ensaiava um relativo sucesso que conquistaria anos depois, criando, em 1970, para a revista *Grillus* (do curso de Arquitetura), aquele que seria seu mais célebre personagem, o já citado Rango – a grotesca e, ao mesmo tempo, simpática figura que era utilizada por seu autor para escancarar o problema da fome e, junto a ele, discutir outras mazelas sociais brasileiras.



Figuras 64 e 65: *Rango*, de Edgar Vasques. (Fontes: VASQUES, 1974, p. 9; e Arquivo *Correio do Povo*, publicação original do jornal *Folha da Manhã*, de 23 de Setembro de 1974 – Porto Alegre, RS.)

Edgar Vasques começou a ilustrar para a imprensa em 1968, tornando-se colaborador do importante “Caderno de Sábado” do *Correio do Povo*, suplemento que, nessa fase (entre os anos 1960 e 1970), era a principal referência na imprensa sul-rio-grandense em relação à temática cultural. Aos poucos, passou a atuar como chargista e ilustrador esportivo, criando, no *Jornal da Semana*, personagens que representariam os dois principais times de Porto Alegre e suas respectivas torcidas: Galera – que simbolizava o Sport Club Internacional – e Tricolosso & Azulão – ligados ao Grêmio Footbal Porto-Alegrense. Depois, quando começou a ilustrar, já na *Folha da Manhã*, a coluna “Olheiro”, do jornalista esportivo Lauro Quadros, Edgar levou tais personagens consigo. Foi a partir desse momento que o artista iniciou a consolidação do seu trabalho, em que *Rango* veio a ser sua grande virada autoral.

Criado, então, para a revista independente de um centro acadêmico, Rango viria a aparecer na *Folha da Manhã*, em 1973, a partir da necessidade de substituir a coluna de Luis Fernando Veríssimo (então de férias). Vasques assumiu o posto e, após uma malfadada tentativa de produzir crônicas⁵⁸, levou seu tragicômico personagem para as páginas do jornal. Daí para frente, Rango tornou-se recorrente, chegando, inclusive, ao *Pasquim*, o já referido periódico humorístico de crítica e resistência à Ditadura. Durante a passagem de Edgar Vasques pelo *Pasquim*, uma das tiras de seu personagem seria a principal responsável por um histórico episódio de apreensão do jornal em todo o país e pela instauração de um inquérito contra o editor da publicação, o cartunista Jaguar. O principal motivo: uma brincadeira com as cores da bandeira nacional (figura 66).



Figura 66: tira de *Rango* que teria ocasionado a apreensão do *Pasquim* em Setembro de 1977. (Fonte: GASTAL, 2013, p. 164.)

Edgar sinaliza que *Rango*, a tira, era uma forma de levar a discussão política da época por um caminho diferente, talvez a um novo patamar. Não se tratava de falar de repressão, de censura, de violência explícita, de pontuar a crítica a essa ou aquela figura ligada ao Regime, mas sim de escancarar outro tipo de violência: um tipo de agressão silenciosa das elites políticas contra uma crescente massa de pobres que iam, aos poucos, se tornando cada vez mais miseráveis e desvalidos, cada vez mais marginalizados dentro do processo de desenvolvimento urbano. *Rango*, assim, assume uma pauta relegada ao segundo plano no contexto do “milagre econômico”, uma pauta que a própria crítica no campo da imprensa e das artes não assumia de todo em função da necessária luta pela democracia. O personagem da tira, segundo Edgar, “nasceu de uma inquietação política existencial, uma perplexidade

⁵⁸ Vasques comenta que, depois de três ou quatro textos “mais ou menos”, propôs ao jornal trocar a coluna por uma tira de quadrinhos diária. Mesmo com o retorno de Verissimo, *Rango* acabou ganhando, então, espaço próprio a pedido dos leitores (GASTAL, 2013, p. 162).

com uma realidade que não estava sendo retratada, que, pelo contrário, estava sendo omitida nos discursos” (VASQUES in GASTAL, 2013, p. 72).

De certa forma, o papel social de *Rango* pode ser aproximado, dentro do campo artístico e em seu contexto, às literaturas de Carolina Maria de Jesus (*Quarto de Despejo*, 1960) e de João Antônio (*Leão de Chácara*, 1975) e a peças como *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, e *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, na medida em que situa a saga de seu personagem-título no âmbito da marginalidade e da pobreza, agredindo o regime ditatorial daquele período a partir dessa abordagem – diferenciada até para o próprio humor gráfico da época⁵⁹. Constantemente, Edgar comenta que o surgimento de sua principal criação coincidiu com o início de uma certa “degradação” e “esvaziamento” do Centro de Porto Alegre – que deixava, aos poucos, sua aura “romântica” para trás, sendo ocupado, cada vez mais, por moradores de rua⁶⁰. Assim, Edgar resume desta forma o traçado de Rango – da sua motivação inicial à sua efetiva criação e desenvolvimento:

Era a época do milagre brasileiro, da “Corrente pra frente”, aquela coisa toda. Era uma perplexidade ter toda miséria, toda desigualdade, toda injustiça, mas o discurso social que aparecia na mídia era eufórico. (...) isso é uma coisa absurda. A realidade é uma, e o discurso que deveria dar conta dessa realidade é o oposto. (...) o Rango aparece a partir disso aí. O Rango meio que diz o óbvio. (...) a motivação dele é o óbvio. E aí eu aprendi que o óbvio nem sempre é dito e que, às vezes, dizer o óbvio é necessário (VASQUES in GASTAL, 2013, p. 72-73).

Sobre a relação com o “óbvio” citada pelo autor, atentemos para o fato de que é aí que reside o humor do personagem. Rango não se revolta, mas se resigna; é a resiliência em papel & nanquim, ainda que aparente um enorme sarcasmo. Por trás de seus dizeres tão óbvios (para ele e para nós), há o drama, há a tragédia social brasileira exposta. Exercitando a metalinguagem constantemente, Rango faz seu “fecho de ouro” em suas tiras olhando incomodamente para os leitores, obrigando-os a reconhecer as mazelas que os rodeiam. Para Edgar, assim, *Rango* sintetiza uma máxima sua ligada ao ofício do cartunista – a ideia de que o humor atrai para fazer pensar, para “agredir” de forma a fazer o espectador encarar as dificuldades e os fatos mais duros:

Eu acho que o cartunista tem um papel na sociedade. (...) o cartunista, como todo indivíduo, tem uma tarefa em relação ao meio social, tem um papel. (...) a função do cartunista e do humorista gráfico é a de refletir sobre o que está acontecendo e oferecer a sua opinião sobre isso para o meio social discutir. (...) Então tu podes dourar a pílula, o cara vai ali para rir, mas primeiro ele passa pela consciência do

⁵⁹ Henfil, talvez, tenha sido um dos únicos casos de maior efetividade em torno do tema além de Vasques, ainda que não tenha a mesma constância e contundência de *Rango*, ao nosso ver, na medida em que este é um personagem cujo mote se desenvolve exatamente em torno de tal questão.

⁶⁰ Esse tema é repetido por Edgar de forma corriqueira em entrevistas; o autor comenta isso, inclusive, no já citado *Cidades Redesenhas*, de Liliana Sulzbach e Cesar Graeff Santos, vídeo produzido para o Canal Futura.

problema. Para chegar à piada, ele tem que encarar a miséria. Então, a missão da gente, o papel do cartunista, é o de colocar o dedo na ferida, fazer a crítica do que está acontecendo, aproveitando o privilégio da linguagem do humor, que é prazerosa, que é multiplicadora (VASQUES in GASTAL, 2013, p. 73-74).

Além da abordagem temática, outro aspecto importante da trajetória de *Rango* é a sua permanência, uma vez que se trata de uma tira ainda publicada de maneira periódica ou na forma de coletânea (a mais recente é *Crocodilagem*, de 2018). Esse dado, por si só, configura uma ambivalente constatação: trata-se de um personagem de sucesso, mas que também representa um grande fracasso nacional no que diz respeito à forma como o país lida com suas desigualdades. *Rango* é a típica tira cômica onde se aprende a rir da desgraça alheia – ou onde se aprende sobre a desgraça dando risada. Seu personagem-título é, em essência, trágico, e suas tiradas cômicas são, via de regra, desconfortáveis, o que representa uma das essências da poética do humor gráfico brasileiro e de sua, digamos, tradição na imprensa nacional.

Rango evidencia os dizeres de Vladimir Propp, que afirma que “o trágico e o cômico não se dividem mecanicamente” (1992, p. 61). Devemos estar atentos, então, ao que provoca o riso e a quem, efetivamente, ele toca, quando dado o seu sentido. Propp lembra que esse “riso pseudotrágico, às vezes tragicômico” (p. 159) – originado da própria tragédia e não o inverso – é um “riso que não suscita simpatia”, mas que também faz parte de certa tradição na literatura e na arte mundiais. Aqui, porém, para além de uma eventual ridicularização ou choque de valores trágicos e cômicos, as motivações não são apenas existenciais, mas, principalmente, políticas, pois *Rango* é uma série criada num ambiente de contestação.

A verve contestadora, que acompanha o trabalho de Vasques e Santiago até hoje, é elemento intrínseco aos seus trabalhos, assim como muitas vezes foi o de Sampaio. Considerando o período desse encontro de gerações, não há como pensar o papel dos cartuns e charges dos três sem termos em perspectiva o contexto autoritário no qual o Brasil estava inserido nos anos 1970. Esse fato possibilitava ao humor gráfico um campo de atuação importante no que dizia respeito à informação e à denúncia.

Utilizando como referência a linguagem da caricatura, que inspira a charge e a tira diárias, nossos humoristas atuaram na imprensa ao longo dos anos buscando, sempre que possível, estabelecer contrapontos. Rodrigo Patto Sá Motta observa que esse é um elemento intrínseco ao campo de atuação dessa linguagem, de modo que momentos de crise eventualmente podem impulsionar a produção de artistas nesse sentido:

O traço conciso e a utilização de recursos usuais do humor (contraste, surpresa, rebaixamento, deformação) tornam a caricatura propícia para a crítica política em períodos autoritários. Como o sentido da mensagem é dúbio, ambíguo, maiores as chances de burlar a repressão e a censura. Por isso, sobretudo depois do AI-5, as

caricaturas serviram de meio para manifestar críticas sutis ao Estado, expressando argumentos que não poderiam ser apresentados por meio dos textos verbais (MOTTA, 2013, p. 66-67).

Do ponto de vista formal, chargistas necessitam ser compreendidos pelo seu público e, quase sempre, atuam de acordo com os editoriais dos jornais em que encontram suporte. Mas há exceções, e estas, muitas vezes, serão responsáveis por polêmicas e censuras internas dentro dos próprios jornais. Rodrigo Patto remete a tal questão e reafirma o *princípio cronístico* do humor gráfico (sobre o qual já discutimos nesse trabalho) na citação abaixo:

Praticada pelo menos desde o século XVII, a caricatura foi incorporada à imprensa no século XIX. Os grafismos cômicos atuam no comentário dos acontecimentos e atos dos líderes políticos, quase como crônicas visuais, auxiliando os jornais em seu papel de produzir notícias e influenciar a opinião política. Frequentemente, as imagens expressam, mais que opiniões pessoais, o ponto de vista do jornal, às vezes reduzindo-se à charge editorial, cujo papel é ilustrar e fixar o pensamento da empresa. Ainda assim, alguma autonomia para o desenhista existia em certos casos, embora situações de desencontro frontal com a linha editorial não durassem muito (MOTTA, 2013, p. 66-67).

No âmbito regional, sabe-se que a lógica do enfrentamento sempre foi uma constante no trabalho de Vasques, Santiago e Sampaulo. Tal lógica acabou criando, naturalmente, “situações de desencontro” (utilizando as palavras de Rodrigo Patto) entre os trabalhos dos cartunistas e os limites impostos pelos veículos nos quais trabalhavam.

No fim de sua vida, por exemplo, Sampaulo foi um dos raríssimos chargistas brasileiros a discutir, criticar e, eventualmente, ridicularizar o processo sistemático de privatizações de estatais que passou a acontecer no Brasil nos anos 1990 – e isso na grande imprensa, no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. Ainda que tenha adquirido esse tipo de independência admirável ao longo de seu trabalho, Sampaulo, no entanto, também chegou a sofrer censura interna na *Zero Hora* às vésperas de sua morte, quando resolveu publicar uma charge em alusão à assombrosa e marcante vitória de Olívio Dutra nas eleições para o Governo do Estado em 1998⁶¹.

No contexto autoritário dos anos 1970, porém, chamam a atenção alguns outros fatos e trabalhos dos três chargistas em questão. Edgar Vasques, por exemplo, mesmo com o sucesso e a relativa autonomia que tinha dentro da Companhia Caldas Júnior, acabou se opondo frontalmente à nova linha editorial assumida pela *Folha da Manhã* a partir de meados dos anos 1970. Contribuiu para esse desencontro de interesses o caso da demissão do jornalista Osmar Trindade, secretário de redação do jornal, em função da elaboração de matérias fortes

⁶¹ Ver charges reproduzidas no blog *Sampaulo Cartunista*:
<https://sampaulocartunista.blogspot.com/search?q=privatiza%C3%A7%C3%A3o;>
[https://sampaulocartunista.blogspot.com/search?q=charge+censurada.](https://sampaulocartunista.blogspot.com/search?q=charge+censurada)

sobre arbitrariedades da polícia local assinadas por Caco Barcellos e outros repórteres, o que incitou a revolta contra a empresa e a solidariedade ao colega por parte de vinte e um jornalistas – entre eles, Vasques – que acabaram pedindo demissão da Companhia. A censura interna que passaria a vigorar por lá afastou Edgar dos principais jornais gaúchos da época, sendo o ponto inicial de seu afastamento gradual da grande imprensa como um todo.

Especialmente durante o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, para escapar de qualquer eventual censura e garantir alguma autonomia, os artistas frequentemente aderiam a certas artimanhas. Santiago, por exemplo, explica uma delas em entrevista para este trabalho:

Eu tentei ter essa independência, porque a gente vem daquela geração que resistiu à Ditadura, então a gente tinha um lema que era a denúncia, não se afrouxar, não se dobrar. Mas eu trabalhei dez anos no *Folha da Tarde*, que era um jornal de grande circulação, então, era evidente que tinha que ter alguma negociação. Quando eu fazia o desenho, se eu tava duvidando se ia passar ou não, eu largava na mesa do editor e sumia do jornal. Quando iam me procurar para mudar alguma coisa, eu já não estava mais lá, isso era uma estratégia, era uma forma de eu não ter que negociar algumas coisas. Eu fico surpreso quando eu olho as coleções antigas do jornal *Folha da Tarde*, porque eu consegui fazer coisas bem apimentadas na época. Eu acho que hoje eu não sei se os caras conseguem fazer o que eu fazia⁶².

Apesar dos eventuais “desencontros” entre artistas e linhas editoriais e de alguns receios constantes perante a censuras internas ou prévias, durante a Ditadura, os chargistas e cartunistas gaúchos buscavam informar e provocar. Dante Guazzelli, em artigo de 2013, sugere que a cidade, ou seja, o centro urbano em si, era um importante cenário para a charge no contexto de ascensão do autoritarismo nos primeiros anos pós-64. Nos centros urbanos era onde se deflagravam os conflitos políticos – ainda “sob os olhares de todos” (GUAZZELLI, 2013, p. 368), através de passeatas e manifestações públicas, o que se modificaria após 1968 com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que colocaria muitos na clandestinidade e estabeleceria uma luta mais acirrada a respeito da narrativa a (não) ser contada sobre o Brasil daquela época. Por questões simplesmente temporais, foi Sampaulo um dos principais chargistas a fazer os registros desse período na imprensa porto-alegrense, conforme atesta o exemplo abaixo (figura 67):

⁶² Anexo 3 deste trabalho.

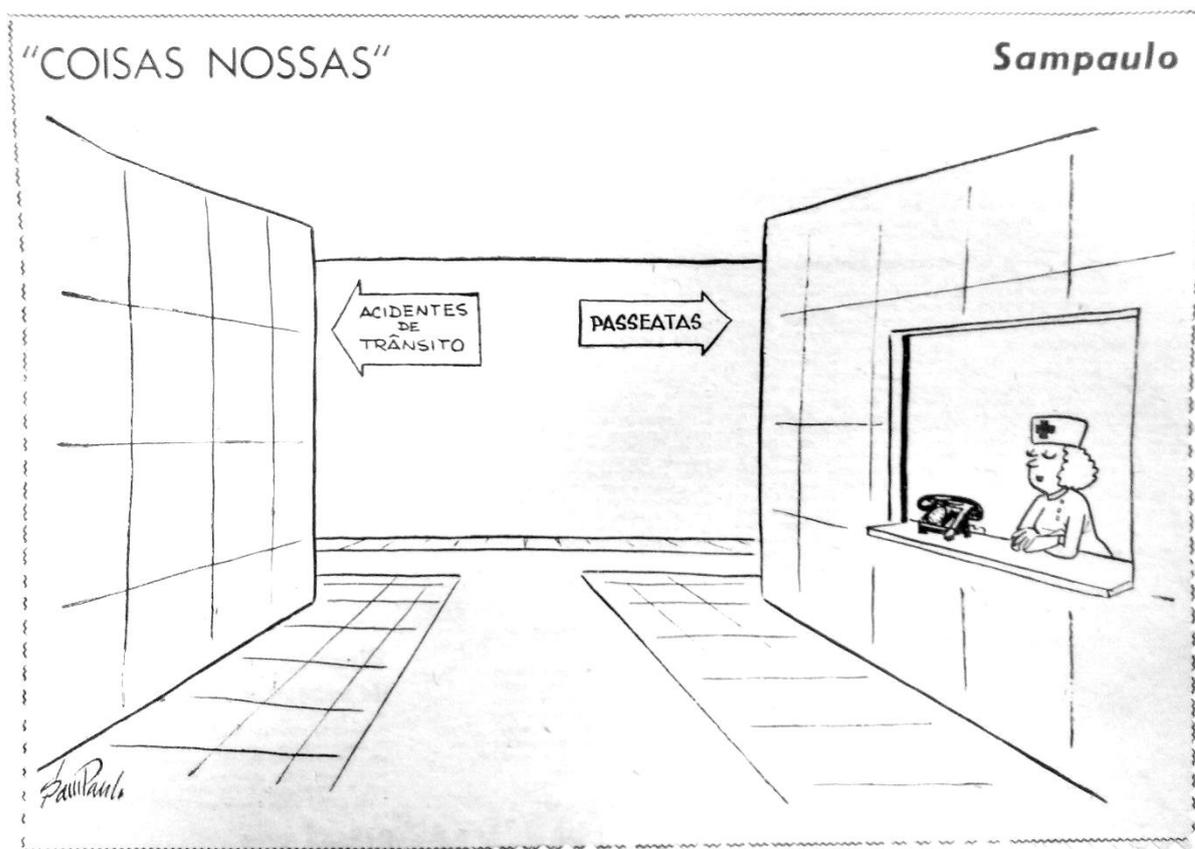


Figura 67: charge de Sampaolo em alusão aos violentos atos de repressão a passeatas ocorridas entre 1964 e 1968 – que culminaram na Passeata dos Cem Mil, realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968. (Fonte: Acervo Sampaolo, Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; charge publicada no jornal *Folha da Tarde*, em 18 de Novembro de 1967 – Porto Alegre, RS.)

O autoritarismo crescente imposto no Brasil através de violência, censura, tortura e constante vigilância passava a impor novos desafios para os cartunistas que sentiam a necessidade de não ficarem alheios ao tema. Os receios naturais diante desse contexto de repressão impunham aos chargistas estratégias para simbolizar tais tópicos de forma que conseguissem denunciar ainda que sobre um certo manto de ambiguidade – o que eventualmente garantiria a publicação de seus trabalhos. Santiago, por exemplo, ainda em início de carreira, teve a oportunidade de falar sobre a Ditadura num contexto de gradual distensão do Regime: desde 1975, era possível acompanhar a liberação da censura prévia de alguns veículos, como o polêmico *O Pasquim*; a retirada do AI-5 em Novembro de 1977 também acenava para uma abertura política que prometia, segundo o lema da Presidência, ser “lenta, gradual e segura”. Em verdade, a repressão e o autoritarismo permaneciam na medida em que eram coibidas passeatas (que voltavam a ser possíveis), greves e ainda impunha-se censura (se não prévia, posterior a lançamentos de jornais, revistas, discos, livros, filmes e peças).

A obra de Santiago, dentro desse processo, consegue o feito de apresentar alguns trabalhos extremamente ricos e provocativos. Os exemplos são inúmeros, mas ressaltamos três temas: 1) a melancolia e o medo diante da volta de um regime democrático que se prometia, mas não se realizava, 2) a presença de figuras de repressão infiltradas em ambientes vigiados pelo Regime e 3) a figura do torturador, simbolizada a partir de um imaginário medieval.

O primeiro tema está evidenciado, por exemplo, em duas charges da *Folha da Tarde*, de Junho e Agosto de 1978. Na primeira, a imprensa (representada por um pássaro) sai da gaiola da censura sem mais saber voar (figura 68); na segunda, uma velha senhora chamada Democracia espera (com teias de aranha) um trem para ir embora, segurando uma passagem de volta⁶³.

O segundo tema pode ser percebido em duas ocorrências na coletânea *Refandango*, de 1977. Nas duas, temos as presenças de policiais infiltrados em passeatas – uma realidade daquele tempo; na primeira charge, ironiza-se o baixo nível intelectual do infiltrado (uma piada recorrente sobre os agentes da repressão do Regime), que segura um cartaz com grosseiros erros ortográficos, em que se pode ler a frase “*abacho a repreção*”⁶⁴; no segundo caso (uma tira), um policial é reprimido pelos seus próprios colegas (figura 69).

O terceiro tema, o da tortura, talvez seja um dos mais curiosos. Ao naturalizar a figura do torturador em algumas charges, Santiago revela a hipocrisia diante do tema, negado constantemente à época, ainda que fosse uma notória realidade. Vemos essa questão numa charge da *Folha da Tarde* de Fevereiro de 1977, onde um mascarado, com aparência de carrasco medieval, “pula carnaval” ao lado de um cidadão que confunde sua vestimenta com mera fantasia⁶⁵; num outro exemplo, (uma tira ganhadora do Salão de Humor de Piracicaba de 1977), Santiago coloca a figura do torturador em meio a um cotidiano ordinário, em que se revelam, igualmente, as hipocrisias e o moralismo do dia a dia (figura 70).

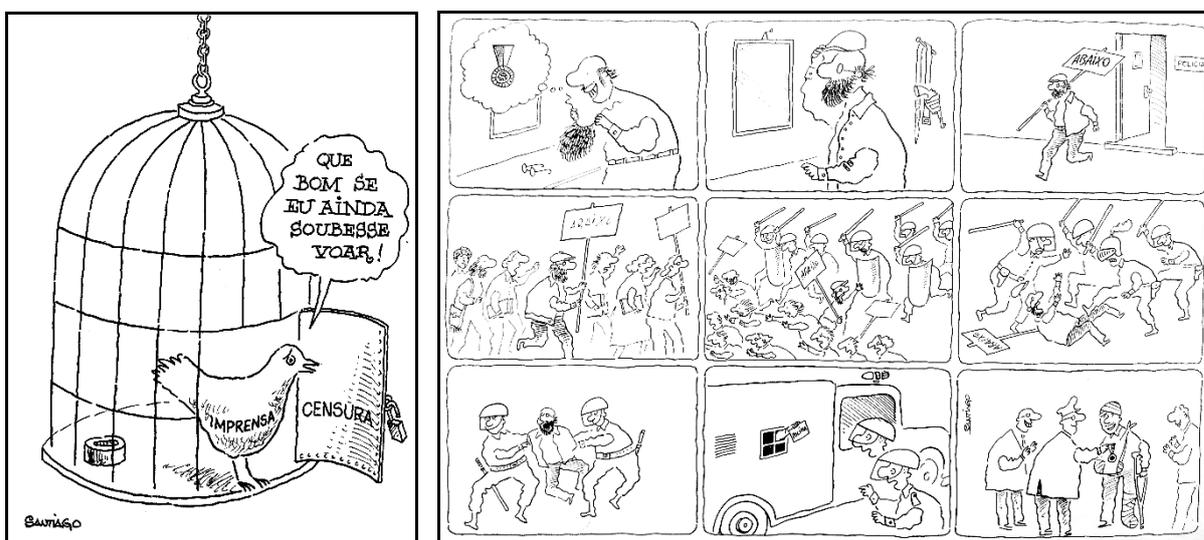
Há que se acrescentar, também, que não foram raras às vezes em que Santiago satirizou figuras públicas ligadas ao Regime. Seu alvo preferencial, aparentemente, era Delfim Netto, importante figura do setor econômico do Governo durante a Ditadura Civil-Militar, que passou pelos Ministérios do Planejamento e da Agricultura. São várias as situações em que essa importante figura é praticamente hostilizada pelo cartunista: em painel de 1992, por exemplo, no qual retrata a feira agropecuária Expointer (evento que se realiza na

⁶³ SANTIAGO, 2010, p. 31.

⁶⁴ SANTIAGO, 1977, p. 29.

⁶⁵ SANTIAGO, 2010, p. 16.

cidade Esteio – RS), um porco aparece com o rosto de Netto⁶⁶; em uma série de tiras compiladas no livro *Milongas do Macanudo Taurino* (1984), um novo comerciante “muito parecido” com o ministro chega a uma cidade do interior do Rio Grande do Sul para abrir o Bolicho do Neto, demonstrando inadequação ao ambiente, usando um típico “economês” e sendo visto como alguém que adora “enrolar” e “vender gato por lebre”⁶⁷.



Figuras 68 e 69: trabalhos de Santiago ligados ao período da Ditadura Civil-Militar. (Fontes: SANTIAGO, 2010, p. 29, publicada originalmente no jornal *Folha da Tarde*, em Junho de 1978 – Porto Alegre, RS; SANTIAGO, 1977, p. 30.)



Figura 70: tira de Santiago ligada ao período da Ditadura Civil-Militar. (Fonte: SANTIAGO, 1977, p. 23-24; versão ligeiramente diferente da charge vencedora do Salão de Piracicaba no mesmo ano, em que não se via o quadro número 4.)

Fora do âmbito político e contestador, o trabalho de Santiago também merece nossa atenção. Constantemente, na charge ou no cartum, o autor tem a peculiaridade de evocar referências artísticas que passam pela literatura, pelas artes plásticas, pelo cinema e pelos

⁶⁶ GASTAL, 2011, p. 44-45

⁶⁷ SANTIAGO, 1984, p. 67-70.

próprios quadrinhos. Como já apontamos no primeiro capítulo deste trabalho (em exemplos que tinham a finalidade de discutir o humor gráfico de forma geral), há muitos casos na obra de Santiago em que a intertextualidade é explícita, de forma que o artista, ao evocar uma iconografia que transita entre as belas artes, as artes gráficas, a arte aplicada e a cultura de massa, de certa forma, também insere o humor gráfico num contexto mais amplo do que o seu próprio universo. Obras de Michelangelo, M. C. Escher, Eugène Delacroix, René Magritte e outros aparecem como inspiração, homenagem ou mesmo como intertextos funcionais para as mensagens propostas pelo artista.

Assim como Edgar Vasques, Santiago desenvolve um trabalho de vastas extensões no grafismo, passando por todos os gêneros dos quadrinhos. O apelo pelo detalhe cênico na composição dos quadros e, ainda, pela mensagem verbal escrita em letras miúdas impõe a necessidade de vasculhar as vinhetas do autor para encontrar novas surpresas humorísticas além da piada central que o autor apresenta. Isso se mostra ainda mais claro nos painéis que o artista faz, outra de suas marcas registradas. Nessa proposta, Santiago tem trabalhos destacados que dão prosseguimento, de certa maneira, a um estilo de composição desenvolvido e disseminado na imprensa gaúcha pelo já citado Zeca Sampaio (cartunista da *Revista do Globo*), em que notamos certa predileção pelos quadros únicos com planos abertos e superpovoados que lembram pinturas de artistas como Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, mas que também se filiam aos estilos de outros cartunistas, como os franceses Jean-Jacques Sempé e Albert Dubout e o espanhol Sérgio Aragonés⁶⁸. Esse tipo de proposta gráfica do autor está muito bem apresentada no livro *Povaréu* (1994), que compila alguns dos seus trabalhos que vão nessa direção. No curta *Cidades Redesenhadas*, de Liliana Sulzbach e Cesar Graeff Santos, Santiago diz:

É muito bom tu desenhar multidões porque tu pode explorar um monte de detalhes e pode trabalhar com situações divertidas, engraçadas ou estranhas em vários cantos do desenho. Eu quero que o leitor tenha uma uma curtidão, uma fruição daquele desenho como se fosse uma leitura [*sic*]: que ele vá passando os olhos naquela cena como se tivesse lendo e como se fosse um scanner, como se o olho fosse um scanner varrendo todas aquelas figuras.

Um interessante comentário de Paula Viviane Ramos (2011) acerca da tendência de Santiago em olhar para as multidões e fazer painéis bastante ou extremamente povoados interpreta que, ali, há uma lógica narrativa peculiar, que projeta nosso olhar para o todo e para o detalhe de forma concomitante. Acrescentamos: é como se houvesse sempre duas, três,

⁶⁸ Zeca Sampaio, Bosch, Bruegel, Sempé e Dubout são referências estéticas para Santiago, citados por ele em entrevista para o livro *Caminhos do Santiago*, organizado por Suzana Gastal (2011, p. 63-64).

muitas narrativas paralelas dentro do quadro, onde todo e qualquer elemento é descentralizado – numa tendência que, visualmente, é quase “barroca” (por assim dizer). Paula Ramos analisa:

Nos férteis liames com o texto, o desenho para a imprensa explora características descritivas e, sobretudo, narrativas. (...) No caso do desenho de humor e, notadamente, na obra de Santiago, a conjugação entre descrição e narração é fundamental. Inclusive porque, ao observar esse tipo de desenho, o espectador é chamado a ter uma percepção quase simultânea acerca do conjunto e do detalhe.” (RAMOS, 2011, p. 28).

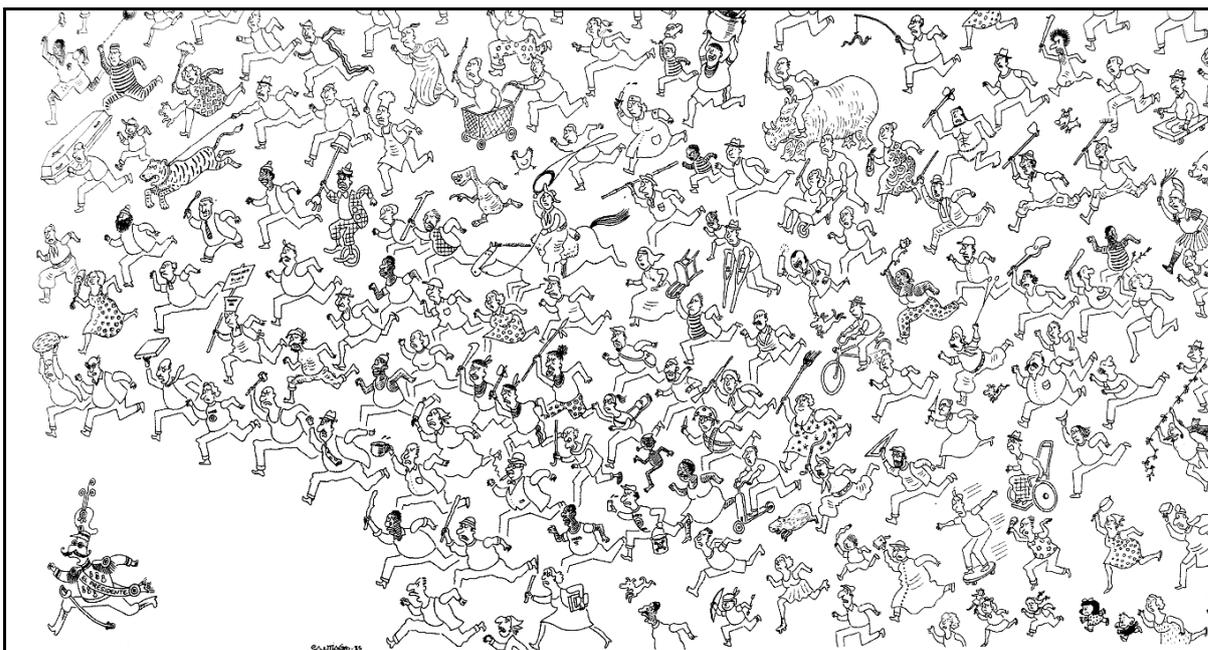


Figura 71: um dos painéis com grandes multidões de Santiago. 1º lugar no Concurso Internacional de Cartuns “Guerra à Guerra”, ocorrido na Bulgária em 1987. O “povaréu” (um enorme contingente de pessoas, no linguajar gauchesco) caça um presidente de farda militar. Outra charge semelhante, publicada anos antes em *Milongas do Macanudo Taurino* (1984, p. 6) tinha motivos ligeiramente diferentes e apresentava o então Ministro do Planejamento Delfim Netto sendo caçado pela horda. Como de praxe nesse tipo de trabalho, Santiago também enche sua multidão de referências, inserindo, por exemplo, personagens como Rango, de Edgar Vasques, O Amigo da Onça, de Péricles de Andrade, Mafalda, de Quino, entre outras alusões. (Fonte: GASTAL, 2011, p. 141.)

No campo das personagens, Santiago também se destaca. O autor tem como sua mais célebre criação o gaúcho *guasca*⁶⁹ Macanudo Taurino Fagunde. Nele, se revela o olhar sobre a cultura campeira e interiorana do Rio Grande do Sul que o autor conheceu tão bem em seus

⁶⁹ “Guasca”: termo genérico para designar tanto um estereótipo do gaúcho ligado ao campo – que costuma conservar certas tradições de forma rigorosa e apresenta alguma rusticidade – quanto uma característica ligada aos elementos que rodeiam os hábitos e aspectos culturais desse tipo. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2015, p. 500) define o verbete, também, como um substantivo, associado a um tipo de correia de couro (possivelmente, a origem do termo), da mesma forma que estabelece a noção acima ligada ao tipo humano gauchesco como uma adjetivação pejorativa. Apesar do apelo humorístico, cabe também a definição do termo contida no *Dicionário de Porto-Alegre*, de Luís Augusto Fischer (2010, p. 149): “(...) desde muito tempo passou a significar também o homem do campo, o gaúcho em geral. Simões Lopes Neto, lá em 1910, chamou sua recolha de temas e motivos folclóricos de *Cancioneiro Guasca*, isto é, cancionário das coisas do Rio Grande. Se consolidou então e perdura ainda o sentido de ‘guasca’ como um tipo interiorano do sul do Estado, e ainda o valentão. (...) em Porto Alegre, é um termo usado com a mesma ambiguidade de ‘gauchão’: é elogio à rusticidade de certo comportamento, mas ao mesmo tempo um pequeno sarro da mesma rusticidade – como se quem usasse o termo estivesse ao mesmo tempo celebrando e demarcando distância entre si e o tal guasca”.

anos de formação (seu pseudônimo, lembrando, é uma referência ao nome de sua cidade de origem)⁷⁰. Trata-se de uma verve humorística muito bem trabalhada anteriormente por Sampaolo, que já dedicara longas páginas de seu *Humor do 1º ao 5º* aos tipos gaúchos – seus hábitos e peculiaridades – com ar de brincadeira e homenagem ao mesmo tempo.

Nas tiras do Macanudo, as máximas que imperam são as tensões inevitáveis entre tradição e modernidade, entre o provinciano e o cosmopolita, entre campo e cidade, além de outras antíteses. Boa parte do humor de Taurino, portanto, está baseado na lógica da *inversão* (um princípio básico do humor, como já vimos): quando eventualmente se associa a algum aspecto tipicamente novo, Taurino Fagunde, muitas vezes, constrói um amálgama entre seu estilo *guasca* e algo mais sofisticado, entranhando modernidade no *modus operandi* do gaudério campeiro e sua rusticidade (o que causa um choque inevitável, mas muito bem humorado); fato é que o Macanudo não representa necessariamente o atraso, pois até aceita o novo, mesmo com algum estranhamento ou conflito; enfrentando algumas dificuldades e um certo desconhecimento, ele se apropria e se adapta às coisas a seu modo, justapondo seu gauchismo e tentando compreender aquilo que não conhece – exceção a isso são alguns trabalhos produzidos nos anos 1970 que apontam criticamente para o imperialismo cultural (especialmente ligado aos Estados Unidos), mostrando uma grande repulsa diante dessa “invasão estrangeira”⁷¹.

Quanto aos tipos que rodeiam Macanudo Taurino Fagunde, vemos ali um manancial de referências gauchescas – todos enfrentando os mesmos dilemas do protagonista. Nesse universo, Santiago tem liberdade para dialogar com temas que se associam diretamente aos leitores gaúchos. Assim, é interessante perceber que esse importante personagem do quadrinho sul-rio-grandense se ajustou bem em periódicos muito específicos ligados à cultura campeira e ao interior do Estado, como, por exemplo, a revista *Agricultura & Cooperativismo* (da Fecotrigo – Cooperativa de Trigo & Soja) e o jornal *O Interior*, circulando também na *Folha da Tarde* (da Companhia Caldas Júnior) e outros veículos. Ao tratar do universo gauchesco, Santiago incorpora elementos, temas e situações que representa com a consciência da compreensão de seus leitores, pois, a propósito de qualquer eventual dificuldade do leitor urbano de compreender tal universo rústico e campeiro, o que se tem são elementos mais genéricos dessa caracterização do gaúcho. Naturalmente, alguns detalhes relacionados à vivência interiorana e uma certa identificação acabam se mostrando mais potencialmente

⁷⁰ Santiago chega a comentar, inclusive, sobre uma inspiração parcial para seu personagem na figura real de um velho conterrâneo (ver: <http://grafar.blogspot.com/2008/02/tributo-morre-o-verdadeiro-taurino.html>. Último acesso em Janeiro de 2019).

⁷¹ Alguns desses trabalhos podem ser vistos em *Refandango*, de 1977.

produtivos para quem conhece esse mundo a fundo, como o próprio Santiago. “Eu fiz muita coisa nessa área regional, porque me divertia também, essa brincadeira com o nosso gaúcho, com as nossas coisas”, relata o autor⁷². Curiosamente, porém, parte da inspiração do Macanudo vem da região platina – o que revela um traço comum a muitos cartunistas sul-riograndenses: a influência marcante do cartunismo argentino.

