



HAL
open science

‘Opções e luta do quadrinho nacional’: Reflexões e debates sobre a valorização das HQ brasileiras e latino-americanas em Piracicaba

Mélanie Toulhoat

► **To cite this version:**

Mélanie Toulhoat. ‘Opções e luta do quadrinho nacional’: Reflexões e debates sobre a valorização das HQ brasileiras e latino-americanas em Piracicaba. *Anos 90: revista do Programa de Pós-Graduação em História Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 2021, 28, pp.1 - 14. 10.22456/1983-201x.111842 . hal-03978656

HAL Id: hal-03978656

<https://hal.science/hal-03978656v1>

Submitted on 8 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

QUADRINHOS NAS AMÉRICAS EM PERSPECTIVA TRANSNACIONAL

“Opções e luta do quadrinho nacional”: Reflexões e debates sobre a valorização das HQ nos anos 1970 em Piracicaba

“Opções e luta do quadrinho nacional”: *Reflections and debates about the valorization of comic books during the 70's in Piracicaba*

Mélanie Toulhoat*

Ecole Pratique des Hautes Études (EPHE), Paris, França

RESUMO: Nascido em 1974 durante o regime militar brasileiro, o Salão de Humor de Piracicaba foi criado pela iniciativa de cartunistas locais e representantes da municipalidade paulista, na margem do grande eixo cultural do sudeste brasileiro “Rio de Janeiro–São Paulo”. Inteiramente dedicado à criação, à promoção e à divulgação do humor gráfico, o evento, em grande parte enraizado no protesto contra o autoritarismo, respondeu a vários desafios ao longo dos anos, dentro deles a valorização da produção gráfica nacional. Incentivado pela municipalidade, o evento reuniu, ao largo dos anos, desenhistas, quadrinistas, editores e outros profissionais no âmbito de concursos, exposições, debates, mesas redondas e bate-papos informais, com o objetivo de refletir sobre os contornos de uma profissão e de um campo artístico muito ricos e criativos, mas que enfrentavam dificuldades importantes. As oscilações do Salão, principalmente nos primeiros anos, entre internacionalização e valorização do patrimônio gráfico nacional, aparecem sintomáticas das apostas fundamentais das histórias em quadrinhos brasileiras durante os anos 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Salão de Humor. Piracicaba. Histórias em quadrinhos. Humor gráfico. Regime Militar.

ABSTRACT: Born in 1974 during the Brazilian military regime, the Piracicaba Salon of Humour was created by the initiative of local cartoonists and representatives of the São Paulo municipality, on the margin of the great south-eastern Brazilian cultural axis “Rio de Janeiro–São Paulo”. Entirely dedicated to the creation, promotion and dissemination of graphic humour, the event, largely rooted in the protest against authoritarianism, has met

*Doutora em História contemporânea da Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e da Universidade de São Paulo, pós-doutoranda em História do LabEx HASTEC da Escola Prática de Altos Estudos (EPHE) afiliada ao Instituto dos Mundos Africanos (IMAF) e co-presidenta da Associação de Pesquisa sobre o Brasil na Europa (ARBRE). E-mail: melanie.toulhoat@wanadoo.fr <https://orcid.org/0000-0001-8967-2628>

several challenges over the years, among them the valorisation of the national graphic production. Encouraged by the municipality, over the years the event has brought together cartoonists, comic strip artists, publishers, and other professionals in the context of competitions, exhibitions, debates, round tables and informal chats, with the aim of reflecting on the outlines of a profession and an artistic field which are very rich and creative but faced with major difficulties. The oscillations of the Salon, especially in the early years, between internationalization and valorisation of the national graphic heritage, appear symptomatic of the fundamental stakes of the Brazilian comic strip during the 1970s.

KEYWORDS: Salon of Humour. Piracicaba. Comics. Graphic humour. Military Regime.

Introdução

Em 1974, no início do mandato presidencial de Ernesto Geisel, e ainda sob a censura prévia instaurada pelo regime militar brasileiro, um pequeno grupo de cartunistas e funcionários locais apostou na organização do Salão de Humor de Piracicaba¹, buscando apoios necessários para o lançamento do projeto na redação do jornal satírico carioca *O Pasquim*. O período corresponde ao início da distensão que poria fim aos “anos de chumbo” no Brasil, intensificados com a promulgação, em dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que marcou um aumento nítido do autoritarismo. A censura prévia dos meios de comunicação e expressão foi decretada por lei em janeiro de 1970, dificultando consideravelmente o trabalho de dezenas de redações independentes, engajadas na luta contra o regime militar.

O pequeno município de Piracicaba, conquistado em 1972 pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), incentivou muito o evento precursor. Nossa pesquisa revela que existia na escala municipal alguma margem de manobra, se comparada com as grandes políticas culturais ao nível federal. A cidade apoiou muito rapidamente a iniciativa inteiramente dedicada à promoção e à divulgação do humor gráfico, contribuindo para o financiamento do evento localizado fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a 164 km da capital do estado paulista, nas margens dos circuitos majoritários da criação artística.

