

A Disputa sobre os Quadrinhos: infância, arte e censura na imprensa brasileira

Layssa Bauer Von Kulitz ¹

Resumo

A 1ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, inaugurada dia 18 de junho de 1951 no Centro Cultura e Progresso, em São Paulo, foi pioneira em sua tentativa de promover os quadrinhos à condição de linguagem artística, em paridade com o cinema e a literatura. Ao expor painéis originais que traçavam paralelos entre os quadrinhos, chamada “arte sequencial”, e essas outras formas de mídia, os organizadores, Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira e Miguel Penteado, engendraram um vigoroso debate acerca do papel formador das histórias em quadrinhos e, mais ainda, dos tênues limiares que separam o que pode vir a ser, ou não, arte. A posição ocupada pelos quadrinhos na imprensa brasileira vinha sendo alargada desde os anos 1940, sendo elas, para além de um passatempo, o objeto de um fragmentário debate público dentro os jornais, do qual a 1ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos surgiu como resposta. O acometimento, por um lado, em reiterar os atributos educacionais e lúdicos dos quadrinhos era continuamente freado pela reprimenda de grupos contrários às suas “influências desvirtuantes” e seus “ruidosos efeitos sobre a juventude”. A disputa em favor da consagração das histórias em quadrinhos, por um lado, e em favor da sua censura, por outro, foi a manifestação última de grupos e de projetos bastante distintos, cada qual com imagens bem específicas do que a arte deve ser. A recuperação desse registro, documentado predominantemente por periódicos cariocas e paulistas, passa a ser, então, uma chave para pensar em como o aporte do jornal moderou ricos encontros entre diferentes obras, pessoas e ideias, colocando adiante questionamentos e soluções.

Palavras-chaves: imprensa; histórias em quadrinhos; artificação; sociologia da arte.

The Dispute on Comics: childhood, art and censorship in the Brazilian press

Abstract

The 1st International Comic Book Exhibition, inaugurated on June 18, 1951, at the Culture and Progress Center, in São Paulo, was a pioneer in its attempt to promote comics to the status of an artistic language, in parity with cinema and literature. By exhibiting original panels that traced parallels between comics, called “sequential art,” and these other forms of media, the organizers, Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira, and Miguel Penteado, engendered a vigorous debate about the the formative role of comics, and, even more so, the tenuous thresholds that separate what may or may

1 Doutoranda de Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGCSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

not be considered art. The position occupied by comics in the Brazilian press had been widening since the 1940s, and they were, beyond a pastime, the object of a fragmented public debate within the newspapers, of which the 1st International Comic Book Exhibition came up in response. On the one hand, the reinterpretation of the educational and playful attributes of the comic was continually restrained by the reprimand of groups opposed to their “deviant influences” and their “wrongful effects on youth.” The struggle for the consecration of comic books on the one hand and for censorship on the other was the ultimate manifestation of distinct groups and projects, each with very specific images of what art should be. The recovery of this record, documented predominantly by Rio de Janeiro’s and São Paulo’s periodicals, then becomes a key to think about how newspapers moderated rich encounters between different bodies of work, people and ideas, putting forth questions and solutions of their own.

Keywords: press; comic books; artification; sociology of art.

O Problema das Histórias em Quadrinhos

A coluna “*Como Cuidar das Crianças*”, publicada n’*O Jornal* em janeiro de 1950, apresentou uma pergunta que bem sintetiza “*O Problema das Histórias em Quadrinhos*” no Brasil, como foi então intitulado. Nela, a leitora Irene Leme pergunta:

Tenho lido muitos artigos sobre as histórias em quadrinhos para crianças. Sinto-me confusa. Alguns afirmam que são perniciosas. Outros as consideram muito úteis. E ainda outros acham que não há remédio senão aceitá-las passivamente. Qual é a sua opinião? (COMO, 1950)

Afora a resposta publicada pela coluna – uma simples e cuidadosa: “...leia as que encontrar em casa. Discuta-as com os filhos. Ria com eles nas histórias engraçadas. Ajude-os a compreender porque não se interessa por certas historietas” –, a questão trazida por Irene põe em evidência o cunho fragmentário do debate sendo feito até então. Colérico, sensacionalista e polêmico, esse debate principiou de uma tentativa restrição de acesso às histórias em quadrinhos por parte, maiormente, de Orlando Dantas, que mobilizou jornalistas e políticos, muitas vezes sob o pressuposto de que (i) a deseducação, (ii) a delinquência (iii) e a americanização da infância brasileira eram consequências diretas

da leitura desse tipo de obra. Como mostra a pergunta feita ao *O Jornal*, no entanto, essa larga campanha não se fez sem resistências. A defesa da potência (i) educadora, (ii) moralizante e (iii) nacionalizante das histórias em quadrinhos por parte das nascentes comunidades quadrinísticas metropolitanas, assim como de intelectuais como Gilberto Freyre, notabilizou como o que estava em questão ao debater-se o lugar dessas obras nas bancas de jornal era, não uma disputa sobre a sua estrutura formal, mas uma disputa sobre o seu conteúdo ideológico.

A “origem dupla” da história em quadrinhos, diga-se, “a da cultura popular americana e a da ilustração europeia” (HEINICH, 2017, p. 7 – *tradução minha*), que direcionou-a em um primeiro momento “[a]o humorismo e [à] literatura da juventude”, significou, durante a expansão editorial do pós-guerra, para além da permanência das já não tão populares revistas de super-heróis, a criação de inúmeras outras obras atentas à exploração de novos públicos – mulheres, pré-adolescentes e adultos em geral –, principalmente através dos motivos do crime, do horror e do romance. Enquanto algumas dessas inovações foram bem recebidas pelo público, como demonstram os mais de 310 novos lançamentos publicados nos Estados Unidos até o ano de 1952 (GABILLIET, 2010, p.101), a aparição desses novos gêneros engendraram um tipo de pânico censor, catalisado entre os

anos de 1947 e 1950, e novamente entre 1952 e 1954 (GABILLIET, 2010,p.102), que, no Brasil, se deu, mais precisamente, entre 1948 e 1952. A presença de gangsteres, foras da lei e bandidos comuns nos nascentes gêneros do pós-guerra, de maneira alguma ameaça ao “domínio comercial dos animais engraçados e dos quadrinhos adolescentes” (GABILLIET, 2010,p.124 – *tradução minha*), acabou por transformar toda sorte de quadrinhos em bode expiatório para o aumento do crime organizado e da delinquência juvenil, cuja gravidade excedia em muito os debates jurídicos aos quais os censores tentavam confinar as histórias em quadrinhos.

Também, sua “origem dupla” deixou margem para que as histórias em quadrinhos fossem, ora vinculadas às artes gráficas, achegando-se aí tanto aos estudos artísticos mais tradicionalmente associados às práticas primárias da pintura e da escultura europeia – dos quais as ilustrações de livros infantis eram o mais agudo reflexo da artisticidade no meio impresso; quanto aos anúncios, cartazes e propagandas – que mais grosseiramente acentuavam sua inflexão comercial e afinidade com o trivial; ora, associadas às novas mídias norte-americanas, das quais a televisão e o cinema melhor captavam seu estilo visual segmentado. A comum interconexão entre estas diferentes formas de expressão, algumas mais modernas que outras, principalmente ao tratar-se dos quadrinhos, realçava, na ordem discursiva da imprensa diária, o jogo de associações que se empenhava em concatenar uma função social clara às histórias em quadrinhos. Em um artigo bastante curioso publicado no *Diário de Notícias* em setembro de 1951, Ruth Guimarães comentou esta ligação entre quadrinhos e cinema da seguinte maneira:

...diante do cinema, todas as artes se tornam infuncionais. E aí está a imagem viva, movimentada, substituindo todas as expressões artísticas conhecidas. As nossas velhas dimensões estão sendo superadas, ampliadas, completadas. Já não servem para dizer tudo que queremos, dizemos e pensamos. Aliás, nunca serviram para expressão total do pensamento e nem dos sentimentos. Nós

nos conformávamos antes com a semi-impotência expressional. Hoje não. Novos meios de expressão estão impondo, e entre eles vitoriosamente a imagem, não já na sua posição estática, vítrea, sólida, mas imagem como a do cinema, imitando, numa aderência quase servil, o original, humano ou não, nos seus movimentos. (...) Nas revistas infantis, hoje em dia, predomina, ou procura predominar, o movimento, principalmente nas histórias em quadrinhos. (...) Não se trata da expressão da vida, *toute courte*, nem da expressão artística da vida, num sentido lato; nem ainda da educação do gosto artístico e das tendências para a pintura e para o desenho; como não e também o cultivo da arte literária; mas é pura e simplesmente a expressão do movimento, feita para distrair e não para educar. (GUIMARÃES, 1951)

