

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E
SOCIEDADE**

GUILHERME CALDAS DOS SANTOS

VISÕES DE SÃO PAULO: A MARCA URBANA SEGUNDO LUIZ GÊ

DISSERTAÇÃO

**CURITIBA
2017**

GUILHERME CALDAS DOS SANTOS

VISÕES DE SÃO PAULO: A MARCA URBANA SEGUNDO LUIZ GÊ

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de Concentração: Mediações e Cultura.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Marilda Lopes Pinheiro Queluz

**CURITIBA
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S237v Santos, Guilherme Caldas dos
2017 Visões de São Paulo : a marca urbana segundo Luiz Gê / Gui-
Guilherme Caldas dos Santos.-- 2017.
209 f. : il. ; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Disponível também via World Wide Web
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal
do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Socie-
dade, Curitiba, 2017
Bibliografia: f. 157-168

1. São Paulo (SP) – Descrições e viagens. 2. São Paulo (SP) -
Histórias em quadrinhos – Crítica e interpretação. 3. Avenida
Paulista (São Paulo, SP) – Histórias em quadrinhos – Crítica e in-
terpretação. 4. Gê, Luiz. Fragmentos completos – Crítica e inter-
pretação. 5. Histórias em quadrinhos. 6. Literatura e tecnologia.
7. Tecnologia – Dissertações. I. Queluz, Marilda Lopes Pinheiro.
II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de
Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 22 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação N° 482

Visões de São Paulo: a marca urbana segundo Luiz Gê

por

Guilherme Caldas dos Santos

Esta dissertação foi apresentada às **14h30** do dia **10 de março de 2017** como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, aprovado com restrições, ou reprovado).

Prof. Dr. Rodrigo Otávio dos Santos
(UNINTER)

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos
(UNIFESP)

Prof. Dr. Key Imaguire Junior
(UFPR)

Prof^ª. Dr^ª. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
(UTFPR)
Orientadora

Visto da coordenação:

Prof^ª. Dr^ª. Nanci Stancki da Luz
Coordenadora do PPGTE

O documento original encontra-se arquivado na Secretaria do PPGTE.

Para aqueles que percorreram estes caminhos antes de mim.
E para aqueles que os percorrerão.

Para Toninho Mendes.
Sem ele, nada disso teria acontecido.

Para Albino,
que teria gostado de ler e de conversar sobre esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Colocar por escrito uma lista de agradecimentos é algo complicado, porque existe sempre o risco de deixar alguém importante de fora. Mesmo assim, não há como deixar de registrar algumas pessoas que foram fundamentais para que esta pesquisa pudesse chegar ao seu melhor resultado.

Não poderia deixar de agradecer, por exemplo, ao meu amigo e, depois, colega dentro do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE-UTFPR) Liber Paz, pelo apoio e pelas dicas preciosas durante meu processo de seleção e, depois, durante o mestrado. Antes disso foi ele, também, a pessoa que me convidou a tomar parte no Atelier Persistente de Ilustração, projeto de extensão da UTFPR onde retomei o contato com a academia, virtualmente perdido após me graduar em gravura pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 1997.

No Atelier, conheci a professora Luciana Silveira, a quem também agradeço pela acolhida no projeto de extensão e por algumas dicas que me passou, logo no início do mestrado, e que foram, sem dúvida alguma, de imensa ajuda. Foi também no Atelier que pude ter contato com muitos bons colegas, entre os quais Camilla Santos, a quem agradeço por ter me avisado sobre o processo de seleção para o mestrado bem a tempo de poder me inscrever.

Gostaria, ainda, de agradecer a outras pessoas que foram muito importantes nesta dissertação. Começando por Mitie Taketani, cuja importância para os quadrinhos brasileiros transcende, em muito, suas décadas à frente da *Itiban Comics Shop* – uma das melhores e mais importantes livrarias especializadas em quadrinhos no país. Sem a sua ajuda, pontual mas fundamental, o processo desta pesquisa teria sido, sem dúvida, muito mais árduo. Não posso deixar de registrar, também, minha gratidão a pessoas como João Azeitona, Jesus Soares Barbalho, Galvão Bertazzi, Daniel Bueno, Laura Caldas dos Santos, Rogério de Campos, Sérgio Chaves, André Conti, Rafael Coutinho, Marcelo D’Saete, Antônio Eder, professor PC Guimarães, André Kitagawa, Emídio Lee, Weaver Lima, Sandro Lobo, Gustavo Mayrink, Toninho Mendes, Mariana Miyazono, Luís Henrique Pellanda, Matias Perueyra, Simone Ponçano, DW Ribatski, Thaís Totino Richter, Olavo Rocha, Ibraim Roberson, Isaac Santos, Renan Shodi, Bruno Stock, Joca Reiners Terron e Eduardo Verderame. Todas elas, em algum momento, forneceram dicas preciosas ou ajudaram, de uma forma ou de outra, a esta dissertação.