A partir de meados dos anos 1970, o evento tornou-se uma alavanca de transformação para a cidade e seus habitantes, marcados pelo surgimento de uma festa popular com inegável sucesso e organizada em torno de um desafio inédito: promover o riso e o humor gráfico. Durante as primeiras edições, distintas lógicas se entrelaçaram com o duplo objetivo de tornar o Salão conhecido internacionalmente e, ao mesmo tempo, protegê-lo do regime militar. A supervalorização inicial da produção gráfica norte-americana e europeia rapidamente cedeu lugar, como veremos, ao desenho latino-americano e, *a fortiori*, brasileiro, num contexto autoritário presente na maioria dos países vizinhos da região latino-americana. Além disso, no campo das histórias em quadrinhos (HQ) ao nível nacional, o Salão de Humor de Piracicaba se configurou rapidamente como

¹ As reflexões desenvolvidas neste artigo baseiam-se nos arquivos do Salão, consultados em 2016 no Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação de Humor Gráfico de Piracicaba (CEDHU): documentos relacionados à criação do evento, livros de contabilidade e balanços financeiros, relatórios de trabalho traçando a organização concreta da feira, listas de participantes, listas de membros do júri, diversos regulamentos, atos de deliberação, correspondência entre os organizadores, autoridades e palestrantes. Há também os arquivos gráficos: coleções de desenhos premiados, cartões de convite, material de comunicação e cartazes das várias edições.

um importante espaço de profissionalização, valorização e debate sobre o quadrinho brasileiro, provocando reflexões importantes sobre questões de definição, prática, contornos e redesenho da profissão ao longo dos anos.

As HQ brasileiras frente aos comics norte-americanos nos anos 1970: um contexto histórico de definição da identidade gráfica nacional

No dia 20 de junho de 1977, o periódico independente *Movimento*, criado em São Paulo, em 1975, publicou a reportagem *Opções e luta do quadrinho nacional*². Poucos meses antes da quarta edição do Salão de humor de Piracicaba, o jornalista José Antônio Silva entrevistou alguns cartunistas brasileiros, todos na altura já familiarizados com o evento. O tom e a intenção da reportagem eram explícitos desde o início: Luiz Gê, Angeli, Chico e Paulo Caruso, Jayme Leão e Fortuna eram convidados para conversar sobre as histórias em quadrinhos brasileiras e as dificuldades enfrentadas por elas frente aos *syndicates*. O termo referia-se às editoras norte-americanas estabelecidas no exterior, particularmente no Brasil, para negociar condições financeiras atraentes e divulgar sua produção de quadrinhos no país, muitas vezes a preços abaixo do mercado. A publicação dessas entrevistas cruzadas faz parte de um contexto mais amplo de reflexão sobre as dificuldades experimentadas por autores e cartunistas brasileiros, particularmente diante da grande distribuição no mercado editorial de histórias em quadrinhos importadas dos Estados Unidos.

Esta penetração dos *comics* norte-americanos caracterizou a formação do mercado editorial no Brasil, nos anos 1930, e provocou várias iniciativas para defender a produção nacional nas décadas seguintes. Em 1961, a Cooperativa de Edição e de Trabalho de Porto Alegre (CETPA) foi criada com o objetivo de reunir artistas dos estados do Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro e disseminar sua produção em quadrinhos. Num artigo que foca as histórias de vida e trajetórias de ex-membros da CETPA, o historiador Ivan Lima Gomes mostrou que, enquanto a maioria dos cartunistas brasileiros foi influenciada pela produção gráfica norte-americana em sua juventude, eles procuraram durante as entrevistas realizadas destacar seu desejo de emancipação e sua carreira militante, tão marcados pela busca por um espaço dedicado à produção local (GOMES, 2016).

No dia 23 de setembro de 1963, João Goulart promulgou o Decreto nº 52.497, supostamente para reger a publicação das histórias em quadrinhos.³ O então Presidente da República invocou razões morais e políticas, motivadas por considerações iniciais, tais como “a imperiosa necessidade de disciplinar a exploração das chamadas histórias em quadrinhos, dada a influência que exercem sobre o condicionamento emocional e a formação moral da infância e da adolescência”, “a frequência com que as historietas publicadas pelas revistas e jornais são divorciadas do nosso contexto cultural”, “a conveniência de se utilizarem, para a formação de uma consciência histórica nacional da nossa juventude, certos tipos de mitos folclóricos brasileiros”. Esse relato nacional era dificultado pela “enorme quantidade do material estrangeiro destinado às publicações do gênero que entra no País sem pagar qualquer taxa”. Por isso, o decreto estabelecia uma porcentagem mínima e progressiva

² Opções e lutas do quadrinho nacional. *Movimento*, n. 103, 20 jun. 1977. p. 14-17.

³ João Goulart. BRASIL. *Decreto n.º 52.497, de 23 de setembro de 1963*. Brasília, DF: Presidência da República, 1963. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52497-23-setembro-1963-392527-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 fev. 2021.

de desenhos brasileiros no total de publicações das editoras, que devia chegar a sessenta por cento até 1.º de janeiro de 1966.

O texto tentava também resolver a espinhosa questão dos critérios de definição das HQ nacionais: “aquelas que utilizam temas brasileiros e cujo desenho e argumento sejam criação original de artistas brasileiros, ou de estrangeiros radicados no Brasil”, assim como “aquelas que versam temas históricos, culturais, religiosos ou científicos, desde que o desenho e o argumento, ou adaptação, sejam de autoria de artistas brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil”. Ou seja, tratava-se mesmo de valorizar produções oriundas de pessoas consideradas como brasileiras, sobre temas tangentes à configuração da identidade nacional e construindo uma estética dita propriamente brasileira. Achemos difícil medir a aplicação deste decreto, que foi prejudicado pelo estabelecimento do regime militar em 1964 e pela censura imposta às mídias impressas, mas também pela reação de muitas editoras brasileiras que solicitaram a suspensão do decreto perante o Supremo Tribunal Federal (STF), preocupadas com o desejo do Estado de controlar o mercado editorial.