O artigo, intitulado “*Histórias em Quadrinhos e o Folclore na Literatura Infantil*”, ainda, seguiu em defesa ao exame das histórias em quadrinhos, para que, desvelado o seu apelo artístico, a sua inovação pudesse ser posta a serviço de uma maior apreciação artística pelo público infantil. Claramente, o apelo dos quadrinhos era, para muitos dos colunistas da época, inclusive para Ruth Guimarães, um mistério. Tamanha era sua incompreensão que a história em quadrinhos foi descrita pela repórter como “a junção de duas artes, desenho e literatura”. Filha da grande imprensa, irmã do cinema e da rádio, a história em quadrinhos consistia em uma amalgama de várias coisas, nunca sendo ela, em seus próprios termos, uma arte singularmente admitida. A sua natureza quimérica – de cujas partes individuais à primeira vista nos são conhecidas, mas, quando postas juntas, formando algo de novo, nos sugerem desconhecimento – é algo que desperta ao mesmo tempo familiaridade e estranheza. É aparente como a indefinição categórica da história em quadrinhos, marcada pela sua faltosa semelhança com o dinamismo de outros gêneros artísticos, denega-a o atributo de expressão artística original, o que, por fim, apresenta-se como um problema neste momento de intenso questionamento sobre a sua função social. De um lado, como um mimetismo

do cinema, o quadrinho fica aquém de uma representação artística real, tornando-se refém das referências cinematográficas de movimento, de outro, como derivação da literatura infantil, ele padece com a atitude indiferente do mercado editorial quanto à didaticidade de seus conteúdos, sofrendo ainda mais fortemente com o repúdio público de alguns de seus gêneros mais comprometedores.

O debate ao qual pertencem considerações como as de Ruth Guimarães, que em mais de uma ocasião manifestou-se a respeito das histórias em quadrinhos, originou-se, em grande parte, com a campanha de Orlando Dantas. Então proprietário do *Diário de Notícias*, Dantas tomou ação contra as publicações em quadrinhos d'O *Globo*, cujo dono, Roberto Marinho, dependia dos rendimentos deles derivados para salvar seu jornal. O clamor público que seguiu, mais agudamente percebido de julho de 1948 a janeiro de 1949, segmentou muitos dos jornais ao redor da questão, voltando a atenção de colunistas, repórteres e comentaristas convidados ao problema que as histórias em quadrinhos apresentavam ao público leitor, para o bem ou para o mal. Ao longo da década seguinte o debate seguiu mais remansado, mas não menos incisivo – com muitos dos mesmos argumentos: os quadrinhos representavam uma prática deseducativa, criminalizante e desnacionalizante –, com um teor muito mais científico. O interesse de áreas como a psicologia, a pedagogia e a pediatria, infundiram a este discurso, proibitivo e permissivo, uma base referencial paradigmática multidisciplinar. Ao mesmo tempo, argumentos foram feitos a favor de um melhor desenvolvimento das histórias em quadrinhos no país, maiormente por parte de intelectuais e jovens aspirantes a quadrinistas. As objeções aos conteúdos moralmente dúbios

dos quadrinhos foram retrucadas por eles com a ideia de que não é a forma artística que deve inspirar censura e sim o conteúdo. A demanda por medidas legais garantidoras do desenvolvimento de um mercado quadrinístico propriamente brasileiro, nascida do já bem acordado perigo da influência estrangeira, passa então a tentativamente articular-se² (SHAPIRO, 2007). A vontade de profissionalização das nascentes comunidades quadrinísticas sustentou-se justamente na possibilidade de melhoramento criativo desse tipo artístico, análogo ao cinema, à literatura e à gravura, ainda pouco explorado pelas vias de um *mythos* brasileiro.

Os embates e rebates relativos a como, e, talvez mais importante, para que, deveriam ser usadas as histórias em quadrinhos insinuavam uma questão ainda maior, o que são as histórias em quadrinhos? Foi a partir desse tipo de divagação, presente nos mais variados jornais, que a artísticidade dos quadrinhos foi coletivamente apurada. Nesse sentido, creio ser a partir desta bem documentada incursão da imprensa brasileira pela questão das histórias em quadrinhos, sobretudo do final dos anos 1940 a meados dos anos 1950, o melhor caminho para trabalhar as relações entre arte, infância e imprensa.

Rivalidade e censura na imprensa carioca

O fim da Segunda Grande Guerra oficializou a internacionalização do mercado editorial norte-americano, já em plena expansão desde os anos 1930. Com o auxílio dos sindicatos de distribuição, as grandes casas editoriais norte-americanas alargaram sua vendagem de histórias em quadrinhos, presentificando-as mais notavelmente nos países da América Latina, dos quais o Brasil foi um grande expoente.

2 No prefácio de *De l'artification*, o conceito que dá nome ao livro é definido como um “processo de transformação da não-arte em arte, resultado de um trabalho complexo que resulta em uma mudança na definição e status das pessoas, objetos e atividades” (SHAPIRO; HEINICH; 2012, p.20 – tradução minha). Suas autoras, Roberta Shapiro e Nathalie Heinrich, interessadas em pensar nas operações de ordem técnica, organizacional, legal e administrativa que fazem parte da transformação de algo da não-arte à arte, denegam o paradigma bourdieusiano de legitimação, cuja abordagem classificatória institui graus de valor a um quadro preexistente de práticas artísticas, para seguirem na busca tanto do processo de criação artístico quanto da sua razão ontológica.

Nas suas muitas configurações, os quadrinhos reivindicaram domínios cada vez maiores. Aumentava-se o espaço destinados às tiras em quadrinhos dentro dos jornais ao mesmo tempo que surgiam mais revistas em quadrinhos nas bancas, tanto as tiras vendidas a uma grande variedade de jornais quanto a publicação de estórias maiores e mais exclusivas em periódicos exclusivamente dedicados a elas despontaram no pós-guerra. Rapidamente os quadrinhos, em especial os norte-americanos, tornaram-se uma das mais franqueáveis maneiras de salvaguardar financeiramente a imprensa nas grandes metrópoles. O estabelecimento dos quadrinhos norte-americanos como parte inconteste da leitura cotidiana brasileira, contudo, não se deu sem fortes consequências políticas. O ano de 1948 trouxe à tona a já mencionada “primeira grande mobilização de combate aos gibis no Brasil” (JUNIOR, 2004,p.130). De acordo com Gonçalo Júnior, Orlando Dantas, profundamente impactado pela proibição de seus sorteios jornalísticos, estipulada em 1941 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), passou a posicionar-se publicamente contra Roberto Marinho, de onde a sugestão para tal proibição havia surgido dentro do Conselho Nacional de Imprensa. Proibido de recorrer à principal fonte de renda de seu diário, Dantas passou a promover um ferrenho ataque ao suplemento de quadrinhos *O Gibi*, responsável por uma considerável fatia dos rendimentos do jornal *O Globo*. Detalhadamente descrita por Gonçalo Junior (2004), essa campanha, feita no decorrer dos anos de 1948 e 1949, dedicou cerca de 300 reportagens somente no *Diário de Notícias*, à crítica às histórias em quadrinhos, dando início a um longo e segmentado debate a respeito do seu papel na formação da nação brasileira.