Não tenho como deixar de registrar aqui a imensa ajuda proporcionada pelas entrevistas concedidas por José Osvaldo Mantovani e por Osvaldo Pavanelli, ambos envolvidos diretamente no processo de produção de *Fragmentos completos*, a história em quadrinhos da Avenida Paulista capitaneada por Luiz Gê. Agradeço, ainda,

imensamente, pela paciência e presteza com que duas das pessoas mais envolvidas na realização dessa história em quadrinhos, Rosângela Petta e Luiz Gê, me atenderam e responderam às minhas perguntas. Sua boa vontade e seu entusiasmo possibilitaram trazer a esta dissertação muitas informações cujo acesso, de outra maneira, seria muito mais difícil ou, mesmo, impossível.

Agradeço, também, aos integrantes da banca examinadora, os professores Key Imaguire Jr. (UFPR), Paulo Ramos (Unifesp) e Rodrigo Otávio dos Santos (Uninter), por sua leitura atenta e crítica deste trabalho. Suas observações e sugestões o melhoraram muito.

Esta pesquisa deve, ainda, muito às inúmeras leituras proporcionadas por meio dos colegas e do corpo docente do PPGTE, sem as quais o caminho trilhado nesta dissertação teria sido, certamente, muito mais árduo e menos frutífero. E, dentre as pessoas do corpo docente do PPGTE, não poderia deixar de agradecer à minha orientadora, professora Marilda Queluz, que, além de todas as leituras sugeridas, discussões realizadas e da dedicação de alguém que leva a sério seu papel como educadora e orientadora, foi quem acreditou num projeto de pesquisa que já vinha sendo ensaiado há muitos anos.

Não posso, também, deixar de agradecer à minha esposa, Fernanda, e meu filho, Vitor, pelo apoio neste processo em que dois anos demoram a passar e, ao mesmo tempo, passam depressa demais.

Finalmente, gostaria de agradecer à pessoa que, numa tarde de 1992, deixou uma pilha de *Revistas Goodyear – edição especial Avenida Paulista*, ponto de partida desta dissertação, na entrada do Bloco B da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) – onde funcionava o seu Departamento de Artes Plásticas (CAP) – e que nunca descobri quem foi.

Aí é que está: eu gosto e odeio São Paulo. Quando estou trabalhando, construindo um partido, fazendo análise, fisioterapia, conversando com mulheres, gosto. Mas quando não quero fazer nada, vagabundear, mexer com mulheres na rua, aí eu odeio São Paulo. Aqui você não pode mexer com mulher, você casa; não pode beliscar comida, janta; você não dá palpite político, você funda um partido; você não vai ao futebol, você é o membro da torcida Gaviões da Fiel, nº 335, que senta na cadeira 46 do setor 10 (HENFIL, 1982).

RESUMO

SANTOS, Guilherme C. dos. *Visões de São Paulo: a marca urbana segundo Luiz Gê*. 2017. 223 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

Esta pesquisa pretende refletir sobre os quadrinhos de Luiz Gê sobre a Avenida Paulista, considerando o diálogo entre os discursos de paulistanidade e os ideais de modernidade brasileira. A proposta é investigar como o quadrinista constrói narrativamente representações de São Paulo que estabelecem críticas e, simultaneamente, reiteram os símbolos de desenvolvimento industrial, de modernização tecnológica e de principal centro financeiro, econômico e industrial do país. Luiz Gê buscou ambientar muitas de suas histórias na cidade de São Paulo ao longo de sua carreira, tornando a capital bem mais do que apenas um cenário para seus enredos. São Paulo está presente tanto de forma literal, com sua paisagem urbana e seus marcos arquitetônicos – como o túnel da av. 9 de Julho, o prédio do Banespa ou a av. Paulista – como indireta, através de metáforas – como na paródia ao episódio do Grito do Ipiranga. Tentaremos compreender sua produção como parte de um processo de mudança de eixos de poder no Brasil a partir do conceito de “horizonte cultural” proposto por Feenberg (2010), levando em conta sua relação com as questões de hegemonia pertinentes ao momento em que *Fragmentos Completos*, a história da Avenida Paulista em quadrinhos, é produzida. Outro aspecto a ser analisado é a abordagem que Luiz Gê faz da Avenida Paulista por ocasião de seu centenário, em 1991: um marco urbanístico da cidade que materializa ao mesmo tempo em que representa muitos dos anseios e contradições de São Paulo.

Palavras-chave: Luiz Gê. Avenida Paulista. Quadrinhos. Tecnologia e cultura. Cultura material.

ABSTRACT

SANTOS, Guilherme C. dos. Visions of São Paulo: the urban mark according to Luiz Gê. 2017. 223 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

This research intends to reflect about the comics of Luiz Gê about Avenida Paulista, considering the dialogue between the discourses of paulistanity and the ideals of Brazilian modernity. The goal is to investigate how the comics artist builds, through his narrative, representations of São Paulo that establish critics and, simultaneously, reiterate the symbols of industrial development, technological modernization and main financial, economic and industrial center of the country. Luiz Gê sought to set many of his stories in the city of São Paulo throughout his career, making the capital city more than just a scenario for his entanglements. São Paulo is present both literally, with its urban landscape and its architectural landmarks - as the 9 de Julho avenue, the building of Banespa or the Avenida Paulista - as indirect, through metaphors - as the parody of the Grito do Ipiranga episode. We will try to understand his comics as part of a process of change of power axes in Brazil using the concept of “cultural horizon” proposed by Feenberg (2010), taking into account its relation with the questions of hegemony pertinent to the moment in which *Fragmentos completos* (Complete Fragments), the story of Avenida Paulista in comics, is produced. Another aspect to be analyzed is Luiz Gê’s approach to Avenida Paulista on the occasion of its centenary, in 1991: an urban landmark of the city that materializes at the same time that it represents many of São Paulo’s yearnings and contradictions.