Em sua dissertação de mestrado em comunicação, Bruno Fernandes Alves identifica quatro fases na história dos quadrinhos brasileiros. Mesmo que esta divisão cronológica possa ser refinada, é extremamente interessante considerar o período dos anos 1960 ao início dos anos 1980 como um momento particularmente marcado, de um lado, pela defesa da produção nacional contra a influência dos gibis norte-americanos e, de outro, pela reinvenção e apropriação de certos personagens estereotipados, com base em características e referências brasileiras:

Os quadrinhos brasileiros mais significativos do período não foram resultado direto dessas reivindicações nacionalistas, mas mostraram que era possível o país ter uma produção nacional de qualidade, embora fossem fortemente antagônicos em suas propostas temáticas: o Pererê, de Ziraldo, e a Turma da Mônica, de Maurício de Sousa. Nos final dos anos 70, podemos destacar a produção da editora Grafpar, de Curitiba, que se tornou uma verdadeira trincheira de combate ao quadrinho norte-americano (ALVES, 2003, p. 33).

Algumas das preocupações que motivaram a promulgação do Decreto em 1963 eram, entretanto, compartilhadas pela profissão durante o regime militar, e muitas experiências editoriais com objetivos similares surgiram no início dos anos 1970:

No Brasil, a década de 1970 foi paradigmática no que se refere à quantidade e variedade de títulos e também em relação ao confronto entre a produção comercial e a alternativa no âmbito dos quadrinhos. Nesse contexto, pequenas editoras lançaram revistas com baixas tiragens e de circulação precária, voltadas para um pequeno segmento de leitores. Normalmente, essas publicações tiveram poucas edições e rapidamente foram descontinuadas. Contudo, o panorama histórico dos quadrinhos brasileiros mostra que editoras comerciais de grande porte também realizaram experiências com publicações de quadrinhos nacionais (VERGUEIRO; SANTOS, 2010, p. 136).

A revista *Balão*, lançada em novembro de 1972 por um grupo de estudantes em arquitetura e comunicação da Universidade de São Paulo, desafiou o mercado editorial ao publicar as experiências gráficas inovadoras de artistas locais. Naquela época, a revista incluía entre seus membros Laerte Coutinho e Luiz Gê. Entre 1973 e 1980, Henfil dirigiu a revista *Fradim*, dedicada à publicação das aventuras de seus personagens de quadrinhos, que também foram publicadas em numerosos

periódicos, como a dupla contrastante dos Fradins e a turma da caatinga, composta por Capitão Zeferino, Bode Orelana e Graúna. Em 1974, a grande editora Abril lançou a revista *Crás!*, em São Paulo, que deu lugar de destaque aos cartunistas brasileiros, e no ano seguinte, foi fundado no Rio de Janeiro *O Bicho* pela editora independente Codecri, que optou por adotar uma postura em defesa da criação gráfica nacional:

Editada de 1975 a 1976, a revista *O Bicho*, idealizada pelo cartunista Fortuna, pode ser considerada uma ‘publicação de quadrinhos alternativa’ por ser fruto de uma pequena editora e por se posicionar a favor do quadrinho brasileiro – trazia na maioria das capas o dístico ‘Cartuns e quadrinhos não enlatados’, em uma clara alusão aos quadrinhos norte-americanos que chegavam ao país quase prontos para serem impressos e possuíam uma estrutura narrativa que se repetia e estilos artísticos facilmente reconhecíveis. Muitas vezes, essa postura denunciava um nacionalismo radical, beirando a xenofobia (SANTOS; VERGUEIRO, 2010, p. 26).

Os organizadores do Salão de Humor de Piracicaba foram, a partir de 1974, e ao longo da segunda metade dos anos 1970, como veremos, impregnados por essas reflexões e iniciativas, animando o mundo dos cartunistas profissionais no Brasil, mobilizados para conquistar e afirmar um espaço dedicado às produções nacionais no mercado editorial.

As escolhas oscilantes dos primeiros anos: entre a defesa do nacional e a valorização do estrangeiro

Durante a primeira edição do Salão, realizada entre 26 e 31 de agosto de 1974, a presença da equipe editorial do semanário satírico *O Pasquim* foi notável. O relatório do primeiro salão⁴ apresenta o júri: Millôr Fernandes, Fortuna, Jaguar, Ziraldo e Zélio Alves Pinto. O documento também indica que 75 desenhistas e 220 desenhos foram inscritos no concurso. Os três desenhos vencedores dessa primeira edição comprovam um protesto enraizado e uma luta contra a visão do mundo imposta pelo regime militar, uma tendência que foi amplamente confirmada ao longo dos anos.

O primeiro prêmio foi concedido a uma criação original do cartunista Laerte Coutinho referindo-se à fábula de Hans Christian Andersen, “As Roupas Novas do Imperador”. O trabalho, designado como “Rei” nas deliberações do júri, abordava os temas da repressão física e da tortura através de um vocabulário visual medieval. A cena retrata uma criança vítima de seus torturadores, suspensa pelos braços e com bolas de canhão amarradas aos pés. Em primeiro plano, um carrasco encapuzado esquenta uma barra de metal e, ao fundo, um grupo impaciente observa o que está por vir. A analogia entre as técnicas de tortura passadas e contemporâneas na produção da imagem toma forma na díspar mistura de roupas e adereços para denunciar a brutalidade da repressão física e as barreiras violentas impostas à liberdade de expressão. Em referência às palavras da criança na fábula de Andersen “Mas ele não está vestindo roupas!” – uma expressão gradualmente substituída em versões e traduções sucessivas por “O rei está nu!” –, o protagonista torturado no desenho reproduzido a seguir grita precisamente o contrário: “O rei estava vestido!”. A imagem

⁴“I SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA – 1974”. Piracicaba, 1974. Arquivo do Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação de Humor Gráfico de Piracicaba (CEDHU), pasta “1974”.

feita de várias camadas metafóricas venceu o primeiro prêmio em 1974 e denunciava o absurdo de um contexto repressivo no qual o uso da liberdade de expressão podia levar à tortura física e a censura moral proibia as representações e as evocações da nudez.

Figura 1 – Laerte, “O Rei estava vestido”, 1974. 1.º prêmio do 1.º Salão de humor de Piracicaba.