Eu comecei a acompanhar o [Roberto] Fontanarossa, da Argentina, com o [personagem] Inodoro Pereira. Eu gostei muito, achei muito legal. É a caricatura do gaúcho argentino, uma espécie de Martim Fierro anti-herói. E eu achei que tinha lugar aqui para inventar alguma coisa com nosso gaúcho de formação portuguesa. O mesmo tipo de lá, apenas com a mudança de língua e com a formação portuguesa, mas é o mesmo tipo humano. Eu comecei a inventar esse personagem e dei o nome que eu achei que era engraçado e divertido, Macanudo Taurino (SANTIAGO in GASTAL, 2011, p. 66)⁷³.

Ao vincular seu personagem a um contexto local, Santiago experimenta uma troca com seus pares sulinos, o que dá à tira uma significação muito particular, pois, se de algum modo, muitas tiras já têm um enfoque naturalmente cronístico, no caso de Macanudo esse movimento busca olhar, primordialmente, *de dentro para fora*, ou seja: tomar como ponto de partida a cultura gauchesca e a linguagem que nela se manifesta – visual e verbalmente – para, daí sim, relacionar-se com os “grandes temas”.

Stuart Hall (2016, p. 23) lembra que, dentro do processo de representação, para que haja trocas significativas, os interlocutores devem ser capazes não só de “utilizar o mesmo código linguístico”, mas também “em um sentido muito amplo, ‘falar a mesma língua’”, “para serem capazes de traduzir o que ‘o outro’ fala em algo que ‘eu’ possa entender e vice-versa”. Podemos dizer que Santiago busca estabelecer esse tipo de conexão porque tem no horizonte, principalmente, o leitor gaúcho – vide o fato de que a grande parte das tiras de Macanudo Taurino esteve em jornais do Rio Grande do Sul primeiramente – para que só depois pudessem ser editadas em livros de circulação nacional. Santiago estabelece o vínculo com seus interlocutores gaúchos por meio de “senhas” recorrentes, como interjeições e vícios de linguagem compreensíveis no âmbito local, bem como através de signos imagéticos representacionais razoavelmente fáceis de compreender para o leitor do Rio Grande do Sul. Esses elementos são constantemente reiterados, estabelecendo, para os leitores, literalmente, o universo de Macanudo, afinal, estamos falando, também, dos cenários por onde o personagem

⁷² Anexo 3: entrevista com Santiago.

⁷³ Curiosamente, o quadrinista argentino Roberto Fontanarossa chegou a fazer referência ao Macanudo Taurino numa breve *historieta* do seu personagem *gaucho* Inodoro Pereyra publicada em 1991. A história foi reproduzida como prefácio do livro *Não tá morto quem peleia*, de Santiago, publicado em 2001.

circula (o campo, o pampa, as plantações, as porteiras e cercas das fazendas, os “bolichos” – ou seja, os bares e mercearias típicos do interior – os bailes, os eventos gauchescos etc.).

As tiras e as situações do Macanudo são, em suma, a crônica do campo, do interior, mas elas também estão inseridas no Mundo, ou seja, também se veem dentro de um contexto mais amplo. Como muitas tiras, estas compreendem tanto o que está circunscrito ao seu personagem quanto os dilemas do seu próprio tempo. São o geral e o particular em troca constante, o amplo e o específico, o regional e o universal sendo observados concomitantemente. A interface da tira com a charge, mais uma vez, faz-se presente. Além disso, a partir do espectro do humor, as pequenas anedotas de Macanudo Taurino se inscrevem num tipo de regionalismo que não olha somente para o seu próprio caráter provinciano, mas vai além – à moda dos grandes escritores da literatura brasileira do século XX que também o fizeram dessa maneira.

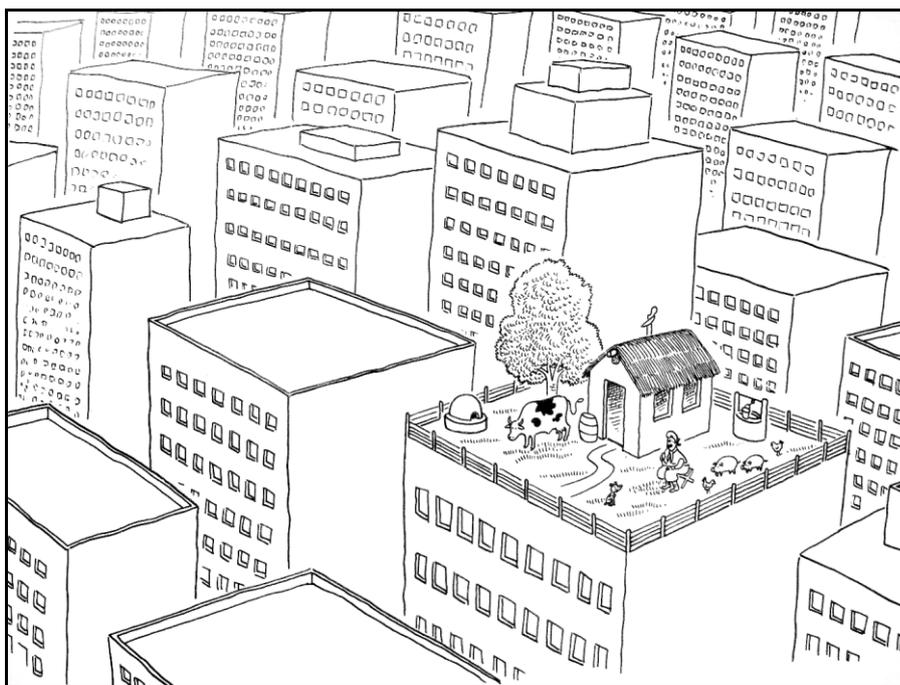


Figura 72: em um cartum sem qualquer palavra, Santiago faz a síntese de seu personagem Macanudo Taurino Fagunde. Homem do campo, o “gauchão”, em contato com as “coisas da cidade”, por vezes faz o movimento contrário àquele que poderia ser o esperado e acaba trazendo a rusticidade para dialogar com a modernidade.

(Fonte: SANTIAGO, 1984, p. 29.)

No campo do “gauchismo”, ainda, chamam a atenção os “memocausos” do autor (como ele mesmo os define), que resgatam relatos curiosos e engraçadíssimos reunidos nos livros *Causos do Santiago* (2013) e *A Menina do Circo Tibúrcio* (2017). É uma outra faceta do aspecto cronístico da obra do quadrinista: enquanto chargista, o autor produz a “crônica de opinião” ligada aos fatos contemporâneos, porém, no campo da tira e dos personagens, traz a uma espécie de “crônica de costumes”, na mesma medida em que, nos seus “causos” (ou seja,

nas histórias peculiares e quase folclóricas dos álbuns supracitados), introduz a “crônica de memórias” como uma proposta conceitual. Em entrevista, Santiago compreende essas obras mais recentes como um momento em que finalmente há, em sua carreira, uma imersão nas histórias em quadrinhos, visto que, nesses casos, o elemento narrativo é o centro de sua abordagem, embora o próprio autor perceba que algumas tiras, charges e cartuns produzidos em sua vida também apontam para a narratividade, ainda que de diferentes maneiras:

SANTIAGO: (...) até os meus 60 anos, eu fazia quadrinho muito esporadicamente. Comecei a fazer com maior interesse, com maior afinco, depois dos meus 60 anos, quando eu fiz histórias de vivências, memórias...

VINICIUS: Na tua concepção, o que tu fazias antes, em termos de charge e cartum, não era quadrinho – era humor gráfico?

SANTIAGO: Era quadrinho, às vezes era quadrinho. Porque eu fiz, por exemplo, algumas historinhas. Em todos os meus 40 e poucos anos de carreira, o que eu fiz foram algumas historinhas que foram de três ou quatro páginas, que aí eu já considero quadrinho. (...) na verdade, eu sou quadrinista. Sempre fui quadrinista, mas me dediquei *mesmo* no terceiro tempo da minha carreira⁷⁴.

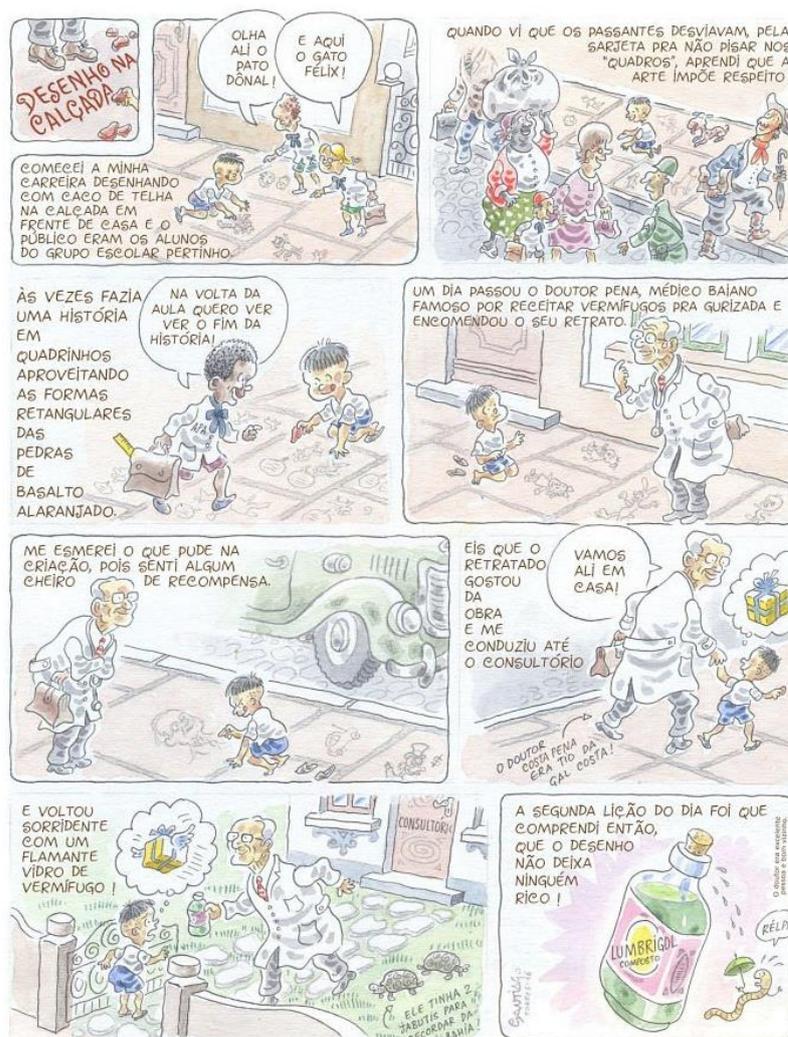


Figura 73: história de uma página do livro *A Menina do Circo Tibúrcio* (Fonte: SANTIAGO, 2017, p. 9.)

⁷⁴ Anexo 3.

Diferente de Santiago, Edgar Vasques não costuma mergulhar no universo regional e acaba lidando com temas locais por outros caminhos: ainda nos anos 1970, o autor produziria uma adaptação para o jornal independente *Versus* do livro *Eu sou Artur Arão*, biografia romanceada de um bandoleiro da região fronteira do Rio Grande do Sul dos anos 1930/1940, escrita originalmente por Ludovico Meneghello; *Tragédia da Rua da Praia em Quadrinhos* (2011) é outro trabalho seu que recupera um episódio histórico do Estado (curiosamente, outra história envolvendo crimes), com desenhos do autor e roteiro de Rafael Guimarães (autor do romance-reportagem original, de 2005); *Sottovoce – A morte fala baixo* é definida pelo autor como uma “*graphic novel* porto-alegrense”, uma narrativa que mistura trama policial com temas políticos (ligados à Ditadura) que tem a capital gaúcha como cenário e que o autor faz questão de inserir na mesma tradição de obras de autores como Hugo Pratt, Moebius e Alberto Breccia, ou seja, a mesma tradição das histórias em quadrinhos de aventura do século XX publicadas em grandes álbuns de alta sofisticação visual que tentaram se estabelecer como novos modelos literários a partir do pós-Guerra (VASQUES, 1998, p. 5-6). Mas no que tange de maneira mais evidente ao posicionamento local das obras de Edgar, nenhuma de suas produções foi mais bem sucedida do que as versões em quadrinhos feitas por ele para as histórias do Analista de Bagé, personagem de Luis Fernando Verissimo que o quadrinista desenhou mensalmente para a revista *Playboy* entre os anos de 1983 e 1990.

Com seus métodos pouco ortodoxos (“a terapia do joelho”, por exemplo), suas concepções simplórias e bem-humoradas sobre a alma humana e seu impagável linguajar gauchesco, o analista permite a Verissimo dirigir deliciosas ironias tanto à psicanálise quanto ao bairrismo sul-rio-grandense (GONZAGA, 2004, p. 411).

Nas ilustrações do *O Analista de Bagé*, Edgar tomaria como ponto de partida a ideia de adaptar o texto literário de Verissimo, evidenciando as marcas visuais que poderiam estabelecer os vínculos com o “gauchismo” do personagem. Seria essa a sua grande contribuição, na medida em que as crônicas previamente publicadas (algumas seriam novas histórias) já tinham conseguido alcançar tal feito a partir do texto. Nas próprias palavras do desenhista,

como o negócio era publicado nacionalmente, era fazer uma divulgação gauchesca, fazer o cara preparando um mate, fechando um palheiro, picando o fumo com o facão (...). Já que o cara é de Bagé e é um gauchão, ele tá com o chimarrão e a chaleira, ao invés da garrafa térmica. Tem toda a preocupação de dar ao leitor certa riqueza visual, e não ficar só na estrita linha do diálogo, da piada e deu (VASQUES apud GASTAL, 2013, p. 78).

O Analista de Bagé acaba casando muito bem com o estilo de Vasques, transitando entre um registro visual realista e caricato, o que enfatiza o apelo antitético e a ideia de estranhamento presentes nas histórias. O expressionismo de Vasques, influenciado por marcas fortes da caricatura, dá um tom de dissonância entre teoria e prática que caracteriza perfeitamente o personagem central que, como cabe a qualquer caricatura, também é exagerado em todas as feições: freudeano “mais ortodoxo que suspensório e pastilha Valda”, ele é um gaudério que carrega seus estereótipos mais gritantes, que recebe seus pacientes com chimarrão e os convida a deitar num divã coberto com um devido pelego. As histórias do Analista de Bagé têm a sua conflagração humorística no fato de haver tamanha rusticidade inserida num meio de sofisticação intelectual – a psicanálise – e num processo que costuma ser tratado com muita seriedade – as terapias comportamentais e os acompanhamentos ligados à saúde mental. Ainda que não seja uma criação original de Vasques, é importante considerar que a contribuição do desenhista é um elemento importante para a continuidade do personagem e para os efeitos de humor de sua versão em HQ. O caráter expressivo do trabalho de Edgar torna o *Analista* dos quadrinhos não apenas uma simples tradução visual das crônicas de Luis Fernando Verissimo, mas também uma (re)leitura a partir de suas histórias, pautada por escolhas estéticas e sínteses verbais de modo a manter texto e imagem em harmonia – o que reforça a ideia de que, pelo menos enquanto narrativa visual, trata-se de uma obra, de fato, feita em coautoria.

Por diferentes caminhos, Macanudo Turino Fagunde e o Analista de Bagé são *tipos* gaúchos. Rango, de certa forma, também é um *tipo*, mas criado longe dos estereótipos regionais, uma vez que o cunho do seu discurso e de sua mensagem é bem mais amplo. Sofrenildo, igualmente, também é um *outro tipo*, ligado ao espaço urbano e à “crônica” diária do leitor médio do jornal. Todos esses são, indiscutivelmente, personagens icônicos dos quadrinhos sul-rio-grandenses. A demanda pelo personagem é algo que está associado a uma certa expectativa diante do trabalho do chargista e do cartunista, mas, dada sua atuação social, é inevitável que ele também busque se colar em elementos de seu contexto. Hoje, passados mais de cem anos da produção sistemática de quadrinhos no país, isso é algo que se faz notar no manancial de personagens icônicos criados nas charges publicadas na imprensa brasileira. No início dos anos 1960, porém, Herman Lima, a despeito da inquestionável qualidade do trabalho de nossos humoristas gráficos de então, apontava a falta de um *tipo* representativo em nossa produção chargística:

é digno de nota, no que nos diz respeito, que os nossos artistas do lápis guardam geralmente no mais variado ecletismo a mesma chama de espírito e ironia,

contribuindo paradoxalmente para que a caricatura brasileira se afigure das mais ricas em teor artístico e em alcance satírico, muito embora escapando também a um certo estigma de nacionalidade (...). Relativamente à versatilidade dos nossos artistas nesse terreno, é curioso observar-se também um reparo negativo, qual seja o da falta dum tipo caricatural representativo do Brasil e do povo brasileiro, a exemplo do que ocorre com as principais nações (LIMA, 1963, p. 27).

Relativizando a ideia das “principais nações” levantada por Lima – uma concepção, hoje, um tanto anacrônica e questionável, desnecessariamente hierarquizada –, note-se que a criação de personagens é algo que se percebe dentro do universo da charge, ou seja, da “caricatura”, como se refere o autor, o que vem como uma possibilidade de abordagem que também auxilia na relação com o universo dos leitores.

Sandra Pesavento (1993, p. 17), comenta que apesar da relação com o debate público e com a sociedade, charges ou caricaturas “por vezes não representam personagens ‘reais’, mas constroem tipos estereotipados, típico-ideiais”, podendo “se apresentar sem a estereotipização do ator social ou do personagem, com desenhos de homens ‘comuns’ e ‘dísparos’”; porém, para que o humor seja captado, é necessário que seus índices sociais, políticos e culturais sejam, senão evidentes, pelo menos “insinuados”.

Pode-se dizer que no contexto da caricatura pessoal ou de costumes, a presença de personagens na imprensa ilustrada já se construía como recorrência ainda no século XIX, principalmente como forma de estabelecer a interlocução com os leitores acerca dos fatos satirizados nesses jornais. Demonstrem isso figuras como o Dr. Semana, de Henrique Fleiuss (*Semana Ilustrada*), e a dupla Belchior & Laverno, de Araújo Porto-Alegre (*A Lanterna Mágica*), na imprensa do centro do país, além de casos da imprensa gaúcha. No caso pelotense, comenta Aristeu Lopes (2017, p. 35-36), tanto Cabrion quanto Zé Povinho emprestavam seus nomes aos seus periódicos, além do Ventaroleiro, que figurava no jornal *A Ventarola*. No caso porto-alegrense, comenta Pesavento (1993, p. 17), outro Zé Povinho⁷⁵ chegou a circular na *Gazetinha*, além do Zé Gaúcho, que surgiu nas páginas da importante revista *Kodak*.

Em relação à tentativa de apresentar *tipos* nacionais, há que se considerar que, igualmente, desde o século XIX – especialmente desde Ângelo Agostini – tenta-se, de alguma forma, evocar o imaginário brasileiro em seus aspectos mais caricatos. Já comentamos neste

⁷⁵ Curiosamente, a referência e o farto uso do nome “Zé Povinho” certamente são influenciados pelo personagem homônimo de Rafael Bordalo Pinheiro, caricaturista português que teve importantíssima passagem pelo Brasil. O Zé Povinho de Bordalo, no entanto, não é um tipo nacional brasileiro, mas sim lusitano, um “ícone nacional português” incorporado às páginas do jornal *O Mosquito*, do Rio de Janeiro, que Luciano Magno (2012, p. 308) equivale tanto ao que o Tio Sam representa para os EUA quanto ao que o personagem John Bull representa para a Grã-Bretanha – não por acaso, símbolos desenvolvidos, igualmente, pelo cartunismo, conforme atesta a pesquisa de Herman Lima (1963). Por outro lado, cabe ainda dizer que Bordalo também propôs a criação de tipos brasileiros, representados pelos seus personagens Psit, Arola e Fagundes (MAGNO, 2012, p. 321).

trabalho, também, sobre o fato de que é notadamente a partir dos anos 1960 que esse imaginário começa a ser mais explorado – por meio das histórias em quadrinhos de Ziraldo (*Pererê*) e do trabalho do gaúcho Renato Canini (*Zé Candango*). Fato é que o que se percebe, a partir das feições continentais do território brasileiro e de todas as suas diferenças culturais, sociais, políticas e étnicas, é que, talvez, o humor gráfico jamais consiga atingir uma pretensão nacionalidade em relação à criação de personagens. Por isso, quando muito, a produtividade, o alcance e a identificação de criações com tais pretensões eventualmente se evidencia muito mais na construção de tipos regionais e locais e na “crônica” de tais figuras.

Sampaulo fez isso muito bem com Sofrenildo dialogando com a Porto Alegre de diversos tempos. Também o fez em trabalhos dos anos 1950 e 1960, na *Revista do Globo* e no livro *Humor do 1º ao 5º*, criando cartuns com referências tipicamente campeiras e gauchescas. Entretanto, como criações individuais, os tipos gaúchos de Vasques e Santiago – o Analista de Bagé e o Macanudo Taurino, respectivamente – parecem ter maior permanência. Tratam-se de representações que buscam identificação a partir de *princípios caricaturais* para efetivar o humor.

O exagero e o *princípio da caricatura*, referidos por Vladimir Propp em *Comicidade e Riso* (1992), são, também, produtores do cômico. Ambos, numa tentativa de criar uma situação insólita e absurda, podem vir a suscitar a risada. Propp afirma que “toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula” (p. 59). Ora, o tipo de postura adotada em muitas das charges do Macanudo, de Santiago, por exemplo, é o de justamente perceber as *coisas fora do lugar* em meio ao gauchismo – seja no meio social, com suas idiossincrasias e contradições, seja no choque de culturas e valores.

Despachado e sestroso, Taurino conta causos e vantagens, dá nó na cabeça de qualquer vivente e enfrenta os dilemas contemporâneos com invejável pachorra, não se deixando abalar nem mesmo pelos enteveros do mundo do computador. (...) Protagonista de situações desconcertantes e estapafúrdias, o Macanudo, todavia, não está sozinho. (...) como que em suspensão, o tempo desses personagens é outro. Vivendo em insólito anacronismo, eles desestabilizam o olhar cidadão: não se ajustam à velocidade contemporânea e têm um modo peculiar de compreender o entorno (...). (RAMOS, 2011, p. 32)

Sampaulo, Edgar e Santiago são autores gaúchos que investem em tipos gaúchos e em referências igualmente cotidianas, mas, nem por isso, têm trabalhos iguais – pelo contrário, são bastante diversos, ainda que tenham feições complementares. São, também, artistas que publicam, ao longo de suas carreiras, em periódicos de Porto Alegre e, em dado momento, estão simultaneamente atrelados a uma mesma empresa jornalística, a Companhia Caldas Jr.,

o que, como vimos, também não alinha totalmente suas características. Partindo igualmente das diferenças, há uma outra análise, ainda, a ser feita: a que diz respeito aos estilos visuais desses quadrinistas.

Apesar de cronologicamente ligados a partir dos anos 1970 e eventualmente conectados por alguns temas, as obras de Vasques, Santiago e Sampaulo têm estilos gráficos muito diferentes. Enquanto o primeiro opta por um traço de linhas “fortes”, com muitas hachuras, alto contraste e um letreiramento não só característico como também bastante expressivo, o segundo, observa Eloar Guazzelli (2011, p. 129), surge com um traço mais leve, fluido e sutil, utilizando “um estilo bastante próximo da escola de desenho surgida na Europa no pós-guerra conhecida como escola da *linha clara* (a partir dos quadrinhos do desenhista belga Hergé)”. Santiago reconhece esse fato e aponta como isso se deu em sua formação em entrevista concedida para este trabalho:

Na década de 60, o meu pai assinava o *Correio do Povo* e, nos Domingos, eles começaram a assinar uma página inteira do *Tintim*. Lá publicaram o *Cetro de Otokar*, que, para mim, é uma das histórias mais ricas que tem, visualmente e em termos de história também. Eu vi aquele desenho e me agradou a ideia de desenhar com linhas, uma linha clara, a ideia que mais ou menos o Hergé chegou a falar, que nada atrapalhasse a visualização do desenho – a cor não atrapalha, a textura não atrapalha, tu visualiza a linha. O Hergé dizia que queria sempre cores claras para não brigar com a linha dele. E era mais ou menos o que eu sempre senti e era meu gosto. Funcionava legal também para a leitura. Virei *linha clara* pro resto da vida. Eu nunca tive muito apetite de usar sombras e manchas pretas também não. (...) Tem desenhistas que dizem que se tu começar a usar hachuras, tu pode disfarçar uma linha que não ficou adequada, não ficou correta. Quando é *linha clara*, tu tem que acertar a linha, não pode errar ela, porque tu não tem depois uma sombrinha pra dar uma disfarçada.⁷⁶

Santiago se diz muito influenciado pelas leituras dos personagens de Walt Disney, pelos trabalhos de Ziraldo e pelas temáticas do cartunista Carlos Estevão – os dois últimos, desenhistas cujos quadrinhos acompanhava na importante revista *O Cruzeiro* em sua juventude. Evidentemente, outras influências das artes plásticas também marcam a trajetória do artista – e algumas delas ele chega a citar em entrevista para o “livro de artista” *Caminhos do Santiago*. Norman Rockwell, por exemplo, ilustrador e pintor estadunidense admirado pelo autor, é uma referência interessante para pensar o trabalho do cartunista gaúcho devido à qualidade de ambos em transmitir, simultaneamente, sutileza visual e muita expressividade. O trabalho de Rockwell, mesmo extremamente figurativo, consegue manifestar uma expressividade quase em tom de cartum – talvez uma influência por transitar, basicamente, pelas artes gráficas; sua predileção pelos hábitos provincianos e “desimportantes” também revela um grau de compromisso com o imaginário popular urbano e rural dos Estados Unidos,

⁷⁶ Anexo 3.

de modo que isso também se reflete no trabalho do quadrinista gaúcho cuja expressão gráfica sutil pode revelar tanto uma crítica profunda quanto uma piada leve, principalmente, em função de um certo grau de ingenuidade entre os personagens e de uma eventual sutileza. Outras influências, como Pieter Brughel, revelam para Santiago a possibilidade de fazer arte visual de alta sofisticação com temas ligados ao universo popular, enquanto outros pintores, como Hieronymus Bosch, introduzem o elemento caricatural mesmo em trabalhos de altíssimo virtuosismo técnico.

Sampaulo carrega um estilo visual diferente: em depoimento ao *Correio do Povo*, em 1º de Outubro de 1972, o artista revela suas influências, destacando dois nomes que merecem nossa atenção, Saul Steinberg e Wilhelm Busch. Sampaulo cita o trabalho de Steinberg mais como uma referência a ser admirada, enquanto Busch é mencionado mais diretamente como influência de fato. O primeiro (lendário cartunista norte-americano ligado durante anos à revista *The New Yorker*, “a bíblia do cartum mundial”, segundo Santiago⁷⁷) está associado a um estilo sintético, de traço retilíneo, sem grandes ênfases em volumes ou hachuras; o segundo (alemão, também pintor e poeta, criador dos personagens Max & Moritz – no Brasil, Juca & Chico) tem um tracejado forte, marcado por uma expressividade mais caricata da figura humana e por um humor bastante “atrevido” – que Rogério de Campos (2015, p. 183) chega a chamar de escatológico, cruel e portador de um sarcasmo contrário a qualquer idealismo. A análise dos trabalhos de Busch e Steinberg nos convida a perceber a obra de Sampaulo como uma espécie de amálgama dessas duas tendências, revelando um humor menos sutil do que o de Steinberg e mais próximo do de Busch – por ser muito direto e “sem rodeios” (de valores eventualmente questionáveis)⁷⁸, ao mesmo tempo em que também apresenta estranha predileção pelo “trágico cotidiano” (no sentido dos azares constantes de Sofrenildo, por exemplo). Esse humor se une a um traço sintético, à caneta, de grossa espessura, distanciando-o da *linha clara*, em que volumes e experiências com perspectiva e luz & sombra não são algo marcante, definitivamente. Ainda assim, o cartunista consegue propor uma representação figurativa simpática e atraente, algo importante para o humor, que fica entre o anguloso/retilíneo e os formatos cartunescos mais curvilíneos ao estilo Disney – sempre trabalhando em preto & branco.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Para além deste trabalho, caberia uma análise cuidadosa de algumas piadas gráficas do autor que sugerem abordagens um tanto arbitrárias, especialmente no quesito étnico-racial – no âmbito temático do futebol, por exemplo e, ainda, ao apresentar personagens pobres, miseráveis, muitas vezes como ingênuos, um tanto ignorantes e sem senso crítico (“Barnabés”, como algumas charges constantemente se referem).

Edgar Vasques, segundo ele próprio, se filia a um estilo mais “realista” – que, todavia, se mistura a tendências cartunescas⁷⁹. A mescla de tendências na obra de Edgar desconstrói um princípio recorrente (já questionado na parte 1 deste trabalho) que diz respeito a uma eventual oposição entre um estilo realista e um estilo caricato. Promovendo a integração dos dois estilos, o artista passa a ter maior versatilidade entre gêneros e propostas narrativas e visuais, como sua inserção em, praticamente, todos os ramos da arte aplicada (ilustração, design gráfico, publicidade), seu trânsito em diferentes gêneros dos quadrinhos (cartum, charge e HQ) e a possibilidade de criação de histórias tanto em formato curto (tira) quanto longo (*graphic novel*)⁸⁰.

Interessante notar que essa mistura de referências estéticas é sempre comentada acerca da obra de Vasques. Vejamos o que diz Ana Maria Albani de Carvalho (no livro *Desenhista Crônico*, sobre a obra de Edgar):

Edgar Vasques segue a tradição artística, o que podemos observar em seu trabalhos de ilustração cartum ou mesmo na charge. O elemento do humor, aspecto constitutivo das duas últimas categorias, via de regra, manifesta-se através de um projeto gráfico bem cuidado, com esmero técnico, estudos de luz e sombra realistas, sutileza no uso da aquarela ou do nanquim, grafite e aguada (CARVALHO, 2013, p. 29).

Soma-se a tal comentário a apresentação do colega Santiago:

Sempre tive admiração pelos denhistas clássicos, aqueles que dominam todos os recursos da representação gráfica, como figura, paisagem, sombra, luz, perspectiva, e principalmente a técnica difícil e rica do sombreado em hachuras (...). Pois o Vasques é um desenhista clássico, com a vantagem de acrescentar o toque caricatural e jocoso às suas cenas, tão bem executadas (SANTIAGO in GASTAL, 2013, p. 20).

Edgar observa, contudo, que seu trabalho ligado à imprensa tem uma clara limitação técnica: ainda que, mais recentemente, alguns de seus trabalhos tenham explorado a aquarela, ao longo de toda a sua carreira Vasques esteve identificado com a tira e com a charge – formas de exploração visual mais sintéticas e diretas. Somente nas ilustrações de *O Analista de Bagé*, a partir de meados dos anos 1980, é que o autor passa a executar com frequência um trabalho a cores, voltando-se a um formato narrativo maior do que a tira, a charge ou o

⁷⁹ Ver citação da página 77.

⁸⁰ Não à toa, entre os três autores aqui aprofundados, Edgar é aquele que mais incursões tem em formatos narrativos de maior “fôlego”, tendo, igualmente, um interesse pela pesquisa e formação de repertório visual que se adéqua bem aos momentos mais realistas do autor. Quanto ao trabalho de pesquisa iconográfica de Vasques, são notáveis as experiências em formato *graphic novel* da adaptação de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2010), da história do Sindicato dos Bancários do Rio Grande do Sul (*SindBancários: uma história de luta em quadrinhos* – 2014, 2015) e das histórias que têm a cidade de Porto Alegre como cenário, como *Tangos & Tragédias em Quadrinhos* (1990/2007) e os já citados *Tragédia da Rua da Praia em Quadrinhos* (2011), e *Sottovoce – A morte fala baixo* (1998).

cartum. No que diz respeito aos seus anos de formação no desenho para jornais, nos anos 1970, o que está em voga é a exploração do traço voltado ao desenho de humor em formato preto & branco. O que nunca impediu Edgar de imprimir a esse tipo de trabalho uma clara sofisticação visual, mesmo reconhecendo seu “lugar” no campo das artes (que é, também, o lugar de Sampaolo e de Santiago):

uma coisa que é bem didática para que qualquer um possa entender grosso modo o grafismo é que ele tem dois reinos: o Reino da Linha e o Reino da Mancha. O Reino na Linha é o desenho; é o contorno das coisas em que tu tentas representar as três dimensões do mundo, nas duas dimensões, no papel. Aí tem todo o corolário: a perspectiva, as hachuras – que são linhas cruzadas para representar tons mais claros e mais escuros – e assim vai (...). O Reino da Mancha é o reino da pintura, que é mais parecido com o jeito da natureza se apresentar para nós, visualmente, como manchas. Então, nesta encruzilhada aí, eu sou um desenhista, não um pintor. Eu sou basicamente um desenhista, a estrutura do que eu faço e a minha representação precípua, desde o começo, é a linha, é desenhar, é representar o mundo pelos contornos das figuras e tal. Mas também tenho uma preocupação muito grande em buscar a riqueza da realidade visual que a linha, sozinha, não dá conta. Tem que traduzir a luz e a sombra, os diferentes tons, as distâncias, os planos que tu vês (VASQUES in GASTAL, 2013, p. 84).

As atuações tanto de Vasques quanto de Sampaolo e Santiago na charge, no cartum e na tira acabam, portanto, ajudando a ampliar significativamente o repertório de referências dos quadrinhos feitos no Estado a partir da década de 1970. Com o desenrolar das décadas, a concomitância de seus trabalhos passa a evidenciar uma maior diversidade de estilos visuais, de propostas humorísticas e de temáticas no cenário do humor gráfico porto-alegrense – o que é importante e admirável. Com o tempo, seus trabalhos se diversificam nos campos de atuação do grafismo regional ao mesmo tempo em que se acentuam alguns traços particulares. A força e a contundência de seus trabalhos, contudo, mantêm-se, e suas obras talvez representem *um* dos pontos culminantes da formação dos quadrinhos no Rio Grande de Sul, pelo menos na forma como ainda conseguimos notar seus desdobramentos, na medida em que pelo menos dois desses três artistas (Santiago e Vasques) seguem sendo publicados – por editoras grandes ou pequenas, na internet, de forma independente, em publicações coletivas ou, ainda, em jornais de circulação mais restrita.

Eventualmente se equilibrando nas margens, algo normal em diferentes momentos dos quadrinhos, artistas como Sampaolo, Santiago e Edgar passariam, a partir desse encontro geracional, a mobilizar alguns esforços em favor da construção de uma “cena” local – muitas vezes, fora do grande mercado e da grande indústria (quase sempre, em iniciativas de ação coletiva ligadas, ainda, a outros artistas). Em decorrência disso, a imprensa de maior circulação continuaria sendo um ambiente de publicação, mas não mais o único. Como num caso típico de formação de um *polissistema*, muitas seriam as variáveis que garantiram a

manutenção dos quadrinhos gaúchos a partir desse momento de encontro de gerações que acabariam se entremeando. A dinamização do trabalho desse período reforçaria, portanto, as bases desse *polissistema*: um tipo de sistema que olha para si e também para fora de si, para um Mundo muito mais amplo em termos de referências estéticas e de possibilidades de contato com a leitura.

5. QUADRINHOS GAÚCHOS: A FORMAÇÃO DE UM *POLISSISTEMA*.

A conformação de um *sistema*, ao longo dos anos, passou a constituir um paradigma importante no que diz respeito à forma de se contar a história de diferentes manifestações artísticas. A literatura brasileira, particularmente, tem nas ideias de Antonio Candido um de seus principais fundamentos nesse sentido.

A pedra fundamental da teoria de Candido está contida no termo *formação* – que dá nome à sua principal obra, *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*, editada originalmente em 1962. Sua análise da historiografia literária brasileira contempla a busca por “tendências universalistas e particularistas” que podem, na sua visão, ajudar a entender como se deu esse processo. Candido reconhece que o movimento dessas tendências eventualmente pode ser combinado, entretanto, atribui a cada um daqueles que denomina como *momentos decisivos* dessa historiografia o domínio de uma sobre a outra. Essencialmente, para Candido, no processo de formação da literatura nacional, a passagem entre essas tendências (ligadas, respectivamente, ao período neoclássico e ao período romântico), culmina no processo de *formação*, consolidando um sistema autônomo e relativamente estável de *autores, obras e público leitor* que pode, assim, se constituir a partir de suas próprias bases, levando a uma nova etapa para além dessa formação.

Há, no horizonte da teoria de Antonio Candido, de certa maneira, uma perspectiva de causa & efeito que relaciona o processo de formação a uma espécie de “ponto de chegada”, por meio do qual é possível perceber os desdobramentos de uma tradição. Na medida em que há tradição, há transmissão (há “herdeiros”), e as ideias do autor também miram nessa necessidade de continuidade ao perceber que um sistema também consolida “padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2007, p. 26).

Candido reconhece que sua base de dados e seu recorte no que diz respeito à “tradição literária” está dado “por força da perspectiva escolhida”. Tal perspectiva está intrinsecamente associada ao fato de que o sistema literário de uma nação – especialmente, o da nossa – busca, de algum modo, produzir uma maneira de pensar a literatura que aponta a sua identidade local (o que não significa, necessariamente, apontar para temas nacionais – ainda que eles também estejam elencados no funcionalismo de Candido).

A despeito de toda a sua importância para compreender a história da literatura brasileira (e, eventualmente, para ampliar suas ideias para outras manifestações artísticas), a

noção de *sistema* do autor de *Formação da Literatura Brasileira* não nos parece suficiente para compreender a formação dos quadrinhos e é muito provável que essa acabasse se tornando uma aproximação arbitrária e um tanto contraditória se a fizéssemos de forma deliberada – seja em âmbito nacional, seja em âmbito regional. Não nos parece claro que a relação de casualidade, no caso dos quadrinhos, configure um processo de formação tão homogêneo que tenha, portanto, um “ponto de chegada” decisivo, ou seja, um conjunto de artistas, também leitores da tradição local, que se constituem a partir dessa mesma tradição e constroem um projeto inserindo-se dentro de noções convencionais e estáveis de autor, obra e público para que, a partir dali, seja possível falar de um jogo de fixação de bases nacionais ou regionais. Para as HQs, janelas se abrem a partir desses parâmetros e, por isso, o conceito que pode ser mais efetivo no âmbito de sua historiografia talvez seja o de *polissistema*.

A *teoria dos polissistemas* foi desenvolvida pelo teórico israelense Itamar Evan-Zohar ao longo de pelo menos duas décadas, entre os anos 1970 e 1980. Compiladas em 1990, as ideias do autor estão baseadas numa revisão acerca dos *sistemas semióticos*, ou seja, os modelos de sistemas comunicacionais encontrados na cultura, na arte, na linguagem. Para desenvolver sua teoria, Evan-Zohar (1990, p. 1) considera que a típica “aproximação funcional baseada na análise de relações” que fundamentou a percepção sobre esses sistemas ao longo dos tempos poderia ser revista na medida em que se busca explicar novos fenômenos culturais e tradições artísticas mais recentes⁸¹; de forma que, assim, teríamos uma espécie de *sistema dinâmico*, ou seja,

uma estrutura heterogênea e aberta. (...) um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 3).