Keywords: Luiz Gê. Avenida Paulista. Comics. Technology and culture. Material culture.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. CASA DAS ROSAS, VISTA DO SEU JARDIM (FONTE: CASA DAS ROSAS - HTTP://WWW.CASADASROSAS.ORG.BR/).....	32
FIGURA 2. RESIDÊNCIA FRANCO DE MELO (FONTE: WILFREDO RODRIGUES - HTTPS://FLIC.KR/P/TEVNMN).	33
FIGURA 3. EDIFÍCIO NAÇÕES UNIDAS (FONTE: WIKIPEDIA/USUÁRIO: DORNICKE, DISPONÍVEL EM HTTPS://GOO.GL/JRXDS1 , ACESSADO EM 07/12/2016).	36
FIGURA 4. CONJUNTO NACIONAL (FONTE: HUGO SEGAWA/ARQUIGRAFIA, DISPONÍVEL EM HTTPS://GOO.GL/800NQW , ACESSO EM 07/12/2016).	36
FIGURA 5. EXEMPLO DE DESENHO DESCRITIVO EM <i>MECÂNICA POPULAR</i> (FONTE: GOOGLE BOOKS).....	41
FIGURA 6. NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1960, A REVISTA <i>O CRUZEIRO</i> LANÇOU REVISTAS PARA DOIS DE SEUS PRINCIPAIS COLABORADORES, CARLOS ESTEVÃO COM <i>DR. MACARRA</i> E ZIRALDO, COM <i>PERERÊ</i> (ALMEIDA, 2010) (FONTE: GIBIS CLÁSSICOS; MATHEUS MOURA).	42
FIGURA 7. LUIZ GÊ NO PRIMEIRO NÚMERO DO JORNAL ALTERNATIVO <i>MOVIMENTO</i> – 07/07/1975 (FONTE: <i>MOVIMENTO</i> , ANO 1, Nº 1).	45
FIGURA 8. <i>NUESTRAS RAICES</i> , PUBLICADA NO Nº 6 DA <i>BALÃO</i> E, DEPOIS, EM <i>QUADRINHOS EM FÚRIA</i> (FONTE: GÊ, 1984).	46
FIGURA 9. <i>MÃO DE ASTRONAUTA</i> (1969), DE CLAUDIO TOZZI E <i>OS SUPER-HOMENS</i> (1965), DE RUBENS GERCHMAN (FONTE: ART BONOBO, INSTITUTO RUBENS GERCHMAN).	47
FIGURA 10. CAPA DA ÚLTIMA EDIÇÃO DA <i>BALÃO</i> : SOBREVOLANDO O BRASIL/RIO DE JANEIRO (FONTE: EXPOSIÇÃO LUIZ GÊ: QUADRO A QUADRO, PIRACICABA, 2015).....	50
FIGURA 11. EPISÓDIO DE <i>SEM LUZ NO FIM DO TÚNEL</i> . NO ALTO À ESQUERDA, VÊ-SE O TÚNEL DA AV. 9 DE JULHO. À DIREITA, O PRÉDIO DO BANESPA – JORNAL DA REPÚBLICA, 10/09/1979, P. 16 (FONTE: HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL)	52
FIGURA 12. PRIMEIRA VERSÃO DE <i>A CONFISSÃO PARA O TIETÊ</i> , PELA MARCO ZERO (FONTE: LIVRARIA TRAÇA).	53
FIGURA 13. CAPA DE <i>QUADRINHOS EM FÚRIA</i> LANÇADA PELA CIRCO EDITORIAL EM 1984 (FONTE: ACERVO PESSOAL).....	54
FIGURA 14. CAPA DO PRIMEIRO NÚMERO DA <i>CIRCO</i> LANÇADA PELA CIRCO EDITORIAL EM 1986 (FONTE: ACERVO PESSOAL).....	55