Fonte: Arquivo do CEDHU.

O relatório desse primeiro evento menciona também a organização de uma exposição paralela numa sala do Banco Português de Piracicaba, especialmente dedicada aos desenhos cômicos publicados n’*O Pasquim*. Uma palestra sobre a história e as teorias de humor foi dada por Zélio em 20 de agosto de 1974, poucos dias antes da abertura da exposição.⁵

A correspondência do Salão sublinha uma das maiores preocupações dos organizadores: atrair o público estudantil local e incentivá-lo a participar da exposição. Uma carta mandada a Alceu Righetto, no dia 5 de agosto de 1974, por Antonio Claudio Lombardi, Presidente da CALQ, confirmou o recebimento do convite enviado pelos organizadores aos membros da Escola Superior de Agricultura da Universidade de São Paulo (USP).⁶ Ele afirmava que o cartaz e as cópias do regulamento foram distribuídos dentro da instituição universitária para favorecer a participação dos professores e alunos da ESALQ no concurso de desenho. Uma outra carta, datada do dia 10 de agosto de 1974, atesta um contato semelhante com a Faculdade de Agronomia Lycio Vellozo, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba.⁷ A correspondência também permite rastrear os contatos feitos com muitos cartunistas brasileiros mais ou menos conhecidos na época, como o artista de Fortaleza Hermógenes Gomes Magalhães, dito Hermó, que escreveu uma nota

⁵ “O Zélio veio e agradou”. *O Diário*, 21 ago. 1974. Arquivo do CEDHU, pasta “Revista de imprensa 1974”.

⁶ “Carta de Antonio Claudio Lombardi para Alceu Marozzi Righetto”. Piracicaba, 5 ago. 1974. Arquivo do CEDHU, pasta “Correspondência 1974 – Cartas recebidas”.

⁷ “Carta do diretório acadêmico Lycio Vellozo à Direção do Departamento municipal de turismo da cidade de Piracicaba”. Curitiba, 10 ago. 1974. Arquivo do CEDHU, pasta “Correspondência 1974 – Cartas recebidas”.

manuscrita indicando seu entusiasmo em participar do evento, apesar do atraso no envio de seu trabalho.⁸

A correspondência recebida e enviada pelos organizadores do Salão durante os meses de julho e agosto de 1974 mostra, de fato, uma significativa divulgação das regras do evento e um forte apelo à participação nos meios artísticos profissionais e amadores dos municípios do Estado de São Paulo e arredores. A organização e a distribuição do orçamento foram objetos de uma carta enviada em 3 de setembro de 1974 por Alceu Marozi Righetto ao prefeito da cidade, Adilson Benedito Maluf, na qual pediu à prefeitura que alocasse fundos adicionais ao comitê de exposição para enfrentar despesas substanciais ocorridas após o evento.⁹ A carta enfatizava a dimensão inesperada do sucesso do evento, e citava a mídia de alcance nacional que participou da cobertura midiática: TV Globo, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, entre outros.

No final de 1974, a Comissão Organizadora planejava ampliar o alcance de sua ação e, no ano seguinte, convidou personalidades famosas de fora do Brasil. Claude Moliterni, então diretor da revista *Phénix* e diretor editorial da Dargaud, um dos criadores do Salão Internacional das HQ de Angoulême, cuja primeira edição foi organizada em janeiro de 1974, havia conhecido Zélio Alves Pinto em Paris durante a década anterior. Zélio tinha ido à França nos anos 1960 para estudar pintura. Ele organizou sua primeira exposição individual na Maison du Brésil, em 1962, e depois atuou como intermediário entre os organizadores da exposição de Piracicaba e Moliterni. As cartas trocadas nos permitem reconstruir as etapas da organização concreta da visita de Moliterni a Piracicaba, dando ao evento uma ressonância internacional. No dia 19 de maio de 1975, Luis Antônio Fagundes estava particularmente preocupado em saber se o editor francês havia de fato recebido seu convite para participar e proferir uma conferência durante a segunda edição, no domingo, 24 de agosto de 1975. A carta expressava também preocupações práticas sobre o transporte dos desenhos originais para organizar a exposição.¹⁰

Numerosos artigos publicados na imprensa escrita local entre junho e agosto de 1975 insistiram no caráter inédito da visita do editor francês a Piracicaba. A *Tribuna Piracicabana* escreveu, já em 12 de junho de 1975, que a presença dele muito favoreceria o desenho nacional, imaginando assim a chegada da produção brasileira ao mercado internacional.¹¹ As supostas perspectivas de inserção no mercado europeu foram apresentadas como a principal vantagem do evento contando com a vinda do Moliterni, que iria atrair desenhistas de todo o país. Os periódicos insistiram no intercâmbio de competências e na circulação de conhecimentos entre Zélio Alves Pinto e Rinaldo Traini, um dos organizadores do Salão de HQ de Lucca, na Itália, que veio a Piracicaba em março de 1975.

Uma das repercussões desse primeiro episódio internacional em Piracicaba foi certamente a difusão de informações sobre o evento na França, através de uma entrevista publicada no periódico *Phénix*, em dezembro de 1975. No dossiê intitulado “Le deuxième salon de l’humour de Piracicaba”, a redação da *Phénix* entrevistou Moliterni sobre sua viagem ao Brasil, a localização da cidade de Piracicaba, a organização do salão, as reações do público e os contatos mantidos em São Paulo. Ele explicou como aconteceu o concurso de desenho, a organização e recepção de sua

⁸ “Carta manuscrita de Hermógenes Gomes Magalhães (Hermó) para Alceu Marozi Righetto”. Piracicaba, sem data. Arquivo do CEDHU, pasta “Correspondência 1974 – Cartas recebidas”.