Ainda que possamos utilizar a palavra *sistema* ao explicar a teoria de Zohar e nos apropriarmos dela, cabe repensarmos a terminologia e fixar, portanto, o conceito de *polissistema* – na medida em que, como afirma o teórico, “termos estabelecidos tendem a reter noções antigas” (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 4). Como afirma Franco Moretti ao desenvolver seu conceito de *literatura mundial* (igualmente influenciado pelo pensamento de Evan-Zohar), ao sugerirmos uma nova abordagem para o corpus que está sendo analisado, temos que ter consciência de que “as *categorias* têm de ser diferentes”, pois um novo problema “reclama um novo método crítico” (MORETTI, 2000, p. 174).

⁸¹ A teoria de Itamar Evan-Zohar, diga-se de passagem, buscava, inicialmente, construir uma base teórica para explicar as particularidades da literatura israelense.

Para Zohar, parte do *funcionalismo dinâmico* de sua abordagem ajuda a entender a importância de fenômenos muitas vezes excluídos de uma análise tradicional, como, por exemplo o cotejo de uma tradição literária ligada à língua materna de uma sociedade com a literatura em tradução que atua como influência dentro dessa mesma comunidade. E esse é apenas um exemplo: em relação à própria literatura, poderíamos, ainda, considerar a exclusão sistemática de obras literárias ligadas a públicos especializados (como a literatura infantil) e a desconsideração de fenômenos de massa (os *best sellers*). Na consideração de um *polissistema*, esses exemplos estariam, portanto, integrados.

A formulação teórica de Evan-Zohar parece-nos mais cara no momento em que o teórico começa a discutir o papel da cultura “não canônica” sobre a formação de uma cultura “canônica”: para ele, a força de “subculturas” inferiorizadas pela crítica pelo seu grau de popularidade ou por uma presumível falta de sofisticação e recursos está, justamente, em estabelecer contraponto importante para a manutenção e viabilidade de manifestações culturais que passam a ter mais valor social, crítico e histórico (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 8); a denominação destas manifestações como “canônicas”, naturalmente, está atralada à erudição e a estratificações muitas vezes arbitrárias – baseadas, inclusive, na materialidade histórica (classes envolvidas, conteúdo, contexto), mas isso também pode se constituir a partir de outras forças, como a necessidade de (e/ou disposição para) renovação.

No caso dos quadrinhos, sua localização não canônica dentro de um sistema cultural deve-se, além da sua identificação histórica como fenômeno de massa, à influência do suporte ao qual essa linguagem está atrelada desde a sua origem: a imprensa; esta, ligada ao noticiário e ao cotidiano, vincula a linguagem gráfica a uma matéria específica, em que se ressalta o humor; sendo assim, como já comentamos, são dois eixos de produção, um temático (o humor) e outro de suporte (a imprensa), que guiam a arte dos quadrinhos ao terreno instável da impermanência e da precibilidade. Entretanto, as contradições são inerentes no que diz respeito a isso, uma vez que os quadrinhos são um fenômeno histórico que divide espaço com outros, não só ao longo da própria história, mas, inclusive, dentro de espaços determinados. No espaço do jornal ou dos suplementos ao longo do século XIX, por exemplo, os folhetins, eventualmente desprestigiados, ganhariam legitimidade na medida em que alguns adquirissem o status de “obra-prima” na tradição historiográfica e crítica; os quadrinhos, então ligados à charge e à caricatura, permaneceria, contudo, como uma manifestação cultural e artística subvalorizada e periférica durante muito tempo – popular, sim, mas sem que isso a inserisse dentro de um sistema mais amplo.

A disputa entre “centro” e “periferia” dentro de um sistema, segundo o que sugere Evan Zohar (1990, p. 10), pode sujeitar todos os repertórios constituídos dentro dele a um mesmo tipo de abordagem funcional. A percepção do autor é de que as forças de aproximação e afastamento entre “centro” e “periferia” são constantes na identificação de um *polissistema*, uma vez que esse caráter reforça seu aspecto dinâmico. Numa proposição alheia a essa ideia, teríamos uma convenção “estática” (“sincrônica”, nos dizeres do autor) dos repertórios e componentes de um “todo”. Nesse ponto, a apropriação e o deslocamento de uma noção mais convencional do processo formativo de um sistema, portanto, podem ser ações consideravelmente perigosas, uma vez que sujeitam manifestações tidas como não canonizadas à necessidade de serem avaliadas e comentadas a partir das mesmas funções e fenômenos daquelas que são canonizadas. Eis aí a problemática de se avaliar sistemas semióticos complexos, diversos, eventualmente híbridos, como a canção e o cinema, por exemplo, a partir desse mesmo paradigma. Abordar os quadrinhos a partir desse mesmo viés pode constituir uma questão igualmente difícil.

A presença da arte quadrinizada nas “bordas”, nas margens da “alta cultura”, fez com que ela se tornasse uma manifestação cultural com muitas particularidades, especialmente no que diz respeito aos seus meios de produção, recepção e circulação. Tais particularidades evidenciam rupturas importantes com relação à lógica de formação de seu próprio sistema, acarretando, assim, num *polissistema* integrado de demandas, contingências e motivações artísticas, sempre em constante mudança e eventualmente instável em relação a certos aspectos – tanto no quesito estético quanto historiográfico. Para Zohar,

a estabilidade ou a instabilidade do repertório não refletem, nem geram, necessariamente, estabilidade ou instabilidade no sistema. Um sistema incapaz de manter-se durante certo período de tempo e que se encontra, frequentemente, a ponto do colapso é instável a partir de um ponto de vista funcional, enquanto que um sistema que sofre permanentemente mudanças regulares e bem controladas pode ser considerado com justeza estável, simplesmente porque perdura. Só os sistemas estáveis dessa classe conseguem sobreviver, enquanto que os outros simplesmente se extinguem. Desse modo, as “crises” e “catástrofes” de um polissistema (isto é, fatos que precisam uma mudança radical sejam por transferência interna ou externa), se o sistema as controla, são indícios de vitalidade mais que de degeneração (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 19).

É importante que se diga que, segundo a argumentação de Zohar, toda manifestação artística pode – e talvez deva – ser compreendida dentro do escopo de um *polissistema* (inclusive, a literatura). O que sugerimos é que manifestações como quadrinhos, por fugirem a lógicas tradicionais, talvez só consigam ser vistos a partir de tal escopo. O percurso historiográfico e analítico geral – que precede o próprio âmbito dos quadrinhos sul-rio-

grandenses, portanto – já nos fornece algumas bases para produzirmos algumas inferências nesse sentido. Dentro de um âmbito mais localizado dessas manifestações – como o da produção quadrinística gaúcha –, igualmente, temos situações que ajudam de forma produtiva a averiguar a existência desse *polissistema* tão dinâmico e fluido. Passemos, então, às análises de alguns exemplos.

Um primeiro ponto a ser analisado diz respeito ao fato de que os quadrinhos são uma linguagem artística cujos elementos estruturantes estão associados por meio de um processo de hibridização – principalmente, da imagem com a palavra. Desse entre-lugar híbrido, brotam diferentes gêneros concomitantes, mas nunca concorrentes. Estão lá a charge (amparada pela tradição da caricatura), o cartum (desdobrando-se a partir da charge para se tornar algo autônomo) e as histórias em quadrinhos (narrativas gráficas que podem se apresentar em formatos grandes ou pequenos – como a tira). Entre esses gêneros, há trocas, diálogos e intersecções, da mesma maneira que há, por parte dos autores de quadrinhos, trânsito entre os gêneros. Para lembrar de alguns exemplos vistos neste trabalho: o apelo *cronístico* do humor gráfico faz-se notar na tira e na charge; uma tira, por sua vez, pode ter profunda relação com o texto chargístico; e a narratividade, ainda, é um elemento que se faz notar nos diferentes gêneros do humor gráfico, ainda que nem sempre a sequencialidade típica da HQ seja a ferramenta utilizada para isso.

Outra questão diz respeito à rede de influências a serem consideradas. Em vários momentos, pudemos ver, neste trabalho, a relação que os quadrinhos mantêm com outras artes – em especial, com as artes visuais. Nesse sentido, é interessante citar o comentário da professora e pesquisadora Maria Beatriz Rahde:

Na maioria das vezes ignorada pela História da Arte, a história em quadrinhos, que nasceu como imagem narrativa desde o início das primeiras manifestações da pintura, apresentou-se com formas artísticas, buscou reforço nas correntes da arte, ganhando espaço como arte visual de comunicação pelas mãos e mentes talentosas de diversos artistas plásticos (...) (RAHDE, 2000, p. 47).

Pintura, literatura, fotografia, cinema, entre outras linguagens artísticas aparecem, para muitos autores, como referências importantes, inclusive no que diz respeito a percepções não ortodoxas sobre as mesmas. Vejamos algumas situações exemplares: a noção de “painel”, do cartunista Santiago, por exemplo, traz a pintura de Bosch e Brugel como fundamentos importantes do seu trabalho; cartunistas como Vasques têm a consciência de um repertório técnico que passa, especialmente, pelas belas artes “canônicas”; na relação com a literatura, o gênero crônica é constantemente evocado ao se falar sobre charge; e artistas como Sampaulo inserem-se com naturalidade na escrita. O que está em questão, em exemplos como esses, é a

capacidade de articulação genérica que os quadrinhos têm com diferentes âmbitos das artes, dentro de uma perspectiva comum aos ramos da chamada *arte aplicada*. Tal segmento, ao não enxergar a relação com as técnicas artísticas do mesmo modo como ocorre no campo erudito, “dessacraliza” a relação com as referências que eventualmente podem lhe dar suporte. Entra em jogo a instância objetiva da operacionalização e da veiculação que, distanciando os quadrinhos de uma “competição” (por assim dizer) com o universo das belas artes, lhe dá certa liberdade e possibilidade de fragmentação. Isso não se trata de afirmar a desvinculação dos quadrinhos enquanto linguagem artística, mas sim de compreendê-los a partir de uma outra ótica – mais voltada a um certo pragmatismo de mercado, o que se torna elemento agregador na lógica do *polissistema*. Conforme atesta Edgar Vasques,

Grosso modo, o “guarda-chuva” que cobre todas essas manifestações das artes gráficas (ilustração, quadrinhos, cartuns, charges, caricaturas, vinhetas etc.) é o da *arte aplicada*, diferente das chamadas *artes plásticas visuais* (pintura, desenho etc.) que resultam em *originais únicos*, ou em todo caso, de reprodução artesanal limitada (caso dos diferentes tipos de gravura). Já a *arte aplicada* não visa a produção de originais, mas de *matrizes* para aplicação à indústria gráfica: o trabalho do artista gráfico só fica completo quando, depois de variados processos – como fotolitagem, digitalização, diagramação, retoques, cortes, letreiramento etc. (conforme cada caso) –, chega às mãos (ou aos olhos) do espectador/leitor⁸².

Nessa “rede de influências”, outro aspecto a se considerar diz respeito à influência estrangeira. Essa é uma questão que pode ser aproximada da teorização ensaiada por Franco Moretti em seu conceito de *literatura mundial* (conceito esse cotejado com outros teóricos que também esboçaram algo nesse sentido, além do próprio Evan-Zohar). Tomando de empréstimo uma citação de Zohar, Moretti reescreve que “uma literatura-alvo, em geral, recebe a interferência de uma literatura-fonte que a ignora completamente” (EVAN-ZOHAR apud MORETTI, 2000, p. 175). Moretti também encontra eco nas ideias de Frederic Jameson ao produzir uma síntese que menciona que a apropriação de conteúdos formais preliminares, ligados a referências primordiais, de alguma forma trata de buscar uma frequente *conciliação* com a matéria local que os utiliza (MORETTI, 2000, p. 177); o que acontece é que Moretti também tende a ver tal questão para além dessa composição binária, uma vez que tal processo de *conciliação* nunca é *uno*, mas sempre *desigual*: *conciliações* podem assumir formas bastante diversas, não se tratando apenas da junção de *formas ligadas a centros* e *matérias ligadas às periferias*, mas também de *formas refeitas e/ou criadas no contexto de culturas periféricas* somando-se nesse “triângulo” (Ibid., p. 178). Em síntese, Moretti chega à conclusão de que, se a *literatura mundial* é um sistema, ela o é a partir de *variações* – a

⁸² Anexo 2 deste trabalho: entrevista com o autor.

despeito de toda a pressão que o centro eventualmente faça sobre a periferia (Ibid., p. 178). “As forças em jogo mudam constantemente, e assim também a conciliação resultante de sua interação”, diz o autor (Ibid., p. 178). Tais definições podem ser atraídas para as discussões aqui presentes na medida em que percebemos o caráter híbrido e “indisciplinado” dos quadrinhos.

Os quadrinhos são uma linguagem que, na busca por sua constituição, assumem um lugar baseado na mistura, mesclando, por exemplo, desde cedo, a caricatura pessoal a metáforas visuais, inserindo fatos e figuras públicas dentro de um discurso ficcional. Na charge pessoal ou de costumes, noções realistas e cartunescas se mesclam, pois os objetivos também se tornam difusos: busca-se o reconhecimento, na mesma medida em que se busca a distinção e a deformação; reproduz-se a informação, na mesma medida em que se exagera e se compartilham experiências prévias. Essas são questões formais que precedem a apropriação da linguagem do humor gráfico em qualquer contexto de produção, mas elas também são capazes de se diversificar. Por exemplo: se inicialmente o modelo francês de Daumier ou os modelos ingleses da revista *Punch* serviram de inspiração à produção humorística em contextos periféricos (como o americano – anglófilo ou latino), isso também permitiu a existência de modelos narrativos diferenciados, constituindo formas distintas e revelando discursos e vozes diversas – como no caso da produção brasileira de Angelo Agostini. Assim, historicamente, por exemplo, os gêneros do humor gráfico estiveram tão intimamente ligados às narrativas gráficas no caso brasileiro que criaram um elo quase que indissociável, configurando um exemplo em que a matéria local estabeleceu não só uma forma local recorrente como também uma percepção importante e distinta acerca da história de uma linguagem cuja forma fora gestada para além do seu contexto.

A historiografia nacional dos quadrinhos, em seus primórdios, tem profunda relação com a imprensa e, sendo a imprensa um meio de massa, os modelos e os meios de produção também se expressam, muitas vezes, a partir de um parâmetro internacional. A subversão de alguns desses parâmetros não significa, contudo, sua negação de todo, mas sim uma variação que se dá a partir de uma *conciliação* (como apontaria Moretti). Devemos reconhecer os quadrinhos dentro dos seus meios de expressão – que são vários – e não somente dentro deles mesmos; podemos vê-los, também, num escopo ainda maior, o da *arte aplicada*; devemos, em suma, considerar um processo de *distant reading* no lugar de uma eventual *close reading* (MORETTI, 2000, p. 176) se quisermos averiguar a constituição particular desse *polissistema*. Para isso, basta que reconheçamos o quanto o modelo estrangeiro não só interferiu na produção local como acabou sendo assimilado, incorporado dentro de um grande escopo de

trocas, conexões, interferências e intertextos – que vão desde seu conteúdo estético até condições materiais de mercado. No humor gráfico brasileiro, isso pode ser visto desde Araújo Porto-Algre.

Dirá Evan-Zohar (1990) que “a interferência tem lugar, frequentemente, por meio das periferias” (p. 18). Sendo assim, vejamos: a origem brasileira dos quadrinhos (uma arte periférica em relação às “belas artes”) depende fortemente da inspiração sobre o modelo estrangeiro – dos quadrinhos e da própria imprensa – e essa “interferência” – bem como outras – não é negada. Muitas vezes, isso se mostra por meio de uma certa inspiração que se conecta com um referencial criativo que não é local e que muitas vezes se mostra de fato, por meio de referências intertextuais. Pensemos nisso para tratar do Rio Grande do Sul: mesmo com um eventual vínculo com a identidade regional, muitos quadrinistas gaúchos ou que produziram no Estado evidenciaram, ao longo de sua história, suas inspirações vindas dos quadrinhos estrangeiros, construindo um amálgama de referências sem que isso fosse velado; isso se mostra claro na experiência da Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre, na medida em que temos figuras como João Mottini, que buscava, sem restrições, referências no *western* (do cinema e das HQs), e Renato Canini que, durante e depois de *Zé Candango*, sempre colocou seu humor em diálogo com referências de quadrinhos variados – em especial, os de super-heróis⁸³.

O que mais nos interessa, porém, é que outros exemplos gaúchos nesse sentido se confirmam em muitos trabalhos de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques. Se notamos que a vinculação dos universos temáticos e dos personagens desses três autores com outros ligados ao Mundo dos quadrinhos – brasileiros ou estrangeiros – é uma espécie de diálogo, veremos que ele se dá, também, porque há uma espécie de reconhecimento de um sistema mais abrangente do qual fazem parte as obras desses artistas. Vejamos os exemplos:

⁸³ Se o *Zé Candango* combatia os super-heróis que invadiam a cultura e o mercado editorial no Brasil, Kactus Kid era claramente inspirado pelo imaginário do faroeste norte-americano; sobre o referencial estrangeiro na obra de Canini, há que se comentar, ainda, a série “Não tá no gibi”, publicada durante os anos 1970 na versão brasileira da revista *Mad*, que fazia sátiras engraçadíssimas aos heróis das HQs, inserindo-os em situações prosaicas que tiravam deles todo seu caráter romântico e elevado.

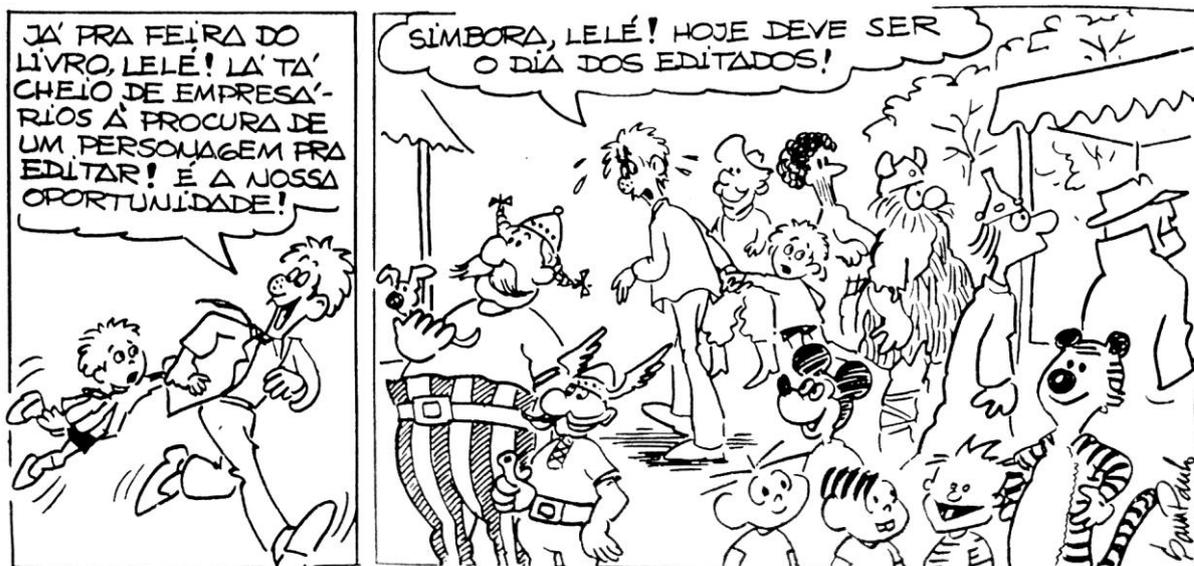
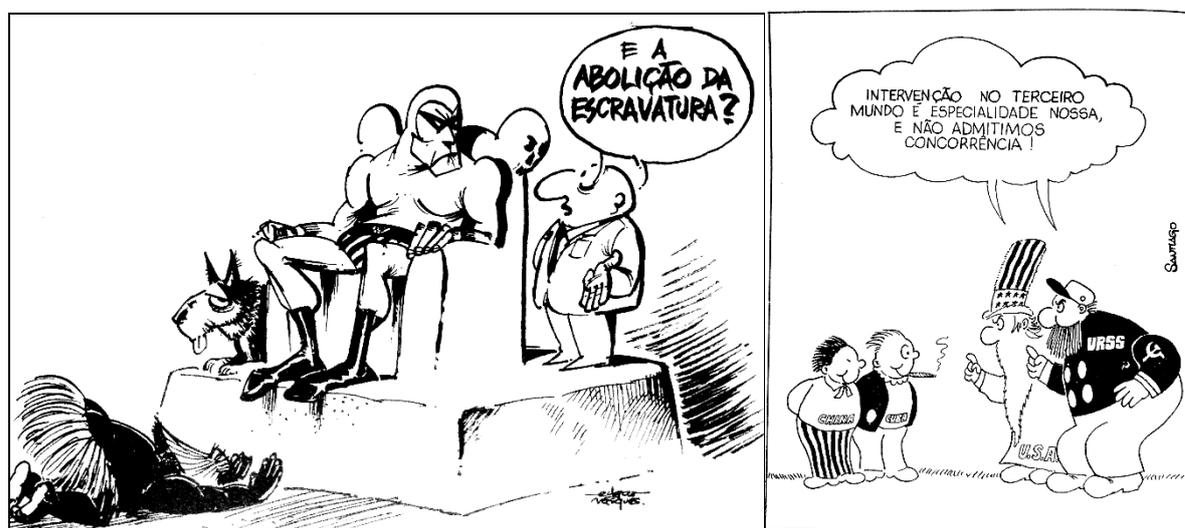


Figura 74: Sofrenildo encontra personagens na Feira do Livro de Porto Alegre. (Fonte: SAMPAULO, 1998, p. 87-88.)



Figuras 75 e 76: Cândido, o perguntador, conversa com o Fantasma; os Sobrinhos do Capitão aparecem na charge de Santiago. (Fontes: VASQUES, 1977, p. 73; SANTIAGO et al, 1976, p. 34.)

Seja nas charges políticas, com apelo mais cronístico, seja nos cartuns de apelo mais universal, nos trabalhos de Sampaolo, Edgar Vasques e Santiago vemos figuras conhecidas que vão desde ícones do humor gráfico até super-heróis clássicos. Percebemos, por exemplo, na tira de Sampaolo (figura 74), uma espécie de reivindicação indireta de Sofrenildo: os personagens “editados” em primeiro plano afugentam o próprio protagonista da tira, que parece assumir, com muita insatisfação, a figura de um personagem marginalizado nesse sistema; é como se, nesse caso, Sampaolo nos dissesse que, mesmo nos quadrinhos, há um centro e uma periferia – e Sofrenildo estaria nesta última.

No segundo exemplo (figura 75), vemos um dos personagens mais interessantes e menos aproveitados de Edgar Vasques: Cândido, o perguntador; trata-se de uma figura que

sempre produz questionamentos desconfortáveis em contextos “inconvenientes”. Aqui, sua relação com um personagem clássico dos quadrinhos, o Fantasma (criado por Lee Falk), serve para uma sutil desconstrução da referência estrangeira, na medida em que o herói é venerado por tribos africanas da região onde vive e luta, sendo possível criticá-lo a partir de uma abordagem pós-colonial.

No caso da charge de Santiago (figura 76), há, por outro lado, uma reafirmação: os Sobrinhos do Capitão, criados originalmente pelo teuto-americano Rudolph Dirks, são frequentemente apontados como paródias dos personagens Max & Moritz, de Wilhelm Busch⁸⁴; são, como suas possíveis inspirações, crianças acostumadas a aprontar grandes confusões e pregar peças maldosas nos outros, o que permite que Santiago os descontextualize e aplique as características da dupla num novo âmbito, um lugar político complexo pertinente ao momento em que a charge é produzida (durante a Guerra Fria). Somados os exemplos, a mera justaposição de personagens ou sua eventual recontextualização, pelo inesperado em si, são ações responsáveis pela criação dos efeitos de humor nos mesmos.

Nesse intercâmbio entre o que está dentro e o que está fora do sistema local, podemos ir além em nossa análise. As origens da imprensa ilustrada e, portanto, dos quadrinhos no Estado do Rio Grande do Sul têm a presença vital de personalidades do humor gráfico nacional que, muitas vezes, não tinham raízes gaúchas ou sequer eram de qualquer lugar do Brasil – muitos eram artistas estrangeiros e de outros estados do país e contribuíram para fomentar a produção local no século XIX – casos de Candido de Faria, Araújo-Guerra, J. Samaranch, entre outros. Por outro lado, naturalmente, dentro do processo histórico de formação dos quadrinhos gaúchos, a identidade regional e a tipificação de personagens dentro de um espectro mais aproximado com seu espaço de produção vai se revelando aos poucos, a partir de um espectro que transcende fronteiras.

No quadrinhos sul-rio-grandenses, o contexto local é debatido, mas não se fecha em si mesmo – muitas vezes, inclusive, ele é apresentado a partir de uma perspectiva crítica. Sendo assim, vai ficando cada vez mais claro – e talvez as obras de Sampaolo, Santiago e Vasques nos forneçam dados para isso – que não se trata de puro regionalismo ou localismo, mas sim de uma articulação desses itens com uma pretensa “universalidade” (por assim dizer). Para além de tal questão, a exploração da matéria local não é (de longe) a proposta definitiva dos quadrinhos desses artistas.

⁸⁴ Rogério de Campos (2015, p. 306) chega a fazer essa relação parodística entre as criações em questão.

Evan-Zohar dirá que qualquer polissistema semiótico “não é mais que um componente de um (poli)sistema maior – o da ‘cultura’, ao que está subordinado e com o qual é isomórfico – e está correlacionado, portanto, com este todo maior e seus outros componentes” (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 15). Na medida em que evoluem os quadrinhos, a ligação deles com o mercado mantém-se de pé; e não se trata de uma ligação casual, mas sim vital, reconhecida dentro de um meio que está inserido na cultura de massa. Sendo assim, há uma tendência permanente de levar o olhar para o que é feito fora dos contextos mais localizados. No caso gaúcho, isso significa, eventualmete, inserir a produção estrangeira e a do centro do país em meio à produção regional e, também, buscar essa presença fora do contexto local, deixando claro que se trata de um universo de amplas manifestações e exemplos. A partir desse movimento, os quadrinhos passam a fazer parte de um quadro complexo.

No mercado de quadrinhos, que por si só já é múltiplo (periódicos, suplementos, livros, variados tipos de impressos), há a divulgação de trabalhos originados de diversas partes do Mundo, com textos traduzidos que entram no Brasil, ao mesmo tempo em que há a produção nacional de fora do Estado somada à produção regional. O Rio Grande do Sul, digamos, apresenta a intersecção desses três mercados – um item que também converge para a ideia de *polissistema*. Há alguns casos interessantes em meio à produção de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques que podemos observar a fim de cotejar com essa análise.

Vemos, por exemplo, em muitos momentos dos jornais da Companhia Caldas Júnior, ao longo dos anos 1970, espaços abertos não só para tiras consagradas de autores estrangeiros, como também para artistas que não costumavam ser publicados no país: a sessão “Coisas deles”, por exemplo, da *Folha da Tarde*, contando com participação e eventual curadoria de Sampaolo, tratava de integrar o humor local junto ao humor gráfico europeu e de outras partes do planeta; em outras circunstâncias, o suplemento *Quadrão* (publicado na *Folha da Manhã*), sobre o qual falaremos melhor a seguir, também tratava de publicar e traduzir trabalhos de quadrinistas importantes de fora do Brasil que não tinham grande circulação em território nacional.

Outro exemplo pontual, mas interessante no que diz respeito a essa intersecção de mercados se dá de modo muito concreto numa obra que merece resgate e revisão, publicada exatamente nesse mesmo contexto do encontro de gerações da Companhia Caldas Júnior: a coletânea de cartuns e charges *Gauchíssima Trindade* (1978), publicada pela L&PM e assinada a seis mãos por Santiago e pelos argentinos Roberto Fontanarossa e Crist (pseudônimo de Cristóbal Reinoso), um feito curioso que trata de aproximar tendências regionais – basicamente, os diferentes tipos *gauchos* que compõem a região mais ao sul da

América. A publicação – hoje não muito conhecida – revela pretensões louváveis no que diz respeito a colocar diferentes contextos de produção em diálogo, uma vez que o cartunismo do Prata já era uma influência marcante para os quadrinistas sulinos, como revela Edgar Vasques:

Quanto ao Rio Grande do Sul, também há trajetória e características próprias, sem deixar de participar do processo nacional (...). Quanto ao visual, a proximidade e o exemplo do grafismo do Prata (argentino e uruguaio) influenciaram no desenvolvimento de um desenho de alta qualidade, reconhecido no Brasil e no mundo. Ou seja, o Rio Grande do Sul é uma encruzilhada, onde se encontram a verve debochada brasileira (política e de costumes) e o grafismo excelente do Prata⁸⁵.

Santiago também é protagonista de um outro aspecto ligado à conexão do humor gráfico gaúcho com um contexto mais amplo: a presença da produção local de cartuns e charges em salões de humor e de desenho para a imprensa em várias partes do Globo. Santiago é um artista que sempre demonstrou preocupação com a divulgação de seu trabalho em todos os âmbitos – na quase falida mídia impressa de hoje, no mercado livreiro, na utilização de meios virtuais. Essa motivação impulsiona-o, ao longo de sua carreira, a ser presença constante em salões nacionais e internacionais, fato que o torna um dos cartunistas mais bem sucedidos do Brasil no que diz respeito a premiações nesse tipo de evento. Para obter sucesso nesse segmento, Santiago observa que sua produção necessita ser eclética, de modo que consiga ser lida e compreendida por um público abrangente e, digamos, globalizado:

eu sempre tive uma preocupação com a universalidade, desde que eu comecei a participar dos eventos internacionais, não só é preocupação como é uma necessidade, de que aquela mensagem seja entendível em qualquer parte. E o cartum, quando é cartum mesmo, sem palavras, o cartum clássico, ele é muito apropriado para isso, ele é como a música instrumental, ele é consumível em qualquer parte do mundo. Evidentemente, quando ele é focado em temas universais. Se ele é focado em um tema universal e não tem palavras, ele está pronto para rodar Mundo. Na minha carreira, tive sempre duas frentes de trabalho: eu tinha a frente de trabalhos que eram os desenhos que eu mandava para salões de cartuns e os desenhos que eu fazia para circularem nas publicações daqui, quando eu podia me dar ao luxo de falar uma linguagem regional⁸⁶.

Sampaolo também chegou a participar e ser premiado em salões nacionais e internacionais. Somam-se a premiações como essas, ainda, as eventuais traduções e publicações de charges e histórias de Santiago e Edgar Vasques em coletâneas e periódicos

⁸⁵ Anexo 2 deste trabalho: entrevista com Edgar Vasques.

⁸⁶ Anexo 3 deste trabalho: entrevista com Santiago.

estrangeiros⁸⁷. O reconhecimento internacional desses autores, contudo, vem da vontade de inserção, de uma busca constante por interlocução junto a públicos variados.

Isso se dá, também, a partir da constituição de uma cena que consegue, de alguma forma, representar o ímpeto de os quadrinhos locais dentro do seu polissistema, garantindo, assim, presença midiática e nos meios de divulgação cultural e artística. Esse é um movimento que se dá de maneira evidente durante o “boom” do humorismo representado pela conexão geracional entre Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques quando produziam charges, tiras, cartuns e caricaturas nos jornais da Companhia Caldas Júnior. A partir dessa explosão do humor gráfico local, nota-se que mesmo a cultura midiática não se furtava de dar destaque aos quadrinhos, o que parece ser um indício interessante sobre a importante presença dessa linguagem nos meios de comunicação locais naquele momento. Num intervalo de 10 anos, por exemplo, entre 1972 e 1982, podem ser encontradas pelo menos seis matérias em diferentes jornais porto-alegrenses tendo o tema “quadrinhos”; cinco delas foram publicadas em jornais da Caldas Júnior; duas delas são textos assinados por Sampaolo em alusão à morte de dois quadrinistas: Otto Soglow (criador do personagem Reizinho)⁸⁸ e René Goscinny (um dos criadores da série *Asterix* – figura 77); outra é um texto produzido por Hiltor Mombach⁸⁹ a propósito de uma partida de futebol entre os times Grêmio e Internacional (o clássico Gre-Nal), em que Sofrenildo aparece como figura interessada e de interesse em relação ao tema – uma vez que a produção de Sampaolo tinha o futebol como tema constante; os outros três casos são particularmente interessantes: três reportagens de página inteira sobre quadrinhos e humor gráfico, destacando, especialmente, a produção regional, mas inserindo, também, referências à atuação nacional e estrangeira nessa arte (figuras 78, 79 e 80). De certa forma, temos aí não apenas um, mas três feitos jornalísticos, pois, se hoje ainda é difícil encontrar os quadrinhos como pauta cultural de grandes jornais, o que dizer de mais de 40 anos atrás, quando a percepção acerca da nona arte era preponderantemente preconceituosa? As reportagens em questão mostram-se interessantes justamente por destacar e dar voz a nomes do quadrinho gaúcho que já produziam há pelo menos uma geração – casos de Sampaolo, Canini e João Baptista Mottini – e apontar talentos recentes – como Edgar Vasques e

⁸⁷ Para citar apenas um exemplo pontual e de grande importância ainda nos anos 1970: em 1978, *Rango*, de Vasques, chegou a ser publicado na revista mensal *Charlie Mansuel* (ligada ao mesmo grupo que publicava o célebre *Charlie Hebdo*). O editorial da revista, assinado por Georges Wolinsky, então redator-chefe, dizia que, com as tiras do personagem era possível se “reportar ao Brasil”: “Imaginem um *Peanuts* onde todos os personagens morrem de fome... Pois bem, *Rango* é isto! É preciso estar empanturrado para apreciar. E nós estamos?”; informação coletada no L&PM Blog: <https://www.lpm-blog.com.br/?p=25777>. Último acesso em Fevereiro de 2019.

⁸⁸ *Folha da Tarde*, 5 de Abril de 1975.

⁸⁹ *Correio do Povo*, 1º de Outubro de 1982.

Santiago, entre outros; a preocupação de apresentar dados conceituais e problematizá-los para os leitores revela, também, que não se tratam apenas de matérias de divulgação, mas também de sensibilização no que diz respeito ao conhecimento sobre o mundo dos quadrinhos. A tentativa de destacá-los na grande imprensa apartados do espaço de entretenimento mostra-se curiosa, uma vez que percebemos uma certa preocupação de dar importância a eles como fenômeno cultural – sendo que tal fenômeno, como destacam os jornais, já produzira talentos amadurecidos mesmo no Rio Grande do Sul.



Figuras 77 e 78: matérias sobre quadrinhos na imprensa porto-alegrense. (Fonte: Acervo Sampaolo, Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; reportagens publicadas, respectivamente, nos jornais *Folha da Tarde*, em 12 de Novembro de 1977 – texto de Sampaolo – e *Correio do Povo*, em 1º de Outubro de 1972 – texto de Sergio R. Dillenburg.)

BLANGO
Vasquez

NECA
Ronald

SANTIAO
Santiago

AS CHARGES DÃO VIDA À VIDA

A FORÇA DA IMAGEM

Das várias formas de linguagem usadas por quadrinistas e o chargeiro, um outro tempo passou, adaptado a um plano mundial, hoje é coberto por eles. Dedicado, porventura a humor fazem livros profissionais uma necessidade e são empregados em revistas, jornais de maior ou menor circulação e em jornais em geral.

Os quadrinhos, embora originados do campo de ficção, passaram a ser empregados para fins de documentação ou mesmo para fins de ensino. Para um leitor não é difícil perceber, nos últimos anos, a importância de um gênero que se tornou muito mais do que um simples entretenimento, mas um meio de expressão social, política e econômica. O quadrinho, portanto, tornou-se um gênero literário e artístico, e não apenas um meio de comunicação.

Quem não conhece o gênero "quadrinho", talvez não saiba que ele é muito mais do que um simples entretenimento. Ele é um gênero literário e artístico, e não apenas um meio de comunicação. Ele é um gênero literário e artístico, e não apenas um meio de comunicação.

Textos: Leopoldo Ruzicki

TV E REVISTAS

O surgimento do mundo gráfico de hoje não aconteceu por acaso e nem mesmo por acaso. Sua origem remonta a uma época em que a imprensa era considerada como "A imprensa" e o "quadrinho" era considerado como "A imprensa".

Simpálio

Simpálio

O humor sempre vivo

PRINCIPAIS COLABORADORES

A piada gráfica definida por três profissionais

Em um mundo onde a piada gráfica é considerada uma forma de expressão social, política e econômica, os profissionais da área têm se dedicado a aprimorar sua técnica e a explorar novas possibilidades de linguagem.

Charge, cartum, caricatura

Embora muitas vezes usados indistintamente, charge, cartum e caricatura são gêneros distintos da linguagem gráfica humorística.

Figuras 79 e 80: matérias sobre quadrinhos na imprensa porto-alegrense. (Fonte: Acervo Sampaolo, Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; reportagens publicadas, respectivamente, no *Jornal da Semana*, em 11 de Outubro de 1975 – matéria assinada por Leopoldo Ruzicki – e no *Correio do Povo*, em 17 de Dezembro de 1978 – sem assinatura.)

Figuras 79 e 80: matérias sobre quadrinhos na imprensa porto-alegrense. (Fonte: Acervo Sampaolo, Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS; reportagens publicadas, respectivamente, no *Jornal da Semana*, em 11 de Outubro de 1975 – matéria assinada por Leopoldo Ruzicki – e no *Correio do Povo*, em 17 de Dezembro de 1978 – sem assinatura.)

Não deixa de ser sintomático que cinco das seis matérias supracitadas tenham sido publicadas em jornais da Companhia Caldas Júnior. Não há dúvida que a produção gráfica promovida dentro da empresa durante os anos 1970 era, de fato, diferenciada para a época. Tamanho incentivo para os quadrinhos e para o humor gráfico só conseguia ser visto em casos muito raros na mídia brasileira e, especialmente, na imprensa alternativa. Naquele momento, contudo, foi possível acreditar na formação de uma cena local dos quadrinhos sendo gestada dentro da grande mídia. Com a empreitada da CETPA dissolvendo-se melancolicamente, mais uma vez o espaço dos periódicos jornalísticos passava a ser o caminho para a sobrevivência daqueles que queriam viver do traço. Em se tratando do grupo que se encontrava nos anos 1970 na Caldas Júnior, o que estava em questão era mais do que somente sobrevivência: ao longo dos tempos, foi se evidenciando, ali, um projeto de mercado, em que o humor gráfico e seus segmentos consolidados – a tira, a charge e o cartum – seriam seus carros-chefe.