FIGURA 15. O GAROTINHO LUIZ GERALDO, FANTASIADO DE ESCOCÊS, COM O PAI NA PRAÇA OSVALDO CRUZ, SITUADA NUM DOS EXTREMOS DA AVENIDA PAULISTA – DÉCADA DE 1950 (FONTE: GÊ, 2012, P. 6).....	64
FIGURA 16. QUADRINHOS “RESPEITÁVEIS” DA EBAL E RGE (FONTE: GUIA EBAL).....	67
FIGURA 17. OS <i>BANDEIRANTES</i> , DE MORETTI E GRIGOLETTI, 1974 (FONTE: ACERVO FOLHA DE S. PAULO).....	71
FIGURA 18. UMA PAISAGEM URBANA ESTILIZADA EM TINA EM 1974 (FONTE: FOLHA DE S. PAULO, QUADRINHO, P. 10, 01/09/1974).....	72
FIGURA 19. UMA PAISAGEM URBANA ESTILIZADA EM TINA EM 1974 (FONTE: FOLHA DE S. PAULO, QUADRINHO, P. 10, 01/09/1974).....	72
FIGURA 20. OS <i>HUFFES</i> , DE GUS (GUIDO STOLFI) (FONTE: LABORATÓRIO DE COMUNICAÇÕES E SINAIS - LCS, ESCOLA POLITÉCNICA/USP).....	73
FIGURA 21. TAMANDUÁS ATACANDO, PELA SEGUNDA VEZ NA MESMA SEMANA, O METRÔ DE LONDRES (FONTE: REV. O BICHO, Nº 5, 1975, P. 46).....	75
FIGURA 22. NA SEGUNDA PÁGINA DE <i>GINO AMLETO MENEGHETTI</i> , EDIFÍCIOS DO LARGO DE SÃO BENTO QUE HAVIAM SIDO DEMOLIDOS HÁ POUCO TEMPO DEVIDO ÀS OBRAS DA ESTAÇÃO DE METRÔ SÃO BENTO, INAUGURADA EM 1975. (FONTE: JORNAL VERSUS QUADRINHOS, 1976, P. 26).....	76
FIGURA 23. GINO MENEGHETTI, APÓS PASSAGEM PELA POLÍCIA (FONTE: JORNAL VERSUS QUADRINHOS, 1976, P. 32).....	77
FIGURA 24. MESMA PASSAGEM NA SUA VERSÃO ORIGINAL (ESQ.) E NA VERSÃO REDESENHADA (DIR.) (FONTE: PACOTÃO DE ANO NOVO, 1977, P. 16; REVISTA CIRCO, 1987, P. 54).....	78
FIGURA 25. MAIS UM EXEMPLO NA DIFERENÇA DE TRATAMENTO GRÁFICO ENTRE A HQ ORIGINAL (ESQ.) E A REDESENHADA (DIR.) (FONTE: PACOTÃO DE ANO NOVO, 1977, P. 16; REVISTA CIRCO, 1987, P. 52).....	78
FIGURA 26. PÁGINA DE ABERTURA DE <i>QUEM MATOU PAPAI NOEL?</i> EM SUA SEGUNDA E MAIS CONHECIDA VERSÃO (FONTE: REVISTA CIRCO Nº7, 1987, P. 51).....	79
FIGURA 27. A PLACA DO AUTOMÓVEL NA VERSÃO DEFINITIVA (EMBAIXO) SE TORNA MAIS UM INDICADOR DA CIDADE ONDE OCORRE A AÇÃO (FONTE: PACOTÃO DE ANO NOVO, 1977, P. 17; REVISTA CIRCO, 1987, P. 53).....	80

FIGURA 28. O QUE ERA UMA SUGESTÃO NA VERSÃO ORIGINAL (ESQ.) TORNA-SE UMA DESCRIÇÃO APURADA DA PAISAGEM PAULISTANA (DIR.) (FONTE: PACOTÃO DE ANO NOVO, 1977, P. 22; REVISTA CIRCO, 1987, P. 56).	80
FIGURA 29. EM <i>SEM LUZ NO FIM DO TÚNEL</i> , O TÚNEL DA 9 DE JULHO EM DIVERSOS DETALHES (FONTE: JORNAL DA REPÚBLICA, 01/09/1979, P. 13 – HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL).	81
FIGURA 30. O PRÉDIO DO ANTIGO BANESPA DECOLA, TRANSFORMADO EM FOGUETE ESPACIAL, “RUMO À INFLAÇÃO” (FONTE: JORNAL DA REPÚBLICA, 26/10/1979, P. 14 – HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL).	82
FIGURA 31. UM TRÂNSITO BEM BRASILEIRO (FONTE: JORNAL DA REPÚBLICA, 20/10/1979, P. 12 – HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL).	82
FIGURA 33. ZULEIKA/PRESIDENTE FIGUEIREDO RESOLVENDO A QUESTÃO INFLACIONÁRIA NA BASE DA MAGIA (FONTE: JORNAL DA REPÚBLICA, 13/09/1979, P. 14 – HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL).	83
FIGURA 32. ÔNIBUS DA LINHA 5323, AINDA EM OPERAÇÃO HOJE EM DIA (FONTE: JORNAL DA REPÚBLICA, 05/10/1979, P. 14 – HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL).	83
FIGURA 34. EM <i>TUBARÕES VOADORES</i> , UMA METÁFORA PARA A VIOLÊNCIA VIVIDA PELOS HABITANTES DAS GRANDES METRÓPOLES (FONTE: GÊ, 1993, P. 21).	85
FIGURA 35. AVIÃO CURTISS P-40N WARHAWK, COM A PINTURA DA BOCA DE TUBARÃO NA FUSELAGEM E A INSÍGNIA DA FORÇA AÉREA CHINESA (NACIONALISTA) (FONTE: HTTP://FLYINGTIGERSUS.NING.COM).	86
FIGURA 36. NO ALTO: INDICADORES DA CIDADE. ACIMA: UM DOS PRIMEIROS MODELOS DO GOL, COMERCIALIZADO NO BRASIL NA PRIMEIRA METADE DOS ANOS 1980 (FONTES: REVISTA CHICLETE COM BANANA Nº 1, 1985, P. 45; AUTO REALIDADE - HTTPS://GOO.GL/YRLCEQ).	87
FIGURA 37. O INÍCIO DA PROCISSÃO DA OBRA DE VICTOR BRECHERET EM <i>ENTRADAS E BANDEIRAS</i> (FONTE: REVISTA CHICLETE COM BANANA Nº 1, 1985, P. 47).	88
FIGURA 38. UM DOS INDÍGENAS DO <i>MONUMENTO ÀS BANDEIRAS</i> DESTACA-SE DO CONJUNTO PARA INTERROMPER O TRÂNSITO EM <i>ENTRADAS E BANDEIRAS</i> (FONTE: WIKIPEDIA - HTTPS://GOO.GL/ATHSZK ; CHICLETE COM BANANA, 1985, P. 46).	89