⁹ “Carta de Alceu Marozi Righetto para o prefeito de Piracicaba Adilson Benedito Maluf”. Piracicaba, 3 set. 1974. Arquivo do CEDHU, pasta “Correspondência 1974 – Cartas enviadas”.

¹⁰ “Carta de Luis Antônio Fagundes para Claude Moliterni”. Piracicaba, 19 maio 1975. Arquivo do CEDHU, pasta “Correspondência 1975 – Cartas enviadas”.

¹¹ *Tribuna Piracicabana*, Piracicaba, 12 jun. 1975. Arquivo do CEDHU, pasta “Revista de Imprensa 1975”.

exposição, confirmando a intensa cobertura midiática de sua visita. Uma de suas respostas ilustra o paradoxo de uma mudança envolvendo a dimensão internacional, apresentada como necessária, a fim de abrir os olhos dos próprios brasileiros sobre o valor do trabalho dos artistas nacionais:

PH.: Existe um futuro para os quadrinhos brasileiros nos próximos anos?

C.M.: Acho que os brasileiros querem se afirmar e este segundo salão de Piracicaba prova isso, não faltam talentos. Os editores têm que estar convencidos de que tudo está mudando... e que é de seu interesse publicar obras brasileiras porque são muito mais poderosas do que todas aquelas séries antigas que foram publicadas e republicadas durante anos... Temos que admitir que a imprensa e a TV nos deram muito apoio. De minha parte, estive no ar durante mais de 90 minutos, e nem dá para contar os artigos de três e quatro colunas que saíram na imprensa. Assim, acho que o Brasil está se tornando consciente de que existem artistas brasileiros...¹²

No ano seguinte, foi a vez de Geoffrey Dickinson – da revista inglesa satírica *Punch* – e Sérgio Aragonés – trabalhando para a já famosa revista norte-americana *Mad* – irem até Piracicaba. Ao lado do cartunista argentino Hermenegildo Sabát, da editora brasileira Sonia Hirsch Duncan e do jornalista brasileiro Mino Carta, eles fizeram parte do júri da terceira edição. Também nesse caso, a abundante correspondência detalha as etapas das trocas e a concretização dos convites, permitindo traçar também a organização concreta de uma exposição de desenhos das duas publicações anglo-saxônicas, transportados da Inglaterra. Os documentos de trabalho mostram uma crescente preocupação com o bilinguismo na impressão de programas e suportes de comunicação, bem como a presença indispensável de intérpretes: estes elementos indicam uma preocupação adicional com a abertura ao mundo dos quadrinistas e cartunistas profissionais. Indo além do nível local e municipal, os organizadores convidaram pela primeira vez para o coquetel de inauguração de 1976 figuras políticas eminentes como Ney Braga, então Ministro da Educação do governo Geisel, Olavo Egydio Setúbal, prefeito da cidade de São Paulo, e Max Pfeffer, diretor da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

Após esse primeiro momento, de 1974 a 1976, caracterizado pela utilização da quase totalidade dos fundos destinados ao evento para a valorização de famosas produções anglo-saxônicas e europeias, o que certamente conferiu ao Salão uma reconhecida importância, os organizadores voltaram-se para o mercado editorial nacional. É importante sublinhar uma das razões para essa valorização inicial dos cartunistas e editores estrangeiros, anglo-saxões e europeus, no Salão de Piracicaba. A fama dos convidados e a cobertura midiática do evento podem ter proporcionado proteção contra o regime militar, a censura e a repressão, mais delicadas para operar sob olhos e câmeras nacionais e estrangeiras. No entanto, após as primeiras edições, que foram realizadas sem problema maior, os organizadores e participantes rapidamente orientaram a construção do evento em torno da busca pela promoção e divulgação de produções brasileiras e, em menor escala, latino-americanas.

¹² MOLITERNI, Claude. Le deuxième salon de l'humour de Piracicaba. *Phénix*, n. 43, p. 6, dez. 1975. Em versão original: "PH.: Y a-t-il un avenir pour la bande dessinée brésilienne dans les prochaines années ? C.M. : Je crois que les Brésiliens veulent s'affirmer et ce deuxième Salon de Piracicaba le prouve, les talents ne manquent pas. Il faut convaincre les éditeurs que tout change... et qu'ils ont intérêt à publier les œuvres brésiliennes car elles sont bien plus percutantes que toutes ces vieilles séries publiées et republiées depuis des années... Il faut reconnaître que la presse et la TV nous ont largement appuyés... Pour ma part, j'ai fait plus de 90 minutes d'antenne et les articles de trois et quatre colonnes dans la presse, on ne les compte plus. Ainsi, je crois que le Brésil prend conscience qu'il existe des artistes brésiliens." (Tradução em português da autora do presente artigo).

A progressiva valorização das HQ nacionais em Piracicaba

A reportagem publicada em 1977 por *Movimento* levantou a questão do que os cartunistas deveriam fazer para remediar a desvalorização de seu trabalho, para lutar contra o que era considerado como uma concorrência desleal das produções norte-americanas, produzidas em grandes quantidades e vendidas para revistas a preços abaixo do mercado.¹³ Os artistas entrevistados também notaram a difícil adaptabilidade dos desenhos norte-americanos à realidade do público leitor brasileiro, apontando para os limites dessas circulações gráficas transnacionais. Jayme Leão, autor do cartaz da quinta edição do Salão de Piracicaba, reafirmou a vontade dos organizadores de utilizar os fundos alocados para trazer apenas cartunistas locais a partir de 1977: “O Salão de Piracicaba vai adotar este critério. Não terá mais convidados estrangeiros famosos, o orçamento será usado para chamar brasileiros”.¹⁴ O paulista Chico Caruso continuou evocando os objetivos da recente Associação Gráfica de Artistas e Fotógrafos (AGRAF), criada em Piracicaba durante o terceiro Salão, insistindo na necessária valorização do patrimônio que estava sendo construído e no “projeto de realizar um levantamento da memória gráfica nacional, que incluiria todos os trabalhos significativos na imprensa, as capas de discos, os livros, os cartazes”.¹⁵