O caso do suplemento *Quadrão* é sintomático nesse sentido, além de ser um capítulo interessantíssimo da história do jornalismo gaúcho que ainda precisaria ser melhor contado. O *Quadrão* foi uma iniciativa efêmera, mas de suma importância para impulsionar a criatividade da geração de quadrinistas gaúchos dos anos 1970 como também seu ímpeto em se impor no

cenário cultural. A história do *Quadrão* passa, principalmente, pela figura de José Guaraci Fraga, idealizador e entusiasta do projeto; a ele se juntou Edgar Vasques, então já conhecido na *Folha da Manhã* tanto pelas suas charges quanto por suas tiras e caricaturas.

Fraga e Edgar editaram o *Quadrão* como um suplemento da *Folha da Manhã* ininterruptamente entre 17 de Agosto de 1974 e 18 de Outubro de 1975 – sempre aos Sábados. Ao todo, nesse intervalo de tempo, o espaço teve 63 edições, partindo de apenas uma página e chegando a três⁹⁰. O suplemento contou com diversas seções; uma delas era o espaço para iniciantes intitulado “Santo de casa”. Entre os iniciantes que por lá passaram, como já vimos, esteve Santiago, que logo viria a se tornar colega de Vasques e Fraga, entrando na *Folha da Tarde*, além de outros nomes como Juska (Francisco Juska Filho, 1956 –) e Rekern (Renato Kern, 1948 –). Efetivamente, era para essa seção que eram mobilizados os maiores esforços do *Quadrão*, mas o suplemento ainda se ocupava de outras funções interessantes que destacavam suas pretensões didáticas e formativas. Frequentemente, por exemplo, o caderno anunciava eventos ligados a quadrinhos, como cursos, lançamentos de livros, eventos acadêmicos e novas iniciativas no campo do grafismo. Além disso, eventualmente, o suplemento apresentava outros segmentos que tratavam de explicar aspectos conceituais e históricos dos quadrinhos; Vasques e Fraga ainda demonstravam uma postura agregadora ao acolher, sempre, humoristas ligados não somente ao trabalho gráfico na coluna “Os homens do texto”, destinada a crônicas e outros escritos; somava-se, ainda (como já citado), a divulgação de trabalhos internacionais no espaço “Do bom e do melhor”⁹¹.

Outro aspecto a se destacar no que diz respeito ao fomento à produção local são as tantas publicações coletivas que foram se somando entre os anos 1970 e 1980; em muitas delas, estiveram lá, novamente, as figuras aqui destacadas (Edgar Vasques, Santiago e Sampaulo). Coletâneas já citadas como *QII4* e *14 Bis* tinham, basicamente, o intuito de promover a divulgação dos talentos gaúchos, fazendo a produção circular para além dos periódicos. As listas dos integrantes de tais livros revelam que, ali, se materializava um

⁹⁰ Inserimos ao final deste trabalho, no anexo 4, algumas edições completas do suplemento a fim de auxiliar na divulgação dessa histórica iniciativa.

⁹¹ As informações contidas neste trabalho sobre o suplemento *Quadrão* partem de pesquisa feita no Arquivo do *Correio do Povo*, do Grupo Record RS – que, hoje, abriga os impressos produzidos pela Companhia Jornalística Caldas Júnior ao longo de toda a sua história. Lá, pode ser feita a verificação do período de publicação do *Quadrão* no jornal *Folha da Manhã* enquanto foi editado por Edgar Vasques e José Guaraci Fraga. A respeito disso, atentamos para dois fatos: 1) sabe-se que Vasques, Fraga e muitos outros jornalistas da *Folha da Manhã* desligaram-se do jornal por diferentes motivos ao longo do ano de 1974 – Fraga, ao que tudo indica (e conforme relata Vasques no anexo 2 deste trabalho), por se indispor com autoridades políticas após publicar alguns textos de humor em sua coluna “Bugigangas” (o que resultou na sua demissão), e Edgar por ter se solidarizado com a figura do jornalista Osmar Trindade, então demitido por censuras internas do periódico; 2) mesmo com a saída de Guaraci Fraga e de sua própria demissão, Edgar figurou como editor do suplemento de humor até Outubro de 1975.

projeto de aproximação cada vez mais evidente entre gerações que, aos poucos, ia dificultando propositalmente a separação entre profissionais já conhecidos e estabelecidos de um passado recente e outros artistas a surgirem exatamente ali, em meados dos anos 1970. Novos talentos revelados no *Quadrão* misturavam-se a figuras já célebres, como Sampaolo, Canini e Sampaio. Assim, Vasques resume:

Nos anos 70, começa a minha geração. Começo a trabalhar em 73, na *Folha da Manhã*. Aí chega o Fraga, com uma visão extrovertida, o contrário de mim, e inventa o *Quadrão* (...). E fomos além: buscamos o Mottini (um dos grandes desenhistas do realismo, esquecido em Porto Alegre, pintando uns quadros maravilhosos para sobreviver) para nos dar aula de modelo vivo. Juntamos gerações e, com isso, geramos circulação de informação, uma corrente de transmissão que estava interrompida. E aí não parou mais. A cada dois, três anos, aparecia mais gente. (...). Então, o que aconteceu de diferente foi isso: reativamos uma corrente de transmissão de algo que sempre houve e estava meio quebrado. Não sabíamos mais quem eram os velhos, eles não sabiam quem eram os novos. Juntou tudo (VASQUES in JORNAL DO MARGS, 2005, p. 4).

Outra publicação que assume o esforço de encontro geracional e, mais do que isso, trata de inserir imediatamente a produção gráfica gaúcha daquele momento dentro de um sistema mais amplo é a *Antologia Brasileira de Humor* (igualmente editada por José Guaraci Fraga, tal como *14 Bis* e *QII4*). Ali, mais uma vez, ia sendo promovido o apagamento das distâncias geracionais e, dando um passo além, uma proposta de valorização equivalente da produção gráfica do país, desde os nomes mais consagrados (como Millôr Fernandes, Ziraldo, Sampaolo e Henfil) até os talentos recentes (como Edgar Vasques, Laerte, Angeli e Santiago). A proposta da *Antologia* (talvez impensável para os parâmetros atuais, dada a multiplicidade da produção nacional e sua difusão tão diversa) era a integração de praticamente “tudo” o que havia de melhor na grande imprensa nacional, o que permite uma enorme surpresa, hoje, ao olharmos os tantos nomes importantes ali reunidos.

A ideia das obras coletivas no âmbito sul-rio-grandense foi se tornando, a partir dessas primeiras coletâneas, uma proposta recorrente. O fomento à produção, com isso, ia se amplificando. “Era, basicamente, mostrar trabalho. Era se exhibir mesmo, porque esses livros nunca chegaram a ter grande circulação”, afirma Santiago em entrevista⁹². Surgiram, assim, propostas de circulação restrita como *O Ano pelo Avesso* (1976), parceria entre os cartunistas Sampaolo, Santiago e Ronaldo (Ronaldo Cunha Dias, 1951 –) e outras de alcance um pouco maior, como *E o bento levou...* (1985), contendo vários artistas – entre eles, mais uma vez, Edgar Vasques, Sampaolo e Santiago.

⁹² Anexo 3 deste trabalho.

Podemos dizer, considerando os fatos citados acima, que, dentro do processo historiográfico dos quadrinhos gaúchos, assistimos iniciativas que buscam diferentes formas de intervenção na cultura dos impressos. Não temos a pretensão de determinar aqui, de forma precisa, que as iniciativas elencadas nesta tese são, definitivamente, *os momentos decisivos* que consolidam o quadro de um polissistema local dos quadrinhos – até porque isso fere a própria concepção de polissistema. Nossa proposta, no entanto, é elencar alguns aspectos do processo de formação dos quadrinhos no Rio Grande do Sul para estabelecer *alguns* momentos importantes, destacando, principalmente, *um* deles.

A escolha por focar, mais detalhadamente, na produção de três artistas ligados a esse momento se deve ao fato de que esse encontro de gerações, de certa forma, organiza, enfim, uma produção sistemática e regular de quadrinhos em âmbito local – produção essa que é permanente até hoje. Quando estabelecemos esse como um critério de valor para nossa análise, também queremos dizer que o volume de produção pode ser um critério a ser considerado de forma mais significativa na formação de um polissistema, na medida em que esse é, de fato, um dos critérios apontados por Evan-Zohar em sua teoria – sugerido no conceito de *repertório mínimo*⁹³.

Repassemos alguns dados para contextualizarmos essa ideia: o projeto da *Revista do Globo* inseria o humor gráfico e os quadrinhos em meio a experimentos de vanguarda, apresentando aos leitores um cabedal de referências visuais que passava por diferentes exemplos de ilustração, alternando inovação estética com modelos “usuais” (por assim dizer); já a Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre reconhecia a necessidade de fixar uma presença efetiva dos quadrinhos nacionais no mercado brasileiro, sempre almejando alcançar um número considerável de leitores, percebendo os quadrinhos como uma arte da “reprodutibilidade técnica” que tem (entre outras medidas) o grau de circulação – regional, nacional e internacional – como um critério de “valor”; o grupo da CETPA notou isso como um critério quantitativo que daria condições materiais para a existência profissional do quadrinista, tornando-se, portanto, um caso exemplar na medida em que ajudou a pensar sobre o próprio sistema de referências dos quadrinhos, tendo como modelo os *syndicates* norte-americanos de cartunistas, ainda que, no plano prático, a empreitada não tenha se realizado de maneira satisfatória.

⁹³ Diz o autor, ao se referir à literatura: “a nível descritivo, pode-se falar de repertórios ‘mínimos’, sem os quais nenhum sistema literário poderia funcionar. Estudos do surgimento de repertórios (literários) mostraram que, desde o mesmo momento inicial, nenhuma literatura funciona com um repertório pequeno; o mesmo vale para o sistema literário enquanto complexo maior” (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 18-19).

Ao mesmo tempo em que surge um projeto artístico construído por forças coletivas, fortalece-se a necessidade de uma sistemática produção para que ele se mantenha. Considerando a natureza variável e dialógica dos quadrinhos e a posição do quadrinista enquanto artista gráfico, isso se mostra um caminho constante. Colamos, assim, mais uma vez, essa disposição da nona arte ao processo de formação polissistêmica concebido por Itamar Evan-Zohar:

para satisfazer suas necessidades, um sistema disputa efetivamente para se fazer com um inventário crescente de opções alternativas. Quando um sistema dado consegue acumular reserva suficiente, há boas chances de que o inventário doméstico baste para se manter e perdurar, a não ser que as condições mudem drasticamente. Se não, a única solução que fica, ou, ao menos, a mais decisiva, são as transferências intersistêmicas, que se levam imediatamente a cabo apesar da resistência. (...), os fatos parecem demonstrar razoavelmente que, uma vez que um sistema começa, a (lei de) proliferação⁹⁴ se ativa (EVAN-ZOHAR, 1990, p. 18-19).

Por essas razões, percebemos que o cenário que se constrói a partir do encontro geracional promovido entre Sampaolo, Edgar Vasques e Santiago impulsiona a produção e uma sistemática proliferação de artistas, propostas de trabalho e, principalmente, meios de divulgação. Percebe-se, assim, que as condições materiais, como é comum na cultura de massa, é que criam a interdependência entre propostas conceituais e formas de atuação artística.

Para nós, no que diz respeito ao que este trabalho está tentando mostrar, é cada vez mais evidente que o polissistema maior que engloba o polissistema específico dos quadrinhos parece ser, de fato, o de uma *cultura impressa*, que articula literatura, imprensa regular, humor gráfico, histórias em quadrinhos, entre outros. A imprensa, em grande parte, aparece como lugar de encontro de diversas formas expressivas que têm em comum a criação de um mercado editorial, com autores, obras e públicos para todos esses.

A interlocução dos quadrinhos com a literatura, por exemplo, é um aspecto que vai se tornando cada vez mais comum e pode ser demonstrado em vários níveis: pessoal (em que autores literários e quadrinistas passam a ter trocas cada vez maiores e compartilham os mesmos espaços – em âmbito editorial, no mercado, em meio ao jornalismo ou, ainda, ocupando função dupla), no nível da referência (da literatura para com os quadrinhos e vice-versa), na constituição de projetos (como adaptações e transcrições literárias) e no nível conceitual e estético (na medida em que a influência de uma sobre a outra vai se mostrando cada vez mais constante). Talvez o exemplo mais simples e direto disso seja o caso de

⁹⁴ *Lei de proliferação*: trata-se de uma formulação proposta por Itamar Evan-Zohar ao longo do desenvolvimento de sua teoria dos polissistemas (1975/1978); entendemos o conceito como autoexplicativo no contexto em que se apresenta, uma vez que a presente citação tem por finalidade, justamente, resumi-lo.

Sampaolo, que escrevia crônicas, poemas, assinava matérias jornalísticas e fazia quadrinhos – às vezes, tudo ao mesmo tempo. No caso de Santiago e Edgar Vasques, há a relação por meio da referência intertextual, muitas vezes presente iconograficamente. Vasques, contudo, ainda mergulha no universo da adaptação literária, demonstrando isso notavelmente a partir de *O Analista de Bagé*, mas também antes, ainda nos anos 1970, com a adaptação do romance *Eu sou Arthur Arão* para a revista *Versus*; no final dos anos 1970, o autor também chega a participar de um projeto interessante, *Pega pra Kapput*, obra produzida a oito mãos por ele, Josué Guimarães, Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo, em que contribui com segmentos em quadrinhos misturados com a prosa literária; em 1990, lança, juntamente com o escritor e quadrinista Cláudio Levitan (1951 –), a história em quadrinhos contendo os personagens da peça *Tangos & Tragédias*; retoma a adaptação literária propriamente dita nos anos 2000 com *Tragédia da Rua da Praia em Quadrinhos* e, especialmente, com *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

Tendo exemplos como esses em vista, o que fica claro é que temos aí um processo de dinamização da cultura impressa especialmente relacionada aos quadrinhos e ao humor gráfico. Na trajetória de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques, isso significou, muitas vezes, o distanciamento da grande mídia a fim de adquirir independência, autonomia criativa e, mais uma vez, divulgação. Nesse sentido, há a busca por veículos ligados à imprensa alternativa – alguns nacionalmente conhecidos, como os jornais humorísticos *Ovelha Negra* e *Pasquim*, nos quais Santiago e Edgar Vasques publicaram trabalhos. Em âmbito local, igualmente, merecem nossa atenção outros títulos pelos quais passaram os autores aos quais aqui damos destaque, como é o caso do *Coojornal*.

É importante ressaltar que o tema da imprensa alternativa no Rio Grande do Sul, quando associado aos impressos humorísticos dos anos 1970, está relacionada a outro personagem importante da época ligado à Caldas Jr., Luis Fernando Verissimo. Em 1971, Luis Fernando criou a revista *Pato Macho*, publicação editada por ele e por Sérgio Rosa que, aos moldes do carioca *O Pasquim*, tentava produzir um discurso humorístico levemente anárquico que balançasse as estruturas do Regime Militar. A publicação seria efêmera: duraria 15 edições – de Abril a Julho do mesmo ano de estreia –, mas marcaria época. O periódico abrigaria jornalistas, cartunistas, humoristas e ilustradores que, em grande parte, conviviam em círculos próximos, como os jornais da Companhia Caldas Jr. Eventualmente comparado em demasia com *O Pasquim*, o *Pato Macho* ironizava a situação e, fazendo referência ao seu preço de venda, acabaria utilizando o slogan “*Imitação, por certo. Mas cara!*”. Pelo *Pato Macho*, além de Verissimo, circulariam outros nomes que orbitavam no circuito do humor

gráfico gaúcho e que, em algum momento, estabeleceriam parcerias com outros nomes da cena.

Ícones da imprensa alternativa, *O Pasquim* e o *Pato Macho* claramente inspiraram outras iniciativas. Talvez possamos relativizar nesse sentido o papel do segundo, dadas suas circunstâncias efêmeras de publicação, mas é fato que sua mera existência deixava uma possibilidade “no ar” acerca da produção de meios impressos alternativos. O caso mais importante em âmbito local se daria na iniciativa da Cooperativa de Jornalistas de Porto Alegre, que fundaria o periódico mensal *Coojournal* – mais um título a agregar nomes da cena jornalística e do humor gráfico gaúcho dos anos 1970, editado pela primeira vez em 1976⁹⁵. O jornal tinha Edgar Vasques como uma de suas figuras centrais e é lembrado com vivacidade pelos seus participantes, como Santiago e Fraga. Santiago comenta que “o *Coojournal* era totalmente livre, o que a gente pensava, saía”⁹⁶. Tal empreitada jornalística foi marcada pelo ímpeto e pela luta. Estava claro, também, que as ousadias do *Coojournal*, principalmente no campo do humor gráfico, ainda eram reflexo, de certa forma, da experiência do *Quadrão* e dos jornais da Companhia Caldas Júnior, como assinala a introdução do livro *Coojournal: um jornal de jornalistas sob o regime militar*:

O humor propriamente dito era uma das características que o *Coojournal* herdou da *Folha da Manhã*. O *Quadrão* abriu espaço para uma nova geração de humoristas e ilustradores comandados por José Guaraci Fraga e Edgar Vasques. Faziam parte nomes como Santiago, Juska, Wilmarx, Barsow e Pedro Sosa. Além de um amplo espaço em cada edição, em cartuns, charges e caricaturas, foram produzidas duas edições especiais voltadas ao humor, que tiveram a participação de grandes humoristas nacionais, como Ziraldo, Henfil e Millôr Fernandes. Durante muito tempo, o escritor Luis Fernando Verissimo ocupou a contracapa do *Coojournal*, fazendo sátira da situação política do país (GUIMARAENS et al, 2011, p. 11).

A origem da Cooperativa que comandou o *Coojournal* esteve associada diretamente ao afastamento dos vinte e um jornalistas da Companhia Caldas Júnior que se solidarizaram com o ex-colega Osmar Trindade, então “defenestrado” da empresa, e que acabaram promovendo uma grande demissão coletiva. A partir desse fato e de outras inquietações advindas do acirramento político do momento, que amedrontava cada vez mais os veículos “oficiais” – que passaram, por sua vez, a adotar censura interna, postura acrítica e um eventual autoritarismo nas relações de trabalho (GUIMARAENS et al, 2011, p. 10) –, muitas figuras importantes do jornalismo e do humorismo da época passaram a migrar para uma dita

⁹⁵ Houve também uma circulação restrita de um informativo independente lançado em 1975 também batizado como *Coojournal*; o boletim foi organizado pelos mesmos representantes da Cooperativa de Jornalistas de Porto Alegre que lançariam a versão definitiva do mensário no ano seguinte.

⁹⁶ Anexo 3 deste trabalho: entrevista com o autor.

imprensa alternativa. O *Coojournal* foi, em âmbito local, a mais marcante experiência nesse sentido⁹⁷.

Tendo circulado durante nada menos do que 6 anos (um feito enorme para um jornal editado de forma independente), o mensário da Cooperativa de Jornalistas de Porto Alegre acabou se colocando entre referências importantes da história da imprensa alternativa no Brasil, como o próprio *O Pasquim*, *Lampião da Esquina*, *Movimento* e *Versus*. Santiago, que ilustrou muitas vezes para o periódico da Cooperativa, admite a força da empreitada:

a gente achava que poderia ter outras coisas naquela linha. Depois não houve, parou ali, parou no *Movimento*, no *Versus* e no *Coojournal*. Não se teve grandes tentativas de fazer uma imprensa completamente livre e humoristicamente descontraída, aquelas coisas com toques de humor, com a presença forte do cartum, das charges, da caricatura. A gente tinha ideia de que aquilo pudesse ter uma grande continuidade, só não podia prever⁹⁸.

O *Versus* é outro exemplo importante de ser citado, pois também deu muito espaço para os quadrinhos, chegando a lançar duas edições especiais com trabalhos de quadrinistas brasileiros, como Edgar Vasques – que também ilustrou muitas edições do jornal. Outra grande referência na imprensa alternativa no Brasil, o periódico foi criado pelo jornalista gaúcho Marcos Faerman e circulou entre 1975 e 1979; destacou-se por seu forte viés político, enfrentando a Ditadura Civil-Militar a partir de abordagens que destacavam aspectos problemáticos da sociedade brasileira e latino-americana. No site dedicado a abrigar a obra de Marcos Faerman, a descrição sobre o *Versus* revela a profundidade de suas pautas:

Propunha a cultura como forma de ação política e foi inovador no uso de metáforas culturais e históricas para, além das grandes reportagens factuais, oferecer textos sobre as lutas populares e as injustiças sociais de seu tempo. Falava de resistência por meio de narrativas míticas de heróis grandes e pequenos que, com suas histórias, reencenavam o drama de séculos de opressão na América Latina – dos invasores e conquistadores europeus às ditaduras, mais ou menos simultâneas, que ocorriam em vários de seus países em meados dos anos 1970.

Experiências importantes como o *Coojournal* e o *Versus* ajudam a pensar numa razão objetiva que torna os trabalhos de Santiago e Vasques algo permanente: a ampliação de seus espaços de atuação para além da grande imprensa. Se não, vejamos: o único periódico que ainda publica regularmente charges e tiras dos dois é o *Extra Classe*, mensário do Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul (Sinpro-RS). Ressalvas feitas à boa qualidade das matérias e do jornal como um todo, o modelo do *Extra Classe* é o de um jornal de circulação restrita que não tem o porte de grandes publicações que garantiriam maior

⁹⁷ Citada, inclusive, num livro de referência sobre o tema, *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, de Bernardo Kuscinski (lançado originalmente em 1991).

⁹⁸ Anexo 3 deste trabalho.

divulgação dos trabalhos dos quadrinistas envolvidos. A imprensa sindical, da qual fazem parte publicações como o *Extra Classe*, paga tributo, justamente, à imprensa alternativa que se fortaleceu no final dos anos 1970 da qual fizeram parte Vasques e Santiago. Entretanto, é interessante observar o movimento desse tipo de mídia, que praticamente definha ao longo dos anos 1980 e 1990 para reaparecer através da internet com certa força no século XXI. Rozinaldo Miani (2016, p. 251) afirma que, sendo influenciada pela imprensa alternativa, a “(re)nascente imprensa sindical brasileira” (sob a égide de um “novo sindicalismo”) passou, gradativamente, a utilizar a cultura das charges como estratégia comunicativa no período da Ditadura Civil-Militar. Sendo assim, não por acaso, um fenômeno se repete em todo o Brasil: chargistas reconhecidos da grande mídia ou do jornalismo independente passam, ao longo dos anos, a também atuar na imprensa sindical de alguma forma; se fora do Rio Grande do Sul temos os casos de Henfil e Laerte, por exemplo, dentro do Estado temos Vasques e Santiago. Para Rozinaldo Miani (2016, p. 256), hoje “já não podemos mais considerar que a charge tem lugar cativo nas publicações impressas dos sindicatos. Sua presença se tornou residual”. O mesmo, contudo, não pode ser dito sobre o *Extra Classe* que, se não se utiliza do humor gráfico como recorte cronístico das lutas sindicais dos professores aos quais se dirige mais objetivamente, dá espaço para essa linguagem figurar como forma de contestação geral, de maneira que sua divulgação também revela um desdobramento comercial importante para a sobrevivência dos quadrinhos: a possibilidade de produzir coletâneas de charges que têm uma certa circulação e importância enquanto registro.

A última coletânea de *Rango*, de Edgar Vasques, por exemplo, intitulada *Crocodilagem* (2018), é integralmente composta por tiras publicadas no periódico do Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul. A utilização do suporte livro, nesse caso, também revela que esse tipo de produção passa a constituir uma saída de mercado, na medida em que a imprensa alternativa não consegue ser plenamente sustentável e outros meios de divulgação não se mostram suficientes⁹⁹.

Se uma das questões que então estamos tentando demonstrar é que um polissistema se torna plural também pela amplitude de suportes e pela abrangência em relação à sua circulação, vemos que fora da imprensa regular ou mesmo alternativa, o papel da geração que se origina na Companhia Caldas Júnior também acaba sendo importante. A busca dessa condição material e objetiva no que diz respeito à publicação mostra-se no momento em que o

⁹⁹ Santiago comenta esse aspecto em entrevista no anexo 3 deste trabalho; Vasques também analisa o processo de reformulação recente dos meios de divulgação do humor gráfico em entrevista no anexo 2.

mercado editorial relacionado aos livros passa a ser, igualmente, um campo a explorar por esses artistas.

Foi com Sampaolo que isso começou – ao publicar *Humor do 1º ao 5º*, em 1963, pela Editora Globo (a mesma responsável pela *Revista do Globo*, em que Sampaolo apresentava seus desenhos à época). Mas o ponto de virada para a circulação do cartum, da tira e das histórias em quadrinhos em formato livro no Rio Grande do Sul se dá a partir de *Rango*, de Edgar Vasques. Através do emblemático personagem-título da obra, seria então fundada, em 1974, a editora gaúcha L&PM. O primeiro livro de Vasques receberia, ainda, prefácio de Erico Verissimo e diversos números e coletâneas posteriores. O enorme sucesso de *Rango 1* levaria à incrível marca de mais cinco coletâneas de tiras num intervalo de quatro anos (*Rango 2, 3, 4, 5 e 6*), além de outros álbuns destacando o personagem lançados ao longo das décadas seguintes. Com isso, a L&PM tornar-se-ia uma editora de circulação nacional, sendo responsável pelos lançamentos de diversas coletâneas de humor gráfico e de artistas de dentro e de fora do Rio Grande do Sul. Caso de Santiago, que lançou, respectivamente, em 1976 e 1977, na esteira do sucesso de *Rango*, os livros *Humor Macanudo* e *Refandango* pela mesma editora, tendo, na maior parte das tiras, charges e cartuns compilados nesses livros, a presença de sua principal cria, o gaúcho guasca Macanudo Taurino Fagunde.

Assim, como lembra Eloar Guazzelli (2011, p. 126), a L&PM também passou, gradualmente, a ser uma editora de referência para os quadrinhos em todo o país, tendo, ao longo dos anos 1980, um papel importante na difusão e tradução de quadrinhos europeus, de ícones do *underground* norte-americano e da produção latino-americana, especialmente dos autores argentinos. A editora, nota-se, passa a ter, então, um papel como formadora de leitores de quadrinhos, ao mesmo tempo em que insere a produção local e nacional em meio a um contexto globalizado. O caso de *Rango 1* é, portanto, o ponto de partida de uma história editorial das mais importantes do país, em que os quadrinhos são um dos principais carros-chefe.



Figura 81: charge de Canini no *Quadrão* faz alusão ao sucesso de *Rango 1*, de Edgar Vasques, lançado em 1974. O livro de tiras tornara-se campeão de vendas da Feira do Livro de Porto Alegre daquele ano. (Fonte: Arquivo *Correio do Povo*; charge publicada no jornal *Folha da Manhã*, em 26 de Outubro de 1974.)

Se de alguma maneira podemos apontar um fenômeno ligado claramente à transmissão, à multiplicação e à construção de um importante quadro de referências para as gerações que viriam a suceder o “boom” do humor gráfico dos anos 1970, a L&PM, pode-se dizer, cumpriu bem essa função. Mas essa possibilidade não surgiu repentinamente – ela se originou dentro de um quadro de autores que tiveram razoável suporte durante um certo tempo dentro dos três periódicos que compunham a produção da Companhia Jornalística Caldas Júnior: a *Folha da Manhã*, especialmente em função do suplemento *Quadrão* e da presença assídua de Edgar Vasques; a *Folha da Tarde*, onde Santiago começou seu trabalho mais sistemático na imprensa e onde Sampaulo era figura notória desde os anos 1960; e o *Correio do Povo*, que eventualmente agregou o trabalho de um ou de outro.

Em tempos muito anteriores à internet, Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques foram proféticos em relação à dinamização dos meios e souberam se posicionar no sistema dos quadrinhos; perceberam também que esse sistema tão amplo (um polissistema) não poderia se reduzir à oferta que estaria mais “à mão”, ou seja, que estaria mais facilmente disponível. Por isso, claramente notamos que seus trabalhos passam a se inserir, ao mesmo tempo, numa cultura impressa que perpassa o jornalismo, a arte aplicada, a cultura literária e o mercado editorial. Vasques, Sampaulo e Santiago, portanto, constituíram versatilidade estética e

temática suficientes para manterem seus trabalhos de forma duradoura utilizando caminhos variados: charges, tiras, cartuns, *graphic novels*, livros autorais, publicações coletivas, coletâneas, jornais diversos, criações de personagens, salões de desenho nacionais e internacionais, divulgação estrangeira, imprensa regular, imprensa alternativa, exposições... Enfim, a lista é grande.

Edgar Vasques, em entrevista para este trabalho¹⁰⁰, não acredita que, mesmo depois de tantas iniciativas, ele e sua geração tenham, de algum modo, “organizado o setor”, mas é evidente que algo ali se ensaiou ou se construiu (ainda que parcialmente). Em verdade, os desdobramentos disso ainda estão entre nós e, hoje, poderiam, ainda, receber outro tipo de atenção no que diz respeito à participação dos meios virtuais e da crise de mercado sofrida pelo jornalismo impresso nos últimos 15 anos com o advento da internet e das redes sociais.

Santiago é mais otimista nesse sentido e observa o quanto de autores que surgiram a partir das articulações da sua geração, chegando a falar numa “escola de desenho” surgida na imprensa porto-alegrense a partir dos anos 1970¹⁰¹. De forma sintomática, é o grupo dele e de Vasques que funda o coletivo dos Grafistas Associados do Rio Grande do Sul (a Grafar), associação que, conforme descreve Edgar, “há mais de trinta anos vem propiciando o contato entre as diferentes gerações de humoristas gráficos, através de encontros, salões, publicações, oficinas etc., contribuindo para manter e aprimorar a qualidade do trabalho”¹⁰².

No conjunto desses dados e entre tantos meios, formas e suportes de publicação, podemos dizer que esse período de extrema riqueza na imprensa porto-alegrense no que diz respeito à presença de figuras tão icônicas do humor gráfico gaúcho entremeando gerações a partir da segunda metade dos anos 1970 tem, de fato, um papel formador. Especialmente em relação aos desdobramentos do que significa haver, entre os quadrinhos, um polissistema de fato – seja por uma perspectiva conceitual, seja por uma perspectiva material da própria história dos quadrinhos sul-rio-grandenses. De muitas formas, não há dúvida de que o humor gráfico e o quadrinho local devem algo a Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques.

¹⁰⁰ Anexo 2.

¹⁰¹ Anexo 3.

¹⁰² Anexo 2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grande vantagem dos conceitos e classificações da cultura que carregamos por aí conosco, em nossa cabeça, é que eles nos habilitam a pensar sobre coisas, estando estas presentes ali ou não. Mais: quer existam ou não. Existem conceitos para nossas fantasias, desejos, imaginações, tanto quanto para os chamados “objetos reais” do mundo material. E a vantagem da linguagem é que nossos pensamentos sobre o mundo não precisam permanecer silenciosos e exclusivos a nós. Podemos traduzi-los na linguagem, fazê-los “falar” por meio do uso de signos que respondem por eles – então nós falamos, escrevemos, comunicamos a respeito deles para outros.

Stuart Hall

A importância dos quadrinhos na história cultural do Rio Grande do Sul é notável desde as manifestações da caricatura e do humor gráfico do século XIX até hoje. Da mesma forma que em outras partes do Brasil, tiras, charges, cartuns e outras formas de quadrinhos são meios de expressar ideias sociais e políticas, bem como anseios criativos e estéticos, há mais de 150 anos. Colocando em perspectiva o que se apresentou neste trabalho, nota-se que, com o passar do tempo, os quadrinhos gaúchos ganharam em produtividade, e em variedade. Os primeiros suplementos e periódicos ilustrados produzidos no Rio Grande do Sul seguiram uma tendência que se manifestava na Europa desde a primeira metade do século XIX e que, na sequência, foi inaugurada no centro do país. Na época, toda experiência nesse sentido, especialmente nas províncias, representava uma ousadia tremenda, contextos políticos instáveis e críticos pareciam impelir artistas a se envolverem em empreitadas ousadas e provocativas como essas. No Rio Grande do Sul, os processos litográficos ligados à produção caricatural estimularam o desenvolvimento da imprensa local tanto quanto também o fizeram os jornais não humorísticos. A partir disso, o desenvolvimento editorial como um todo se deu de forma progressiva.

Ao longo desse processo, os surgimentos da Editora e da *Revista do Globo* representaram grandes revoluções estéticas nesse sentido – inclusive, no humor gráfico; na revista, surgiram nomes importantes como os irmãos Sampaio e Sampaulo, além de João Baptista Mottini, entre outros. Iniciativas editoriais de vanguarda no campo da ilustração e do desenho, como foram tal editora e sua revista, garantiram algum espaço para uma produção quadrinística inventiva que de fato impulsionaria novos autores locais. Paralelamente, portanto, novos periódicos passam a contar com a presença de novos talentos ligados ao cartum e à charge. Tentando correr por fora das publicações ligadas ao humor gráfico, temos a criação da Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre – a CETPA –, que tenta diversificar a produção e criar, de fato, uma cena local dos quadrinhos. Inseridas num

mercado mais amplo, as criações da CETPA apostam na variedade estilística, mas esbarram na limitação temática, aderindo à influência regional.

Mesmo com seu fracasso, a CETPA, somada às iniciativas que se sucediam e, eventualmente, se acumulavam desde o final do século XIX, estabeleceu que havia, sim, talentos locais que podiam ser aproveitados e que ainda havia muito por fazer pelos quadrinhos gaúchos. A partir desse momento, a formação de um *sistema artístico* ligado aos quadrinhos vai parecendo cada vez mais palpável, caminhando, assim, para uma percepção cada vez mais estável acerca disso.

Invariavelmente, a grande imprensa e os meios jornalísticos teriam papéis decisivos nesse processo, mesmo que os quadrinhos precisassem diversificar suas formas de publicação para avançar esteticamente. Caminhando por esse terreno da pluralidade e da diversidade de gêneros, suportes e propostas estéticas, o *polissistema* dos quadrinhos, em âmbito gaúcho, estabilizou-se em função de sua própria instabilidade conceitual e histórica.

Para construir uma “cena dos quadrinhos”, em muitos momentos, foi preciso ir além da grande imprensa; em outras situações, foi a grande mídia que abriu espaço, formou leitores e construiu caminhos para ousadias gráficas e discursivas. Para todos os efeitos, o suporte da imprensa e dos periódicos de maior circulação acabou se tornando, no Rio Grande do Sul, um meio de sobrevivência – não o único, mas *mais um*. Dentro ou fora da grande imprensa, a tira cômica, a charge e o cartum – ou seja, o humor gráfico –, aparentemente, tiveram desempenho sempre destacado.

Em um primeiro momento, podemos sugerir, que, de certa forma, os quadrinhos gaúchos evoluíram *na* imprensa, *por meio da* imprensa, *por causa* dela e, por que não dizer, *apesar* dela. Charge, tira e cartum estão na base do processo formativo dos quadrinhos; são estilos que se consolidam em meio ao crescimento dos periódicos e, assim, da cultura de massa, logo, sempre se constituíram dentro de predisposições essencialmente comunicativas. A relação com o suporte jornalístico ressaltou o vínculo dos quadrinhos com o tempo, o que ajudou a constituir o *caráter cronístico* do humor gráfico inclusive no âmbito local. Isso, no entanto, acabaria transcendendo esse tipo de suporte.

Por isso, em um segundo momento, percebemos que essa imprensa é maior do que o universo dos periódicos de grande circulação – ela também está ligada à imprensa alternativa, por exemplo – e se mostra um terreno de fragmentação ideológica, conceitual e estética que não suporta toda a diversidade da produção quadrinística. Para resolver essa angústia, os artistas passam a transitar por diversos meios da arte aplicada e de processos de editoração. Constrói-se, a partir daí, uma percepção natural (eventualmente intuitiva, talvez) de que os

quadrinhos dialogam com a pluralidade de uma *cultura impressa* e, sendo assim, constituem um polissistema dinâmico de trocas com diversos meios, formatos, suportes e características de produção e circulação.

O encontro de talentos ocorrido durante os anos 1970 na Companhia Jornalística Caldas Júnior representa um salto significativo no que diz respeito à formação desse polissistema em meio aos quadrinhos no Rio Grande do Sul, principalmente se considerarmos seu quadro de autores, que vai aumentando gradualmente. À época, a demanda por artistas cresce, a produção de charges, tiras e cartuns passa a ter um protagonismo mais seccionado e diluído entre diferentes criadores; as criações, por sua vez, passam a ser mais variadas em termos de estilo, o que possibilita o alcance de diferentes leitores. Logo, a imprensa regular tornar-se-á “pequena” para tanto: surgem novos suplementos, novas publicações, coletivos de artistas; o mercado livreiro absorve os quadrinhos e também passa a se constituir a partir deles. Os cartunistas gaúchos que passaram a coexistir nos anos 1970 em jornais como *Correio do Povo*, *Folha da Manhã* e *Folha da Tarde* foram, assim, fundamentais nesse processo. Entre eles, encontramos artistas que apresentam produções muito simbólicas com relação a esse processo de formação: casos de Paulo Brasil Gomes de Sampaio – o Sampaio –, Neltair Rebés Abreu – o Santiago – e Edgar Luiz Simch Vasques da Silva – ou, simplesmente, Edgar Vasques.

A situação que se apresenta no intercurso de gerações representado por esses três artistas é interessante por vários motivos. Um deles está ligado à ideia de que se trata de uma passagem geracional constituída por encontros e desencontros: encontros promovidos em espaços de publicação e por meio de atuações que exploram os três gêneros básicos dos quadrinhos – a charge, o cartum e a história em quadrinhos; ainda, encontros temáticos e conceituais, como a criação de personagens, a vinculação básica do humor como proposta de trabalho, a exploração do cotidiano, o vínculo cronístico com questões locais e a exploração do regionalismo gaúcho pitoresco; desencontros porque, nas diferentes frentes em que atuam, esses três artistas também apresentam seus próprios registros visuais, suas motivações particulares para desenvolverem trabalhos para além da grande imprensa, suas diferentes formas de produzir humor e suas posições pessoais e aprofundamentos próprios nos âmbitos social e político.

O destaque dado, aqui, a esses três artistas se dá por uma questão elementar: o óbvio protagonismo de suas trajetórias na historiografia dos quadrinhos sul-rio-grandenses. Sampaio, um dos artistas responsáveis por estabelecer a profissionalização do cartunismo gaúcho ainda nos anos 1950, diversificou seu trabalho ainda durante os anos 1960, apontando

para a diversidade de campo possível desse tipo de ofício: lançou livro por grande editora, transitou por diferentes jornais, trabalhou na TV, publicou crônicas, participou de salões de desenho para imprensa, criou aquele que talvez foi o primeiro personagem a se fixar, de fato, no imaginário popular a partir da imprensa no Estado. A geração que o sucede, capitaneada pela figura de Edgar Vasques, segue apostando na cultura dos impressos a partir de um conceito multiplicador: dentro da grande imprensa, fomenta-se a produção e a cena de quadrinhos, surgem novos talentos que rapidamente se agregam aos antigos, publicam-se livros, fundam-se coletivos e pelo menos uma importante editora dentro dessa cena, abrem-se veredas por meio da imprensa alternativa; os salões de imprensa passam a representar para alguns – como Santiago – uma importante frente de trabalho que fomenta uma lógica de pretensa universalidade para inserção num mercado amplo a partir de temas e ideias, e os quadrinhos gaúchos passam a dialogar direta ou indiretamente com os segmentos nacional e internacional; segue-se apostando no humor, mas ele se revela cada vez mais múltiplo, resultante da diversidade criativa e das tantas subjetividades que afloram nesse cenário; os personagens se multiplicam nos periódicos e passam a compor um imaginário cada vez mais rico; estimula-se, propositalmente, uma troca de informações que trata de apagar, de maneira gradual, as eventuais diferenças entre gerações de quadrinistas.