O crescente envolvimento de Orlando Dantas com a Associação Brasileira de Educação (ABE) tornou, ainda, lugar-comum dentro da sua retórica pública a relação entre a leitura dos quadrinhos e o aumento da delinquência juvenil. O relatório lançado pela *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), órgão pertencente

ao então Ministério da Educação e Saúde, deu peso a essa investida. Seu parecer bastante negativo sobre o impacto das histórias em quadrinhos no desempenho escolar dos jovens brasileiros avivou mais e mais críticas à cultura de massas norte-americana. De acordo com o relatório, mais que distrações, os quadrinhos eram uma forma de domínio cultural que encorajava a violência e a preguiça mental (JUNIOR, 2004, p.114). Em uma reportagem publicada pelo *Diário de Notícias* em setembro de 1948, Francisco Cunha Pereira Filho demarca bem o tipo de lógica em questão. Em “*Combate à sub-literatura infantil*”, título da referida reportagem, ele escreve: “a atenção nacional tem-se voltado, ultimamente, para diversas campanhas de elevado fundo patriótico”, dentre elas “a campanha do petróleo”, “a campanha de alfabetização do adulto” e “a campanha nacional da criança”; estas, de acordo com ele, “vem demonstrando o interesse despertado em todo o país pela solução de nossos problemas básicos”, diga-se, a soberania econômica, política e cultural do país. Para o autor, “os primeiros ecos de um grande movimento encetado pela Associação Brasileira de Ensino e firmemente apoiado pelo *Diário de Notícias*” elevavam a debilitada condição da literatura infantil, não por vias de uma perseguição estética, afinal, “as últimas descobertas no campo da pedagogia e da puericultura tem demonstrado o valor das figuras coloridas na educação e desenvolvimento da criança”, mas, por conta de uma postura crítica à sua temática – que, em primeira instância, “é sempre a história dos ‘mocinhos’, na sua maior parte ‘super-homens’, vencendo pela própria força bruta quadrilhas organizadas de criminosos de toda a espécie”; e, em segunda instância, sofre com a ausência de um “cunho nativista” preocupado com algo aquém dos interesses econômicos estrangeiros (FILHO,1948).

Comumente, a literatura esteve a serviço de argumentos anti-quadrinho. Como uma pretensa forma de literatura infantil a história em quadrinho pecava por distanciar-se por demais dos tipos de narrativas tradicionalmente exploradas por esse gênero. Sterling North, uma das primeiras figuras públicas a assumir uma posição de objeção às

histórias em quadrinhos nos Estados Unidos, chegou, inclusive, a publicar, em maio de 1940, no *Chicago Daily News*, um editorial predicando o fim da proliferação dos quadrinhos ‘em nome da literatura’ (GABILLIET, 2010, p.188-189). Como bem notou Heloísa Buarque de Hollanda sobre as manifestações culturais dos anos 1960, “a práxis cultural empenha-se basicamente na mobilização de um público, a literatura como tal evidencia uma falha tática e permite uma evasão de valores novos para outras linguagens” (2004, p.40). Não se trata de afirmar aqui que a literatura transforma-se em quadrinho para entregar suas mensagens de novos jeitos, “mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário...” (2004, p.40). Se estendermos a asserção de Heloísa Buarque de Hollanda ao tratamento literário dos quadrinhos, contudo, o sugestionamento de que a história em quadrinho é, de fato, um tipo de emanção outra de uma “falha tática” da literatura infantil, leva ao menosprezo de suas particularidades artísticas. Éric Maigret (1994), em seu estudo sobre o processo de ‘reconhecimento incompleto’ das histórias em quadrinhos, chega a comentar como a consideração literária dos quadrinhos, ao mesmo tempo que concedeu-lhes maior respeitabilidade, ajudou na banalização da sua forma e no desgaste do seu potencial contendedor (GABILLIET, 2010, p.629).

Ao que tudo indica, o quadrinho caiu vítima de uma campanha que pouco se opôs às suas peculiaridades constitutivas, por justamente desconsiderá-las por inteiro, mas que pesadamente rejeitou os seus projetos temáticos, principalmente no que toca as explorações de um estilo de vida tipicamente norte-americano. Nesse ponto, a prescrição das condições ideais para a leitura segura das histórias em quadrinhos feita por Jurací Silveira, educadora entrevistada pelo *Diário de Notícias* em agosto de 1948, se torna exemplar:

As histórias desenvolvidas em quadros, tão do gosto das revistas infantis nacionais e estrangeiras, podem ser utilizadas, desde que se verifiquem

as seguintes condições: (a) as linhas, nítidas e dispostas paralelamente, devem ter a mesma extensão, evitando-se a intercalação de frases e gravuras, o que prejudicaria a velocidade e o ritmo da leitura, na direção da esquerda para a direita. A fisiologia da leitura condena toda e qualquer impressão que obrigue o aparelho ocular a vários e diferentes esforços e acomodação; (b) as ilustrações que facilitam extraordinariamente a compreensão dos leitores incipientes, devem, pelo movimento e colorido, servir à educação do gosto artístico das crianças; (c) os assuntos explorados devem favorecer um sadio equilíbrio emocional, garantia de atitudes e sentimentos socialmente desejáveis, eliminando-se os que giram em torno de personagens e de conceitos de vida estranhos à cultura nacional – como bem ressaltou o ilustre sociólogo Artur Ramos. (SILVEIRA, 1948)

Ao escrever sobre a “intercalação de frases e gravuras”, a leitura “na direção da esquerda para a direita” e as “linhas, nítidas e dispostas paralelamente”, Jurací comenta as convenções de impressão e leitura, mais que os caprichos estéticos, das histórias em quadrinhos. As ilustrações, mencionadas por ela, estão ali para facilitar “extraordinariamente a compreensão dos leitores incipientes”, pois, imagem e texto estão ali separadamente desempenhando funções distantes. Ao texto cabe o desenvolvimento narrativo nuclear, à imagem cabe a sua exemplificação visual. Sua sugestão, aí, consiste na enumeração de postulados que garantam a leitura desimpedida de narrativas literárias educativas e culturalmente relevantes.

(Des)educativa, (des)moralizante e (des) nacionalizante

Jean-Paul Gabilliet (2010) dividiu as investidas anti-quadrinho nos EUA em duas pequenas fases – a primeira entre 1947 e 1950, e a segunda entre 1952 e 1954 – ambas as quais desenrolaram-se de forma bastante multifária. Em um primeiro momento, foi dada uma atenção midiática desproporcional a casos isolados de delinquência juvenil em que os jovens eram expostos

como leitores de histórias em quadrinhos; ao mesmo tempo em que houve uma crescente popularização de Fredric Wertham, psiquiatra alemão dedicado à “proteção da infância”, dando tração ao seu posicionamento público contra os quadrinhos. Seu postulado era o de que o poder corruptor da história em quadrinhos levaria todos os seus leitores a atos de delinquência, e que, portanto, o público infantil deveria ser protegido de seus efeitos nocivos. O discurso de Fredric Wertham, monocausal, obsessivo e populista (GABILLIET, 2010, p.490), opunha-se ao da *Child Study Association of America* (CSA), que considerou, pelos anos subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial, mínimo o impacto das histórias em quadrinhos na criminalidade infantil, e, inclusive, denotou ser crucial ao desenvolvimento psicológico infantil a sua leitura. Similarmente, no Brasil, a campanha iniciada por Orlando Dantas em 1948, engrandeceu-se com artigos, muitos do próprio *Diário de Notícias*, dedicados a dissecar atos criminosos cometidos por menores de idade, conectando-os à leitura das histórias em quadrinhos. Crimes cometidos sob influência direta dos quadrinhos eram casos isolados, contudo, a sua instrumentalização na afirmação de um discurso anti-quadrinho, sem dúvida popularizado por Wertham, tornou-se lugar-comum. Diferentemente do caso norte-americano, vale notar, a presença de Fredric Wertham na imprensa diária brasileira não foi um fator acentuante, já que poucos de seus artigos foram traduzidos e veiculados nos jornais, no entanto, sua influência indireta fez-se notar pelo uso de uma lógica semelhante nas reportagens da época.

James Gilbert (1986) demarca justamente como, durante os anos 1950, o pânico concernente à delinquência juvenil traduziu-se em uma censura generalizadamente aceita das mídias de massa; essa vontade de censura, fruto da crescente ameaça da criminalidade e da guerra nuclear, canalizou, no entanto, diferentes reivindicações em cada uma das duas fases da

campanha contra as histórias em quadrinhos nos EUA. A histeria dos anos 1948 e 1949 enfocava-se nos quadrinhos policiais, voltados à representação do gangsterismo, do crime e da violência, enquanto que, entre 1952 e 1954, a campanha virou sua atenção aos quadrinhos de romance, por conta de suas reproduções do corpo feminino, ditas eróticas e pornográficas (GABILLIET, 2010, p.497), e, ainda, à proliferação dos quadrinhos de guerra e de horror surgidos durante a Guerra da Coreia. Viu-se, então, uma delinquência ligada a atos de violência sem sentido, ‘glorificada’ e ‘glamourizada’ pelos quadrinhos, transformar-se em uma delinquência profundamente impactada pela desconfiança para com os papéis tradicionais da sociedade norte-americana.