FIGURA 39. UM ÚNICO MOMENTO CONDENSADO NO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS DESDOBRA-SE EM UMA SEQUÊNCIA DINÂMICA DE IMAGENS (FONTE: CHICLETE COM BANANA, Nº 1, 1985, P. 46).	90
FIGURA 40. ESTÁTUA DO BORBA GATO, NO BAIRRO DE SANTO AMARO, EM SÃO PAULO (FONTE: SANTO AMARO - HTTPS://GOO.GL/87WAVQ).....	91
FIGURA 41. À ESQUERDA, SEQUÊNCIA INICIAL DE <i>QUINTA DIMENSÃO</i> , À DIREITA, SEQUÊNCIA INICIAL DO <i>EDITORIAL PARA REVISTA CIRCO</i> (FONTES: THE OUTER LIMITS, 1963; REVISTA CIRCO, N. 1, 1986, P. 3).....	92
FIGURA 42. PASSAGENS IRÔNICAS NO <i>EDITORIAL PARA A REVISTA CIRCO</i> , ABORDANDO ASPECTOS DAS REALIDADES POLÍTICA E URBANA BRASILEIRA (FONTE: REVISTA CIRCO, N. 1, 1986, P. 5).....	93
FIGURA 43. SÃO PAULO PRESENTE SOB A FORMA DO PRÉDIO DO BANESPA NO <i>EDITORIAL PARA A REVISTA CIRCO</i> (FONTE: REVISTA CIRCO, N. 1, 1986, P. 6).....	94
FIGURA 44. NO CONJUNTO, A SEGUNDA E TERCEIRA PÁGINA FORMAM UM MOSAICO DE SITUAÇÕES DESCONEXAS, ACOMPANHADAS POR UMA NARRATIVA IRÔNICA (FONTE: REVISTA CIRCO Nº 1, P. 4 E 5).	95
FIGURA 45. CASARIO BAIXO, ÁRVORES, ALGUNS PRÉDIOS E ANTENAS DE TELEVISÃO. UMA OUTRA URBANIDADE É ABORDADA EM <i>FUTBOIL</i> (FONTE: REVISTA CIRCO Nº 1, 1986, P. 55).	96
FIGURA 47. O FRENESI EM BUSCA DO PRÊMIO MAIOR (FONTE: REVISTA CIRCO Nº 1, 1986, P. 56).	97
FIGURA 46. EM <i>FUTBOIL</i> , INSTANTÂNEOS DE UMA INFÂNCIA NOSTÁLGICA. (FONTE: REVISTA CIRCO Nº1, 1986, P. 50).....	97
FIGURA 48. HOMENAGEM A GRASSMANN NAS PÁGINAS DE <i>VERSUS</i> (FONTE: JORNAL VERSUS Nº 8, 1977, P. 33).	98
FIGURA 49. MARCELO GRASSMANN EM COMBATE (FONTE: REVISTA CIRCO Nº2, 1987, P. 36).	99
FIGURA 50. DUAS GRAVURAS DE MARCELLO GRASSMANN, SEM TÍTULO. 1968, S.D. (FONTE: PINTO, 2007).	100
FIGURA 51. HOMENAGEM A GRASSMANN EM DOIS MOMENTOS: 1987 (DIR.) E 1977 (ESQ.) (FONTES: REVISTA CIRCO Nº 2, 1987, P. 36; JORNAL VERSUS Nº 8, 1977, P. 33).	100
FIGURA 52. À ESQUERDA, MARCELLO CHEGA EM CASA PARA SER REPREENDIDO PELA MÃE. À DIREITA, <i>MAMMY TWO SHOES</i> , DA SÉRIE <i>TOM & JERRY</i> (FONTES: REVISTA CIRCO Nº 2, P. 48; HARRY AND RYAN'S SHORT FILM BLOG - HTTPS://GOO.GL/IXPXTW , ACESSADO EM 21/12/2016).....	101