Não raro, a referência de Sampaolo é citada como uma “ponte” importante para a geração de Edgar Vasques e Santiago. A partir de certo momento, pode-se dizer que tal ideia de “passagem de gerações” torna-se obsoleta para analisar as produções dos três a partir dos anos 1970, pois é como se, a partir dali, eventuais distanciamentos temporais se diluissem. A permanência de Santiago e Vasques na cena cultural até hoje é um indício importante sobre sua importância enquanto artistas, o que se sustenta, também, pelo aprendizado em relação a Sampaolo quanto ao uso de criações ficcionais que ajudou a mantê-lo em evidência na imprensa gaúcha, pois, se há um elemento que de fato constitui o caráter permanente da tira cômica de quadrinhos, esse é, justamente, a criação de personagens.

Não há como negar que Rango, o Analista de Bagé (a partir da parceria entre Edgar Vasques e Luis Fernando Verissimo), Sofrenildo e Macanudo Taurino Fagunde, pelo menos durante algum tempo, transcenderam o espaço limitado das tiras verticais ou horizontais para se constituírem, de fato, como ícones de uma “cultura popular” construída a partir do jornal. Santiago chega a comentar, no livro *Os Caminhos do Santiago* (2011, p. 68), que seu “gaúchão” consolidado nas páginas da *Folha da Tarde* ficou “muito prejudicado” pela “impossibilidade de ter contato com o leitor, pelo menos semanalmente, senão diariamente”, caracterizando o Macanudo com uma figura instável nesse sentido. Contribuíram para uma

certa manutenção de sua figura, então, a imprensa alternativa (o *Coojournal*), a inclusão frequente do personagem nas charges do autor para a *Folha da Tarde* ao longo dos anos 1980 e, principalmente, a publicação de livros (são pelo menos 6 que têm a figura como protagonista). No caso de Rango, também, a instabilidade de sua presença na imprensa torna-se evidente, no entanto, o personagem reina como figura extremamente popular na jornais e livros de grandes vendas e circulação ao longo de mais de quinze anos, de 1973 até o final o início da década de 1990; Rango é, portanto, uma personagem cristalizado – tanto no imaginário local quanto nacional, sendo uma referência importantíssima e reconhecida dos quadrinhos brasileiros de maneira geral. Já Sofrenildo esteve presente ininterruptamente na imprensa gaúcha ao longo de mais de 20 anos e, mesmo não sendo uma referência tão forte em âmbito nacional quanto Rango, no que diz respeito à cultura popular sul-rio-grandense, é incontestável a sua importância enquanto foi publicado. A criação de personagens, portanto, enquanto conceito, parece-nos fundamental para a manutenção das obras de criadores tão importantes quanto Vasques, Santiago e Sampaulo, o que talvez revele não apenas mais um elemento a se considerar na consolidação do polissistema em questão, mas também uma espécie de anseio, que busca transitar para além do caráter efêmero que os periódicos, ao longo do século XX, parecem (mas apenas *parecem*) demonstrar.

No que tange a essa percepção de uma “cultura popular” construída por meio da imprensa e dos periódicos jornalísticos, também nos parece evidente que Santiago, Sampaulo e Edgar projetam-se como formadores de opinião a partir de suas subjetividades afloradas na charge. Se de algum modo seus olhares críticos são molas propulsoras do debate público, suas propensões crônicas, mesmo que meramente em torno da piada, demonstram possibilidades de interlocução que revelam a amplitude de atuação do profissional quadrinista. E se de algum modo seus estilos visuais se fixam em meio ao público, seus discursos também o fazem.

Parece-nos claro que a sustentação objetiva dos trabalhos de Santiago, Sampaulo e Edgar Vasques vai além do jornalismo. Há um acúmulo anterior e posterior ao momento de intersecção geracional que esses artistas representam: o anterior apresenta algumas condições materiais e possibilidades de atuação profissional; o posterior, ligado às produções específicas desses artistas, representa as condições concretas de realização desse repertório consituído dentro do polissistema dos quadrinhos gaúchos. Essa realização plural, parece-nos, resulta, também, da constituição dos quadrinhos enquanto linguagem.

O entre-lugar dos quadrinhos como linguagem híbrida já é conhecido, o que não equivale a dizer que seu reconhecimento artístico é algo notório. No âmbito acadêmico, cada vez mais pesquisadores, ao longo das primeiras décadas do século XXI, vêm sustentando a

possibilidade de encarar os quadrinhos como objeto de pesquisa para que, inclusive, possamos compreender melhor seus desdobramentos sociais, culturais, estéticos, políticos, históricos, entre outros.

O mundo hoje se caracteriza, cada vez mais, pela circulação de formas imagísticas, mas ainda são poucas as obras educativas que se detêm neste aspecto, razão pela qual a visão reflexiva, direcionada à pesquisa, de certa forma, permanece tradicional (...). Nesse sentido, da mesma forma que a prosa ou o verso, a imagem há de ser objeto de leitura e releitura, recriando pela sua multiplicidade os elementos de análise crítica para que o ensino, a aprendizagem e a cultura se ampliem, deixando de permanecer restringidos a uma ortodoxia intelectual estandardizada (RAHDE, 2000, p. 151-152).

A cultura relacionada aos textos que se sustentam pela imagem, especialmente aqueles que têm origem na cultura de massa, ainda carece de análises apuradas que reconsiderem seu lugar no âmbito das artes em geral sem que haja a necessidade de diminuí-los ou subvalorizá-los, bem como não seja necessária a preocupação excessiva em justificar seu estudo permanentemente. Nossa proposta, assim, foi deliberadamente desconsiderar, em alguma medida, tais perspectivas – tanto a que localiza o conceito de *cultura de massa* como centro das discussões quanto a que considera a necessidade constante de legitimação do objeto de pesquisa abordado – para que pudéssemos evocar a linguagem quadrinizada como uma manifestação cultural que está inserida naturalmente no repertório artístico da sociedade desde o século XIX. Claro que, ao manipular impressos de toda ordem, sim, naturalmente, estamos considerando o universo massivo, mas dentro de um horizonte ampliado, ao nosso ver.

Ao inserirmos este trabalho em meio às Letras e em diálogo com a teoria literária, buscamos, portanto, uma forma de perceber os quadrinhos, também, como uma “arte da palavra”. Entretanto, cabe a nós a responsabilidade de refletirmos sobre essa linguagem, simultaneamente, como uma “arte da imagem”, o que nos levou por um percurso de análise estético mais abrangente.

Imagem & palavra hibridizados: o que temos, então, é uma linguagem que pede para ser, enfim, lida. Essencialmente, falamos, no decorrer desta tese, sobre *leitura* e sobre a capacidade de representação que a linguagem dos quadrinhos tem, bem como sobre a articulação dessa leitura com certos discursos. Ler os quadrinhos, dentro dessa perspectiva às vezes um tanto distanciada e abrangente, mostrou-se fundamental para entendermos a forma como essa arte se organiza dentro de um contexto específico – e note-se que estamos falando de “distanciamento” e “especificidade” ao mesmo tempo. O que pode parecer paradoxal, todavia, revela uma percepção grandiosa dessa arte, qual seja a capacidade que ela tem para se

desdobrar ao longo do seu processo de formação. O que buscamos, em suma, foi isso: perceber esse processo e compreender sua constituição enquanto polissistema no campo historiográfico e conceitual. Poderíamos ter escolhido outros caminhos para isso, outro corpus talvez, outro contexto para analisar. No nosso caso, porém, Edgar Vasques, Santiago e Sampaulo foram o ponto de partida e o ponto de chegada da análise proposta (com algumas outras interferências necessárias ao longo do caminho). Se foi possível ao menos rir um pouco com suas tiras, charges e cartuns reproduzidos ao longo deste trabalho, podemos dizer que isso já é alguma coisa.

REFERÊNCIAS¹⁰³

1) Bibliografia:

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. Honoré Daumier. Excerto do artigo original “Quelques caricaturistes français” (1857). In: DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Tradução de Eloísa Silveira Vieira e Sueli Bueno Silva. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995, p. 7-23.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis – Sátira e Política na Trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

BARBIEIRI, Daniele. *As Linguagens dos Quadrinhos*. Tradução de Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BASTOS, Maria Helene Camara. Divertir, educar e formar: *Cacique* – a revista da garotada gaúcha (1954-1963). In: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Educação. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2006. Disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/individuais-e-co-autorais-eixo03.htm>. Último acesso em Fevereiro de 2019.

BECKER, Caroline Valada. Narrativas gráficas: uma (re)descoberta da leitura. Anais do II Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil / I Fórum Latino-Americano de Pesquisadores da Leitura. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IICILLIJ>. Último acesso em Julho de 2017.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRUCHARD, Dorothée. Um Tracista dos Tempos Modernos. In: DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Tradução de Eloísa Silveira Vieira e Sueli Bueno Silva. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995, p. 4-5.

CAGNIN, *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.

CAMPOS, Rogério de. *Imageria – O Nascimento das Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Veneta, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

¹⁰³ Optou-se, aqui, por uma sistematização que divide as referências em 4 blocos: 1) referencial teórico e crítico mais livros de consulta, 2) referências de imagens de autores variados fora do referencial teórico, 3) obras de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques que foram consultadas, citadas ou cujas imagens compõem este trabalho (não sendo listas que compreendem, portanto, a obra integral desses autores), e, por fim, 4) referências audiovisuais.

_____. *A crônica: o gênero, sua função e suas transformações*. São Paulo: Editora Casa Rui Barbosa, 1992.

CARDOSO, Athos Eichler. Nhô-Quim e Zé Caipora. In: AGOSTINI, Angelo. *As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora – Os Primeiros Quadrinhos Brasileiros: 1869-1883*. Organização de Athos Eichler Cardoso. Brasília: Edições do Senado Federal, 2013, p. 19-32.

CARVALHO, Ana Maria Albani. A arte do desenho. In: GASTAL, Suzana (org.). *Edgar Vasques: desenhista crônico*. Porto Alegre: Gestal & Gestal, 2013, p. 25-32.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. *A Forma do Real – Introdução aos Estudos Visuais*. Tradução de Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

CHINEN, Nobu. *Linguagem HQ: conceitos básicos*. São Paulo: Criativo: 2011.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

DAMASCENO, Athos. *Imprensa Caricada do Rio Grande do Sul no Século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1962.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Moderna, 2015.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISNER, Will. *Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço*. Tradução de Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.

_____. *Narrativas Gráficas*. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2008.

_____. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Último acesso em 2 de Fevereiro de 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Texto digital. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134. (Tradução do capítulo do trabalho *Polysystem Studies*. In: *Poetics Today* – volume 11, número 1. Durham: Duke University Press, 1990. Disponível em: https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf.)

FARIA, João Roberto. *A Lanterna Mágica: imagens da malandragem, entre literatura e teatro*. In: SALGUEIRO, Heliana. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003, p. 173-191.

FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de Porto-Alegres*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

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

GASTAL, Susana (org.). *Caminhos do Santiago – Neltair Rebés Abreu*. Porto Alegre: Edição Gastal & Gastal, 2011.

_____. *Edgar Vasques: desenhista crônico*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2013.

GOIDA (Hiron Cardoso Goidanich); KLEINERT, André. *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre, 2011.

GONÇALO JÚNIOR. *A Guerra dos Gibis – A Formação do Mercado Editorial Brasileiro e a Censura aos Quadrinhos, 1933-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GONZAGA, Sergius. *Curso de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GRAFAR – GRAFISTAS ASSOCIADOS DO RIO GRANDE DO SUL. *Tinta China*. Blog. <http://grafar.blogspot.com/>. Último acesso em Janeiro de 2019.

GROENSTEEN, Thierry. *Histórias em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. Tradução de Henrique Magalhães. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2004.

_____. *O Sistema dos Quadrinhos*. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

GUAZZELLI, Dante Guimaraens. A cidade não cala, ri: representações sobre a cidade em charges produzidas no Rio Grande do Sul durante a Ditadura Civil-Militar. In: *Revista Latino-Americana de História*. Volume 2, número 7. São Leopoldo: Programa de Pós-graduação em História da Unisinos, 2013, p. 362-380. Disponível em: <http://projeto.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/view/352>. Último acesso em Janeiro de 2019.

GUAZZELLI, Eloar. A Produção de Quadrinhos no Rio Grande do Sul. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs.). *A história em quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado*. São Paulo, 2011, p. 113-147.

_____. *Canini e o anti-herói brasileiro: do Zé Candango ao Zé - realmente - carioca*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, 2009.

GUIMARAENS, Rafael; CENTENO, Ayrton; BONES, Elmar (orgs.). *Coojornal: um jornal de jornalistas sob o regime militar*. Porto Alegre: Libretos, 2011.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio / Apicuri, 2016.

JORNAL DO MARGS. O humor mantém a luz acesa. Entrevista com Edgar Vasques. Julho de 2005, nº 109. Governo do Estado do Rio Grande do Sul / Secretaria de Estado da Cultura: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, p. 3-4.

KUSCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.

L&PM EDITORES. Em 1978, Rango, personagem de Edgar Vasques, já era *Charlie Hebdo*. In: *L&PM Blog*. Disponível em: <https://www.lpm-blog.com.br/?p=25777>. Último acesso em Fevereiro de 2019.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Volume 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Aristeu Machado. As aventuras de um ministro: a elite imperial nas narrativas gráficas da *Revista Ilustrada* – Rio de Janeiro, 1876-1877. In: _____; SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves; FARIA, Mônica Lima de (Orgs.). *Comunicação e cultura midiática: diálogos interdisciplinares*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017, p. 145-160.

_____. *Traços da política: a imprensa ilustrada em Pelotas no século XIX*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017. Disponível em: <https://www.editorafi.org/094aristeu>. Último acesso em Janeiro de 2019.

LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá – O Poder dos Quadrinhos Japoneses*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

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

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCOS FAERMAN. Site. <http://marcosfaerman.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/>. Último acesso em Janeiro de 2019.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Hércio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Coletâneas de charges da imprensa sindical: fontes visuais para uma história a contrapelo. *Revista Tempo e Argumento*. Volume 8, número 18. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História – UDESC, 2016, p. 249-267. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308182016249>. Último acesso em Janeiro de 2019.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução: José Marcos Macedo. In: *Revista Novos Estudos*. Número 58. São Paulo: CEBRAP, 2000, p. 173-181. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-58/>. Último acesso em Julho de 2016.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969. In: *Topoi*. Volume 14, número 26. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, 2013, p. 62-85. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2013000100062. Último acesso em Janeiro de 2019.

PAGLIOSA, Elcemina Lucia Balvedi. *Humor: um estudo sociolinguístico cognitivo da charge*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2005.

PESAVENTO, Sandra. O Diabo escondido (da arte do cômico). In: _____ (org.). *Porto Alegre caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 9-30.

PICADO, Benjamin. Retórica e poética do traço: o estilo na caricatura e a estrutura episódica do humor gráfico. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Histórias em quadrinhos: diante da experiência dos outros*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 149-162.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardi e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. *Imagem – Estética Moderna & Pós-moderna*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12110>. Último acesso em: Maio de 2018.

_____. *Modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

_____. Santiago: um pequeno acróstico. In: GASTAL, Suzana (org.). *Os Caminhos do Santiago – Neltair Rebés Abreu*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2011, p. 24-43.

RAMOS, Paulo. *Faces do Humor – Uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas: Zarabatana, 2011.

_____. *A Leitura dos Quadrinhos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

_____. *Tiras livres – Um novo gênero dos quadrinhos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2014.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2003.

RODRIGUES, Vinicius da Silva. *Histórias em quadrinhos & ensino de literatura: por um projeto de formação de leitores menos “quadrado”*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-graduação em Letras, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/88354>. Último acesso em Dezembro de 2018.

SALGUEIRO, Heliana. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTIAGO (Neltair Rebés Abreu). Ética, estética e ideias. In: GASTAL, Suzana (org.). *Edgar Vasques: desenhista crônico*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2013, p. 19-21.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *HQs de Humor no Brasil – Variações da Visão Cômica dos Quadrinhos Brasileiros (1864 - 2014)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. Publicação eletrônica. Disponível em: ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Pdf/978-85-397-0632-7.pdf. Último acesso em Abril de 2018.

SOUZA, Mauricio de; COLOMBINI, Luís. *Mauricio: a história que não está no gibi*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

TIBURSKI, João C.; SALDANHA, Circe. A litografia no Brasil e no Rio Grande do Sul / Litógrafos no Rio Grande do Sul. *Boletim Informativo do MARGS – nº 23/24*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_alitografia.php. Último acesso em Julho de 2016.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Panorama das Histórias em Quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

_____; RAMOS, Paulo. Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: _____; RAMOS, Paulo (orgs.). *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 9-42.

2) Imagens – fontes:

ACERVO SAMPAULO. In: Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Última visita em Janeiro de 2019.

ARQUIVO CORREIO DO POVO. Porto Alegre: Grupo Record RS. Último visita em Janeiro de 2019.

AGOSTINI, Angelo. *As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora – Os Primeiros Quadrinhos Brasileiros: 1869-1883*. Organização de Athos Eichler Cardoso. Brasília: Edições do Senado Federal, 2013.

CANINI, Renato. *Zé Candango*. In: KOBIELSKI, Pedro. *Os 80 anos de Renato Canini*. Disponível em: www.terrazero.com.br/2016/02/renato-canini-80-anos/ . Último acesso em Março de 2018.

CHIQUINHA (Fabiane Langona). *Chiqsland Corporation*. Blog. <http://www.insanus.org/chiqsland/>. Último acesso em Abril de 2018.

CLAUSEN, George. *Busto de uma camponesa (1882)*. In: <https://pt.wahooart.com/@/8LT723-George-Clausen-cabe%C3%A7a-de-um-campesino-mulher>. Último acesso em Janeiro de 2018.

DAUMIER, Honoré. *Carruagem de terceira classe (1864)*. In: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Third-Class_Carriage. Último acesso em Janeiro de 2018.

_____. *Fisionomia das ferrovias (1852)*. In: *Caricaturas*. Tradução de Eloísa Silveira Vieira e Sueli Bueno Silva. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995, p. 83.

_____. *Gargantua (1832)*. In: _____. *Caricaturas*. Tradução de Eloísa Silveira Vieira e Sueli Bueno Silva. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995, p. 13.

EXTRA CLASSE. Jornal do Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul. Várias edições. Disponível em: <https://www.extraclasse.org.br/>. Último acesso em Dezembro de 2018.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Periódicos. *A Sentinela do Sul*. In: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Último acesso em Julho de 2018.

GOSCINNY, René; UDERZO, Albert. *Asterix, o gaulês*. Tradução de Tânia Calmon. São Paulo: Record, 2010.

GRAMPÁ, Rafael. *Mesmo Delivery*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

ITURRUSGARAI, Adão. *Momentos Brilhantes da Minha Vida Ridícula*. Campinas: Zarabatana Books, 2012.

JAF, Ivan (roteiro); ROSA, Rodrigo (ilustrações). *Memórias de um sargento de milícias*. Adaptação do romance de Manuel Antônio de Almeida. São Paulo: Ática, 2010.

LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. Uma história de combate e resistência. In: *Observatório da Imprensa*, número 873. 22 de Outubro de 2015. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/memoria/uma-historia-de-combate-e-resistencia/>. Último Acesso em Fevereiro de 2019.

MOTTINI, João Baptista. *Aba Larga*. In: ROCCO, Luigi. *Aba Larga – Última Hora*, 1963. Disponível em: <http://tvmemory.blogspot.com/2015/02/aba-larga-ultima-hora-1963.html>. Último acesso em Março de 2018.

ROSS, Alex (ilustrações); BUSIEK, Kurt (roteiro). *Marvels*. Tradução de Jotapê Martins, Helcio de Carvalho, Fernando Lopes e Edu Tanaka. São Paulo: Panini, 2010.

_____; WAID, Mark (roteiro). *Reino do Amanhã*. Tradução de Fernando Lopes, Edu Tanaka, Alexandre Callari, Bernardo Santana e Agência Art&Comics. São Paulo: Panini, 2013.

SAMPAIO (José Miguel Pereira de Sampaio). *Ria por favor*. Florianópolis: Editora Insular, 2018.

SIEBER, Alan. *O dia que os gaúchos dominarem o Mundo*. In: http://www2.uol.com.br/allansieber/quadrinhoverdade_gauchos.htm. Último acesso em Abril de 2017.

3) Obras de SAMPAULO (Paulo Brasil Gomes de Sampaio):

- *Como eu ia dizendo...* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- *De Pedro a Collor: as charges da tragédia*. Porto Alegre: AGE, 1992.
- *Humor do 1º ao 5º*. Porto Alegre: Globo, 1963.
- *Sofrenildo: até que um dia!* Porto Alegre: AGE, 1998.

Material disponível na internet:

- *Sampaulo cartunista*. <http://sampaolocartunista.blogspot.com/>. Blog. Último acesso em Dezembro de 2018.

Acervo para consulta:

- Acervo Sampaio. In: Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Última visita em Janeiro de 2019.

4) Obras de SANTIAGO (Neltair Rebés Abreu):

- *Bailanta do Taurino*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- *Os Causos do Macanudo Taurino Fagunde*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- *Causos do Santiago*. Campinas: Zarabatana Books, 2013.
- *Humor Macanudo*. Porto Alegre: L&PM, 1976.
- *A Menina do Circo Tibúrcio (e outros causos desenhados)*. Porto Alegre: Libretos, 2017.
- *Milongas do Macanudo Taurino*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- *Não tá morto quem peleia: novas aventuras do Macanudo Taurino*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- *Refandango e outras aventuras do Macanudo Taurino*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- *Retrosópio: 40 anos da história recente vistos pela charge*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- *Tinta Fresca*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

5) Obras de EDGAR VASQUES:

- *Abaixo do Cruzeiro – O Brasil nas Melhores Histórias do Rango*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- *Coisa Feia*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- *Crocodilagem*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- *A lei do cão (e mais alguma coisa)*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- *O Melhor do Rango*. São Paulo: Editora Circo-Sampa, 1991.
- *Sottovoce – A morte fala baixo*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- *Rango 1*. Porto Alegre: L&PM, 1974.
- *Rango 2*. Porto Alegre: L&PM, 1975.
- *Rango 3*. Porto Alegre: L&PM, 1975.
- *Rango 4*. Porto Alegre: L&PM, 1975.
- *Rango 5*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- *Rango 6*. Porto Alegre: L&PM, 1978.

Álbuns produzidos em parceria:

- *O Analista de Bagé em quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
Ilustrações de Edgar Vasques; roteiro de Luis Fernando Verissimo. Histórias criadas e adaptadas a partir das crônicas originais de Luis Fernando Verissimo.
- *Pega pra Kaputt!* Porto Alegre: L&PM, 2004.
Segmentos em quadrinhos de Edgar Vasques; coautores: Josué Guimarães, Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo.
- *Tangos & Tragédias em quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
Ilustrações de Edgar Vasques; roteiro de Cláudio Levitan e Hique Gomez. Adaptação da peça homônima criada por Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky.
- *Tragédia da Rua da Praia em Quadrinhos*. Porto Alegre: Libretos, 2011.
Ilustrações de Edgar Vasques; roteiro de Rafael Guimaraens. *Graphic novel* criada a partir do livro-reportagem homônimo de Rafael Guimaraens.
- *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.
Ilustrações de Edgar Vasques; roteiro de Flávio Braga. Adaptação da obra homônima de Lima Barreto.
- *SindBancários: uma história de luta em quadrinhos*. Porto Alegre: SindBancários, 2014 (volume 1) e 2015 (volume 2).
Ilustrações de Edgar Vasques; roteiro de Paulo César Teixeira.

Material disponível na internet:

- *Edgar Vasques: Blogaleria*. <http://evblogaleria.blogspot.com.br/>. Blog. Último acesso em Novembro de 2018.

6) Obras coletivas com presenças de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques:

- *O ano pelo avesso*. Porto Alegre: Graphos Editora, 1976.
Coletânea de charges e cartuns. Autores: Ronaldo, Sampaulo e Santiago.
- *Antologia Brasileira de Humor*. Volumes 1 e 2. Porto Alegre: L&PM, 1976.
Vários autores. Incluindo trabalhos de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques.
- *E o Bento Levou*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
Vários autores. Incluindo trabalhos de Sampaulo, Santiago e Edgar Vasques.

- *Gauchíssima Trindade*. Porto Alegre: L&PM, 1978.
Coletânea de charges e cartuns. Autores: Crist, Roberto Fontanarrosa e Santiago.
- *Humores nunca dantes navegados*. Porto Alegre: SEC-RS / IEL, 2000.
Vários autores. Catálogo de exposição contendo cartuns de Santiago e Edgar Vasques.
- *QI 14*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1975.
Vários autores. Incluindo trabalhos de Santiago e Edgar Vasques.
- *Separatismo: corta essa!* Porto Alegre: L&PM, 1993.
Vários autores. Incluindo trabalhos de Sampaolo, Santiago e Edgar Vasques.

7) Registros audiovisuais:

- *Cidades Redesenhadas*. Vídeo produzido para o programa *Sala de Notícias*, do Canal Futura. Direção: Liliana Sulzbach e Cesar Graeff Santos. Porto Alegre, 2012. 15 minutos. Produtora: Tempo Porto Alegre. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=HRf9MCIr0y8. Último acesso em Setembro de 2018.

- *Malditos Cartunistas*. Documentário. Direção: Daniel Garcia e Daniel Paiva. Rio de Janeiro, 2011. 93 minutos. Produtoras: Daniéis Entretenimento, Tarja Preta e Cavídeo Produções.

- *Mídia em debate: “Jornalismo em Quadrinhos”*. Programa de televisão. Debate com os quadrinistas Edgar Vasques, Fábio Zimbres e Santiago; apresentação e mediação de Celso Schröder. Porto Alegre: TV Educativa de Porto Alegre (TVE) / Fundação Cultural Piratini, 30 de Julho de 2014.
Disponível em:
 Parte 1 – <https://www.youtube.com/watch?v=zJpf9xbB2Qg&t=519s>
 Parte 2 – <https://www.youtube.com/watch?v=-MsEJ-EUjY>
 Parte 3 – <https://www.youtube.com/watch?v=TO3lkdm0syA&t=1s>
 Parte 4 – <https://www.youtube.com/watch?v=V-OBtampCwU>
 Últimos acessos em Dezembro de 2019.

- *Mídia em debate: “Mídia Alternativa”*. Programa de televisão. Debate com os jornalistas Joaquim Goulart, José Antônio Viera da Cunha e José Guaraci Fraga; apresentação e mediação de Celso Schröder. Porto Alegre: TV Educativa de Porto Alegre (TVE) / Fundação Cultural Piratini, 23 de Abril de 2014.
Disponível em:
 Parte 1 – <https://www.youtube.com/watch?v=h9Ez3zSugRM&t=1s>
 Parte 2 – <https://www.youtube.com/watch?v=D0AZESJv5ME>
 Parte 3 – <https://www.youtube.com/watch?v=-yqiZjqAuGc>
 Parte 4 – <https://www.youtube.com/watch?v=atEYneaNPLY>
 Últimos acessos em Janeiro de 2019.

ANEXO 1

PAINEL DA HISTÓRIA DOS QUADRINHOS NO RIO GRANDE DO SUL: PELOS ANOS 1980 E DEPOIS DE 1990.

Nos anos 1980, as renovações formais e de conteúdo fluíam pelo cenário brasileiro dos quadrinhos. A concepção de humor trazida pelos nomes que surgiam (cáustico, anárquico, sexualizado, irreverente, explícito em relação aos temas mais polêmicos, eventualmente escatológico, politicamente incorreto, mas de crítica ferrenha aos costumes e aos diversos segmentos da sociedade) fez escola e motivou publicações marcantes. No Rio Grande do Sul, não foi diferente.

Eloar Guazzelli (1962 –) é um dos protagonistas dessa geração gaúcha; foi editor e criador da revista *Kamikaze*, uma espécie de fanzine de seu tempo que apresentou alguns jovens talentos que surgiram no período. Entre os artistas convidados pela publicação esteve, por exemplo, Carlos Iotti (1964 –), popular nome dos quadrinhos sul-rio-grandenses por ter criado o famoso personagem Radicci.

Juntamente com Blau, de Augusto Bier (1959 –), Radicci representa a sátira aos típicos “colonos” do interior – Blau vem da colônia alemã, já a criação de Iotti, por sua vez, é um típico “gringo” italiano da serra gaúcha. Surgido em 1983 nas páginas d’*O Pioneiro*, de Caxias do Sul, e hoje publicado no jornal de maior circulação do estado, *Zero Hora*, Radicci tornou-se, com o tempo, um personagem extremamente querido do público. Apesar de seus rompantes de conservadorismo, o “colono” conquistou, com sua simpática grosseria, até mesmo o carinho daqueles que satiriza. Com o personagem, Iotti construiu um interessante caso de *marketing* nos quadrinhos brasileiros, tornando sua imagem bastante disseminada, produzindo peça de teatro e confundindo-se com sua própria criação. Além disso, o cartunista conseguiu o feito de publicar uma revista regular, além de livros e coletâneas, chegando a receber o cobiçado troféu HQ Mix pelo *Gibizón do Radicci*, que editou entre 1996 e 2002.

Assim como a *Kamikaze*, editada por Eloar Guazzelli, eventualmente surgiram outras revistas nacionais dispostas a divulgar novos quadrinhos, motivadas pelo sucesso das publicações da Circo Editorial, de São Paulo, nos anos 1980¹⁰⁴. Uma dessas iniciativas,

¹⁰⁴ As publicações da Circo Editorial impulsionaram as carreiras de cartunistas como Laerte, Angeli e Glauco, por exemplo.

porém, teria um impacto mais significativo: a revista *Animal*, que tinha, entre seus editores, o nome de Fábio Zimbres (1960 –), mineiro que, após toda a sua formação profissional na capital paulista, viria a se radicar em Porto Alegre, tornando-se um dos importantes nomes do cenário local a partir dos anos 1990 e produzindo um trabalho de ousadas intervenções poéticas – por vezes *non sense* – ao usar um traço bastante original. Pela *Animal*, passariam outros nomes importantes do quadrinho do Rio Grande do Sul, como o já referido Guazzelli, além de Paulo Carvalho Júnior, o Jaca (1957 –) e Adão Iturrusgarai (1967 –), fortíssimo nome dos quadrinhos brasileiros dos anos 1990 até hoje.

Gaúcho de Cachoeira do Sul, Adão é dono de traço e humor despídos de quaisquer amarras, herdados claramente do movimento dos *comix underground* norte-americanos dos anos 1960 e 1970. Seus mais famosos personagens são os *cowboys* gays Rocky & Hudson e a despudorada Aline. Sua carreira se projetou para fora do estado após a exposição adquirida com as polêmicas em torno da revista *Dundum*, publicação que marcou época no Rio Grande do Sul no início dos anos 1990.

Ao longo de suas edições, *Dundum* teve colaborações de diversos artistas daquele novo momento dos quadrinhos gaúchos, como os já citados Adão, Guazzelli, Jaca e Fábio Zimbres. Nas páginas da revista, expunha-se, o conteúdo que caracterizava o estilo daquela geração, o que fomentou um imbróglio judicial e midiático inusitado: os temas da publicação, que envolviam questões de sexualidade e humor politicamente incorreto, foram rechaçados pelos políticos e jornalistas locais de visão mais conservadora; o fato de receber verba pública da Secretaria de Cultura de Porto Alegre (tendo, inclusive, alguns de seus colaboradores como funcionários da Prefeitura) só aumentou a polêmica¹⁰⁵. A confusão rendeu processo aos seus editores – que foram absolvidos –, mas a revista obteve grande sucesso. Além de catapultar a carreira de Iturrusgarai, *Dundum* tornou-se um catalisador da produção gráfica local.

Um dos nomes mais importantes entre os artistas gaúchos dessa cena pós-*Dundum* é o de Allan Sieber (1972 –), conhecido pelas tiras *Vida de Estagiário* e *Preto no Branco* – publicadas primeiramente na *Folha de São Paulo* e depois compiladas em livros. Seus trabalhos evocam o mal-estar típico dos tempos modernos, associando-o às preocupações mais cotidianas de seres quase sempre fracassados, revelando o lado bizarro da vida prosaica – em que o “mau-humor” é a grande piada presente.

¹⁰⁵ Eloar Guazzelli e Otto Guerra chegaram a representar a *Dundum* num memorável debate no programa *Guerrilheiros da Notícia*, da TV Guaíba (canal local). Alguns trechos do programa podem ser vistos no documentário *Malditos Cartunistas*, de Daniel Garcia e Daniel Paiva (2011).

Além da *Dundum* e seus frutos, outros dois fatos importantes marcam a virada dos anos 1980 para os anos 1990: a articulação da GRAFAR – Grafistas Associados do Rio Grande do Sul e o Salão Internacional de Desenho para a Imprensa, instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre a partir de 1992. Ambas as iniciativas mobilizariam artistas e fomentariam a produção do (e no) estado¹⁰⁶.



Figura 82: Adão Iturrusgarai relembra, em tira, a polêmica da revista *Dundum*. (Fonte: ITURRUSGARAI, 2012, p. 8.)

Já na virada do século, nota-se que a mobilização acadêmica em torno das histórias em quadrinhos passa a crescer após anos de esforço de pesquisadores brasileiros. A aproximação dos quadrinhos com a academia, em especial a partir de departamentos de Letras e Comunicação Social Brasil afora rende, também, diálogos cada vez mais frequentes com a literatura a partir de eventos e publicações científicas. Junto a esse processo, editoras e programas nacionais de incentivo à leitura – como o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) – passam a investir muito mais no segmento¹⁰⁷. Com isso, a publicação dos quadrinhos em formato livro ganha força e a aproximação com a linguagem literária fomenta novos mercados; a disseminação do quadrinho adulto a partir dos anos 1980 finalmente parece se tornar possível no Brasil nos anos 2000.

A aceitação dos quadrinhos, despida do frequente preconceito em relação a eles, passa a ser gradual: novos autores surgem e os quadrinhos brasileiros ganham a atenção do Mundo. Tais fatores desencadeiam algumas tendências dentro desse “novo quadrinho nacional” do início do século XXI, como as adaptações literárias, a ênfase no realismo e no diálogo com a contemporaneidade, a auto ficção e a internacionalização de nossos talentos.

A transposição da literatura para HQs, é bom que se diga, é um procedimento que se nota no país desde os anos 1940, com o surgimento pioneiro da *Edição Maravilhosa*, da

¹⁰⁶ Joaquim da Fonseca (1999) define a criação do Salão, em 1992, como um dos pontos cruciais da história do humor gráfico gaúcho, ressaltando, ainda, mais dois momentos: a criação da Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre (CETPA), nos anos 1960, e a criação da revista *Pato Macho*, em 1971.

¹⁰⁷ Para uma análise mais aprofundada desse processo, é interessante consultar as pesquisas de Becker (2010) e Vergueiro e Ramos (2009).

Editora Brasil-América (Ebal), quando adaptar obras literárias virou uma espécie de “escape” para garantir uma maior aceitação dos quadrinhos para além de seu público tradicional (crianças e jovens). Entretanto, nos anos 2000, essa produção é retomada de maneira intensa e ganha fôlego notável. Entre os autores que mais produzem adaptações literárias para HQs no Brasil a partir desse momento, tem destaque o nome de um gaúcho, o do desenhista Rodrigo Rosa (1972 –), que tem inúmeras adaptações em formato *graphic novel* em seu currículo: pela editora Ática, destacam-se *O Cortiço*, *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Dom Casmurro* – todas com roteiro de Ivan Jaf; pela Desiderata, ilustrou *Os Sertões - A Luta*, feita em parceria com o desenhista e então roteirista gaúcho Carlos Ferreira (1970 –); pela Globo, fez a belíssima transposição para os quadrinhos de *Grande Sertão: Veredas*, com Eloar Guazzelli assumindo o texto.

Outra tendência curiosa do “novo quadrinho brasileiro”, a afinação das HQs com os temas mais realistas, revela o desprendimento da nova geração em relação aos quadrinhos “de gênero”, como os de humor ou de aventura/fantasia. Paralelamente a isso, começa a se perceber um trânsito de autores cada vez mais frequente entre a literatura e as HQs. Um desses casos é o de Daniel Galera (1979 –), grande autor da literatura brasileira contemporânea, nascido em São Paulo e radicado em Porto Alegre. Galera produziu apenas uma obra no segmento quadrinístico, *Cachalote*, feita em parceria com Rafael Coutinho (filho do célebre Laerte Coutinho). A surpreendente *graphic novel*, entretanto, rapidamente virou uma espécie de “clássico instantâneo” do quadrinho nacional e merece, aqui, sua menção.

As fronteiras internacionais atravessadas entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000 por autores brasileiros, como o paraibano Mike Deodato Jr., o paraense Joe Bennett e os paulistas Ivan Reis, Fábio Moon e Gabriel Bá (os dois últimos, irmãos gêmeos), inspirariam diversos outros artistas a fazerem o mesmo. Entre os gaúchos, um dos primeiros dessa geração a seguir tal caminho foi Daniel Horn da Rosa, popularmente conhecido como Daniel HDR (1974 –), que passou por grandes editoras do mercado norte-americano, como Dark Horse, Marvel Comics e Image e tem seu trabalho identificado, também, com o mangá (os quadrinhos ao estilo japonês).



Figuras 83 e 84: páginas de *Mesmo Delivery*, de Rafael Grampá. (Fonte: GRAMPÁ, 2008, p. 34-35.)

Outro nome gaúcho dessa cena internacional é o de Rafael Grampá (1978 –) cujo trabalho ficaria em evidência a partir da antologia 5, ganhadora do prêmio Eisner (o mais cobiçado prêmio dos quadrinhos mundiais) e publicada em conjunto com Fábio Moon, Gabriel Bá e outros dois autores estrangeiros, Becky Cloonan e Vasilis Lolos. Com o lançamento de *Mesmo Delivery*, obra influenciada pelas HQs de Frank Miller e pelos filmes de Quentin Tarantino e Sergio Leone, Grampá causou *frisson*: o autor passou a participar de eventos literários de grande importância – como a FLIP (Festa Literária Internacional de Parati), e a *graphic novel* levou seu autor definitivamente ao mercado internacional e projetou-o como grande promessa. Desde então, porém, sua trajetória nos quadrinhos tem sido irregular.