Mais que uma crítica setORIZADA por diferentes gêneros de quadrinhos, a campanha que se deu no Brasil, diferentemente, foi lançada contra todo e qualquer quadrinho estrangeiro, principalmente aos que propagandassem narrativas violentas e fantasiosas tipicamente norte-americanas. No Brasil, com ampla cobertura do *Diário de Notícias* e considerável apoio da imprensa católica, as investidas feitas em favor do controle dos quadrinhos ganharam cada vez mais espaço, incentivando a criação, por parte do Ministério da Educação e Saúde, de prêmios anuais para livros e revistas destinados ao público infantil que instigassem o desenvolvimento lúdico da história brasileira, particularmente no que toca o folclore; de programas de distribuição de obras selecionadas às bibliotecas de todo país; e de incentivos legais à redução de preços dos ditos ‘livros mais respeitáveis’. A assistência governamental à restrição da circulação das histórias em quadrinhos em bibliotecas e escolas, deu-se através da anuência de figuras políticas locais à ‘defesa da infância’ levada a cabo pelos discursos condenatórios do *Diário de Notícias*. Logo, a censura apareceu como proposição viável na angariação de votos dos simpatizantes do controle aos quadrinhos.



Com destino às crianças de uma nação sensível a questões de identidade e ocupando um domínio marginal em termos culturais, as histórias em quadrinhos pouco se beneficiaram de personalidades públicas, tanto em seu próprio intermédio, com praticamente nenhum porta-voz significativo, quanto em outras dimensões da vida social, com pouquíssima anuência política e patronagem financeira, etc. O debate em favor dos quadrinhos, não à toa, desenrolou-se quase que inteiramente por entre alguns intelectuais interessados, grupos amadores e profissionais da imprensa de pouco mérito. Em contrapartida, discursos simpáticos ao controle das histórias em quadrinhos foram mobilizados pelas mais variadas personalidades: professores, bibliotecários, estudantes universitários, associações católicas, associações de pais, jornalistas, deputados, governadores, prefeitos, psicólogos, pediatras, etc. “Praticamente qualquer um investido de uma autoridade moral tornou-se um detrator virulento da história em quadrinho” (GABILLIET, 2010, p.492 – *tradução minha*).

Claro que, apesar de tudo, a campanha pela censura das histórias em quadrinhos veio

acompanhada por demonstrações igualmente públicas de apreciação, mesmo que de natureza pontual. Convidados pela ABE para participar do debate em questão, os membros da Associação Brasileira de Desenho (ABD), criada em 1947 na cidade do Rio de Janeiro, advogaram pela lei de reserva de mercado, que garantiria mais espaço para obras nacionais nos jornais, sob o argumento de que a nocividade dos quadrinhos se originava do material estrangeiro sendo consumido no país, não das propostas artísticas ali presentes. Similarmente, Gilberto Freyre, impelido pelas discussões da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, escreveu uma coletânea de artigos na revista *O Cruzeiro*, publicados entre 1948 e 1951, comentando as possíveis virtudes das histórias em quadrinhos. Lá, Freyre argumentou como a forma quadrinística é isenta de imoralidades, e como é o seu conteúdo que “deve ser, quanto possível, purificad[o] de excessos, vulgaridade ou abusos” (1981, p.384). A indecência e a americanidade, segundo ele, eram fenômenos que deveriam ser combatidos fora do mando censor, afinal, a história em quadrinho “tanto pode ser posta ao serviço de Deus quanto do Diabo” (1981, p.350) e, sendo

assim, como forma artística, pode (e deve) ser operacionalizada pelo sistema educacional como recurso facilitador da aprendizagem. Como pôs o autor:

É o que devem fazer hoje os bons educadores, artistas, intelectuais e jornalistas: dominar a nova técnica de educação e recreação do menino e do adolescente que é a história em quadrinhos. Em vez de se deixarem envolver pelo horror furioso à história de quadrinho, devem servir-se dessa técnica, melhorando-lhe a substância e purificando-lhe o conteúdo de excessos de sensacionalismo, de vulgaridade e de mau gosto. Nada de polícia nem de censura prévia à literatura para a solução de um problema que não se resolve nem com a polícia nem com a censura. (FREYRE, 1981, p.349-350)

Como Freyre, outros profissionais da educação engajados no debate sobre as histórias em quadrinhos pensaram-nas primeiramente como uma forma de entretenimento infantil, para mais, como manifestações análogas à literatura infantil, devendo elas, similarmente, serem submetidas ao escrutínio moral do público adulto antes de serem permitidas livre circulação. Raquel Queiroz, escritora e popular colunista do *Diário de Notícias*, regularmente aludiu à inferioridade artística dos quadrinhos, comumente aferindo-as à superioridade da literatura infantil. Em uma reportagem publicada em setembro de 1947, Raquel comenta como, apesar das “duas fases” da literatura juvenil no Brasil, “a fase pré e a fase pós Monteiro Lobato”, terem por corolário o enriquecimento desse gênero artístico tão importante para a formação da infância, “hoje, por desgraça, juntou-se à literatura traduzida a repelente safra dos chamados livros ‘de quadrinhos’, historietas arrumadas com desenho em sequência cinematográfica; é um gênero miserável e bastardo que nem chega a ser literatura, e muito menos será qualquer coisa no domínio da arte, da gravura, e cuja miséria intrínseca – na imaginação, na concepção e na realização – é a qualidade dominante” (QUEIROZ, 1947).

A já comentada associação entre literatura infantil e história em quadrinhos, informa

tanto a sua profunda conexão com a infância quanto com o mundo artístico. Os quadrinhos entraram na imprensa brasileira, em grande parte, por via de revistas infantojuvenis, e, apesar de outras obras quadrinísticas, tais como a charge e a caricatura, terem tradicionalmente se atido ao público adulto, o gênero como um todo foi concebido como que de índole infantil e, conseqüentemente, teve de submeter-se às preocupações com a formação educativa. Sob o título “*Morrera a Caricatura?*”, o jornal *A Noite* publicou uma reportagem que toca num ponto crucial dessa questão. Apesar das histórias em quadrinhos serem limitadas pela natureza de seu público, as caricaturas não o são. Afora a sua relação germinal com a imprensa e a sua aparência gráfica, as caricaturas e as histórias em quadrinhos distanciam-se no que se refere ao seu público, e, portanto, aos seus temas. Segundo a referida reportagem, “para se compreender uma charge caricatural é preciso finura de espírito, sutileza, sensibilidade”, a “acuidade mental” necessária ao leitor apreciador de caricatura não é formativa, mas revelativa (MORRERA, 1949). Trocado por miúdos, para que a caricatura seja apreciada ela deve estimular todo um nexo de julgamentos e referências já existentes (usualmente de âmbito político), ausentes no processo de apreciação dos quadrinhos. A possível decadência da arte da caricatura, mencionada pela reportagem, refere-se a aparente perda dessa acuidade, assinalada pela emergência das histórias em quadrinhos, um outro tipo de arte gráfica surgida para um novo tipo de leitura.