Já em 1976, durante o terceiro Salão de Piracicaba, o programa de atividades paralelas organizadas como parte do evento coincidia com as crescentes preocupações expressas pelos artistas e outros nomes ligados ao humor gráfico na reportagem publicada por *Movimento*. No domingo, 22 de agosto de 1976, a sala de reuniões do Hotel Beira-Rio Palace foi palco de uma mesa redonda dedicada à análise do mercado de trabalho no Brasil e no exterior. Audálio Dantas, presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo entre 1975 e 1978, coordenou o debate sobre a crescente profissionalização dos cartunistas.¹⁶ A AGRAF, fundada em 1976, realizou sua segunda reunião no ano seguinte, na ocasião da quarta edição do Salão, onde artistas brasileiros como Antônio Nássara, Luis Sá e Miécio Caffé, famosos representantes da geração anterior de cartunistas, apresentaram as “Memórias Gráficas Brasileiras”.¹⁷ Henfil foi o convidado especial em 1977. No ano seguinte, Zélio Alves Pinto apresentou uma palestra sobre “O grafista brasileiro e a relação colonizador/colonizado”,¹⁸ mais uma vez usando a retórica do imperialismo nos campos cultural e artístico. O Salão de 1978 foi marcado pelo desejo de fortalecer o mercado paulista de HQ, incentivando autores da região. Nesse sentido, o local *Jornal do Povo* dedicou uma reportagem¹⁹ no dia 13 de agosto de 1978 às carreiras profissionais e pessoais de três cartunistas locais, cujos trabalhos haviam sido selecionados pelo júri: Bonifácio Placeres Junir, conhecido como “Peninha”, Fausto Guilherme Longo e Gilson Luiz Hipolyto, conhecido como “Gil”.

Continuando esse trabalho de conscientização e valorização do rico patrimônio gráfico nacional em 1979, o Salão acolheu uma retrospectiva de HQ, composta por um conjunto de desenhos coletados e emprestados pela AGRAF para a ocasião.²⁰ O evento foi também o palco da exposição

¹³ Opções e lutas do quadrinho nacional. *Movimento*, n. 103, p. 14, 20 jun. 1977.

¹⁴ Opções e lutas do quadrinho nacional. *Movimento*, n. 103, p. 16, 20 jun. 1977.

¹⁵ Idem.

¹⁶ “Programa oficial”. Piracicaba, 1976. Arquivo do CEDHU, pasta “1976”.

¹⁷ “IV SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA”. Piracicaba, 1977. Arquivo do CEDHU, pasta “1977”.

¹⁸ “V SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA – Programação”. Piracicaba, 1978. Arquivo do CEDHU, pasta “1978”.

¹⁹ “O humor de Piracicaba no Salão”, *Jornal do Povo*, 13 ago. 1978. Arquivo do CEDHU, pasta “Revista de imprensa 1978”.

²⁰ “VI SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA”. Piracicaba, 1979. Arquivo do CEDHU, pasta “1979”.

Cinco Anos de Humor, dedicada aos trabalhos vencedores das cinco edições anteriores e, finalmente, acolheu uma coleção de desenhos da imprensa sindical da região paulistana. A organização dessas retrospectivas dedicadas às edições anteriores, assim como a realização de conferências sobre a memória gráfica brasileira, levantam a questão da patrimonialização, conservação e divulgação das coleções de HQ constituídas. Além de expressar um desejo de preservar e centralizar as obras dentro do polo cultural de Piracicaba, esse foi um mecanismo adicional para valorizar as produções nacionais, portanto, consideradas dignas de pertencer ao patrimônio local e nacional, assim como legítimas diante dos trabalhos estrangeiros. No entanto, estes últimos também foram homenageados: no mesmo ano de 1979, a obra de Saul Steinberg, famosa figura artística responsável pelas capas do *New Yorker* e grande referência para muitos cartunistas brasileiros, foi também tema de uma exposição nunca antes vista no país.

No dia da abertura, em 1980, os lançamentos de livros dos cartunistas brasileiros Fortuna e Arlindo Rodrigues, conhecido como Géandré, foram organizados por ocasião da inauguração do mercado de livros humorísticos no Teatro Municipal de Piracicaba. Dessa vez, foi organizado um debate em torno do tema das características do mercado de trabalho e das perspectivas oferecidas aos cartunistas, a fim de articular as reflexões em torno do contexto da recente e progressiva abertura política.²¹ Poucos dias depois, Henfil lançou em Piracicaba seu novo livro intitulado *Henfil na China*.²² O próprio artista assinou os convites distribuídos para a ocasião: Graúna, cercado pelos outros personagens-fetice de Henfil, voltou-se um pouco cautelosamente para o leitor. Henfil combinou os elementos gráficos e o título com a ironia mordaz para criar o convite: “Se você não vier, eu nem vou notar...”.

Figura 2 – Henfil, convite ao lançamento da obra *Henfil na China*, 1980.



Fonte: Arquivo do CEDHU.

Pela primeira vez, em 1980, uma exposição prestou homenagem a uma mulher cartunista: Nair de Tefé²³, filha do Barão de Tefé, nascida em Petrópolis em 10 de junho de 1886, e membra da alta sociedade carioca, que começou a desenhar quando criança. Publicando seus trabalhos

²¹ “PROGRAMAÇÃO DO VII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR”. Piracicaba, 1980. Arquivo do CEDHU, pasta “1980”.

²² Idem.