Um terceiro nome gaúcho ligado a esse processo de internacionalização dos quadrinhos é o do porto-alegrense Rafael Albuquerque (1981 –), que se tornou, por sua vez, um dos nomes brasileiros com maior evidência fora do país na última década: é ilustrador da aclamada série *Vampiro Americano* (escrita por Scott Snyder e com argumento de Stephen King) e de histórias do personagem Batman, entre outros. Seu trabalho também esteve

articulado com o coletivo Mondo Urbano, que publicou HQs independentes e revelou, ainda, mais duas figuras: Mateus Santolouco (1979 –) e Eduardo Medeiros (1982 –).

No campo das tiras, dois nomes aparecem com destaque entre os quadrinistas gaúchos dos últimos anos: Chiquinha (1984 –) e Rafael Sica (1979 –). O segundo apresenta uma obra que dificilmente se encaixa em qualquer rótulo, de tendência experimental, soturna e, por vezes, surrealista; a primeira é uma observadora irônica do cotidiano e das questões de gênero, especialmente aquelas relacionadas ao universo feminino, tratadas sempre com muito bom humor.

Chiquinha, que hoje assina como Fabiane Langona e não mais com seu pseudônimo, é um caso importante, pois, como se nota, o universo dos quadrinhos dificilmente parece se abrir para quadrinistas mulheres. Todavia, tanto no Brasil quanto no exterior, percebe-se a luta pela abertura de espaço na virada do milênio. No Rio Grande do Sul, junto ao trabalho de Chiquinha, que adquiriu maior projeção nacional, poderíamos citar essa bem-vinda movimentação também em relação a outras artistas, como Ana Luíza Koehler (1977 –), Samantha Flôor (1980 –) e Paula Mastroberti (1962 –). Esse importante movimento revela a tendência dos quadrinhos em se multiplicar enquanto tendência, tornando-se, também, um espaço de reivindicação de temas sociais importantes que refletem o seu tempo. Mantém-se, com isso, a janela provocativa aberta dentro dessa linguagem – sem dúvida, uma parte fundamental de sua história que resulta, de certa forma, de uma presença um tanto “marginal” no sistema das artes perante a outras linguagens então “canonizadas”.



Figura 85: o trabalho de Fabiane Langona / Chiquinha frequentemente satiriza discussões de gênero e apresenta aspectos ligados aos costumes. (Fonte: <http://www.insanus.org/chiqsland/>).

O DIA QUE OS GAÚCHOS DOMINAREM O MUNDO*

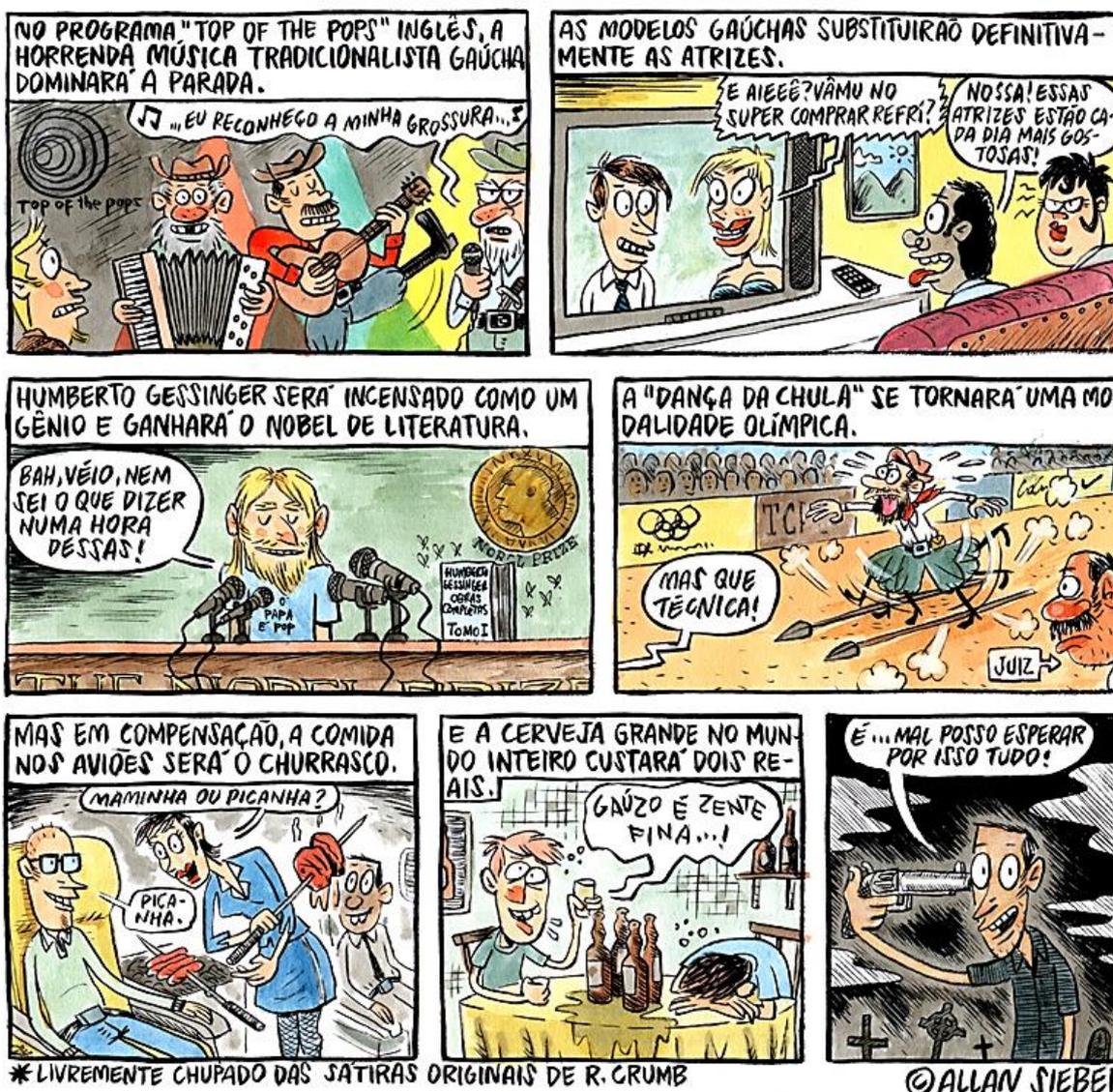


Figura 86: história em quadrinhos de Allan Sieber (Fonte: http://www2.uol.com.br/allansieber/quadrinhoverdade_gauchos.htm)

ANEXO 2

ENTREVISTA COM EDGAR VASQUES¹⁰⁸

VINICIUS: Edgar, tu te consideras um quadrinista, um chargista ou um cartunista? Como tu te vêes em meio a essa série de definições, considerando tua atuação em diferentes manifestações das artes gráficas?

EDGAR: Grosso modo, o “guarda-chuva” que cobre todas essas manifestações das artes gráficas (ilustração, quadrinhos, cartuns, charges, caricaturas, vinhetas etc.) é o da *arte aplicada*, diferente das chamadas artes plásticas visuais (pintura, desenho etc.) que resultam em *originais únicos*, ou em todo caso, de reprodução artesanal limitada (caso dos diferentes tipos de gravura). Já a arte aplicada não visa a produção de originais, mas de *matrizes* para aplicação à indústria gráfica: o trabalho do artista gráfico só fica completo quando, depois de variados processos – como fotolitagem, digitalização, diagramação, retoques, cortes, letreiramento etc. (conforme cada caso) –, chega às mãos (ou aos olhos) do espectador/leitor. É isso que eu faço: sou um artista gráfico (ou *grafista*) versátil que produz ilustrações, charges, caricaturas, quadrinhos, cartuns etc. Paralelamente, e em menor medida, *também* tenho um trabalho em arte plástica visual: originais em aquarela e várias técnicas em preto e branco, notadamente com o uso do nanquim.

Principalmente em relação ao aspecto visual, há escolhas e/ou concessões que variam de forma mais significativa de acordo com o tipo de trabalho feito por ti?

Sem dúvida. Pelo fato de ter essa produção variada, existe a necessidade de adaptar a linguagem visual em cada aplicação: é totalmente diferente desenhar uma ilustração ou HQ realista e uma charge humorística, um cartum ou uma caricatura. Portanto, a “concessão” respeita o objetivo da obra e sua linguagem específica. No meu caso, existe uma característica própria: mesmo quando desenho humor, o que pressupõe uma simplificação ou estilização das figuras no desenho básico – no *acabamento* (especialmente quando é em cores) –, eu aplico valores realistas: perspectiva, luz e sombra, texturas dos materiais etc. E o resultado é uma figura deformada, caricatural, irreal, mas ao mesmo tempo “real” pelo tratamento naturalista, gerando uma contradição visual interessante.

Na tua opinião, quais são os desafios e objetivos primordiais ligados à atuação do chargista, tanto no aspecto estético quanto em relação a questões mais abrangentes?

Comparando com os gêneros literários, a charge equivaleria à crônica: ressaltadas as diferenças de linguagem, ambas são discursos curtos que comentam e opinam, de forma autoral, sobre fatos presentes ou conhecidos pelo leitor. É, assim, a forma mais jornalística do humor gráfico: comenta, em desenho (com ou sem texto), fatos em destaque. E o desafio do chargista é equilibrar três fatores: a *verve*, a capacidade de, atento aos fatos relevantes do momento, descobrir o que é grotesco, absurdo, contraditório ou falso, para a partir disso construir a piada, a narrativa humorística; o *desenho*, a forma gráfica que deve veicular o

¹⁰⁸ Entrevista realizada pelo autor do trabalho por e-mail entre os dias 11 e 15 de Janeiro de 2019. A transcrição da mesma neste trabalho foi previamente autorizada pelo entrevistado.

conceito da piada; e, orientando todo o processo, a *opinião*, o ponto de vista a partir do qual cada autor vê e descreve a realidade. Os três são indispensáveis, mas, tecnicamente, o mais importante ainda é a *verve*, sem a qual não há humor. Já conceitualmente, o principal é ter *opinião*, de modo a instigar a reflexão do leitor. Trabalhando com a linguagem sedutora do humor (que promete o prazer do riso, mas entrega também consciência), a charge tem sido importante instrumento popular de reflexão e debate (cada vez mais necessários). Pessoalmente, defendo que o humor em geral – e a charge em particular – será realmente útil ao progresso da sociedade quando usado para esclarecer sobre os problemas, apontar erros e discutir soluções e não para manter preconceitos e mistificações.

De uma maneira geral, tu acreditas que te alinhas a alguma tradição ou tendência, seja no campo das artes em geral, seja no campo específico dos quadrinhos e do humor gráfico?

Visualmente, sigo uma linha realista, tanto no desenho do real quanto nas obras de humor (como já dito). Esse realismo básico, quando mesclado com as deformações caricaturais, não deixa de aproveitar conquistas das artes visuais em geral (expressionismo, surrealismo, cubismo etc.). Conceitualmente, acredito que o artista deve oferecer à sociedade seu depoimento próprio sobre o mundo, com clareza e honestidade.

Como um sujeito que conhece e faz parte da história dos quadrinhos brasileiros, tu achas que é possível perceber alguma tendência particular das HQs e do humor gráfico no Brasil? E quanto ao Rio Grande do Sul?

O humor gráfico no Brasil, a partir de meados do século XIX, começou bebendo principalmente em duas fontes: a charge política francesa (Daumier etc.) – que gerou nomes como nosso pioneiro chargista, o gaúcho Manoel de Araújo Porto Alegre (ativo no Rio de Janeiro) e o italiano Ângelo Agostini, o mais importante do período; e os cartuns e quadrinhos sobre hábitos e costumes, vindos tanto da Europa quanto dos Estados Unidos (por exemplo, as aventuras de *Buster Brown*, aqui rebatizado de *Juquinha*). Essa divisão marcou o humor brasileiro, inclusive o gráfico, de forma permanente: humor político, principalmente na charge diária e na caricatura, e humor “de costumes” no cartum, nos quadrinhos e tiras. Mas, a partir do final dos anos 1960 do século XX, manifesta-se uma originalidade brasileira: as tiras diárias dos jornais, tradicional território do humor de costumes (à maneira das tiras americanas globalizadas), passam a mostrar tiras brasileiras de humor “político”, válvula de escape para a censura à imprensa sob a ditadura militar vigente. Hoje essa divisão ficou muito mais fluida (tudo é político, tudo é também costume), mas essa mescla também é fruto da introdução do elemento “político” na tira brasileira. Quanto ao Rio Grande do Sul, também há trajetória e características próprias, sem deixar de participar do processo nacional anteriormente descrito, mas, no Estado, palco de guerras e revoluções ao longo de boa parte da sua história, tudo virou arma, inclusive o humor: a partir do século XIX, cada local tratava de usar humoristas, gráficos ou de texto, para atacar politicamente os adversários, gerando uma imprensa especializada. Esse fato gerou uma verve humorística política que nos caracteriza até hoje: o humor gaúcho é mais agressivo e posicionado do que cômico. Quanto ao visual, a proximidade e o exemplo do grafismo do Prata (argentino e uruguaio) influenciaram no desenvolvimento de um desenho de alta qualidade, reconhecido no Brasil e no mundo. Ou seja, o Rio Grande do Sul é uma encruzilhada, onde se encontram a verve debochada brasileira (política e de costumes) e o grafismo excelente do Prata.

Como tu avalias, em termos de impacto e importância, o teu trabalho e o da tua geração (a partir dos anos 1970) na história dos quadrinhos e do humor gráfico gaúchos?

A nossa geração (anos 70, século XX), descendendo das tradições descritas anteriormente e tendo que amadurecer em plena Ditadura, deu-se conta de que era necessário estabelecer uma continuidade entre os mestres veteranos, os profissionais emergentes e os jovens grafistas que não paravam de surgir para transmitir a experiência artística, profissional e técnica que podia ser perdida entre uma geração e outra. Entre as iniciativas nesse sentido, é importante citar duas: o suplemento de humor (gráfico e de texto) *Quadrão*, criado pelo humorista José Guaraci Fraga (com a minha coeditoria) no diário *Folha da Manhã*, onde lançamos vários humoristas ao longo de três anos de edição; e a Grafar (Grafistas Associados do Rio Grande do Sul), associação que há mais de 30 anos vem propiciando o contato entre as diferentes gerações de humoristas gráficos, através de encontros, salões, publicações, oficinas etc., contribuindo para manter e aprimorar a qualidade do trabalho entre nós.

Lendo as edições do *Quadrão*, de 1974 a 1975, é possível perceber que, a partir de determinado momento, tu passas a editar sozinho o suplemento. Uma das minhas dúvidas é se o Fraga saiu do jornal antes e se, por isso, tu passaste a assinar a edição sozinho. No livro *Desenhista Crônico*, que fala sobre a tua obra (e que é organizado pela Suzana Gastal), é informado que tu participaste de um movimento de jornalistas da Caldas Jr. em 1974, pedindo demissão em função de algumas possíveis censuras internas na *Folha da Manhã*. Só que o *Quadrão* tem edições regulares até 1975 – é isso mesmo? Uma coisa independia da outra, nesse caso?

Sim, a partir de determinado momento, não sei precisamente quando, passei a editar sozinho o *Quadrão*, pelo fato do Fraga ter sido demitido da *Folha da Manhã* após pressões de políticos (nunca soube com certeza quem), incomodados com o humor ferino da sua coluna “Bugigangas do Fraga”. Dizem, mas é boato (embora plausível), que o “incomodado” seria o próprio governador Amaral de Souza. Na verdade, a postura da *Folha da Manhã* como um todo ia na contramão da tendência da grande mídia na época: procurava fazer o verdadeiro jornalismo, investigando os fatos em respeito ao leitor, brigando sempre contra qualquer censura. Quer dizer, o jornal todo “incomodava”, e talvez o Fraga fosse, naquele momento, apenas o elo mais fraco. Depois, o que aconteceu é que houve uma matéria da editoria de polícia do jornal – da qual o Caco [Barcellos] era um dos repórteres – que incomodou patrão, polícia, Governo, políticos etc. e ocasionou a demissão do secretário de redação Osmar Trindade (que assumiu a responsabilidade pela matéria). Em protesto pela degola dele, vista como uma censura, vários funcionários pediram demissão da *Folha da Manhã*, inclusive eu. Não lembro mesmo *se* (e *até quando*) o *Quadrão* teria continuado depois disso.

É possível dizer que houve, ao longo da tua trajetória e junto a outras figuras, em algum momento, uma articulação clara (uma espécie de “projeto”) quanto ao desenvolvimento e à circulação dos quadrinhos em âmbito local?

Especificamente em relação aos quadrinhos, tivemos, na geração profissional anterior (início dos anos 60, século XX), a iniciativa local da CETPA [*Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre*], editora cooperativada de HQs que foi a experiência mais importante no gênero até hoje, reunindo aqui alguns dos principais quadrinistas nacionais. Depois disso, ao longo do tempo aconteceram diversas tentativas, individuais e coletivas, de publicar HQs, mas sem que tenha havido um projeto conjunto capaz de organizar definitivamente o setor. Temos uma tradição de publicações de tiras e cartuns, mais fáceis de reunir e editar, e menos publicações

de HQs em outros formatos (mais caros e exigentes). Mas essa é uma questão em andamento, com mudanças profundas e vertiginosas tanto na forma de produzir quanto de editar e distribuir, local, nacional e globalmente esse tipo de produção.

Considerando eventuais alinhamentos com a imprensa, com a literatura e com as artes visuais de forma geral, é possível dizer que os quadrinhos e os gêneros do humor gráfico estão inseridos dentro de um “sistema” maior, ou seja, que supera suas próprias especificidades?

Embora alguns autores, como eu mesmo, produzam tanto HQs quanto os diversos tipos de humor gráfico, seria um erro considerá-los conjuntamente, seja de maneira conceitual, seja de maneira objetiva. Onde o mercado está mais organizado (Europa, EUA, Japão), HQ é uma coisa, humor gráfico é outra. De uma maneira geral, é claro que toda produção cultural (inclusive HQs e humor gráfico) está inserida num “sistema maior”, ou seja, na economia de mercado globalizada. O que podemos notar, no caso dos quadrinhos, é um deslocamento do seu papel relativo dentro desse sistema: a partir dos anos 80 do século XX, os quadrinhos foram perdendo o lugar (e as características) de veículo “de massa” (por exemplo: o gibi de super-herói vendido em banca) primeiro para a TV (séries e animações) e depois para “n” meios eletrônicos emergentes. Com isso, a HQ industrial americana abandona a “massa” e passa a fazer um produto de “elite”, mais ambicioso tecnicamente, tanto nos roteiros quanto na arte, (muito) mais caro, e vendido em livraria. Assim, abre-se também espaço para a chamada *graphic novel*, literatura em quadrinhos, com qualidade para concorrer na livraria com os livros de texto. Já o humor gráfico cuja casa era a imprensa periódica, com o recuo dos meios impressos, vai gradativamente passando para os meios eletrônicos, gerando charges, cartuns e tiras “virtuais”. As consequências dessas e outras incessantes mudanças ainda estão por serem avaliadas.

ANEXO 3

ENTREVISTA COM SANTIAGO¹⁰⁹

VINICIUS: Santiago, essa entrevista tem por objetivo estabelecer um link com alguns aspectos teóricos do meu trabalho. A ideia dele é explorar o processo de formação dos quadrinhos, entendendo-os como algo amplo, que tem várias conexões com outras coisas que não são vistas, grosso modo, como quadrinhos. Esse debate aparece no trabalho também. Visto isso, o interesse especial é analisar o processo de formação dos quadrinhos gaúchos, tendo o teu trabalho, o do Sampaulo e o do Edgar Vasques como referência, principalmente a partir do momento em que as gerações de vocês se encontram, em meados dos anos 1970.

SANTIAGO: A minha vivência de quadrinho não foi muito grande. Eu comecei a fazer quadrinhos depois dos 60 anos de idade. Eu fazia muito eventualmente, aí depois dos 60 que eu resolvi fazer um projeto de história de quadrinhos e de vivência. Aí eu peguei a valer o quadrinho.

Tu te consideras mais um quadrinista, chargista ou cartunista?

Tudo igual agora. Aí eu já te respondi mais ou menos a pergunta, porque até os meus 60 anos eu fazia quadrinho muito esporadicamente. Comecei a fazer com maior interesse, com maior afinco, depois dos meus 60 anos, quando eu fiz histórias de vivências, memórias...

Na tua concepção, o que tu fazias antes, em termos de charge e cartum, não era quadrinho – era humor gráfico?

Era quadrinho, às vezes era quadrinho. Porque eu fiz, por exemplo, algumas historinhas. Em todos os meus 40 e poucos anos de carreira, o que eu fiz foram algumas historinhas que foram de três ou quatro páginas, que aí eu já considero quadrinho.

Eu me lembro de algumas histórias do Macanudo que tu fez que tinham duas ou três páginas...

Geralmente era página inteira, mas teve algumas de três páginas.

Teve aquela dos hippies, que os hippies vão para o interior...

Originalmente, era uma página inteira do *Coojournal*. Ali era quadrinho. Mas, então, na verdade, eu sou quadrinista. Sempre fui quadrinista, mas me dediquei *mesmo* no terceiro tempo da minha carreira.

¹⁰⁹ Entrevista realizada pelo autor do trabalho no dia 5 de Fevereiro de 2019, em encontro com o entrevistado em Porto Alegre (RS). A conversa foi gravada em áudio e transcrita com pequenas adaptações para dar melhor fluência à leitura. A eventual coloquialidade da entrevista foi prosalamente preservada. A transcrição da mesma neste trabalho foi previamente autorizada pelo entrevistado.

E tu acha que essa separação, conceitualmente falando, entre humor gráfico e quadrinhos, existe de fato? Ela é produtiva?

Para efeito da nossa organização interna, é bom ter essas diferenciações. Isso aí é bom pra gente definir algumas coisas, pra nós dialogarmos – nós, os profissionais –, mas acho que para o público não interessa muito isso. Para o público interessa o produto chegar na mão. Às vezes, para o cartum, tu tens uma ideia humorística, que é uma *gag*, e resolve que ela pode ser mais bem explorada se for sequenciada. Criar um clima, um anticlímax e depois um desfecho. Tu prepara no primeiro quadrinho o tema, dá mais ou menos uma linha no segundo e no terceiro tu faz a *gag* final, que é a surpresa. Essa também é uma ferramenta do humor, a surpresa final. Assim como o soneto tem aquela forma. Bom, no soneto é bem rígido isso.

No teu trabalho, quando tu escolhe o gênero que vais trabalhar (cartum, charge, enfim), há algumas concessões, algumas escolhas que tu precisa fazer?

A gente pensa no público, mas a gente pensa, basicamente, no que diverte a gente. Eu acho. Eu sou um consumidor de humor gráfico, de quadrinhos, e eu sei como o consumidor reage a isso, mas eu não faria concessões à censura, ao comercialismo, isso eu não faço. Se eu quero fazer aquilo, eu faço. Se vai ser cortado, censurado, isso é um problema secundário para mim. Se vai causar alguma repulsa no leitor, bom, aí... Mas não é o caso, porque eu não trabalho com esse humor escatológico, não trabalho com esse humor de erotismo explícito, não é meu estilo, mas não é uma concessão.

Ao longo do teu trabalho como chargista, sempre houve essa independência criativa ou existia um diálogo com o editorial do jornal?

Eu tentei ter essa independência, porque a gente vem daquela geração que resistiu à Ditadura, então a gente tinha um lema que era a denúncia, não se afrouxar, não se dobrar. Mas eu trabalhei dez anos no *Folha da Tarde*, que era um jornal de grande circulação, então, era evidente que tinha que ter alguma negociação. Quando eu fazia o desenho, se eu tava duvidando se ia passar ou não, eu largava na mesa do editor e sumia do jornal. Quando iam me procurar para mudar alguma coisa, eu já não estava mais lá, isso era uma estratégia, era uma forma de eu não ter que negociar algumas coisas. Eu fico surpreso quando eu olho as coleções antigas do jornal *Folha da Tarde*, porque eu consegui fazer coisas bem apimentadas na época. Eu acho que hoje eu não sei se os caras conseguem fazer o que eu fazia. Eu já sou do período da abertura democrática. Não sei se os editores do jornal também não estavam meio que querendo forçar essa barra da censura.

Tu chega a dizer no “livro de artista” organizado pela Suzana Gastal que o *Coojournal* era o lugar onde vocês tinham maior liberdade, né?

Sim, o *Coojournal* era totalmente livre, o que a gente pensava, saía. Não me lembro, na minha história, de a gente ter que discutir com editor. Nunca deu também, né? Nos meus desenhos, nunca deu. O *Coojournal* teve “n” problemas com matérias, mas com desenhos nunca teve nenhum. O *Cojournal* era muito livre. É mais ou menos como hoje, no jornal *Extra Classe*, que é um jornal também que se coloca no combate: nunca tive problema nenhum, nada teve que ser negociado lá.

Pesquisando trabalhos acadêmicos e blogs que são especializados em mídia alternativa, em história da imprensa alternativa no Brasil, percebi que o *Coojournal* é sempre uma

referência, ele está sempre muito próximo do *Versus*, do *Pasquim*, do *Lampião da Esquina*, como uma referência histórica da imprensa alternativa no Brasil. Vocês tinham noção do que vocês estavam construindo com o *Coojornal*? Vocês queriam fazer um jornal realmente grande, poderoso?

A gente não previa que depois daquilo não ia acontecer outra explosão criativa como aquela. Então, a gente achava que poderia ter outras coisas naquela linha. Depois não houve, parou ali, parou no *Movimento*, no *Versus* e no *Coojornal*. Não se teve grandes tentativas de fazer uma imprensa completamente livre e humoristicamente descontraída, aquelas coisas com toques de humor, com a presença forte do cartum, das charges, da caricatura. A gente tinha ideia de que aquilo pudesse ter uma grande continuidade, só não podia prever. Mas a gente desconfiava que aquilo ali era fora de série.

É uma geração muito rica de jornalistas ali também, né? Além dos cartunistas, tinha caras como o Fraga, grandes repórteres, gente muito importante...

Tinha a última página do *Cojornal* que era do Luis Fernando Verissimo. Era um suporte do jornal aquilo, porque o cara já olhava na traseira do jornal e sabia que vinha uma paulada forte. Eu ilustrava.

E o *Quadrão*? Pesquisando no arquivo do *Correio do Povo*, percebi que durou um ano e pouco, mais ou menos...

Porque ele coincidiu com o apertamento da censura em cima da *Folha da Manhã*. Aí quando apertou a censura, a redação toda pediu demissão, aí terminou o *Quadrão*. Eu até estou surpreso, eu achei que tinha durado um pouquinho mais. Eu surgiu lá.

Pois é, eu encontrei o teu primeiro trabalho lá, que tem uma legenda te jogando pra cima: “Santiago já merece ser profissional...”.

Foi o Edgar [*Vasques*] que fez, inclusive eu acho que eu usei esse texto... Em um dos meus livros, eu usei esse texto.

No campo estético, tu acha que tu te alinha a alguma tendência?

Do ponto de vista formal – só desenho – eu sou de uma escola que o *Tintim* [protagonista da série de HQs criadas por Hergé] inventou na Bélgica, que é a *linha clara*. Eu sou, claramente, sem trocadilho, alinhado nessa condição.

Isso é uma coisa que tu escolheu, um caminho que tu escolheu?

Isso aconteceu de uma forma muito espontânea. Na década de 60, o meu pai assinava o *Correio do Povo* e, nos Domingos, eles começaram a assinar uma página inteira do *Tintim*. Lá publicaram o *Cetro de Otokar*, que, para mim, é uma das histórias mais ricas que já li, visualmente e em termos de história também. Eu vi aquele desenho e me agradou a ideia de desenhar com linhas, uma linha clara, a ideia que mais ou menos o Hergé chegou a falar, que nada atrapalhasse a visualização do desenho: a cor não atrapalha, a textura não atrapalha, tu visualiza a linha. O Hergé dizia que queria sempre cores claras para não brigar com a linha dele. E era mais ou menos o que eu sempre senti e era meu gosto. Funcionava legal também

para a leitura. Virei *linha clara* pro resto da vida. Eu nunca tive muito apetite de usar sombras e manchas pretas também não.

É, isso está bem evidente no teu trabalho...

Tem desenhistas que dizem que se tu começar a usar hachuras, tu pode disfarçar uma linha que não ficou adequada, não ficou correta. Quando é *linha clara*, tu tem que acertar a linha, não pode errar ela, porque tu não tem depois uma sombrinha pra dar uma disfarçada.

Então, as tuas referências iniciais, principalmente, vieram do quadrinho, do humor gráfico, elas não passaram por outros campos das artes gráficas ou artes visuais?

Eu fui muito “cinemeiro” na minha juventude, na minha adolescência. Eu ia muito ao cinema. Então, as minhas narrativas têm muito a ver com cinema, mas na minha produção desenhada, evidentemente que a minha grande influência foram os desenhistas. E aí foi Disney – quando tu é guri, tenta copiar um Pato Donald... E os desenhos da revista *O Cruzeiro* também. A revista *O Cruzeiro* foi muito rica em desenhistas. Rica-rica mesmo.

O Ziraldo trabalhava lá.

O Ziraldo trabalhava. E tem um dos desenhistas da revista *O Cruzeiro* que é um dos maiores desenhistas de humor da história do Brasil, que é o Carlos Estevão. Um cara que retratava o “povão”, ele era um cara simples, do povo, e retratava o “povão” mesmo, num desenho que era sofisticado, mas ao mesmo tempo era tosco também e que tinha uma expressão muito boa.

Santiago tu estás inserido na história dos quadrinhos brasileiros e mundiais, tu ganhas prêmio, tens obra no Museu da Caricatura, na Suíça, mas tu és um cara que conhece muito essa história também, tu acabas fazendo parte dela. Isso é uma coisa que o meu trabalho tenta identificar, o papel da tua geração, a partir dos anos 1970. Então, a partir dessa ideia: como é que tu avalias o trabalho que vocês fizeram a partir dos anos 70 em termos de importância para a cena local dos quadrinhos? Havia um esforço consciente de construir uma cena, de juntar pessoas?

Nos 70 é a *Folha da Manhã*, com o *Quadrão*. É *Pasquim*. É um monte de coisa surgindo. O *Coojournal* também, a *L&PM* também... Eu acho que é uma explosão de humor. O Quino nos influenciando lá da Argentina... A gente queria aglutinar, a gente queria que tivesse uma escola. E teve uma escola de desenho forte no Rio Grande do Sul que produziu um monte de cara bom, né? Os caras que foram embora daqui, como o [*Eloar*] Guazzelli, o Allan Sieber, o Adão Iturrugarai... Todos foram gestados nesse ninho aí, nessas influências. A gente já vinha do impulso que o Sampauro nos deu, e a gente conseguiu transmitir um pouco do impulso pra esse pessoal. Aí surge o Moa, que é um cara também internacional hoje, o Ronaldo também, que surge lá do interior – ele não convivia muito com os daqui, porque ele morava no interior, mas também acho que foi imantado por essa tendência.

Vocês começaram a aglutinar pessoas até mais velhas, igualmente ligadas à geração do Sampauro, como o Renato Canini, por exemplo.

O Canini sempre foi um cara atuante, mas ele se sentiu reforçado por esse companheirismo, a gente fez até livros juntos, uma coisa que acho que deve ter dado um grande impulso na vida profissional dele. Mas o Canini já vinha desde a década de 50 trabalhando numa revista

chamada *Cacique*, que era uma revista editada pela Secretaria da Educação e Cultura do Rio Grande do Sul. Essa revista era uma bem feita, com cores, e ele fazia jogos, fazia ilustração de histórias infantis, pequenas histórias em quadrinhos. O Canini tinha uma carreira profícua desde os 20 anos de idade, mas ele se juntou a esse grupo, o próprio Sampaolo entrou pra esse grupo, e a gente fez exposições, fez livros, um monte de coisas que ficaram aí...

Vocês fizeram muitos álbuns coletivos em que o Canini participou, o Sampaolo também... Esses álbuns coletivos eram uma estratégia de mercado para fazer os artistas se sustentarem efetivamente, de forma bem objetiva?

Era, basicamente, mostrar trabalho. Era se exhibir mesmo, porque esses livros nunca chegaram a ter grande circulação. O [livro] *Q114* até teve uma vendagem boa, mas eram 14 autores, né. Tu pegava 10% do direito autoral, repartindo por 14... Dava um picolé para cada um. Era mais pra mostrar, a gente queria também que o trabalho da gente saísse para fora...

Os coletivos são uma coisa que permanecem na história dos quadrinhos, então? Essa coisa de formar coletivos parece que é uma necessidade...

Há também as exposições, os livros e o salão de humor que a gente criou também...

O Salão de Desenho para a Imprensa, né?

Isso, o Salão de Imprensa. E também a criação da associação – que nunca foi muito organizada – mas que atua em alguns momentos, que é a Grafar: Grafistas Associados do Rio Grande do Sul. Tudo isso é dessa ebulição que começa nos anos 70, anos 80...

Uma coisa que eu li em uma entrevista antiga do Vasques é sobre o fato de que essas iniciativas de vocês diluíram a ideia de que existia uma geração antiga ou uma geração nova...

Entremeou!

Virou tudo uma coisa só.

Isso, as relações se entremearam. Agora já deve ter uma geração super nova aí... Já estamos chegando nos 70 anos quase. Mas ali juntou tudo, todo mundo na década de 80, 90 também, juntou muito as gerações. Mas houve isso, houve o pessoal que começou lá em 70, tem o pessoal que começa em 80 também... Aí, nos anos 80 tem um jornal que também deu força para o humor aqui, o *Diário do Sul*, ali surge o Moa, que se tornou um desenhista respeitado.

O *Diário do Sul* era de qual empresa?

Era da Gazeta Mercantil, de São Paulo, mas era feito aqui no Rio Grande do Sul. Era um braço da Gazeta, ele começou como *Gazeta do Sul*, e aí virou um jornal chamado *Diário do Sul*. Também valorizou muito o humor. Eu tava lá também, embora eu não fosse da redação, eu mandava o meu trabalho de casa, mas estava lá também.

Tu percebe se a tua produção e a dos teus companheiros de geração também tem um olhar para fora do Rio Grande do Sul, pra fora do Brasil? É uma coisa que vocês percebem e buscam conscientemente ou não?

Eu não sei bem os outros, mas eu sempre tive uma preocupação com a universalidade, desde que eu comecei a participar dos eventos internacionais, não só é preocupação como é uma necessidade, de que aquela mensagem seja entendível em qualquer parte. E o cartum, quando é cartum mesmo, sem palavras, o cartum clássico, ele é muito apropriado para isso, ele é como a música instrumental, ele é consumível em qualquer parte do mundo. Evidentemente, quando ele é focado em temas universais. Se ele é focado em um tema universal e não tem palavras, ele está pronto para rodar Mundo. Na minha carreira, tive sempre duas frentes de trabalho: eu tinha a frente de trabalhos que eram os desenhos que eu mandava para salões de cartuns e os desenhos que eu fazia para circularem nas publicações daqui, quando eu podia me dar ao luxo de falar uma linguagem regional. Eu fiz muita coisa nessa área regional, porque me divertia também, essa brincadeira com o nosso gaúcho, com as nossas coisas...

Pois então, tu criaste o Macanudo Taurino, teu grande personagem. Quando ele foi criado, existia essa coisa de “eu quero botar para fora as vivências, as ideias do interior” ou também existia essa coisa de “eu sou um cartunista, então preciso ter um personagem”?

As duas coisas. O personagem é quase uma necessidade, é uma coisa que acontece inevitavelmente. A criação de um personagem fascina sempre a cabeça do humorista, do criador. Ele é o tipo que tu acha que seja a síntese de vários tipos que tu conhece, e o bom personagem é um dos carros-chefe do humor.

Parece que ele acaba fazendo parte da tua vida, ele se torna vivo para ti...

O Henfil dizia que o personagem, depois de um certo ponto, toma conta do autor. Ele dizia que tinha coisas que era obrigado a fazer com os Fradinhos. Ele criou um arcabouço, um trilho pra eles andarem e naquele trilho eles eram obrigados a andar, então, se os Fradinhos, em determinado momento, não fizessem a loucura esperada, eram obrigado a fazer, os personagens se conduziam, exatamente, para fazer aquelas coisas, aquelas loucuras que faziam. É como o Tio Patinhas: ele não vai deixar de ser pão-duro nunca.

O Macanudo, teoricamente, identifica-se muito mais com o leitor daqui, do Rio Grande do Sul, mas ele acabou fazendo parte de uma obra que tu, o Fontanarossa e o Crist fizeram. É possível dizer que o teu gaúcho teria identificação com um leitor de fora, então?

Ele se juntou com os gaúchos do Prata, os gaúchos hispânicos. Eu acho que ele tem peculiaridades, mas, em geral, essa coisa do mate, da carne, isso aí é comum a todos os gaúchos... A prenda, a china, o cavalo... Na verdade, acho que 95% das coisas que servem para ser gaúcho são comuns às três partes *gaúchas*. Algumas coisas não são... Mas, por conta do texto, não sei como funcionaria, porque aquele livro que a gente fez juntos circulou no Rio Grande do Sul e foi distribuído no resto do Brasil também. Lá na Argentina, ele não foi editado, não sei como seria traduzido. A parte deles estava garantida, porque eles já tinham publicado os desenhos – e os desenhos foram um sucesso lá. Agora, a minha parte eu não sei como seria entendida.

O Macanudo é um personagem de tiras também, e a tira fica numa interface, num entre-lugar, justamente no entre-lugar entre o cartum e da charge, não?

Sim. Quando ela aborda os temas do momento, ela vira charge. Mas o esquema legal da tira, o esquema bom para que ela se perdure, para que ela também vença fronteiras no tempo e no espaço é que ela não seja muito charge. Uma tira do Bolsonaro em Davos, por exemplo: em duas semanas, ninguém mais quer saber daquilo, né? Então, o legal é que ela tenha temas com atualidades do ano, atualidades de dois anos...

Coisas permanentes, né?

Exatamente. Não tanto esse dia a dia, o dia a dia não é legal para a tira. Porque a gente tem também uma visão mais ou menos editorial e comercial dela, depois a gente quer que ela seja editada em livros. É a praxe: ser editada em livros, em álbuns... Nos meus livros, eu tiro fora as coisas muito datadas.

Se não precisa de muita explicação, muita contextualização, né?

Aí perde o sentido. Se tu fizer, por exemplo, algo sobre a onda de refugiados no Mundo inteiro, aí é uma atualidade que vai ser lembrada durante 10 ou 20 anos, vai ser lembrada pela história... aí vale, né?

Para mim, parece muito natural, desde as origens do quadrinho, do humor gráfico na imprensa brasileira, o fato de que muitos artistas transitam naturalmente entre o texto verbal e a imagem – o desenho. O Araújo Porto Alegre, por exemplo, escrevia, mas também desenhava...