O terror fervoroso difundido pelo *Diário de Notícias*, assimilado ao discurso de outros tantos jornais, como *Correio da Manhã*, *A Notícia* e *Tribuna da Imprensa*, assim como a sua crítica contestação por figuras como Gilberto Freyre, promoveram noções bem restritas do que são os quadrinhos e, de mais a mais, tinham um perplexo desconhecimento das razões para o seu sucesso. A investida moralista, alimentada pela veiculação de um crescente número de publicações voltadas à desclassificação do gênero quadrinístico, tinha contraposta às suas convicções acerca da qualidade desvirtuante

dos quadrinhos a asserção de outros grupos que tentavam pensá-los mais amplamente dentro do domínio da arte. A Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, organizada por um pequeno grupo de jovens paulistas, composto por Miguel Penteadado, Jayme Cortez, Álvaro de Moya, Syllas Roberg e Reinaldo de Oliveira, pôs em moção uma investida surgida deste embate. Inaugurada no dia 18 de junho de 1951, no Centro Cultura e Progresso, em São Paulo, tal exposição foi pioneira em sua tentativa de promover os quadrinhos à sua condição de arte, engendrando um vigoroso debate acerca do papel formador das histórias em quadrinhos. Este grupo tomou para si a luta de “convencer a imprensa paulistana a cobrir uma exposição sobre quadrinhos e lhes dar tratamento de ‘arte’” (JUNIOR, 2004, p.176) com o intuito de combater sua constante condenação pública.

A grande imprensa educadora e a Iª Exposição Internacional de Históricas em Quadrinhos

Encabeçado por Álvaro de Moya, o projeto da Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos surgiu, primordialmente, como exercício de um encantamento com os quadrinhos norte-americanos. Em seu livro memorialista, *“Anos 50 São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos”*, Moya coloca-se, como muitos outros, como um admirador das histórias em quadrinhos, interessado na carreira quadrinística e engajado com o seu estabelecimento no mercado editorial nacional. Neste livro, o autor narra a formação de um grupo de diletantes no centro paulista, composto por importantes figuras para o nascente meio profissional dos quadrinhos, dentre eles, técnicos de áudio, operários gráficos, jornalistas e desenhistas, discorriam de modo dialógico sobre as lógicas que regiam este tipo artístico, operando sempre a partir de um questionamento de natureza ontológica:

Comecei a desenhar graças a pessoas mais velhas

que conheci em Santana, como o desenhista João Gitahy, o escritor Syllas Roberg e, depois, o Jayme Cortez, que tinha vindo de Portugal em 1947, Reinaldo de Oliveira que trabalhava na Editora La Selva e o Miguel Penteadado, que era operário gráfico. Foi quando formamos uma turma. Concordávamos que a HQ tinha muito a ver com a literatura. Nós líamos muito. (...) Gostávamos de ir ao cinema. Então, percebemos que HQ era parecida com a Sétima Arte. As enquadrações, os cortes, as fusões, os movimentos de câmera, o tempo, etc. (MOYA, 2001, p.15)

Envolvidos, de uma forma ou de outra, no ofício da imprensa, Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg e Miguel Penteadado, envolveram-se platonicamente com os quadrinhos, assumindo-se como seus grandes admiradores e discursando em sua defesa. Sua defesa foi feita, contudo, sempre da comparação a outros tipos midiáticos de especificidade já estabelecida, nunca de um estudo mais crítico sobre o que era propriamente de natureza quadrinística. O processo de aquisição dos painéis originais, expostos no evento em cartazes temáticos, assim como a própria ideia de organizar uma exposição de histórias em quadrinhos, surgiu justamente da vontade coletiva de profissionalização da produção quadrinística, aqui incluída a produção brasileira como um todo, que se beneficiaria de um exame mais atento dos trabalhos já consagrados de autores estrangeiros. O esmiuçamento desses painéis, contudo, oportunizou ainda mais paralelos. Com os originais em mãos, as obras norte-americanas foram postas lado a lado às obras brasileiras, tendo anunciado aí o problema assolador do plágio no mercado nacional, real empecilho para o desenvolvimento do mercado aqui.

Depois da chegada dos originais estrangeiros, foi necessário estabelecer um espaço de exposição, a princípio pensado como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), mas, como Álvaro de Moya reconta em sua conversa com Luiz Hossaka, secretário do então diretor Pietro M. Bardi, o desinteresse pelo projeto foi logo manifestado por seus responsáveis, fazendo com que o Centro Cultura

e Progresso, administrado por Maurício Kus e Liba Frydman, despontasse como alternativa. A exposição foi feita, então, no bairro de Bom Retiro em uma “associação cultural comunitária” (MATTOS, 2002, p.221) frequentada por jovens engajados “com o pensamento progressista e com as causas populares”, de onde outros tantos projetos artísticos, no teatro, na televisão e na rádio, acharam ressonância.

A exposição contou com cerca de 10 cartazes – intitulados: “Evolução”; “Tendência Artística”; “Antigo e Moderno”; “Paradoxo”; “Plágio”; “Ataque e Defesa”; “Problema”; “Repercussão e Importância”; “História em Quadrinhos no Mundo”; e “Artistas do Mundo” – cada qual pensado como parte de uma composição argumentativa seriada, voltada à apresentação das histórias em quadrinhos como um tipo de linguagem artística, cuja presença sem supervisão na imprensa brasileira fez nascer um mercado baseado no plágio, duramente criticado por seus conteúdos. A reprodução indiscriminada dos quadrinhos norte-americanos, gerador das grandes críticas ao estrangeirismo imoral, foi

apresentado como um paradoxo, em última instância servindo como recurso à argumentação em favor da expressão quadrinística como ofício cheio de potência artística para o projeto mais amplo de uma educação nacional da juventude. O embate público até então transcorrido foi sintetizado pela exposição de sorte que, considerados como uma arte em evolução, as histórias em quadrinhos foram aliviadas de seu estrangeirismo perverso ao serem contempladas sob a perspectiva de uma produção não só brasileira, mas abasileirada.

A inauguração da exposição contou com a cobertura televisiva da TV Tupi, além de diversas chamadas e anúncios jornalísticos. A proximidade de seus organizadores com profissionais da imprensa paulistas fez com que cobertura local do evento fosse facilitada, mesmo que, em realidade, o mesmo não tenha atraído muitos visitantes, como indica a sua lista de presença. Conquanto, os visitantes que de fato a atenderam foram de curiosa notabilidade, como foi o caso de Caio Prado Jr., dono da Editora Brasiliense (para a qual Moya ilustrava)

CENTRO CULTURA E PROGRESSO

Junho 1951 Rua José Paulino N. 64 - 2.º Andar Junho 1951
Telefone 36-7064 - SÃO PAULO

1.ª Exposição Internacional de História em quadrinhos

Uma das artes modernas mais combatidas e discutidas do momento é a história em quadrinhos. Enquanto uns a reconhecem como uma das maiores exteriorizações de todos os tempos, e a mais jovem dentre as demais, há instituições e pessoas que a combatem intrinsecamente e confundem história em quadrinhos com habilidade, conteúdo ou simples técnica. A polémica está lançada.

E, com o intuito de lançar mais luz sobre este momentoso problema, e esclarecer ao público e à crítica em geral o extraordinário índice artístico e social alcançado por esta nova arte, o CENTRO CULTURA E PROGRESSO entrou em contacto com o ESTUDIOARTE, formado por jovens desenhistas desta Capital, que organizaram a

1.ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, que se realizará em nossa sede social de 19 de corrente a 2 de julho próximo.

Desde já fica V.S. convidado a comparecer à sessão de inauguração, dia 19 de corrente, às 20,30 horas, bem como visitar a Exposição nos dias subsequentes.

N.B.: - A Exposição permanecerá aberta diariamente, menos domingo das 20 às 22 horas. Aos domingos das 15 às 18 horas, especialmente para a petizada.

ATIVIDADES

DIA 15 - SEXTA-FEIRA - 20 HORAS
Exibição cinematográfica.

«FARRAPO HUMANO», com Ray Milland e Jane Wyman.
«PÁGINA CÔMICA», notável documentário sobre história em quadrinhos.

«25 ANOS DE PREMÍOS DA ACADEMIA», relato retrospectivo de todos os prêmios da Academia de Hollywood, desde sua instituição.

No MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
Rua 7 de Abril, 230 - 2.º andar

— Entrada somente mediante convites que deverão ser retirados com antecedência na Secretaria.

DIA 16 - SÁBADO - DAS 22 AS 4 HORAS
Interessante baile a capela abalantado por ótimo jazz — Muitas surpresas e brincadeiras tipicamente caboclas.

— Os convites deverão ser retirados com antecedência na Secretaria.