FIGURA 53. CENA NOTURNA DA CIDADE EM <i>HISTÓRIA DE AMOR</i> (FONTE: REVISTA CIRCO Nº 2, 1987, P. 49).....	102
FIGURA 54. UMA PARÓDIA AO EPISÓDIO DO GRITO DO IPIRANGA NAS PÁGINAS DA <i>CIRCO</i> (FONTE: REVISTA CIRCO, Nº 5, 1987, P. 3).....	103
FIGURA 55. COMPARAÇÃO ENTRE O MOMENTO DO GRITO, NO FILME DE 1972, E DA 3ª PÁGINA DA HQ (FONTES: YOUTUBE, DISPONÍVEL EM HTTPS://YOUTU.BE/ MHEIME48IBA, ACESSADO EM 11/07/2016; REVISTA CIRCO Nº 5, P. 5).	104
FIGURA 56. PARÓDIA VISUAL EM <i>ERRARE MARCIANUM EST</i> À OBRA DE PEDRO AMÉRICO (FONTES: REVISTA CIRCO Nº 5, 1987, P. 6 E 7; WIKIMEDIA COMMONS).....	105
FIGURA 57. NO SONHO DO TROPEIRO, UMA VISÃO DO FUTURO (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991).....	107
FIGURA 58. INAUGURAÇÃO DA AVENIDA PAULISTA, SEGUNDO O REGISTRO DE JULES MARTIN (FONTE: TOLEDO, 1987, VIA HTTPS://THEURBANEARH.WORDPRESS.COM).	108
FIGURA 59. O PARQUE DO TRIANON COMO CENÁRIO DE UM CORSO CARNAVALESCO E DA PASSAGEM DE TROPAS, POSSIVELMENTE ALUSIVAS A ALGUMA DAS REVOLUÇÕES PELAS QUAIS PASSARAM A CIDADE DE SÃO PAULO E O PAÍS ENTRE AS DÉCADAS DE 1920 E 1930 (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991, P. 48).....	109
FIGURA 60. RESIDÊNCIA HENRIQUE SCHAUMANN, COM A FACHADA JÁ REFORMADA POR NADIM ABRÃO ANDRAUS (FONTE: TOLEDO, 1987, P. 105).	109
FIGURA 61. A OBRA RETIRANTES, DE PORTINARI (1944), UNE A INAUGURAÇÃO DO MASP À CHEGADA DOS MIGRANTES NORDESTINOS À CAPITAL (FONTE: GÊ, 1991, P. 60; PROJETO PORTINARI - WWW.PORTINARI. ORG.BR).....	110
FIGURA 62. QUINZE ANOS SEPARAM AS DUAS APARIÇÕES DO CAMINHÃO DE ENTREGA DA MANTEIGA VIADUCTO NAS HQS DE LUIZ GÊ (FONTES: VERSUS ESPECIAL QUADRINHOS, 1976, P. 26; REVISTA GOODYEAR, OUT.- DEZ. 1991, P. 51).....	118
FIGURA 63. PROCESSO DE PRODUÇÃO DE FRAGMENTOS COMPLETOS, CADA PÁGINA TINHA, PELO MENOS, TRÊS ORIGINAIS DISTINTOS (FONTE: SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA, 2015).....	123
FIGURA 64. CURVA FRANCESA (FONTE: HTTPS://GOO.GL/N1EA97).....	124

FIGURA 65. DETALHE DO QUADRO EM QUE APARECE A MANSÃO ANDRAUS. MARCADOS EM SETAS VERMELHAS, ALGUMAS EVIDÊNCIAS DO USO DE RÉGUAS E GABARITOS(BOLÔMETROSOU CURVASFRANCESAS), AO LADO DE TRAÇOS MAIS SOLTOS, EXECUTADOS À MÃO LIVRE, MARCADOS EM SETA VERDE (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991, P. 46).	125
FIGURA 66. O EXECUTIVO, VOLTANDO AO COMEÇO (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991, P. 89).	128
FIGURA 67. PARALELISMO ENTRE A INAUGURAÇÃO DA PAULISTA, EM 1891 E SUA UTOPIA TECNOLÓGICA, MOSTRADA EM 1991 MAS FALANDO DE UM FUTURO IMPRECISO E PROMISSOR (FONTE: TOLEDO, 1987, VIA HTTPS://THEURBANEARTH.WORDPRESS.COM ; GÊ, 1991, P. 97).	129
FIGURA 68. APARATOS TECNOLÓGICOS COMO ARAUTOS DA MODERNIDADE, EM COMBINAÇÃO COM TRECHOS DO <i>MANIFESTO FUTURISTA</i> DE MARINETTI (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991, P. 54).	130
FIGURA 69. MAIS UMA VEZ, O PRÉDIO DO BANESPA FIGURA NAS HQS DE LUIZ GÊ (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991).	132
FIGURA 70. NO PROJETO DE FIGUEIREDO FERRAZ (ESQ.), UMA PAULISTA EM VÁRIOS NÍVEIS, DO QUAL SÓ FOI CONCLUÍDO O TRECHO PRÓXIMO À AV. CONSOLAÇÃO. NO DE JORGE WILHEIM, A MANUTENÇÃO DAS ÁRVORES DA AVENIDA (FONTE: REVISTA ISTOÉ; WWW.JORGEWILHEIM.COM.BR).	133
FIGURA 71. PARECE UM PORTA-AVIÕES, MAS É UM DOS ARRANHACÉUS DA AVENIDA PAULISTA, A ONDE UM ALTO EXECUTIVO, PRESUMIVELMENTE HERDEIRO DOS MATARAZZO, CHEGA A BORDO DE SEU JATO SUPERSÔNICO (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991).	134
FIGURA 72. UTOPIA TECNOLÓGICA EM <i>FRAGMENTOS COMPLETOS</i> (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991).	136
FIGURA 73. DIFERENÇA DE ESTILO ENTRE A REPRESENTAÇÃO DE PESSOAS EM FRAGMENTOS COMPLETOS (NO ALTO) E EM QUEM MATOU PAPAI NOEL? (FONTE: GÊ, 1991, P. 76; REVISTA CIRCO, N. 7, P. 57).	138
FIGURA 74. A SIMPLIFICAÇÃO DO ELEMENTO HUMANO EM TRÊS MOMENTOS DE FRAGMENTOS COMPLETOS (FONTE: GÊ, 1991, PP. 42, 53, 86).	139
FIGURA 75. CARTELA COM FIGURAS HUMANAS PARA USO EM REPRESENTAÇÕES ARQUITETÔNICAS (FONTE: WWW.EBOTTEGA.IT , EDITADO).	139