²³ “VII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA”. Piracicaba, 1980. Arquivo do CEDHU, pasta “1980”.

sob o pseudônimo Rian, um anagrama de seu primeiro nome, ela colaborou com muitos periódicos brasileiros e franceses no início do século 20. No adesivo promocional criado no âmbito da comunicação da exposição de Piracicaba, a palavra “MULHER” era escrita em letras maiúsculas, como para sublinhar a natureza excepcional da organização de tal exposição. Este tipo de iniciativa de valorização da produção de artistas nacionais teve continuidade durante os anos 1980, em Piracicaba. Em 1981, o evento foi marcado pelo lançamento das obras de Millôr Fernandes e Luiz Gê, por uma exposição das obras de Zélio Alves Pinto e dos arquivos gráficos construídos ao longo dos anos anteriores, testemunhando a consciência e os desafios de uma patrimonialização em curso. O importante lugar ocupado pelas retrospectivas foi confirmado no ano seguinte com a inauguração da exposição “30 Anos de Cartazes”²⁴, uma homenagem às composições de Ziraldo. As atas das reuniões preparatórias elaboradas durante o ano 1982 também revelam a necessidade sentida pelo comitê organizador de atrair as classes populares, de tornar o Salão mais acessível e atraente para os habitantes da cidade de Piracicaba. As recomendações feitas, algumas das quais foram sublinhadas, propunham acentuar a teatralização do espaço municipal e multiplicar os elementos de decoração temática por ocasião do evento, com balões, cartazes e elementos gráficos pensados para o ambiente urbano.²⁵

Uma das inovações adicionais propostas pelo Salão foi a criação de um novo canal para intercâmbios e encontros entre cartunistas brasileiros e seus homólogos latino-americanos, dentro de uma perspectiva transnacional à escala regional. Uma troca de cartas entre Fagundes e o embaixador brasileiro em El Salvador demonstra, por exemplo, o uso de serviços postais diplomáticos para organizar a distribuição de desenhos no exterior.²⁶ A presença em Piracicaba, em 1977, dos desenhistas argentinos Fontanarrosa e Crist, apesar de alguns problemas organizacionais, também foi notável. Um ano após a chegada do General Jorge Rafael Videla ao poder na Argentina, os artistas viajaram por conta própria para falar com o público brasileiro sobre suas condições de trabalho. Os relatórios sobre as edições nos permitem medir a abertura para a América Latina e precisar certos desenvolvimentos anunciados nos documentos promocionais do evento. Entre os cinquenta candidatos selecionados para o Prêmio do desenho de Imprensa, em 1978, estavam Marcelo Lawryczenko, da Argentina, José Bernardo Pacheco, de El Salvador, e Wilfrido Ramirez, da Colômbia. Deve-se notar que o periódico colombiano *El Tiempo* publicou um artigo, em julho de 1978, promovendo o evento de Piracicaba e convidando artistas a participar.²⁷ Uma tendência de evolução e diversificação pode ser observada: em 1979, os doze prêmios concedidos pelo júri foram conquistados por artistas brasileiros; dois anos depois, o relatório sobre as atividades do oitavo salão acolheu a diversidade das origens geográficas dos participantes.²⁸ Nesse sentido, o Salão colocou o público e o mundo profissional brasileiro em contato com obras e artistas estrangeiros, contribuindo assim, à sua maneira, para a circulação material e transnacional das HQ no território brasileiro, dentro de um contexto regional latino-americano marcado por regimes autoritários e pela censura nas artes.

²⁴ “IX SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA”. Piracicaba, 1982. Arquivo do CEDHU, pasta “1982”.

²⁵ “1ra REUNIÃO”. Piracicaba, 1982. Arquivo do CEDHU, pasta “1982”.

²⁶ “Carta de R.B. Denys para a Direção municipal do Turismo”. San Salvador, 29 jan. 1976. Arquivo do CEDHU, pasta “Correspondência 1976 – Cartas recebidas”.

²⁷ *El Tiempo*, Piracicaba, 21 jul. 1978. Arquivo do CEDHU, pasta “Revista de Imprensa 1978”.

²⁸ “Relatório das atividades desenvolvidas na execução do VIII Salão internacional de Humor de Piracicaba e na aplicação de recursos destinados à realização do Salão”. Piracicaba, 1981. Arquivo do CEDHU, pasta “1981”.

Conclusões

O início da década de 1980 corresponde a um novo momento decisivo: algumas especificidades regionais foram honradas em 1983, como, por exemplo, uma exposição de humor baiano dedicada a Nildão, o vencedor de 1979. Dois debates foram particularmente significativos do surgimento de novas perspectivas, assim como da continuidade de batalhas recorrentes no campo profissional dos quadrinhos: “O humor e as novas gerações” e “A lei de 50% da produção de histórias em quadrinhos nacionais”.²⁹ Este último fazia referência ao Projeto de Lei n.º 354, do Deputado Federal Jorge Paulo (MDB), apresentado pela primeira vez em 17 de abril de 1979 às comissões da Câmara dos Deputados, que tentou forçar as editoras e os periódicos brasileiros a reservarem pelo menos metade de seu espaço editorial para quadrinhos nacionais.³⁰ O texto proposto na ocasião reintroduzia as discussões sobre a definição dos quadrinhos nacionais, considerando “aqueles que utilizam temas brasileiros e cujo desenho e roteiro são a criação original de autores brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil” e “aqueles que utilizam temas históricos, culturais, religiosos ou científicos, somente se o desenho, roteiro ou adaptação forem obra de autores brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil”. Vale notar que o texto procurava exigir que os nomes e sobrenomes dos roteiristas e cartunistas fossem mencionados nas publicações.