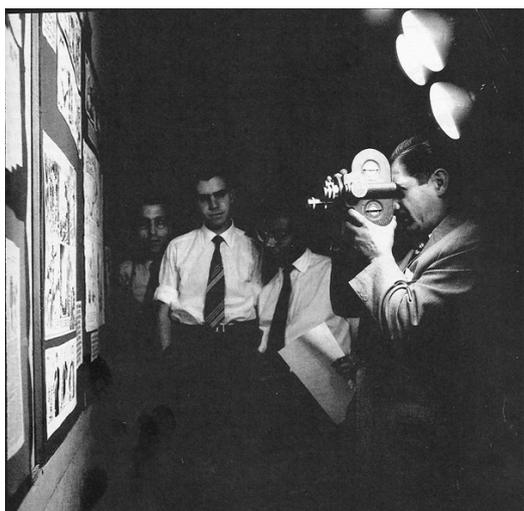
INSCREVA-SE NO 1.º CONCURSO DE FOTOGRAFIAS DO CINCLUBE PROGRESSO. Prêmios aos vencedores — Os trabalhos classificados serão expostos juntamente com a 1.ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos.

Entrada franqueada ao Público

Convite para a 1ª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos. Fonte: Anos 50 São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos.

e sua filha Yolanda, ou mesmo, de alguns ainda desconhecidos quadrinistas, como foi o caso de Maurício de Sousa e Júlio Shimamoto, e, ainda, como foi o caso de Pietro M. Bardi e sua esposa, Lina Bo Bardi, que compareceram no último dia de exposição. Estes, sem dúvidas rememorando a Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, posteriormente organizaram o Iº Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos no MASP, no ano de 1970, reproduzindo, em parceria com a *Société Civile d'Étude et de Recherche des Littératures Dessinées* (SOCERLID) e a Escola Panamericana de Artes, a exposição *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, feita originalmente no Museu de Artes Decorativas do *Louvre*, em 1967.

A Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos passou despercebida pelos muitos e sortidos críticos do gênero, não tendo incitado uma única reportagem contrária a ela



Cobertura da TV Tupi da inauguração da exposição - Foto por Álvaro de Moya. Fonte: Anos 50 São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos

e, inclusive, os mesmos jornais que publicavam manchetes das mais sensacionalistas contra os quadrinhos publicavam também chamadas para a exposição. A ausência de qualquer reação contrária significativa ao evento marca, não a aceitação generalizada do empreendimento aos olhos do público, e sim a impassibilidade com a qual o discurso amador mais engajado era encarado. De acordo com Moya, os únicos desentendimentos percebidos por ele durante a organização do evento estiveram ligados a alguns dos frequentadores do Centro de Cultura e Progresso, que viram a exposição como um tipo de propaganda do imperialismo norte-americano³ (2001, p.25).

Por outro lado, as menções em chamadas de jornal e reportagens adotaram uma posição favorável à exposição, mesmo que, em ocasião, expressavam-se de forma maquinal e desapaixonada. Como foi o caso de uma reportagem, publicada no *Globo*, em junho de 1951, em que se lia:

Inaugurou-se, hoje, na sede do Centro de Cultura e Progresso, à rua José Paulino, 64, no Bom Retiro, a I Exposição Internacional de Histórias em Quadrinho, organizada por um grupo de jovens que, levados pelo mesmo ideal, formaram o 'Studioart'⁴. São desenhistas amadores, que se lançaram ao empreendimento visando sobretudo a propagar a nova arte em nosso país, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos, França, Itália e outras nações europeias. A iniciativa não tem finalidade de lucro. A exposição tem caráter elucidativo, didático, técnico, artístico, guardando, porém, a devida acessibilidade ao público. Como objetivo dos seus

3 “O Progresso, particularmente o Departamento da Juventude, foi um dos clubes mais ativos da cidade de São Paulo da época. Todos os grandes nomes da literatura, das artes plásticas e artes cênicas passaram pelo Departamento da Juventude: desde Jorge Amado até Melanie Koch; Galeão Coutinho e Ruggiero Jacob; Procópio Ferreira e Oscarito. Frequentavam o Departamento da Juventude do Progresso, por razões pessoais amorosas, entre outros, dois não judeus: Álvaro de Moya e Syllas Roberg. Os dois também eram apaixonados por história em quadrinhos e propuseram então promover no Departamento da Juventude do Progresso uma exposição internacional de *comics*. A sugestão levantou controvérsias. As histórias em quadrinhos eram uma expressão cultural do sistema norte-americano de vida e, portanto, considerado de influência nefasta pelos setores progressistas. Mas a maioria dos diretores do Departamento da Juventude foram educados na leitura de publicações em quadrinhos da época: A Gazetinha (do diário A Gazeta), Suplemento Juvenil (dos Aizen), O Globo Juvenil (do Globo) e o Gibi. Venceu a ideia de prestigiar a exposição como um ato de cultura e debate.”(MOYA, 2001,p. 25)

4. “Acontece que achávamos que ninguém conhecia lá fora os nomes de Álvaro de Moya e Jayme Cortez, então inventamos um nome para usar como timbre nas cartas e envelopes. Era o Studioarte.”(MOYA, 2001,p.60)

promotores, poderá dizer-se que ela consiste em mostrar ao povo o extraordinário índice artístico alcançado pelas histórias em quadrinhos – que consideram o mais novo processo de exteriorização adotado pelo homem.

Claro que, nem todas as matérias sobre a exposição foram desprovidas de entusiasmo. Em sua coluna “*Radio-Show*”, publicada no ano de 1951 no jornal *O Tempo*, Arnaldo Câmara Leitão escreveu: “Do esforço, do idealismo, da mentalidade moça e arejada de um grupo de jovens talentosos resultou essa realização, considerada a primeira do Brasil”, de acordo com ele, “‘literatura para a infância’, passatempo digestivo para adultos, fonte de enriquecimento para editores e mesmo para desenhistas vendidos ao ouro – uma porção de coisas negativas estão ligadas à história em quadrinhos: é maldita ainda mais que o rádio”, apesar disso “são raros os que lhe estudam as possibilidades artísticas e descobrem nos quadrinhos mais uma exteriorização estética dos dias de funcionalidade e síntese que atravessamos”. O próprio Syllas Roberg teve oportunidade de publicar uma avaliação de sua exposição. Em junho de 1951 foi publicada na revista *Radar* uma reportagem com o título “*Renovam-se as Formas de Expressão Artística*”, em que Roberg comenta: “viu-se este século nascerem formas de expressão artística, que revolucionaram por completo antigos conceitos sobre o assunto. O cinema, o rádio, agora a televisão, mas também – convém não esquecer – as ‘histórias em quadrinhos’”. Mais a frente, ele segue, então, afirmando como “na verdade, trata-se de uma arte difícilima, e também muito útil, pela síntese expressionista, que realiza, de várias artes. Will Eisner (norte-americano), Salinas (argentino) e Coelho (português) são alguns dos mais destacados especialistas no gênero, hoje prestigiados por críticos como John Paul Adams e Gene Byrnes”. Algumas outras notáveis adições ao montante de reportagens entusiasmadas com a Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos consistiram na matéria publicada na coluna “*Cinelância*”, do jornal *O Tempo*, por Walter George Durst, amigo dos organizadores;

e a matéria publicada na contracapa da revista *O Herói da Editora Brasil América* (EBAL), escrita por Adolfo Aizen, uma grande figura no meio editorial de quadrinhos brasileiro.

Creio que, após considerar algumas dessas críticas, torna-se evidente como a promoção deste empreendimento deu-se por parte de um núcleo transversal de colaboradores, conhecidos e amigos, que, postos em diálogo uns com os outros e atentos à importância da Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, aproveitaram-se de suas posições na imprensa diária para ajudar na consideração generalizada dos quadrinhos como meio de recreação familiar, tal e qual como expressão artística. Contudo, não é possível deixar de pensar como, em grande parte, essa divulgação caiu no vazio, justamente por ter quase que unicamente se emparelhado com outros profissionais familiarizados com o meio.