FIGURA 76. CONTRASTE ENTRE A REPRESENTAÇÃO DETALHADA, DA ARQUITETURA, E ESTILIZADA, DAS PESSOAS (FONTE: GÊ, 1991, P. 76).	140
FIGURA 77. TRÊS MOMENTOS DE FRAGMENTOS COMPLETOS MOSTRANDO A TECNOLOGIA INDÍCIO DA PASSAGEM DO TEMPO E COMO PORTADORA DA MODERNIDADE (FONTE: GÊ, 1991, PP. 55, 78, 93).	141
FIGURA 78. REPRESENTAÇÃO RUA LAVALLE, EM BUENOS AIRES (FONTE: MASCARÓ, 2003, P. 91).	143
FIGURA 79. EXEMPLO DE PERSPECTIVA CÔNICA COM UM PONTO DE FUGA, ASSINALADO COM AS LINHAS, NA DESCRIÇÃO DO ESPAÇO URBANO (FONTE: GÊ, 1991, P. 68).	144
FIGURA 80. FRAGMENTOS DA RESIDÊNCIA ALEXANDRE SICILIANO (NO DETALHE) EMERGEM DOS PAREDÕES DE VIDRO NA CAPA DA REVISTA GOODYEAR (FONTE: REVISTA GOODYEAR, OUT.-DEZ. 1991; SITE SÃO PAULO ANTIGA, FOTÓGRAFO NÃO IDENTIFICADO, DISPONÍVEL EM HTTPS://GOO.GL/9TCFSW, ACESSO EM 04/01/2017).	146
FIGURA 81. CAPA DA REEDIÇÃO DE AVENIDA PAULISTA (FONTE: GÊ, 2012).	146
FIGURA 82. OS TOTENS CARACTERÍSTICOS DA AVENIDA PAULISTA (FONTE: PINTEREST, DISPONÍVEL EM HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/453808099929218260/, ACESSO EM 03/01/2017).	146
FIGURA 83. COMPARAÇÃO DE ESTILO GRÁFICO ENTRE OS QUADRINHOS DE 2012 (ESQ.) E DE 1991 (DIR.). NO DETALHE, A COMPARAÇÃO DO TRAÇO, COM ESPESSURA UNIFORME E MEIS FINA, EM 1991, E VARIADA E MAIS ENCORPADA, EM 2012 (FONTE: GÊ, 2012, P. 4; GÊ, 1991, P. 53).	147
FIGURA 84. DIFERENÇAS ENTRE O LETREIRAMENTO DE FRAGMENTOS COMPLETOS (ESQ.) E AVENIDA PAULISTA (DIR.). NOTE-SE, AINDA A APLICAÇÃO DE TEXTURA NO FUNDO DA PÁGINA NA REEDIÇÃO DE 2012 (FONTES: GÊ, 1991; GÊ, 2012).	149
FIGURA 85. VISLUMBRE DA RESIDÊNCIA HORÁCIO SABINO, ONDE, MAI TARDE, SERIA CONSTRUÍDO O CONJUNTO NACIONAL (FONTE: GÊ, 1991, P. 44).	149
FIGURA 86. LEGENDA DE ROSANGELA PETTA PARA A REPORTAGEM A LONGA VIAGEM DE VOLTA, DE ANTÔNIO TAVARES, COM FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO (FONTE: REVISTA GOODYEAR, JULHO-AGOSTO-SETEMBRO DE 1991).	181