O quadrinho é uma criação literária e visual, né? Ela é uma criação “meio a meio”.

O Sampaolo, por exemplo, fazia crônicas também.

Fazia até poesia!

Exato! Fazia até poesia! Inclusive, têm charges dele em que ele não desenha e escreve algo – poesia, por exemplo, com a sua letra, o seu letreiramento. Agora, parece-me que são artistas que têm uma desenvoltura com a palavra escrita que é mais natural...

O quadrinho e a charge também são literários, mas também são visuais. Lítero-visuais, pode ser? O cartum e a charge nos dão muito o treino da síntese no quadrinho, em que tu tens que fazer um desenho que expresse tudo. Aquilo que tu não conseguiste expressar através do visual, tu vais ter que fazer usando o recurso da palavra. E a palavra vai ter que ser muito enxuta no balão, na história em quadrinho, no cartum, na charge. A gente pega esse treino de deixar o texto enxuto, de “secar” ele. É mais ou menos o que se faz na publicidade, em que tu faz aquele texto super rápido, incisivo e direto. Isso é um treino que nos aproxima do poeta, por exemplo, que tem que ter um texto muito sintético. Por exemplo, no haikai.

Quando tu projetas a tua criação, ela sempre vem primeiro em forma de imagem?

Na década de 90, o Ziraldo assumiu a Funarte e lá ele criou uma distribuidora de tiras nacional. Então eu peguei o Macanudo e transformei ele em tiras: dois, três quadrinhos – era quadrinho mesmo! Eu inventava personagens para acompanhar o Macanudo, porque só ele ficava meio monótono. Então eu inventei muitos personagens que surgiram através de um

trocadilho de texto, um efeito textual mesmo. Em muitos momentos da minha vida, surgiram personagens assim.

Tipo o Bósnio, o separatista?

O Bósnio pegou aquela onda de separatismo [*a dissolução da Iugoslávia e a fragmentação da região em diferentes países com o fim da Guerra Fria, no início dos anos 1990*]. Mas tinha um que era o Outro. O Outro vinha daquele negócio de “como diz o outro, como diz o outro...”. Então eu disse: “Vou ter que dar uma cara para esse Outro!”, aí eu inventei o Outro a partir desse meu interesse por essa coisa, essa linguagem popular. O Outro era um sábio que ficava numa caverna, dizendo sempre verdades, enunciando os ditados e provérbios. Então, muitas vezes, um personagem ou uma ideia surge a partir de um trocadilho qualquer. Eu digo: “Bom, a partir desse exemplo verbal aqui eu vou criar um universo de coisas visuais em volta”. Mas, realmente, eu acho que grande parte da criação se dá a partir do visual.

Quando tu precisa fazer a charge para o *Extra Classe*, por exemplo, primeiro vem uma solução visual do problema ou tu pensa primeiro o discurso da piada, o conceito que tu quer trabalhar...?

É, eu acho que às vezes surge do desenho, às vezes surge do texto. Mas, na verdade, eu trabalho assim: eu vou pra prancheta e digo: “Bom, amanhã tem o desenho do *Extra Classe*, eu vou ter que pensar tais, tais e tais temas... Qual é o tema?”; escolho o tema e aí eu começo a rabiscar. E é uma coisa, às vezes, meio psicografada. Aí tu descobre um caminho: “Espera um pouquinho, quem sabe eu relaciono esse tema com tal coisa, que tem uma imagem, que tem um símbolo visual?”. E vai surgindo. E quase sempre o intento, o objetivo é tentar fazer aquilo sem palavras, esse é sempre o objetivo, mas tem uma hora que falha, tem uma hora em que os símbolos visuais não são suficientes para ti. Aí vai entrar a palavra, vai entrar o balão, aquele balão enxuto que eu te falei. Então, tem surgido assim, meio a meio, texto e desenho juntos.

É muito interessante isso, porque eu me lembro de uma charge que tua sobre a exposição Queer Museu, a exposição censurada do Santander, com um pessoal de camiseta da Seleção Brasileira marchando. Essa charge, por exemplo, poderia ser facilmente entendida com isso que eu dei pra ti agora, mas tu ainda colocas na camiseta de um personagem “MBL”. Aí é uma escolha também de cutucar alguém.

Pra encher o saco de alguém. Ela poderia ser genérica, mas aí eu já queria encher o saco dos caras. Tinham proibido a exposição, tinham me privado de ver, eu queria ver a exposição e não pude ver porque terminou antes do tempo. E eu não pude ir lá ver, então eu me senti injuriado com aquilo. Eu fui prejudicado, eu queria ver, eu tinha direito de ver. Então eu disse: “Vou dar nome aos bois”. Mas eu tenho essas intrigas, eu gosto de dar nome aos bois. Eu acho que é um gosto meu para intriga, né?

E agora, Santiago, como é que tu vês o universo dos quadrinhos gaúchos hoje? Tu percebe que tem uma cena, tem gente se organizando, tem gente se articulando?

Tem, sim. Tem gente muito boa. A minha preocupação agora é a falta de como o pessoal publicar. Publicar não é um problema. Publicar, divulgar – o que se faz não é o problema. Tem a internet, que é maravilhosa, mas é que terminou a possibilidade profissional das pessoas trabalharem. Eu sou de um tempo que havia jornais e revistas que nos pagavam.

Agora não tem mais a mínima possibilidade de tu ser pago pelo desenho. A não ser, assim, meia dúzia no Brasil inteiro que tem emprego nos jornais que restaram – os cartunistas que restaram nos jornais que restaram. Tirando essa meia dúzia, que é uma coisa ínfima em relação ao total, não vejo possibilidade de que as pessoas possam ser profissionais do desenho.

Isso é uma questão que eu ouço tu falando há bastante tempo, é uma preocupação tua.

A internet está aí desde [os anos] 90 e não surgiu nenhum canal de trabalho profissional na internet. Eu me lembro até quando surgiu os primeiros portais, que nem o UOL, o da Globo, tiveram cartunistas, como o Laerte, o Angeli, que eram pagos para desenhar diariamente, agora já não tem mais isso.

E é por isso que tu publicou mais livros nos últimos anos?

Exatamente. Já que o impresso termina, eu vou fazer o meu impresso. Mas assim, do ponto de vista profissional eu não posso me queixar, porque eu vendi todos os meus livros. Eu banqueei o meu último livro, 1000 exemplares, e vendeu tudo. Pude até ganhar alguma coisa com o livro.

O *A Menina do Circo Tibúrcio*?

É. O meu interesse principal era fazer o livro, que ele se pagasse, não queria que o livro fosse prejuízo para mim. Mas eu sabia que se pagar, se pagava, mas, felizmente, ele se pagou e sobrou ainda.

Na verdade, ao longo da tua trajetória tu sempre publicou livros, né?

É, até alguns anos atrás, a L&PM era a minha editora. Os projetos que eu fazia, eu levava para lá e eles sempre aprovavam e eram publicados, eram editados e eram distribuídos no Brasil inteiro, os livros que eu fiz. Mas aí no momento em que eu comecei a fazer trabalhos com cores, que são publicações caras, aí as editoras... Até, antigamente, elas estavam abertas a isso, mas agora, com a crise econômica, elas não querem mais arriscar com livros a cores que custam o dobro. Então eu digo: “Arrisco eu mesmo!”. Eu mesmo fiz o meu livro.

Nessa coisa de fazer trabalho com cor, tu explora bastante aquarela...

Eu já não consigo mais ler um livro sem as cores, hoje em dia.

Tu percebe que o teu trabalho se sofisticou, se desenvolveu, se aprimorou?

Ah, isso é natural. A pessoa vai aprimorando, até que chega um momento em que a gente lamenta de perder a simplicidade que tinha quando começou. Até que tu começa a querer meio que fazer um caminho tipo o do Miró, da metade da carreira para diante dele, quando ele já queria desenhar como criança, com a simplicidade da criança. Aí tu começa a buscar isso aí e vê que perdeu, já não tem mais volta, tu já sofisticou o desenho.

Em que sentido tu acha que o teu trabalho mudou mais significativamente?

Ele foi ficando mais sofisticado, os “bonecos” foram ficando mais aprimorados, do ponto de vista estético. Mas no humor, eu não sei se isso é bom, porque eu acho que no humor talvez a galhofa seja mais adequada para um desenho mais “atiradão”. Um grande exemplo disso é o [cartunista] Jaguar, que tem um desenho muito escrachadão, que colabora com as piadas dele. Os personagens dele ficam mais engraçados por serem toscos. Se ele sofisticar o desenho e começar a fazer as figuras se aproximando de uma figura realista, ele vai perder a graça.

E tu acha que essa “tosquice” é também marca pessoal?

Marca pessoal, completamente. O Nani, que era do *Pasquim* também, tem um desenho super escrachado. O Adão [Iturrusgarai] tem isso também. Acho que para a linguagem do humor, as coisas mais grotescas são mais adequadas. Eu me lembro quando havia um programa de humor na televisão, do tempo em que Jô Soares estava na Globo – o Jô Soares e outros humoristas, o Agildo Ribeiro também estava lá. Eu acho que era *Planeta dos Homens*. Em determinado momento, os produtores resolveram sofisticar o programa, aí o cara aparecia em uma mesa de acrílico. Aquilo tirou a graça do troço, o engraçado era o cara estar em uma mesa bagunçada, uma mesa de acrílico não casa com humor, né? É outra linguagem. Aí o cara fazia um personagem que era um personagem escrachado, mas ele estava em uma mesa sofisticada. Aquilo, para mim, foi um exemplo de como o desenho também sofisticado pode não ser legal. Eu tenho visto agora a revista *New Yorker*, que é uma espécie de bíblia do cartum mundial, e eu estou vendo que os desenhos bem sofisticados já estão caindo fora. Eu vi que os escrachados é que estão sendo valorizados, desenhos toscos, quase que com riscos de criança.

Às vezes tu vai em uma feira de quadrinhos (local, principalmente), e o cara que, por exemplo, resolve fazer um super herói ou coisa assim, não tem a mesma atenção daquele que faz humor com um desenho, digamos, mais “simples”...

Mas aí quando tu compete com a linguagem do humor... Bom, os nichos são diferentes, né? Tem o nicho do cara que quer aventura, aí realmente tu precisa ter um desenho sofisticado, um desenho aprimorado. Tu vais desenhar musculatura, tens que dominar a figura humana ou a anatomia – aí se exige! Mas o humor é o território da liberdade, ali tu pode fazer o que bem entende. Tu tens que ter foco na graça. Tem um exemplo que é o do [cartunista] Ota: é um desenho super simples, despojado, mas segurado por ideias muito engraçadas, muito divertidas. O Jaguar também tem isso: é um desenho tosco, segurado por uma ideia muito engraçada, muito original.

Santiago, tu achas que tens o teu estilo de humor? E qual seria?

Eu acho que é muito claro que eu tenho um estilo de desenho, porque as pessoas me dizem assim: “Eu vejo um desenho teu de longe e reconheço que é teu”. Todo mundo me diz isso. Eu tenho um “boneco” que pouco estava se fazendo aqui por essas bandas no início da minha carreira, um “boneco” que é um carimbo. Agora, no humor em geral, será que eu tenho uma característica? O meu humor não é um humor escrachadão, é um humor mais... Não é também super sofisticado. Eu acho que ele está no meio do caminho. Não é um humor inglês... Também não é uma coisa, assim, do Allan [Sieber], do Adão [Iturrusgarai]... Como o meu desenho é uma marca muito forte, de repente nem o leitor consegue distinguir qual é a minha marca no humor puramente, porque ele vai estar associado sempre ao desenho. E o desenho é, sim, uma marca muito forte – vai ser um Santiago sempre-sempre.

ANEXO 4***QUADRÃO: EDIÇÕES COMPLETAS SELECIONADAS*¹¹⁰.**

¹¹⁰ Os materiais aqui divulgados são fotocópias de algumas edições do suplemento homônimo encartado no jornal *Folha da Manhã*. A seleção aqui presente está disposta em sequência cronológica e parte de critérios variados, tendo especial interesse em relação ao conteúdo pertinente para esta tese. Os originais e os demais números do suplemento encontram-se no Arquivo *Correio do Povo*, do Grupo Record RS.

Editores:

Edgar Vasques
e Guaraci Fraga

Nº 1 Ano I

Sai sempre
aos sábados

QUADRÃO

quadrinhos
& humor

(Este suplemento não pode ser vendido separadamente por causa da página anterior)

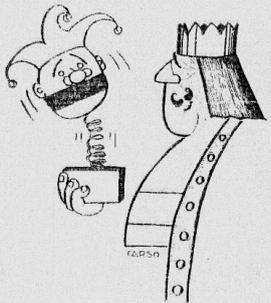
BILHETE AO LEITOR

Quadrão, para o Humor, além de rima é uma solução. Quadrão: pro Leitor de qualquer padrão. Sai no sábado (durante a semana, não). Quadrão, pro fígado e pro coração. Quadrão, da Cultura um guardião. A Revista, O Livro, a Indicação. Quadrão, antes e após a refeição. Quadrão respeita a sua imaginação. Quadrão só cospe pro chão. Quadrão: você ri, nós, não (que nos dá um trabalhão). Quadrão: em casa ou na condução. Sem distinção de classe, raça, sexo, idade, time ou religião. Quadrão, do mundo a contradição. Sem nenhuma tradição. Quadrão, do vago a ocupação; do ocupado, a distração. Tem riso e elocubração. Quadrão: vai surgir imitação. Quadrão: faça coleção! Quadrão aceita crítica, elogio e sugestão. Se Deus quiser, no inverno e no verão. Quadrão: quadrinhos e humor à mão, por preço de ocasião (você vai rir pelo ladrão). Enfim, qualquer coisa assim.

Os Editores

SANTO DE CASA

Há alguns meses, conversando, descobrimos que existe no Rio Grande do Sul uma turma enorme de humoristas, mas que, contando bem, apenas uns vinte são conhecidos. Para melhorar um pouco esta imagem é que SANTO DE CASA foi criada. Quem tiver trabalhos e quiser publicá-los, procure a gente. Humor em geral (texto, desenho, etc.) e quadrinhos.

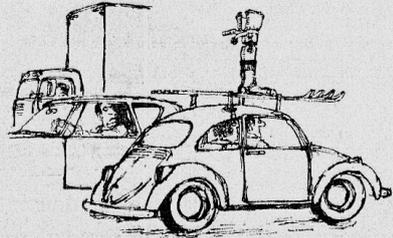


O Paulo de Tarso de Borja Ribeiro tem simplesmente, Tarso, o tipo do cara que dá pra dizer "contado, tá moco e já humorista", pois tem os 24 anos. Nasceu em Bagé, naturalizando-se posto-alegreza. Aqui fez Jornalismo e Ciências Sociais, já tendo trabalhado como redator na Rádio Continental, passando depois a redator e paleiro aqui na Folha da Manhã. Mas a melhor apresentação para o Tarso é o seu próprio trabalho de humorista, que tem publicado no Caricão, Supresa e também na Folha da Manhã: tanto o redator como o humorista tem dado o melhor de si e isto é bom para os leitores e principalmente para nós, amigos dele. Tá a prova.

DO BOM E DO MELHOR



● Charles Rodrigues, numa singular incursão no humor negro, no número especial de aniversário da National Lampoon (Ver Revistas).



Nesta seção, os leitores terão os grandes cartunistas internacionais e brasileiros, numa seleção preocupada apenas em reforçar a importância da arte que é o Humor. Com vocês, hoje, um exemplo de inteligência em carlunm.

PRA ESTANTE

Olho vivo em:

REVISTAS

FATOTA (Ed. Artensora, Cr\$ 4,50) — Tem uma apresentação gráfica muito agradável, desenho das capas, diagramação, mas reúne algumas das melhores tiras do mundo: B.C., Charlie Brown, Hagar, Mafalda, O Mago de Oz, Zé do Boné, Kid Farcão, entre outros. Neste no 10, apresenta uma agradável surpresa: um cartunista brasileiro, cuja hereditária em revistas do gênero (como a excelente e extinta GRILLO chegou lá). Trata-se de Milson Henriques, com sua tira Mary, a solteira que goza toda a estrutura. Apesar do entusiasmo do editor, Alvaro Pacheco, ao dizer que Milson trabalha "no melhor estilo de um Quino, de um Schultz ou Ryan", é claro que o cara ainda não chegou lá. Mas pode chegar, porque embora ainda tenha um desenho meio duro, meio preso, mostra também (e aí o editor acerta) "uma crítica mordaz à classe média" com "um texto inteligente" e um enfoque muito original. É só conferir nas bancas e livrarias.

MAD — em português — (da Vecchi, Cr\$ 3,00) — Já está na segunda edição e vai muito bem. A revista em inglês é outra coisa, porque a tradição (principalmente em humor) sempre deixa a desejar. Mas vale a pena pra gente ler: facilidade, o humor e o desenho de, por exemplo, Don Martin, Mori Drucker e Paul Coker Jr. Nas bancas.

MANDRAKE (Rio-Gráfica, Cr\$ 3,50) — Entra aqui, como destaque, a edição comemora-

tiva dos 40 anos da história, com duas histórias (uma de 74 e outra de 63) e um apêndice com várias notas sobre a evolução dos personagens, os ilustradores, os trunques, etc. Pena não ter pelo menos uma história desenhada por Phil Davies, o cara que criou graficamente o mago — inclusive à sua imagem e semelhança. A revista é uma de capa vermelha e já não deve haver muitas por aí. Quem quiser lembrar Mandrake com nostalgia ou para os leitores novos que quiserem conhecê-lo melhor, é procurar e comprar. Nas bancas.

NATIONAL LAMPPOON (americana, Cr\$ 13,00) — Esta revista tem um humor sofisticado, ficando um pouco entre Mad e Play-Boy e em maio completou 50 anos. Os interessados em conhecer tudo o que ela tem de bom, é só dar uma espiadinha na Livraria Miscelânea (Andrade Neves quase est. Gen. Câmara) e combinar seus pedidos de reserva com o Valmor, porque os exemplares vêm em número limitado e demoram a chegar. Não é barata, mas você tem alguns dos grandes nomes do cartun, quadrinho, ilustração e texto americanos. Nas boas casas do ramo (B.C.R.)

LIVROS

NADA É PERFEITO (Ed. Nova Sênha, B. Alves, Argentina, Cr\$ 22,00) É o nosso velho conhecido Sérgio Jaguaribe o Jaguar, d' O PASQUIM, lançando-se a "Loja el mundo de habla hispana" através do Prata. E o livro é bom, recomendado in loco pelo Quino — e tudo. É bom porque traz o

Jaguar em forma, naquele humor negro, inquieto e corvosivo, naquele desenho extremamente criativo, sempre esparimentando e se modificando, grosso no traço e sutil na iluminação. É bom, inclusive, porque mostra um belo texto de auto-apresentação.

Agora, não é melhor, nunca, do que ATILA, VOCÊ E BARBARO, do mesmo Jaguar (Ed. Companhia Brasileira, 1963), na época com mais empenho (e despesa) do que a que os castelhanos fizeram neste NADIE que em certos momentos fica meio caricataresca. Outra grilo e que boa parte do material do livro já saiu n' O PASQUIM, o que dá menos interesse aos cartuns, mas afinal o livro se destina à ao "mundo de habla hispana". Enfim, na falta do Atila, vá de Nadie, que Jaguar é Jaguar. Nas B.C.R.

SEBOS

Algo que é bom falar: é nos sebos que todo mundo pode fazer a sua coleção de livros e revistas de humor & quadrinhos por uma grana bem menor. Na Mal Floriano, graças na Duque, há um bem forte e bem atendido: Livraria Aurora. É só bater um papo com o pessoal lá e eles orientam abelhinha o leitor para a compra certa. A livraria tem um bom estoque e algumas raridades e os livros e revistas sempre estão bem conservados. Importante: não dão chute nos preços. Funciona das 8 às 10 horas, sem fechar no meio-dia.

Diagramação e paciência: Léo Tavejnhansky

Editores:
Edgar Vasques
e Guaraci Fraga

Nº 2 Ano I
Sai sempre
aos sábados

QUADRAO

quadrinhos
& humor

**BILHETE
AO
LEITOR**

**DO BOM
E DO
MELHOR**

(Um suplemento que não passa das medidas, isto é, dos 25x37cm)

Para surpresa nossa e do leitor, Quadrão atinge sua segunda edição (música de fundo: Alcutia, de Haendel). Como não poderia deixar de ser, a efeméride está devidamente registrada com selo comemorativo. Mas não ficamos sobre os louros da vitória: damos um duro danado pra melhorar e aí está uma página com mais desenhos do que textos, como convém a um suplemento de humor que se preze. Assim, que quiser pode repetir os elogios, mas vai ter que inventar novas críticas.

PS — Com as colaborações tudo bem: serão publicadas pela ordem de chegada. Até agora são apareceu texto. Cupé?

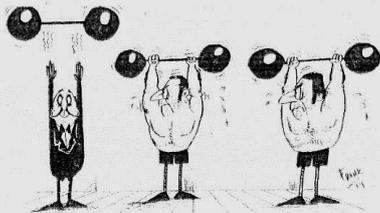


Acima, o nosso selo comemorativo da Primeira Semana do Quadrão. Seu imenso valor não é filatélico, evidentemente.



SANTO DA CASA

Francisco Juska, o Frank, tem 17 anos e praticamente começou fazendo cartum nas fraldas. Veio de Santo Angelo e publicou seus desenhos na Zero Hora, no Carrinho e no Jornal da Seara. Sua característica mais marcante, além da grande personalidade do traço, é que seu humor tem graça. Olha aí, o garço é estudante e quer trabalhar como cartunista. Qualquei recado a gente transmite a ele. Os interessados que se apresentem: humorista assim não aparece todo dia!



Roberto Fontanarrosa, 29 anos, cartunista das revistas Horfência, Satiricón e também do diário Clarín, argentino. É um dos cobras da "pátria hermana" e um dos jovens talentos do humor mundial. Estes cartuns são do seu livro Quien es Fontanarrosa?, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, Argentina. Em Porto Alegre na B. C. R.



CARTAS

* Começou muito bem. Só uma correção: o National Lampoon não tem 50 anos. O Lampoon da Universidade de Harvard, do qual a revista comprou o nome, é que deve ter essa idade. Luis Fernando Verissimo, Porto Alegre.

Obrigado pelos elogios. Quanto à correção, o leitor tem toda razão: a revista comemorou seu quinquagésimo número e tem apenas 4 anos e pouco. Agradecemos sua observação. Escreva sempre.

* Recebemos o Jornal dos Quadrinhos, publicação especializada em HQ, editada por José Agenor S. Ferreira, em Minas Gerais (caixa postal 60, Machado, MG). Agradecemos ao remetente — até agora anônimo — que nos enviou o jornal, via Canoas. Vamos ler e depois comentar.

A SABER:

◆ Finalmente os humoristas brasileiros estão recebendo o seu merecido sucesso. Agora mesmo, no "Salão Interacional do Humor" de Montreal, Canadá, edição 74, dois dos nossos cartunistas ficaram entre os melhores: "Vilmar", expôente (conferência de "Tarsus", um bom sinal) e humorista de fama nacional, em 1º; "Nani", um caricaturista da nova geração, em 4.º, ambos, ainda muito na fase de Rio. O concurso, em qual o Lampoon já tirou um 2.º e 4.º lugares, realizado internacionalmente mais realista sobre "cartoons, quadrinhos e caricaturas" reuniu perto de 400 participantes do mundo inteiro. Por isso é uma boa notícia para o Humor brasileiro, que

até esta vez mais conhecido internacionalmente. Assim que houver divulgação oficial "Quadrão" para uma amostra dos 10 mais.

● E por falar em concurso, mais um: É o 9.º Salão de Campinas. Para concorrer, basta enviar as ilustrações para o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, entre 1.ª e 31.ª de setembro, junto com as folhas de inscrição (pedir para o Páco Municipal Av. Anchieta, 200 3.ª andar, Campinas, SP). Os prêmios

chegam a 30 milhões. Qualquer de falta, ligar pra 24 45 55, com os editores.

● Atenção que esta não é pra perder: Exposição de desenhos de "João Batista Mattini", no salão de teatro Leopoldina (de 19 de setembro). O Mattini é um dos melhores e mais experientes ilustradores de América Latina, formado na escola argentina, pois apesar de gaúcho. Vive e trabalhou no Brasil muitos anos. Se pra ele sua ilustração Mattini é o pai (satiriza) da história (e a aparência mostra imitador de mestre, feito para a criação da personagem). Só fica faltando de expor os desenhos, é Mattini.

EDITORES:
Edgar Vasques
e Guaraci Fraga

quadrinhos & humor

QUADRAO

(Nunca foi tão fácil ser leitor assíduo: uma vez por semana)

Nº 3 ANO I
Sai sempre
aos sábados

AGUARDEM:
RETROSPECTIVA
E EDIÇÕES
ESPECIAIS

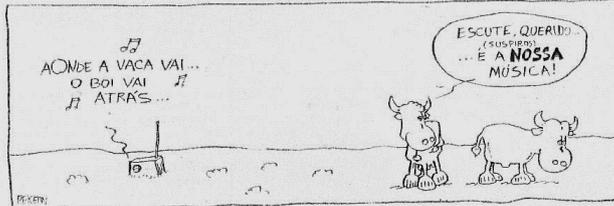
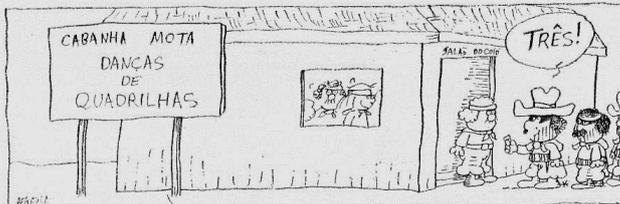
BILHETE AO LEITOR

SANTO DE CASA

Rekern



Renato Kern, o Rekern, 25 anos, trabalha em propaganda. No humor, seu trabalho é conhecido através do Carrinho, onde ilustra a seção infantil e lá tem publicado também charge, cartum e quadrinhos. Lança agora, em primeira mão pelo Quadrão, a sua série "Cabanha Mota", uma tira de temas gaúchos (coisa rara). Trabalha simultaneamente com outra tira de grande originalidade, "A mula-sem-cabeça", que está lançando no citado Carrinho. Tem um desenho simples, seguro, alegre e muito engraçado. Como ele mesmo.



Vocês notaram? Domingo, segunda, terça, quarta, quinta, sexta e já é Quadrão outra vez? E novamente pretendemos tirar o leitor do sério, dessa vez com o Rekern e o Sempé. Aliás, só não mostramos mais cartunistas hoje por falta de espaço, porque até ontem havia chegado trabalhos do Eduardo e do Johnny (ambos daqui) e do Medeiros de — acreditem! — Florianópolis. Mas, e texto? Parece que tá todo mundo numa de imagem, só. Por exemplo, estamos aguardando uma matéria tua, o Pacheco (da MPM).

Os Editores

A SABER:

* Time (EUA), Jornal da Tarde (SP) e Jornal do Brasil (RJ) trazem matérias sobre a dificuldade dos caricaturistas em retratar o presidente americano Gerald Ford. Os desenhistas acham que Ford é "apagado", "insignificante", "vago", "comum", que se assemelha a um "dedão" ou "rato", o problema acabará quando aparecer uma "caricatura padrão" para servir de base a todos. Se você acha que pode, envie a mando pro Quadrão, Afinal, pode ser você o primeiro a vencer o "desafio de Ford".

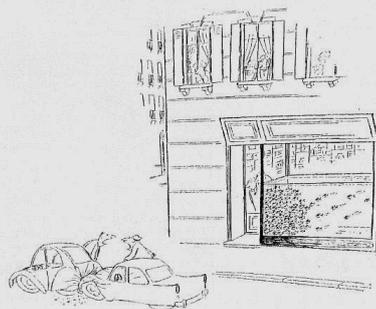
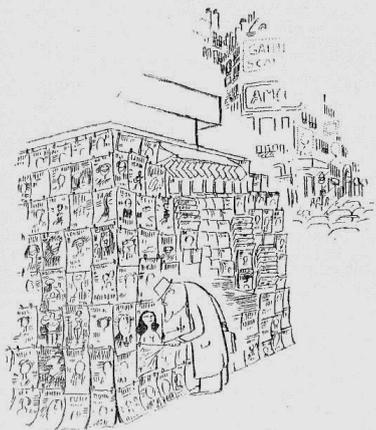
* De passagem por F. A., o quadrinólogo otom, Francisco Araújo deixa a informação de que Quino, autor de Mafalda e um dos cartunistas de enfoque mais humano do mundo inteiro, deverá estar no início de setembro em Curitiba, fazendo de quadrinho. Vamos fazer força pra ir, porque onde o Quino vai, Quadrão vai atrás.

* Parece que este é o ano dos concursos de humor. Agora é na Itália e tem um tema específico: esporte. Os desenhos devem ser no formato 8x33 e enviados para "Centro Sportivo Riviera del Covero" — 3 a Mostra del Disegno Umoristica "La Sport" via Palestro, 7 — 4010 ANCONA-ITALIA. Há uma taxa de inscrição de 3.000 liras (uns 350 cruzeiros), mas há um total de 3.300.000 liras em prêmios. E pra fazer rindo.

* Vai acontecer em Avare (SP), de 11 a 13 de setembro, o I Congresso Universitário de História em Quadrinhos, abordando em sete conferências diversos temas em torno do assunto, contando com a presença de Alvaro de Nova, Jayme Cortez, Maurício de Souza, prof. Luciano Ramon, entre outros.

DO BOM E DO MELHOR

Sempé



Sempé, francês, 42 anos, autor de várias obras primas do desenho de humor, pelo traço e pela finíssima ironia com que retrata a classe média. Nesse aspecto, seu trabalho é praticamente insuperável. Publicado em todas as grandes revistas (tem uma página semanal em L'Express) e com numerosos livros editados, é um dos maiores humoristas do planeta. Os desenhos desta edição são do livro "Savete qui peut" (Salve-se quem puder), Editions Denoël, Paris, 1972. Bom proveito.

PRA ESTANTE

* LINUS (Itália), Cr\$ 18.000 — A melhor revista especializada em quadrinhos do mundo. Sua belíssima apresentação visual tem sido imitada por várias revistas do gênero. Além disso, traz as melhores tiras do mundo (segueando um pouco a América Latina) e — importante — traz também matérias sobre política, cinema, literatura em geral, artes, etc., mostrando assim o quadrinho e o cartum como resultantes da realidade e não apenas distração ou válvula de escape dessa realidade. E cara mas vale a pena. Nas B.C.R.

* Para quem encomendou a Natal Lamoenem na Miscelânea, chegaram 5 exemplares. 564 cruzeiros.

* Uma grande notícia: a EBAL vai lançar em setembro um luxuoso álbum no pretioso Valete, com 96 páginas e ao preço de 150.000. Tiragem limitada de 3.000 exemplares. A edição terá histórias publicadas por Hal Foster em 3738.

Diagramação:
Léo Tavejansky

BILHETE AO LEITOR

Aqui está o QUADRAO n.º 6, nada mais nada menos que uma Edição Especial, só de Santos de Casa. Vocês vão ter o prazer de conhecer mais seis humoristas gaúchos e um catarinense. Dos gaúchos, quatro são da capital (o Pacheco, o Johnny, o Fidélis e o Jaime) e dois do interior do Estado (o Nel e o Clóvis). O catarinense é o Marcus, provando que o humor não tem fronteiras. Todos eles com um nível de humor muito bom, merecendo o destaque que estas duas páginas dão. Aliás, é possível que o QUADRAO venha a ter duas páginas permanentes: só assim a gente pode evitar o acúmulo de material e a frustração dos colaboradores pela espera de publicação. No mais, o sucesso é do Humor sem H. maiúsculo, e a alegria é de vocês, leitores assíduos ou não. Até sábado que vem.

Os editores

CARTAS

- Agradeço pela atenção. E faço votos para que o QUADRAO cresça e alcance MARCOS A. PRADO, Curitiba, SC.
• Marcos: tal o QUADRAO de jeito que tu queres. Continua desenhando e mandando pra cá que a gente publica. E vê se escreves uma carta mais longa, né? Abraços.
• Sequem abaixo uns rabiscos, dos quais sou culpado. Caso julguem que podem aproveitá-los para alguma coisa, me dêem mal. De forma negativa, porém no livro. Comunicarem opinião é respeito.
NEL DIAS ROSA, Cachoeira do Sul, RS.
Nel, a nossa opinião tal: seus desenhos estão publicados pela qualidade de traço. Superamos duas coisas: usar esta mes-

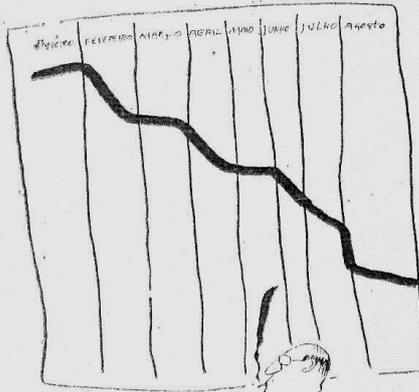
ma técnica para lápis mais amarela e criar uma assinatura mais identificável. Um abraço.
• Envio para esta nova coluna (aliás, agora já não tão nova assim) alguns dos meus trabalhos. Estou curando o primeiro ano de aulas aqui no "boca do monte" e tenho o objetivo de dedicar-me ao cartum, em especial a H. Q. Envio algumas tiras de um personagem criado por mim, ainda sem muita personalidade pois está em vias de formação, o tanto umas tiras de desenho de H. Q. em estilo mais acadêmico. Paço que selecionem as melhores. Quanto aos meus trabalhos, estão entregues, façam bom proveito. Agora gostaria de eleger sinceramente esta coluna, que é um incentivo a quem está começando: que é uma forma

de valorizar o que é nosso, principalmente no caso do desenhista brasileiro, um tanto quanto massacrado pelo número incrível de H. Q. estrangeiros. Façam força para que o QUADRAO continue evoluindo. Felicidades. CLOVIS GEYER FERREIRA, Santa Maria, RS.

• Clóvis, a tua carta é uma grande recompensa para o QUADRAO. Estamos de acordo em tudo contigo e é para isso que o QUADRAO nasceu e vai continuar existindo. Quanto ao teu trabalho, é maravilhoso que tu vais alcançar um resultado melhor e nós queremos que isso aconteça aqui nesta seção. Também agradeceremos os elogios pessoais ao PACHICO e ao BUGIGANGAS. Escreve sempre. Nosso abraço.

JAIME

SENHOR QUER FAZER O FAVOR DE RETIRAR SUA ONIPRESENÇA DAQUI!?



MEU FILHO, UM DIA ISTO TUO SERÁ TUU

Jaime Kintlowitz, 24 anos, é fotógrafo aqui da equipe da Caldas Jr., já tendo trabalhado em vários outros jornais e revistas do país. Mas quando não está com uma máquina na mão, é com uma pena e nanquim que ele mostra o seu talento nato de humorista. Com seu traço praticamente internacional publicou cartuns em quase todos jornais onde trabalhou. Agora tem lugar garantido no QUADRAO.

Diagramação: Léo Tavejanovsky

JOHNNY



Johnny Tedezqui Rodrigues, o Johnny, tem 13 anos, o que o transforma no caçula dos santos de casa. Mas quem olha o seu desenho maduro, bem solucionado e expressivo, logo descobre o truque: ele desenha há várias encarnações. Tem uma grande influência do cartum americano, o que é comum para a sua idade, mas apresenta uma unidade de estilo que não é nada comum aos 13 anos.

FIDÉLIS

Ari Tadeu Fidélis da Silva, 20 anos, trabalha em propaganda há algum tempo, mas só faz cartum há uma semana (incentivado e influenciado pelo colega Bekern, num momento de inspiração)! Como o desenho já é bom e a concepção do texto idem, a gente publica satisfeito. Se com uma semana ele fez isso, imaginem nos próximos milhares de semanas da sua nova carreira.



Bilhete ao Leitor

Brincando, brincando chegamos ao QUADRAO n.º 8. Agora com mais espaço (definitivo). Com mais e mais colaboradores. Com mais e mais leitores. Com mais e mais humor. Para o bem do povo e felicidade geral da nação. Sem mais. Os editores.

EDITORES:

Edgar Vasques e Guaraci Fraga

N.º 8 ANO I

Sai sempre aos sábados

QUADRAO

quadrinhos & humor

(Um suplemento de humor que sabe de suas futuras limitações: 36 páginas)

TITULAR

Esta nova seção dentro do QUADRAO é o que o nome está dizendo: quem é bom tem lugar garantido. Depende de vocês.

PACHECO

DEU NO JORNAL (I) "AUMENTO SERÁ DE APENAS 19%." — No dia do pagamento a operário contava e reconhecia e saiu com igual desconfiar e aumento no novo salário. Era o mínimo. DEU NO JORNAL (II) "UM MILHÃO DE ÁRVORES ABATIDAS DIARIAMENTE." — Todos os dias, à mesma hora, o colégio chegava e ficava remexendo as folhas. O livrário olhava e não dizia nada. Era fogueira de cadáver. DEU NO JORNAL (III) "MERCADO DE CAPITALIS EM BAIXA NOVAMENTE." — No fim do tarde, na bolsa de valores sobravam pedras por todos os lados. O mendigo chega...

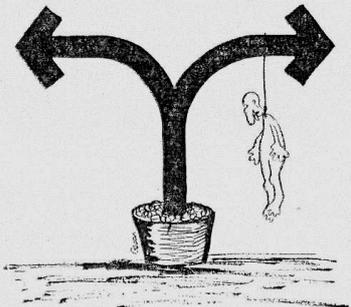
va, olhava e ia embora. Não tinha saco. DEU NO JORNAL (IV) "DESFALQUE NO BANCO ATINGE MILHÕES." — Todos os dias, à mesma hora, o ladrão entrava no banco, piscava pro caixa e levava todo o dinheiro. Ninguém sacava. DEU NO JORNAL (V) "60 MIL ITENS DIFERENTES DE MEDICAMENTOS NO PAÍS." — Diariamente o propagandista propagandava com veemência as maravilhas do novo remédio. O farmacêutico pagava, olhava e não queria. Era uma droga. DEU NO JORNAL (VI) "CENTENAS DE PRESOS POLÍTICOS NO CHILE." — Todos os dias, em seus "a...

parelhos", à mesma hora, os militantes sincronizavam a rádio de Pequim. Ou cadeia. DEU NO JORNAL (VII) "CUSTO DE VIDA SOBRE VIOLENTAMENTE." — Na hora do chá, a dona de casa desceu do luca, entrou no Super e foi direto à confeitaria. Percorreu e não comprou nada. O sonho acabou. DEU NO JORNAL (VIII) "BISPO ESCONDE DINHEIRO NAS ESTATUETAS." — Na alfândega, o Bispo chegava, mostrava o embrulho, dava um sorriso e ia em frente. O guarda nem examinava. Era um santo. (Júlio Carlos Pacheco)

BASSÔA

José Carlos Bassôa, 22 anos. Trabalha com cinema infantil e faz desenho animado. Esta influência é visível em seu trabalho de humor, que já foi publicado em Zero Hora e nos jornais A Platéia e Folha Popular, de Livramento.