Infância, consumo e arte

A Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, ricamente documentada por fotografias, em parte graças à Álvaro de Moya, marca uma reviravolta no até então esquivo afluxo de manifestações em defesa às histórias em quadrinhos. Foi a partir da reunião destes jovens em favor de uma exposição de histórias em quadrinhos que uma comunidade de amadores pôde se desenvolver ao redor da questão da sua artificação. Em seus esforços de profissionalização do meio quadrinístico, contudo, essa comunidade de amadores logo deparou-se com um grande obstáculo, a questão da educação, indissociável, nesse momento, do público infantojuvenil. Mesmo que engatilhadas pelas disputas empresariais de Dantas e Marinho, as proposições censoras, por razão da ímpar correlação entre quadrinhos e infância, foram inegavelmente fortalecidas pelo juízo das discussões sobre a formação da juventude nacional. Foco da renovada preocupação política com a identidade nacional, a juventude brasileira, com sua sujeição aos estrangeirismos dos mais vulgares, estava em eminente ameaça

de consumir-se a si mesma, caindo vítima, para além das mercadorias vendidas nas bancas de jornal, a um estilo de vida alheio à realidade do país.

Em última instância, foram “os amadores, mais ainda, os produtores e editores” (HEINICH, 2017, p.8 – *tradução minha*), que deram tração ao processo de artificação. Na França, a criação de um clube de colecionadores, de uma revista especializada, de um centro de estudos e de uma exposição no Museu de Artes Decorativas – a mesma exposição que foi posteriormente trazida ao MASP –, assim como de um juízo positivo da *Ligue de l'Enseignement*, “bastante inclinada até então a estigmatizar uma influência prejudicial sobre a juventude” (HEINICH, 2017, p.8 – *tradução minha*), deram margem para o rápido estabelecimento dos quadrinhos como o mais novo tipo artístico. Para mais, o esforço acadêmico por parte das universidades francesas em tipologizar diferentes expressões artísticas, como o cinema, o jornalismo, a literatura e os quadrinhos, deu credibilidade ao seu amadurecimento público. A tentativa de artificação das histórias em quadrinhos no Brasil, por outro lado, não foi capaz de esquivar-se da questão da infância. O surgimento de colecionadores, centros de estudos e exposições amadoras em São Paulo e no Rio de Janeiro, que, vale notar, antecedeu por 10 anos o caso francês, em muitos sentidos esteve relacionado com a vexação pública das histórias em quadrinhos, e, assim sendo, esteve, desde os seus primórdios, em diálogo com a potência (des)educativa dos quadrinhos. A ausência de revistas dedicadas à temática e o particular interesse de áreas da Pedagogia e da Psicologia nas implicações comportamentais da leitura cotidiana dos quadrinhos significou a sua introdução em espaços universitários por meios da teorização educativa. Até o final dos anos 1960, o aparecimento de livros que tocavam na temática das histórias em quadrinhos de modo a (des)legitimá-la como forma digna e segura de entretenimento foi o que manteve os quadrinhos no escopo de novas pesquisas, pouquíssimas obras fugiram dessa batalha. Os estudos de nível

propriamente universitário ainda advinham, em grande parte, da França, vindos de áreas dentro da medicina, da pedagogia e da sociologia. Somente no começo da década seguinte a contraposição vigorosa às histórias em quadrinhos foi preterida, dando lugar aos primeiros estudos nacionais comprometidos com o entendimento de sua estrutura linguística e imagética, assim como de sua história na imprensa brasileira. A revista *Vozes* foi um potente canalizador desses estudos, as suas edições especiais introduziram um espaço mais ou menos constante para a publicação de trabalhos, de cunho mais acadêmico, ao longo de suas duas décadas de circulação. Os anos 1970 foram frutíferos também para o estabelecimento de espaços dentro das universidades brasileiras, em particular da USP, para o estudo das histórias em quadrinhos, que, ao longo dos anos, tornaram-se especialmente bem-sucedidos nas áreas da semiologia, da pedagogia e da comunicação.

Não houve aqui, como houve na França, um amadurecimento da produção, em sentido, tanto de abrangência de leitores mais velhos, quanto de experimentação estética e narrativa; as obras mais arrojadas publicadas em território nacional eram de origem estrangeira e sofriam com certa impopularidade. Logo, os denotados marcos do processo de quase artificação francesa dos quadrinhos já não reflete a experiência brasileira, na medida em que a infância foi algo incontornável, tanto para sua profissionalização, quanto para o seu reconhecimento como tipo artístico singular.

O processo de artificação das histórias em quadrinhos, em sentido generalizado, como já foi notado, não foi concluído, por assim dizer. Tanto na França, quanto nos Estados Unidos e no Brasil, a consideração artística da história em quadrinho foi frustrada por duas razões sobrepostas, a sua produção comercial copiosa e da sua orientação ao público infantojuvenil. Somente parte de sua produção quadrinística foi tida como artística, maiormente àquela destinada “[a] adultos, adotando formas atípicas em relação aos modos narrativos usuais, com clara busca de originalidade, virtuosismo gráfico ou inventividade narrativa” (HEINICH, 2017,

p.9 – *tradução minha*). Com mais frequência, são as matrizes de papelão originais de autoria consagrada (melhor representado na França por Hergé) que adquirem “um estatuto intermediário entre o autógrafo, como na literatura, e o desenho, como com os artistas plásticos” (HEINICH, 2017, p.9 – *tradução minha*). Dentro desse esquema, é justamente a reprodução dessas placas ilustradas, instrumento corriqueiro da xerografia industrial, que produz o carisma particular atribuído à autenticidade imagética dos quadrinhos, e é a venda dessas mesmas placas, como artefatos de origem, que selam sua entrada no mercado de artes. Tratando-se de uma forma de entretenimento mobilizada cotidianamente pela grande imprensa e constituída por estórias altamente porosas aos acontecimentos urbanos, os quadrinhos falharam, por muito tempo, em convencer os outros de seu estatuto artístico, contudo, foi justamente sua vulgaridade que, no fim das contas, distinguiu-os de outros tipos artísticos gráficos. Nessa chave, Nelson Werneck Sodré, em sua coluna, “*Vida Literária*”, escrevendo sobre o grandioso e o comum, comentou:

Discutimos a respeito do nosso reconhecido atraso em diversos campos da atividade artística, em particular o do cinema, e daí a conversa transitou, naturalmente, para a divulgação das histórias infantis em quadrinhos, que já vem prontas do estrangeiro e que, naturalmente, gravitam em torno de assuntos que não têm a menor ligação com o nosso país, em seu passado ou no seu presente, na sua história ou nos seus quadros naturais e nas suas lendas. (SODRÉ, 1952)

Fica claro que, para Sodré, falta à narrativa dos quadrinhos assuntos da realidade brasileira. A fantasia e o estrangeirismo imperam sobre a sua “ligação com o nosso país, em seu passado ou no seu presente, na sua história ou nos seus quadros naturais e nas suas lendas”. Mais adiante, Sodré denota como “para a infância e para a adolescência, o grandioso tem características singulares – é como a fantasia”. A fantasia, ligada ao extraordinário, ao excepcional, ao glorioso, tipicamente “*guarida na arte*”, é uma forma

de “*deformação literária*”, já que “a verdade (...) está muito mais no cotidiano do que no excepcional”. Ora, se para Sodré, os quadrinhos são a fantasiação do real, devem ser eles um dos maiores representantes dessa tendência danosa à grandiloquência narrativa. Conquanto, essa feição fantasiosa dada por ele aos quadrinhos, referida possivelmente à tradição literária da fantasia, não leva em conta a forma com a qual as histórias em quadrinhos relacionam-se com a vida cotidiana. A consubstanciação da vida em imagem se dá de modo a explorar corriqueiramente temáticas relevantes à atualidade, de gangsteres à cowboys, os quadrinhos põem em primeiro plano imagens fetichizadas do real, muitas vezes *comicizando* momentos da vida como ela é apresentada nos jornais. Esta, a meu ver, é uma marca da intensificação da realidade, não do seu abandono. Se, então, para Sodré “é em termos comuns que a vida escorre e transita e é nesses termos que quase todos os homens atravessam a existência” e, “não há, pois, como fugir ao segredo de polichinelo de que a arte, qualquer seja o seu processo e a sua técnica, é no comum que deve encontrar o seu campo”, devem ser os quadrinhos a mais fina representação artística da vida como ela nos é apresentada. As histórias em quadrinhos elas mesmas transformaram-se em um poderoso símbolo do comum, não só por sua intensa circulação na imprensa diária, mas também pela sua constante referência ao que havia de mais hodierno.