A justificativa do projeto, inscrito diretamente na filiação do Decreto nº 52.497, promulgado por João Goulart em 1963, ecoou quase inteiramente os argumentos deste, centrado nas dificuldades econômicas dos cartunistas brasileiros diante de um influxo expressivo de obras estrangeiras publicadas a um preço abaixo do preço de mercado. O texto lamentava a drástica falta de apoio dada aos artistas nacionais pelas editoras e pelos editores, diante da concorrência, considerada desleal, em relação ao material oriundo do exterior, e pedia a proteção da cultura brasileira. A Comissão de Constituição e Justiça elaborou um relatório favorável em 10 de maio de 1979, o qual, no entanto, impôs a necessidade de especificar no texto da lei as penalidades incorridas em caso de infração.³¹ Por sua vez, a Comissão de Educação e Cultura, em um relatório assinado pelo deputado Darcílio Ayres (ARENA), declarou-se incapaz de julgar a conformidade do projeto, por ser este mais centrado nos autores do que no conteúdo.³² O relatório da Comissão de Comunicação sublinhou o papel primordial assumido pela HQ junto à juventude brasileira e aprovou o texto com base em concepções extremamente nacionalistas:

A proteção da criação nacional não serve apenas para expandir e garantir um mercado de trabalho para a arte e a inteligência brasileiras. Ela também serve para evitar o controle de um meio de comunicação tão popular e influente entre crianças e adolescentes por concepções estrangeiras, costumes de outras sociedades e hábitos que não são brasileiros.³³

²⁹ “X SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA”. Piracicaba, 1983. Arquivo do CEDHU, pasta “1983”.

³⁰ Jorge Paulo. BRASIL. *Projeto de Lei n.º 354*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2 abr. 1979.

³¹ Osvaldo Melo. BRASIL. Relatório da Comissão de Constituição e Justiça referente ao projeto de lei n.º 354. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 10 maio 1979.

³² Darcílio Ayres. BRASIL. Relatório da Comissão de Educação e Cultura referente ao projeto de lei n.º 354. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 12 set. 1979.

³³ João Gilberto. BRASIL. Relatório da Comissão de Comunicação referente ao projeto de lei n.º 354. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 28 nov. 1979.

O projeto de lei foi impresso em 6 de março de 1980, apresentado pela primeira vez em sessão plenária perante a Câmara dos Deputados em 10 de abril de 1981, e finalmente aprovado em 22 de abril de 1981, antes de ser enviado ao Senado, que, por sua vez, o aprovou em 17 de março de 1983. O debate sobre essa lei para proteger os cartunistas brasileiros na décima edição do Salão de Humor de Piracicaba, em 21 de agosto de 1983, ecoou preocupações sobre a recusa de implementação da legislação pelas principais editoras do país.

Essa resistência à valorização do desenho nacional levou à criação, no ano seguinte, da Associação dos Quadrinistas e Cartunistas do Estado de São Paulo (AQC-ESP), que incluiu, entre seus primeiros membros, Fortuna, Henfil, Jayme Leão e Chico Caruso, todos eles regulares no Salão de Piracicaba. Entre outras coisas, a associação estabeleceu o Dia Nacional dos Quadrinhos em 30 de janeiro e, em 1985, criou o Prêmio Angelo Agostini, pensado para ser concedido exclusivamente ao trabalho dos cartunistas brasileiros. Sem atribuir ao Salão de Piracicaba a autoria ou um papel absolutamente fundamental no surgimento e continuação desses debates, parece claro, a partir dos arquivos do evento, que ela cumpriu um papel crucial, permitindo reunir profissionais nacionais e estrangeiros em torno das “opções e lutas” das Histórias em Quadrinhos brasileiras. As intenções e ações em favor de uma patrimonialização das produções gráficas brasileiras, principalmente no campo do humor gráfico, envolveram o município de Piracicaba em um trabalho de longo prazo que continua hoje através da ação do CEDHU, que trabalha para a defesa, reconhecimento e diversificação do humor gráfico brasileiro.

Referências

- ALVES, Bruno Fernandes. *Superpoderes, malandros e heróis: o discurso da identidade nacional nos quadrinhos brasileiros de super-heróis*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
- BRASIL. *Decreto n.º 52.497, de 23 de setembro de 1963*. Disciplina a publicação de histórias em quadrinhos e dá outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1963. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52497-23-setembro-1963-392527-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- GOMES, Ivan Lima. Histórias em quadrinhos: um balanço bibliográfico desde a América latina. *Latin American Research Review*, v. 55, n. 1, p. 192-198, 2020.
- GOMES, Ivan Lima. Memórias e sociabilidades em torno dos quadrinhos no Brasil dos anos 1960. *História Oral*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 49-67, jul./dez. 2016.
- MOLITERNI, Claude. Le deuxième salon de l'humour de Piracicaba. *Phénix*, Paris, n. 43, p. 6, dez. 1975.
- BRASIL. *Projeto de Lei n.º 354 de 2 de abril de 1979*. Dispõe sobre a obrigatoriedade da publicação de histórias em quadrinhos nacionais e determina outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2 abr. 1979. PL 354/1979.
- BRASIL. *Relatório da Comissão de Constituição e Justiça referente ao projeto de lei n.º 354, 10/05/1979*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1979.
- BRASIL. *Relatório da Comissão de Educação e Cultura referente ao projeto de lei n.º 354, 12/09/1979*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1979.
- BRASIL. *Relatório da Comissão de Comunicação referente ao projeto de lei n.º 354, 28/11/1979*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1979.
- SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970: uma análise de O Bicho. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, v. 7, n. 12, p. 22-31, 2010.

"Opções e luta do quadrinho nacional"...

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. Revista *Crás!*: Quadrinhos Brasileiros e Indústria Editorial. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 135-152, 2010.

Fontes primárias

Arquivo do Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação de Humor Gráfico de Piracicaba (CEDHU). *Movimento*, n. 103, 20 jun. 1977.

Recebido em: 02/03/2021

Aprovado em: 01/10/2021