SANTOS DE CASA

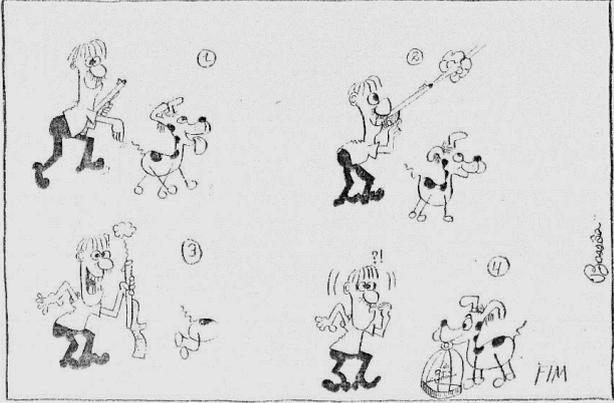
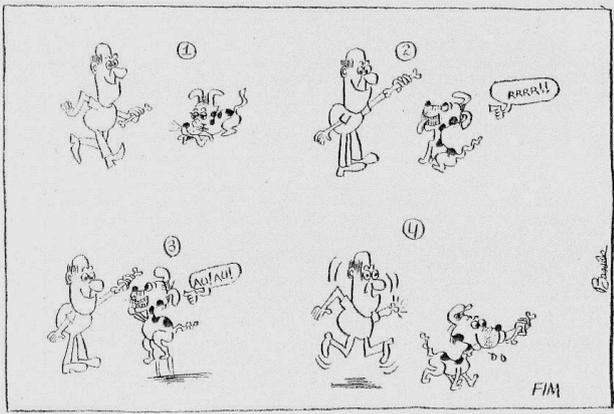


DAS CAMPANHAS ELEITORAIS:



CÉSAR

César Valente, 21 anos, natural de Florianópolis. Há dois anos em Porto Alegre (estuda jornalismo na PUC) só agora César tem oportunidade de publicar seus desenhos, embora já escreva crônicas há algum tempo para O Estado de Santa Catarina.



Cartas

Seu 15 das estórias em quadrinhos e acompanhamento as publicações do QUADRAO, porque acho muito bacano. Em sua última edição tinha na redação um rapaz que não é difícil encontrar um rapaz que desenha bem aos 15 anos. Achei muito bons os desenhos do Johnny e do seus personagens. Eu, por exemplo, desenho desde um idolo à uma cidade, porque consigo imaginar claramente o desenho que desejo fazer. Lucas tem coragem, o menino) é o meu personagem principal, embora estele agora me dedicando à caricatura, na minha opinião, o Edgar Vasquez é o melhor desenhista do Rio Grande do Sul. Mas não se preocupe como ele:

desenho carros, animais, cidades, casas, e dou mais dedicação aos meus personagens. Tenho 12 anos e 5 meses. Nunca aprendi eu estudei nada sobre desenho. Apenas olho os desenhos dos craques no desenho. Estudo no Colégio do Carmo, em Caxias do Sul, e estou cursando a 8ª Série. RENATO A. DEDEIROS, Caxias do Sul, RS.

Renato: pela tua carta a gente já ficou te conhecendo um bocadinho. E dá pra responder direto ao mais importante. Olha, o teu traço tem estilo — muito pessoal, até — e pra sair do chato falta apenas boas idéias. Faz isto mesmo que tu já vires fazendo: continua pensando os craques. Mas não só o de-

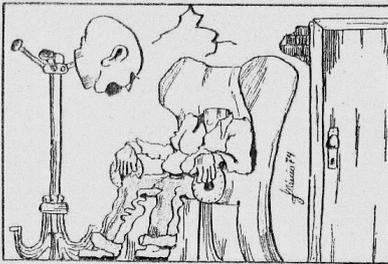
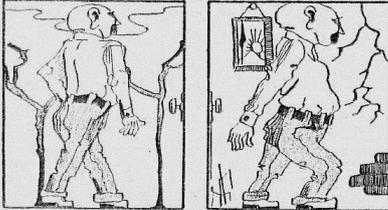
senho deles, as idéias, principalmente. Em pouco tempo o QUADRAO publica alguns trabalhos teu e só não desistit e caprichar. O Edgar agradece as tuas palavras. Um abraço.

Mando mais dois trabalhos meus. MARCO A. PRADO, Curitiba, SC. (Tal o Alarcos de novo, o nosso mais assíduo colaborador nas cartas, não publicamos este a teu pedido). Marcos, pega logo estas idéias de carta, pega uma pena e desenha. O resto a prática dá. Também tu já leste. Manda outros trabalhos ao nível daquele que foi publicado no QUADRAO é que a alegria é nossa. Outro abraço.

Hoje, dia 5 de outubro, é o primeiro aniversário de Revista CARRINHO, que circula todos os sábados gratuitamente nos supermercados Real. Para nós, humoristas, tem um valor muito especial a existência da revista e o seu sucesso: foi através dela que surgiram vários desses sujeitos que só têm mundo doí. Só pra citar: Fraga, o Tarsio Bekern, o Pacheco, o Eduardo e o Luis Fernando Verissimo. Mas não é só no humor que está o forte do CARRINHO. A revista é feita com todo o talento em qualquer área de informação, entretenimento e seções de interesse geral. Ao CARRINHO, à Lara Bendatti, editora, e a toda sua equipe de amigos nossos, o desejo que o CARRINHO se transforme num comboio. E abraços, e claro.

A Saber

JEITO'S



FLAVIO

Flávio Battistelli Soares, 22 anos. Desenha desde guri. E antes de mais nada um desenhista, fazendo esta incursão no humor, especial para o Quadrão. Tem experiência em propaganda e quer trabalhar profissionalmente com desenho.



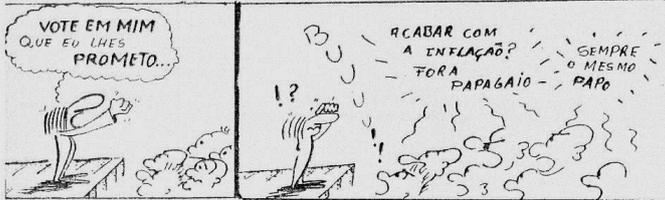
CATITO

Sérgio Renato dos Santos, Catito, 23 anos. Começou publicando seu humor preocupado na revista Grilins (Fac. de Arquitetura/URGS) e a seguir no Puc-Puc, Pato Macho e Zero Hora. Depois largou a Arquitetura, o humor e seus excelentes desenhos de HQ para trabalhar em propaganda. Volta agora, soltando a mão, mudando o estilo, fazendo um desenho mais leve e piadas, como sempre, inteligentes.



DIONES

Diones Severo Corrêa, 18 anos. Desenha há "uma pá de tempo". Trabalha numa agência de navegação, mas quer ser profissional do cartum. Prá chegar lá conta com um texto de fácil comunicação, uma bela concepção de piada e um desenho que daqui a pouco vai ser muito bom.



RECADÃO

Atenção pessoal. todo material enviado para o QUADRAO, publicado ou não, fica em nosso arquivo, à disposição de vocês. Os originais são conservados em pastas e por autor. Qualquer solicitação de devolução a gente atende. Essa informação é apenas pra vocês não se preocuparem com isso. Legal? Outra coisa: as cartas devem ser remetidas sempre para Folha da Manhã/Quadrão, Rua Caldas Jr, 219, Porto Alegre, RS. Era isso.

Diagramação e sur: Léo Tavejanhsny

O Prof. Francisco H. Araújo, o gaúcho que abriu um precedente ao lecionar Histórias em Quadrinhos na Universidade de Brasília, e um dos caras que tem mais horas de vôo em HQ na América Latina, visitando o QUADRÃO deixou importantes novidades. A saber:

— Aproveitando o ensejo, no encerramento do I Congresso Universitário de Histórias em Quadrinhos (realizado em Avare, SP, de 13 a 15 set. deste ano) os estudiosos e críticos ali reunidos fundaram, no dia 20 de setembro de 1974, a Associação Brasileira de Críticos e Professores de Histórias em Quadrinhos (ABCPHQ), com sede em São Paulo. Os objetivos da ABCPHQ são basicamente os seguintes: promover estudos e pesquisas de HQ, estimular a aplicação de HQ no ensino em todos os níveis, e promover a vi-

lização da atividade dos quadrinhos através do apoio à organização de entidades representativas dos desenhistas e argumentistas. A diretoria, eleita na data da fundação, consta de:

Presidente: Prof. Antônio L. Capelin, mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (desempenhando esse cargo HQ, em janeiro de 74).

Vice: Prof. Luciano Ramos (critico de HQ do Jornal da Tarde).

1.º Secretário: Prof. Francisco Araújo, ex-professor da Universidade Nacional de Brasília e atual conselheiro do grupo infantil-juvenil da Editora Abril.

2.º Secretário: Prula, Nilda Leda Colégio, da Fac. de Artes de Avare e organizadora de Avare II.

A SABER

Teseuário: Profa. Sônia Luyten (professora de HQ na Escola de Comunicação e Artes da USP).
Prá ser sócio da ABCPHQ, o candidato tem de ter publicado (ou estar publicando) livro, capítulo em livro, série de artigos ou seção em jornal, ou revista, sempre sobre HQ. Pode também ser sócio-convidado, como é o caso de Maurício de Souza, por serviços prestados ao quadrinho brasileiro.

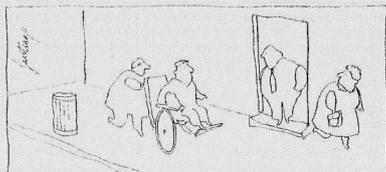
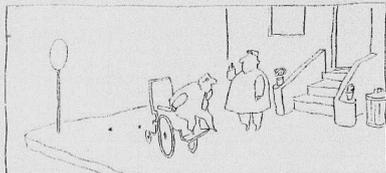
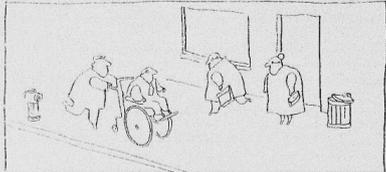
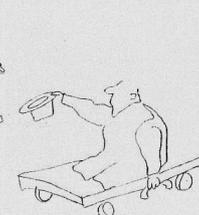
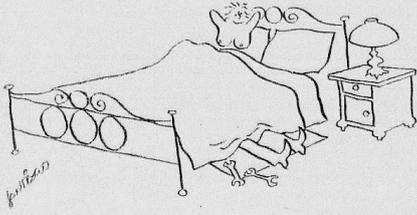
Quanto às atividades da ABCPHQ, o que está previsto para os próximos meses é: cooperação (cf. a Prof. de Avare) do II Congresso Universitário

de HQ em setembro de 75; viagem de erredente da Associação à décima exposição internacional de HQ em LUCCA (Itália), em 30.10.74; Instituição do Troféu Mercúrio (o pequeno Irapuissauere, personagem de Maurício), que deverá ser entregue anualmente (como um verdadeiro "Oscar") ao melhor desenhista, melhor argumentista, melhor publicação, melhor editor, revista/livro do ano, personalidade do ano em HQ, e melhor crítica internacional em HQ. Além disso, a ABCPHQ vai lançar em novembro o primeiro número do seu boletim e planilha u na revista de HQ trimestral de alta qualidade (título em Linus brasileiro!) Segundo Araújo, todos os centros brasileiros devem estar representados na ABCPHQ. Para tanto, serão convidados Henry Cline, Naimin Aizem e Sérgio Augusto (RIO); os pro-

fessores Magda Soares e José Carlos Lima (Belo Horizonte); Prof. Newton Diniz (Brasília); Aramis Millarich e Célio Guimarães (Curitiba), mais gente de Salvador, Recife, Natal e Manaus. De RG, serão convidados: profa. Maria Beatriz Fance (PUC), os jornalistas Pina Vares e Jurez Fonseca (RBS), os editores do QUADRÃO, e Fernando Luiz Brugnara, de Passo Fundo, por enquanto.

Longa vida à ABCPHQ!

Em tempo: o Prof. Araújo começou hoje, nas Faculdades Integradas Alzabete Machado, um curso de extensão universitária: "Introdução ao Estudo das Histórias em Quadrinhos". Sucesso, Prof.!



RECADÃO

Para semana que vem tem Retrospectiva e quem mandou os um desenho e quiser sair tem que enviar outro, urgente. E um pedido: pra colaborar com o Léo na diagramação vocês precisam fazer os desenhos com 5, 10, 15 ou 20 cm de largura (a altura à livre). Ou então mandem algo pra dor-de-cabeça dele nas sextas. Ao trabalho, humoristas!
PS — Sábado que vem estas dois editores estarão falando sobre o QUADRÃO no programa "Porto-Viço" da TV Difusora, ao meio-dia. Queremos o lobo de vocês.

SANTO DE CASA

Um santo de casa que aparece não como lançamento, mas como inspiração para novos humoristas. Prestem atenção: eis o traço claro, limpíssimo, necessário e suficiente; eis a mudança surpreendente da realidade — que caracteriza a situação cômica — dando uma leve conotação irreal às coisas cotidianas; eis a crítica (sutil, compreensiva) ao ser humano como indivíduo e em sociedade, à maneira de Quino; eis o desenhista que dispensa a palavra (mas sabe

usá-la, se for o caso). Quer dizer, o trabalho perfeito de um legítimo humorista que já merece ser profissional. Em outras palavras, ainda, um santo de casa que já é do bom e do melhor. (Neltair Abreu, Santiago por ser natural de lá, RS; 24 anos; vencedor, com Pedro Souza, do Concurso da Universidade Mackenzie, edição 73; publicou na ZH, DEBATE (Unisinos) e Jornal do DCE; estuda arquitetura; trabalha na Gráfica CEUE. 56).

Santiago

TITULAR

Algumas diquinhas para os que pretendem visitar a Argentina por esses dias

- 1. Não esqueça de levar uma bolsa em sua bagagem, pois em qualquer circunstância que tiver que optar, dê a bolsa e fique com a vida.
- 2. Não pare, não pare nunca em esquinas, pois em qualquer direção que dobrar — esquerda ou direita — haverá sempre um olho mirando você.
- 3. Compre tudo — menos relógios. São umas bombas.
- 4. Jamais fale português, pois você estará correndo o risco de passar por turista brasileiro.
- 5. Faça tudo para não parecer um. Para tanto, evite (não esqueça, por favor, a presidente agora é a Isabelita). Mas evite: — andar em bando. — falar aos berros na rua. — idem em restaurantes. — enfiar em bulfique e pedir perfumes. — idem em livrarias e pedir Cortázar. — chutar caixas de fós-

- foros e tampinhas de cerveja em calçadas. — andar fantasiado de baiana na rua. — idem no hotel. — ensaiar carnaval de frente às lojas de discos. — idem em boates. — assobiar Carota de Ipanema e falar no Vinicius. — Perguntar onde está passando o Último Tango em Paris, O Exorcista, Graude Gatsby e congeaeres. — (Mas se por acaso lhe flagrarem falando o chiado, discutindo a despedida de Pelé e lhe perguntarem — "Brasileño??" — faça como um certo conhaque, diga — "Si, pero no mucho!")
- 6. Não esqueça de levar alguns discos de Roberto Carlos. Poderão lhe ser úteis em alguma situação embaraçosa. Mas se lhe perguntarem como conseguim, diga que foi um amigo que mora no Brasil que lhe enviou.
- 7. Se o assunto for auto-

- mobilismo e lhe perguntarem o que você acha do Emerson, diga que é um bom piloto, mas que o Reulemann é melhor. Idem sobre Borges.
- 8. Se o assunto for cavalos de corrida, não esqueça de dizer que você é amigo de Fernando Westphalen, o Judeu.
- 9. No aeroporto, se chegar algum cidadão correndo, à última hora, dizendo que precisa viajar naquele avião de qualquer maneira, não esqueça de dar o seu lugar, pois poderá ser um caso de vida ou morte — lembre-se sempre que um avião cai, alguém viajou no lugar de alguém, à última hora.
- 10. E, finalmente, se você for o último a sair, não esqueça de apagar a luz do aeroporto. De nada, sempre às ordens

(João Carlos Pacheco)

Cartão ao Leitor

O QUADRAO chega ao n.º 15, ou em outras palavras, aos quatro meses de existência. O que tem sido muito bom para os leitores e para os humoristas. Até aqui, mais de 40 humoristas já passaram pelas nossas páginas. Inclusive um que não acabou mais. Mas o QUADRAO pretende fazer muito mais e a pessoal mais confiante surgindo. E sair o plenário a todo o custo. E nos próximos, claro. Até o 17. Os Editores.

EDIÇÃO
 Edgar Vasques e
 Guaraci Fraga
 Diagramação:
 Léo Tavejhansky

•

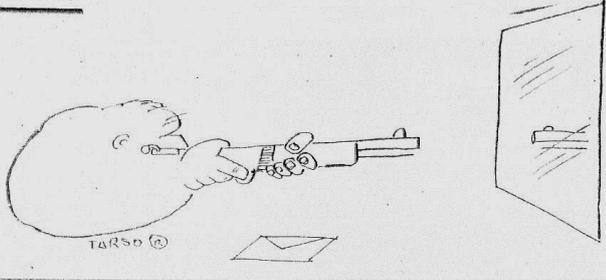
N.º 16 ANO I
 Sai sempre
 aos sábados

quadrinhos & humor

QUADRAO

(Se rir é o melhor remédio, o QUADRAO é a panacéia do humor)

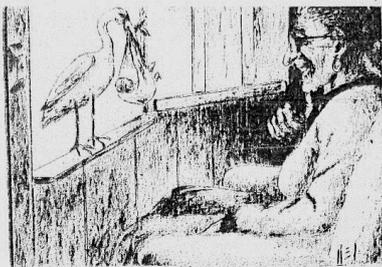
TARSO



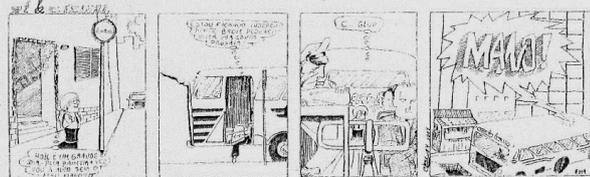
SANTIAGO



NEI



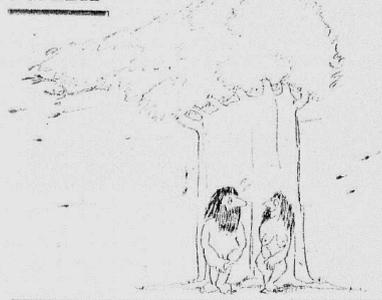
CLÓVIS



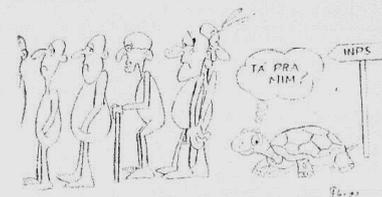
DIONES



FIDÉLIS



PEREZ



Recadão

Atenção humoristas de todo o Estado: terça-feira, dia três de dezembro, às 18h, é a abertura da 1.ª MOSTRA DE CARTUM. Quem se inscreveu tem a obrigação de ir (todos os colaboradores do QUADRAO que não puderam vir aqui foram inscritos na marra) e quem não se inscreveu também. Quem faltar leva a praga de ter alergia a nanquim, é o mínimo. Outra coisa: na semana que vem tem lançamentos de novos humoristas. Muita gente que está na gaveta vai sair. Acalmem-se que o QUADRAO dá pra todos. Era só.

Por motivos, como direi? Como direi? Ah, não, escreva, escreva, não se preocupe com a linguagem. É de fazer que há anos escrevo não me admira o ler da sua. Mas já há tudo bem. ERNANI ROSA, Vazaria, RS.

Ernani, por motivos, como direi? Justificadas, estiveções precoces com a sua ausência. E de jeito que há anos escrevo não me admira o ler da sua. Mas já há tudo bem. ERNANI ROSA, Vazaria, RS.

Se mudou-se alguma hora ou coisa bem material de desenho (a não valde não remobido postal), me mandem o endereço. MEI DIAS ROSA, Curitiba, PR.

É, está tudo bem, claro. Se mudou-se alguma hora ou coisa bem material de desenho (a não valde não remobido postal), me mandem o endereço. MEI DIAS ROSA, Curitiba, PR.

É, está tudo bem, claro. Se mudou-se alguma hora ou coisa bem material de desenho (a não valde não remobido postal), me mandem o endereço. MEI DIAS ROSA, Curitiba, PR.

racas em material de Desenho são: Le-mac (Senhor dos Passos 241) e a Casa de Desenho (Sen. Vitorino 121). Quer coisa, conta com o QUADRADO... Que tipo de casa de São de Canadã, hein? E o Brasil? Por uma página a mais passaram o QUADRADO para lá. Esse cara é bom e poderá reforçar o nosso meio de campo. JOÃO CARLOS PACHECO, Porto Alegre, RS.

Prezado Sr. João Carlos Pacheco: suas sugestões estavam muito comerciais... Toco bem, seus objetos foram encaminhados para o pessoal de Canadã e le descrevem o diário. O Brasil é bem, sim, mas as costas dele. Mais trabalho e menos conversa, prezado Sr. João Carlos Pacheco.

O QUADRADO: "a coisa conta no lugar certo". Sempre escreva esta oportunidade. Estou até um pouco nervoso, pois é a primeira vez. VILMIAR

Cartas

DE OLIVEIRA MARQUES, Porto Alegre, RS.

Vilmiar (ou Vilmiar), seu maravilhoso não apareceu com um pouquinho em seus cartões. Alá, eles chegaram na hora em que a gente estava lucrando o material da MOSTRA. Vai lá, cara.

Quem escreve é o Capim, dando um voto de fé que o QUADRADO continuando aquele recado positivo que já lhe é peculiar. Acha muito bacana esse pessoal aí da redação. CLAUDIO PINHEIRO (CAPIM), Curitiba, PR.

O Cláudio, tem vai escrever aqui outro dia pra saber notícias de seu trabalho. Estamos aguardando, com?

Ninguém e trabalho — é só e que te falta, Amanda logo.

Estou aguardando notícias e resultado do nosso concurso. Bem que poderiam dar alguma notícia a respeito do mesmo. ITAMAR SOARES FAU-LHA, Itaguá, RS.

Itamar, a MOSTRA (e não concurso) vai começar e tu podes ter as informações aí no Recife. Lamentamos o desencontro de dia 7. Mas agora tem boas notícias para aparecer por aqui outra vez.

A partir desta carta estou com o intuito de mandar textos e espero que não tenha sido legal. RUDIMAR DE OLIVEIRA DE AZEVEDO (DECA), Rio Grande, RS.

Deca, o livro leva jeito, mas o poema escolhido não era bom. Insiste que o teu cunhado, e Acenta, é uma boa inteligência.

Quê eu nem estava pensando em escrever para o QUADRADO mas o Chico insistiu e eu resolvi mandar uma colaboração pra ver como é que fica. RUBENS DE OLIVEIRA DE AZEVEDO (RUBINHO), Rio Grande, RS.

Ficou bom, Rubinho e vai ser publicado. Aguarda aí. Obrigada pelas dicas. O livro de Edgar já vai pra lá e Estádio.

Século passado, lá não saiu a Folha da Manhã e eu me enrolei. Alguns amigos me disseram que havia "uma coisa" para mim, mas eles não entenderam. GIL D'ALMEIDA, Florianópolis, SC.

Gil, desta vez não escrevi uma frase pro QUADRADO. Qual é Vamir? mande e publique. A tua colaboração pra Folha da Criança foi encaminhada pra Nilza. Um abraço, Catarina.

OS HOMENS DE TEXTO

PACHECO

- JIPE JIPE TECO TECO**
(A manobra de Ivan Lessa)
- Dois em cada três eleitores da ARENA votaram no MDB. O outro votou nele próprio.
 - Nove entre dez estrelas de cinema preferem a televisão. A outra não prefere mais nada.
 - Um entre cada três habitantes do Terceiro Mundo ainda acredita em processos de rua.
 - Dois em cada três japoneses ainda acreditam na válvula de escape. O outro é transistionando.
 - Se todos os diamantes homens cênicos do mundo se dessem as mãos em soltava uma baía sangalhada...
 - Se você cair e enxada no chão, feito índio, em qualquer parte do mundo, ouvirá imediatamente uma voz contando em contagem regressiva: six, five, four, tree...
 - Homemagem poética é assim como se certas emissoras de rádio, de hora em hora, fizessem um minuto de silêncio em homenagem aos seus ouvintes.
 - Em qualquer parte do mun-

- do, andar nu de mãos no bolso é realismo fantástico.
 - Ne Novela, cantarolar "Caminhando na Chuva" no banheiro é euforia.
 - 1 compositor brasileiro — um samba.
 - 2 compositores brasileiros — um festival da canção.
 - 3 compositores brasileiros — um jingle de Pepsi.
 - 1 publicitário — um cara angustiado.
 - 2 publicitários — um brainstorming.
 - 3 publicitários — uma agência metida à besta.
 - 1 japonês — um fotógrafo.
 - 2 japoneses — uma linha de montagem.
 - 3 japoneses — uma missão comercial.
 - 1 chinês — um campônio.
 - 2 chineses — uma família.
 - 3 chineses — um cidadão.
 - 1 irlandês — um cidadão comum.
 - 2 irlandeses — um católico e um protestante.
 - 3 irlandeses — um deles é cidadão inglês disfarçado.
 - 1 holandês — uma vara.
 - 2 holandeses — uma plantação de tulipas.
 - 3 holandeses — um baía pescando do Zagalo.
- (João Carlos Pacheco)

ESPECIAL

ITARARÉ

Quarta feira última, dia 27 de novembro, foi o terceiro aniversário daquele que é considerado um dos maiores humoristas brasileiros de todos os tempos: o Barão de Itararé, aliás, Aparício Fernando de Brinckerof Torelly. Nascido em Rio Grande, a 29 de janeiro de 1895, morreu aos 76 anos no Rio de Janeiro, com a fama que merecia e a solidão de que gostava. Jornalista, poeta, político, humorista. Em 1916 escreveu o seu único livro, Pontas de Gigante. Em 1926 fundou o seu próprio jornal, A Manhã, o qual fez sozinho até 1936, dando tudo aquilo que o transformou numa dor de cabeça para os costumes e o governo da época. Suas críticas eram ferinas e, na segunda fase do jornal, após tantas prisões, em 1946 começa a trabalhar ajudado por uma grande equipe e aí A Manhã toma a linha que manteve até o final dos seus dias, 1957: a sátira pura. Sua maior frustração foi não poder se dedicar à ciência. Chegou a vereador no Rio. E hoje ainda é o modelo dos humoristas políticos. O QUADRADO, nesta data, quer lembrar para seus leitores o gênio que foi Aporelly. Uma amostra, com muito humor e alguma dor:



Inteligente, rebelde, so Itararé, o maior

ERNANI

- VACARIA — A CIDADE DA BADA-LACAO E DO TEDIO SOCIAL**
- O escola, a maninha do deão verde e o pequeno príncipe bicant de cranda-crisandinha com as debutantes do Jersey Club.
 - Nas noites de carnaval, como medida de segurança, o alencado ao pudor é encarceado.
- MUSICAL**
- Aqui quem toca guitarra-de-boca e usa óculos escuros é inviolavelmente conhecido com Beethoven.
- INDIVIDUALISMO**
- Em seu apele que cultiva sapas no quintal.
- FOLCLORE**
- Encontrar-se, um dia des-se, um maragato que ainda não sabia da fértimo da revolução.
 - O CIG não encara com bons olhos o amor por telepatia.
 - Em noites de lua-cheia, um senhor ruivo é visto correndo pelos campos, urinando, urinando, urinando.
- POLÍTICA**
- Se preferiam, em Vacaria, o tomar porra em agosto e sair desajando feliz pascoa a todos os meses de 12 anos.
 - A Omissão Pública Vacariense gira de corte a tudo fofo.
- ESTATÍSTICA**
- Em Vacaria, de cinco dom-

- cessa, quinze são telenovelas e a última é a Hebe Camargo.
- EPIDE**
- Todos os anos a mortalidade infantil atinge grande parte da população.
- POLICIAL**
- Delegado, em Vacaria, não usa livras.
- ARTISTAS**
- A criatividade dizize pra Capela na gacena.
- PRE-ONCELO DE COR**
- O Honor-negro não entra no Clube do Comércio.
- SINAL DOS TEMPOS**
- As rampelgas casadeiras gostariam de ser um posto de gasolina.
- CRISE EXISTENCIAL**
- Qual o vestido rosa ou o azul?
- FILOSOFIA**
- O fim último do Homem é comprar uma motocicleta.
- ECONOMIA**
- Pobre, mas tão pobre, que o único bem imóvel que possuía era uma esposa paratífica.
- ERUDITAS**
- De manhã, a cultura tem vizinhos horríveis de dias melhores.
- SEXO**
- Aqui, machão só funciona com gasolina azul.
- RELIGIAO**
- Um bando de desodorantes teve no redor da catedral. Ernani Rosa, com assistência sacerdotal de César Lima).

- * Uma chácara pode progredir até chegar ao estado de sítio.
- * Casaca é uma encardenação de luxo: em geral vale mais que o livro.
- * Há carros de 120 cavalos, sem contar com o proprietário.
- * O tambor faz um grande barulho, mas é vazio por dentro.
- * Adolescência é a idade em que o garoto se recusa a acreditar que ficará tão cretino como o pai.
- * A forca é o mais desagradável dos instrumentos de corda.
- * O homem é um animal que pensa; a mulher pensa o contrário.
- * Anistia é um ato pelo qual os governos resolvem perdoar generosamente as injustiças que eles mesmos cometem.
- * Testamento de pobre se escreve na unha.
- * Quem inventou o trabalho não tinha o que fazer.
- * Os calos podem ser produzidos por sapatos de qualquer cor.
- * Definição do nada: uma faca sem cabo que perdeu a lâmina.
- * O jogo do casamento é doce, mas é jugo.
- * O fígado faz muito mal à bebida.
- * Adular não é meio de vida. Mas ajuda a viver.
- * De onde menos se espera, daí é que não sai nada.

QUADRAO

S. MIGUEL



ZÉ ANTONIO

BOA VIZINHANÇA

Ilma senhor.

Em nome da Associação dos Moradores desta rua, cumprimos o dever de comunicar-lhe a acção judicial que está sendo movida contra o senhor pela dita Associação. Como o senhor sabe, está sendo acusado de perturbar de maneira grave a tranquilidade pública, permitindo — como aconteceu na noite do último dia 29 — que um incêndio destruisse completamente sua casa, acordando todos os moradores das redondezas, com o crepitar das chamas e o barulho dos bombeiros.

O senhor também não ignora que esta é uma zona exclusivamente residencial, com pais que

labutam durante o dia, muitos até pela manhã, e filhos que estudam. Por outro lado, não nos compreendamos de sua atual situação financeira, depois do sinistro que ocorreu em sua residência. Sobre os boatos de que teria ficado apenas com a roupa do corpo, não nos interessa. O melhor: o senhor sempre poderá vendê-las em uma destas lojas de roupas de segunda-mão (ou segundo-copo?), podendo pelo menos pagar a primeira parcela dos honorários de nosso advogado.

Quanto ao fato de terem parecido no acidente sua esposa e três filhos, só nos resta lamentar — mas com a tranquilidade de saber que o senhor não poderá alegar gastos com os enterros, já que os corpos ficaram

reduzidos a cinzas. Se em vez de ficar fazendo horas extras — permita-nos a expressão: gananciosamente — o senhor estivesse em casa, provavelmente teria cuidado que seu diabinho maior, o de 6 anos, não brincasse com fósforos na cozinha, enquanto sua esposa preferia a momentânea, prazerosamente o babê no outro quarto.

Certos de que poderemos contar com sua colaboração no presente caso — frente às evidências de sua má conduta para com o Código de Posturas do Município e mais, para com a própria amizade que sempre lhe foi ofertada pelas suas (agora ex-) vizinhas, firmamo-nos, atenciosamente

(seguem-se 120 assinaturas)
(Zé Antônio Sinche da Silva)

MARCUS HERVAL

PONTO E CONTRAPONTO
(ou: sou um homem e continuo não entendendo nada. Ou ainda: o Aldous Huxley e o Erasmo que nos perdoem, mas o humor é fundamental)

Ponto: Sou um homem e continuo não entendendo nada.

Contraponto: Abre o olho que tu entendas tudo.

Ponto: Seria demasiadamente longo enumerarmos todas as realizações deste extraordinário homem público, por isso não o faremos.

Contraponto: Não tem nenhuma.

Ponto: É um homem sério, tanto fora como dentro do campo. Joga duro, mas é leal, e jamais mancharia um companheiro de profissão propositalmente.

Contraponto: Chuta até a mãe.

Ponto: Em suas crônicas, a autora reve-

la uma combatividade extraordinária, um sincero desejo de lutar para que sua comunidade seja melhorada, e usa para isto de todas as armas.

Contraponto: Falta de homem.

Ponto: O doutor vai entender, mas encaimhar um processo aqui sempre leva um tempinho...

Contraponto: Se soltar uma grana, vai rápido.

Ponto: Enquanto perdurar este clima de corrupção e suborno em nosso futebol, não conseguiremos vencer.

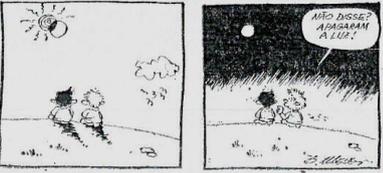
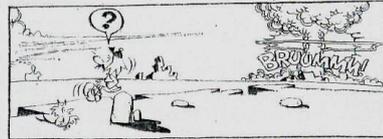
Contraponto: O outro lado paga melhor.

Ponto: Em 1990 o Brasil será auto-suficiente em matéria de petróleo.

Contraponto: Isso se a gente ainda existir em 1990.

(Marcus Herval)

Sérgio Miguel Castro da Rocha, S. MIGUEL, é um publicitário de 20 anos que aplica no seu desenho toda a experiência, segurança e qualidade do layoutman. Seu trabalho é alegre, vigoroso e engraçado. Trabalho de quem gosta do que faz, mas mostrando uma visão crítica da realidade. Tendo desenhado a revista PIAZITO (Santa Maria), colaborado em HQ COMPETIÇÃO — (SP), e publicado em ZH, não é à toa que S. MIGUEL mostra um trabalho completo, de nível profissional.



QUADRAO



M. A. B. FENGLER

De uma visao de futuro:

O QUE ERA...

TECNOCRATA — Logo so nasce o pai do futuro: é um tecnocrata. Não sabemos ao certo se era pela cor dos olhos, movimentos das mãos ou o bumbum em formato de poltrona executiva. Em 99 por cento dos casos havia confirmação, a tal ponto que de cada dez pessoas nove eram tecnocratas e a última... auxiliar de tecnocrata.

TÉDIO — 99 por cento da população não tinha tempo pra tal tipo de ocupação. O restante um por cento, porém, fez tanta balalaço a respeito do assunto, que o mesmo passou a ser considerado um dos grandes problemas do século vinte. Havia, inclusive, pessoas especializadas em dar entrevistas sobre o referido assunto.

TURISTA — Terrível praga que assolou vários países. A pessoa afetada por tal mal tinha desejos de viagem e destruição. Como eram terrivelmente sado-masoquistas, criaram-se companhias especializadas em maltratar-las e leva-las aos piores lugares do planeta a preços altíssimos. Surgiram várias teorias a respeito deste mal e a mais aceita era a de que o problema era de herança.

AUTOMÓVEL — Objeto voador. Andava sempre em bandos e a uma grande velocidade. Seu objetivo principal era provocar o terror entre os seres humanos, reduzindo-os à impotência até a dominação final. Os mais temidos eram os chamados táxi-miúns, uma turma de delinquentes. Foram exterminados com a grande crise petrolífera de 70.

IMPOSTO DE RENDA — Era uma forma de coleta. O cidadão era chamado ao fisco, onde declarava o que possuía. O fisco, por sua vez, nunca acreditava e mandava conferir. O que faz supor que os cidadãos daquela época não eram lá muito honestos.

MEDICOS — Cultores de uma ciência experimental chamada medicina. De corte em corte chegaram a uma unânime conclusão: a ciência matava.

TELEVISAO — Podia servir como estimulante ou depressivo. Algumas pessoas a usavam para dormir, outras para rir ou chorar e outras já completamente viciadas se esbaldavam. As pessoas que assistiam televisão eram chamadas de telespectadores, o que hoje, todos sabem, é um nome muito feio.

HUMORISTAS — Era uma estranha raça. Bastante pes-

TELMO



DE QUE SE QUEIXA? EM CADA QUATRO CRIANÇAS QUE NASCEM, SÓ HENJE UMA É CHINESA!



TELMO Brito, 22 anos, publicitário, natural de São Leopoldo, é um humorista com uma média muito alta de eficiência. Seu desenho simples, tendendo pró ingênuo, contrasta com uma concisão (e texto) crítica e inteligente. O resultado é um trabalho que conquista e desarma o leitor, deixando-o pronto pra ouvir o humorista. E vale a pena.

MARCOS VALÉRIO

UMA HISTÓRIA DE AMOR E GLÓRIA

Pedro amava Rila que além de ser rica era muito bonita. Pedro era pobre, ceitado se morresse de repente não tinha onde ser enterrado. O pai de Rila, avarento não queria nem ouvir se falar em casamento. Julgava Pedro um peru mento a dar uma bicada no seu precioso bau. Os dois muito se amavam

e só falavam em fuga cada vez que se encontravam. Um dia, de repente, a tempestade. O pai de Rila, coitado, perdeu tudo e Pedro a deixou na saudade. Ela quase morreu, muito chorou pensou em matar o Pedro e vitros de tranquilizantes tomou. E assim termina essa história. Rila, pobrezinha, na miséria. Pedro, sempre duro, foi pra Glória.

MORAL: É melhor sofrer um golpe no bau que ficar sem ele.

(Marcos Valério de Oliveira)

Recadão

Ferraci de bom, três páginas de mau, nada ainda de certificações e a festinha. Mas vão sair na primeira quinzena deste mês, palavra. Agora que já desbatamos, bom esse negócio de três páginas, hem? Mais espaço para mais colaboradores por vez, cartuns em tamanho maior sem prejudicar a qualidade dos textos e novas seções que vão pintar aí. O Rio Grande do Sul começa a fazer humor, rainzê, st, eme, e é erro miserável, já era tempo, era. Pra marcar, a conversa de sempre: guardem que sai todo mundo. E obrigado por todos votos de um bom ano. Pra vocês também, com humor.

CANINI