O memorialista Álvaro de Moya, ao articular a artisticidade dos quadrinhos a outras narrativas midiáticas, como o cinema e a literatura, tentou contemplar a seriedade, maturidade e acuidade das histórias em quadrinhos fora do espectro restritivo da infância. A simbólica busca pela feitura da exposição no MASP demarca justamente uma tentativa elevação estratégica. A busca por expor as placas ilustradas em um espraves dos ideais de um projeto moderno demarca também a aparente desarmonia entre a abordagem amadora, didática e comparativa adotada pelo grupo de Moya e o projeto institucional do MASP nos anos 1950. A, ainda, nascente comunidade quadrinística falhou em

desenvolver uma agenda própria; sua constante citação de outras áreas de produção acabou por enfraquecer a tentativa de autonomização do mercado nacional. A posterior realização do Iº Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos, pelo próprio MASP, que décadas antes rejeitara tal perspectiva, sinaliza, talvez, uma importante mudança não só na forma com que essa comunidade pensava os quadrinhos, mas como também o espaço museológico repensou-se. O Brasil foi um lugar de muitas iniciativas engajadas no estabelecimento mercadológico e, em certo nível, artístico, dos quadrinhos e, por mais que não tenha sido de fato pioneiro em sua Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, esteve na frente de uma mobilização mundial em seu favor.

Considerações Finais

O fato de a comunidade de amadores que se fez ao redor das histórias em quadrinhos não ter aproveitado de uma reflexividade artística mais crítica fez com que, grosso modo, os quadrinhos não falassem de si, sempre estando a comentar nos outros. As histórias em quadrinhos foram, por definição, ao menos nesse primeiro momento, um veículo de ideias alheias a elas, o que acabou por colocá-las em um entremeio categórico. Toda a dúvida que cerceava os quadrinhos originava da essencialização de seu conteúdo tópico e da indefinição fisionômica do seu funcionamento. A história em quadrinhos, nessa lógica, era como o cinema, como a literatura, como a música, como a fotografia, ainda que, na realidade, não fosse como nenhuma delas. O quadrinho foi concebido por diversos grupos como potencializador de discursos e, não tendo tido um discurso próprio, permaneceu por um bom tempo entre as frestas de diferentes mundos artísticos. Ao descrever a artificação, Nathalie Heinich concebe “um[a] pluralidade de operações, de ordem tanto jurídicas quanto administrativas, mais que semânticas, práticas ou estéticas” (HEINICH, 2017, p.7 – *tradução minha*), seja pela parte dos artistas, “muitas vezes fortemente interessados em integrar um domínio tão prestigioso quanto

tornou-se ‘arte’ na cultura ocidental nos tempos modernos” (HEINICH, 2017, p.7 – *tradução minha*), seja pela parte do público ou mesmo pela parte de seus intermediários, diga-se, de comerciantes, críticos, patronos, curadores, etc. Como uma “pluralidade de operações” institucionais, a artificação distingue-se da legitimação, como concebida por Pierre Bourdieu (1992), na medida em que, como processo, consiste em um conjunto de relações complexas de longo prazo, não em um “deslocamento vertical em um eixo hierárquico contínuo” (HEINICH, 2017, p. 7 – *tradução minha*), mas em um salto, uma descontinuidade, um entrecruzamento dos limites entre categorias. Nesse sentido, o empreendimento iniciado pela Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos de forma alguma resume a experiência de artificação das histórias em quadrinhos no Brasil, antes, a disputa entre Orlando Dantas e Roberto Marinho vivificam o início de todo um complexo entrecruzamento de operações que, até hoje, dificilmente podem dizer ter artificado os quadrinhos por completo. A fim de que os quadrinhos, nos idos de Álvaro de Moya, Miguel Penteadó, Syllas Roberg e Jayme Cortez, fossem tratados como arte, seus autores como artistas e sua produção como obra, algum tipo de apropriação crítica de suas dimensões estética, estilística e narrativa, deveria ter sido feita, como posteriormente, nos anos 1970, tentou-se fazer dentro das universidades brasileiras.

Éric Maigret, em seu estudo sobre “o complexo processo de reconhecimento e negação, constantemente oscilante entre aceitações artísticas e artesanais” (1994, p.124 – *tradução minha*) da história em quadrinhos, escreveu como ela “pode aparecer como uma arte, mas é uma arte subordinada” (1994, p.125 – *tradução minha*). Este foi o cerne do sentimento por trás da Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos: a subordinação inexorável dos esforços quadrinísticos brasileiros a um sem-fim de questões, a imprescindibilidade de uma tônica didática e educacional preocupada com ideias de patriotismo e nacionalismo sendo a mais significativa delas. Afora a questão da

“quase artificação” (HEINICH, 2017), ou, se preferirem, do “reconhecimento incompleto” (MAIGRET, 1994), o diálogo público mobilizado ao redor da idealização dos quadrinhos como expressão artística foi, como mostrado, bastante unilateral, sendo quase que completamente desconsiderado pelas figuras mais críticas à presença das histórias em quadrinhos no território nacional. A concentração do discurso mobilizado pela Iª Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos nas partes do jornal dedicadas às novas mídias de massa, diga-se, em colunas sobre o rádio e a televisão, diz muito sobre a sua dificuldade em ampliar a discussão para outras partes do jornal que não fossem avizinhas à comunidade quadrinística e familiarizadas com a sua situação. A bandeira da nacionalização da produção quadrinística não chegou a inspirar muitos leitores, já que o seu encargo com a infância e a nação diziam respeito mais aos profissionais do meio editorial do que aos cidadãos comuns. Por esta razão, houve um constante descompasso entre os defensores da arte quadrinística e o público geral, via de regra apático às suas dores, o que, em parte, joga luz sobre o silêncio em torno de toda esta questão.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- COMO cuidar das crianças. “O problema das histórias em quadrinhos”. *O Jornal*, 18 jan. 1950.
- FILHO, Francisco Cunha Pereira. *Combate à sub-literatura infantil*. Diário de Notícias, 9 set. 1948.
- FREYRE, Gilberto. *Pessoas, coisas e animais*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.
- GABILLIET, Jean-Paul. *Os Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*. United States of America: University Press of Mississippi, 2010.
- GILBERT, James. *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. New York: Oxford University Press, 1986.
- GUIMARÃES, Ruth. *Histórias em quadrinhos e o folclore na literatura infantil*. Diário de Notícias, 02 set. 1951.
- HEINICH, Nathalie. *L'artification de la bande dessinée*. *Le Debat*, 2017/3 (nº195), p.5-9.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JUNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos quadrinhos*. São Paulo: Editora Opera Graphica, 2006.
- _____. *A guerra dos gibis: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KULITZ, Layssa B. V. *As Peripécias de Maurício de Sousa no Mercado de Quadrinhos Brasileiro: Um Estudo Sobre o Sucesso*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, dentro do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, 2017.
- MAIGRET, Éric. “La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée”. In: *Réseaux*, volume 12, nº67, 1994. Les jeux vidéo. pp. 113-140.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*. São Paulo: Editora QdM & Associados Ltda., 2002.
- _____. *Pioneiros do rádio e da tv no Brasil, Volume 1*. São Paulo: Códex, 2004.
- MORRERA a caricatura? A Noite, 29 mar. 1949.
- MOYA, Álvaro de. *Anos 50: São Paulo 1951/2001: Edição comemorativa da primeira exposição*

internacional de histórias em quadrinhos. São Paulo: Editora Opera Graphica, 2001.

QUEIROZ, Raquel. *Literatura infantil*. Diário de Notícias, 21 set. 1947.

SEVEAU, Vincent. *La bande dessinée*. In : SHAPIRO, Roberta ; HEINICH, Nathalie. De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: EHESS, 2012, p. 253-260.

SHAPIRO, Roberta. *Que é artificação?* Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

_____; HEINICH, Nathalie. De l'artification. *Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2012.

SILVEIRA, Jurací. *Urge defender a visão, o intelecto e a concepção nacionalista da criança brasileira, comprometidos por certas histórias em quadrinhos*. Diário de Notícias, 7 de ago. 1948.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O grandioso e o comum*. Correio Paulistano, 29 de jun. 1952.

SOUZA, Alex de. *Moacy Cirne: O gênio criativo dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.