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
1.1 INTERLÚDIO – SÃO PAULO, 1992	23
1.2 O OBJETO TÉCNICO.....	25
2 UMA AVENIDA PAULISTA.....	29
2.1 MODERNIDADE E MEMÓRIA	30
2.2 YANKEES DO BRASIL.....	37
3 UM QUADRINISTA PAULISTANO	41
3.1 LIGAÇÃO PESSOAL COM A CIDADE DE SÃO PAULO	64
3.2 A REPRESENTAÇÃO DE SÃO PAULO NOS QUADRINHOS DE LUIZ GÊ.....	66
3.2.1 PANORAMA DOS QUADRINHOS NA INFÂNCIA E JUVENTUDE DO AUTOR ..	66
3.2.2 SITUANDO SÃO PAULO NOS QUADRINHOS E NA IMPRENSA.....	68
3.3 QUADRINIZANDO SÃO PAULO.....	75
3.3.1 GINO AMLETO MENEGHETTI (1976)	76
3.3.2 QUEM MATOU PAPAI NOEL? (1977/1984)	77
3.3.3 SEM LUZ NO FIM DO TÚNEL (1979)	80
3.3.4 TUBARÕES VOADORES.....	84
3.3.5 ENTRADAS E BANDEIRAS (1985).....	87
3.3.6 EDITORIAL PARA A REVISTA CIRCO (1986).....	92
3.3.7 FUTBOIL (1986)	96
3.3.8 UMA HISTÓRIA DE AMOR (1987)	98
3.3.9 ERRARE MARCIANUM EST (1987)	102
4 FRAGMENTOS COMPLETOS	107
4.1 A REVISTA GOODYEAR ENTRE 1985 E 1992	112
4.2 PROCESSO DE PRODUÇÃO DE FRAGMENTOS COMPLETOS.....	117
4.2.1 PESQUISA.....	117
4.2.2 TÉCNICAS UTILIZADAS.....	120
4.3 DISCURSOS SUBJACENTES - O LIMIAR DO FUTURO	126
4.3.1 NOSTALGIA PAULISTA.....	127
4.3.2 ENUNCIADOS DE MODERNIDADE: O MARAVILHOSO TECNOLÓGICO	129
4.3.3 NOVA MORFOLOGIA DO TRABALHO	135
4.4 ELEMENTOS DA MARCA URBANA	137
4.4.1 O ELEMENTO HUMANO	139
4.4.2 A MÁQUINA.....	141
4.4.3 O ESPAÇO URBANO	143
5 AVENIDA PAULISTA, A REEDIÇÃO DE FRAGMENTOS COMPLETOS	145
5.0.1 DIFERENÇAS ENTRE AS EDIÇÕES.....	145
5.0.2 ATUALIZAÇÃO E AJUSTES NO DISCURSO	150
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	153

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi inicialmente motivada pela história em quadrinhos (HQ) *Fragmentos completos*, publicada no final de 1991 na edição de outubro-novembro-dezembro da *Revista Goodyear*, em que Luiz Gê traça um panorama histórico da Avenida Paulista. O objetivo é refletir sobre os quadrinhos de Luiz Gê sobre a Avenida Paulista, considerando o diálogo entre os discursos de paulistanidade e os ideais de modernidade brasileira. Isso inclui investigar como a narrativa de Luiz Gê constrói representações de São Paulo que estabelecem críticas e, simultaneamente, reiteram os símbolos de desenvolvimento industrial, de modernização tecnológica e de principal centro financeiro, econômico e industrial do país. Pretende-se pensar sobre a maneira com que tanto a HQ quanto seu autor se relacionam com a Avenida, com a cidade de São Paulo e com uma certa ideologia de paulistanidade, buscando as implicações culturais na sua formulação, seus paralelismos, antagonismos e contradições constituídos na sua descrição visual.

Embora possua variações de estilo e construção composicional (BAKHTIN, 2010), no decorrer de seu processo histórico, a paulistanidade é entendida nesta pesquisa como um discurso que, mesmo com algumas contradições, apresenta-se estável tematicamente no tocante à centralidade, tanto de São Paulo quanto dos paulistas, como os grandes protagonistas da constituição do Brasil e de um processo modernizante brasileiro que procura se diferenciar de uma brasilidade exótica e tropical por meio de uma ideologia de trabalho, empreendedorismo e progresso industrial, tecnológico e econômico. Nisto, ela apresenta um funcionamento discursivo que evidencia sua ligação com o poder, pois, como coloca Michel Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Neste sentido, o processo de pesquisa rapidamente tornou claro que *Fragmentos completos* é também fragmento de um discurso mais amplo presente em parte dos quadrinhos de Luiz Gê, o que motivou o recorte em sua obra impressa exposta no capítulo 3 desta dissertação. Deixando de fora parcela significativa de sua produção – mesmo em áreas de humor gráfico com afinidade com o formato, tais como a charge e o cartum – este recorte foi motivado pela percepção do próprio Luiz Gê de ser, antes de tudo, um quadrinista¹. Foi, ainda, resultante da identificação de uma temática paulista recorrente na parte de sua produção abordada nesta pesquisa, embora não se limite a ela – caso dos personagens Presidente Reis e Major Sertório que, por abordarem São Paulo de forma relativamente tangencial, também foram

¹ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 38.

deixados fora deste recorte. Embora o autor tenha se dedicado a diversos outros temas e personagens nas HQs que produziu a partir do início da década de 1970, o processo de pesquisa evidenciou que havia uma narrativa bastante definida sobre a urbanidade em geral e, mais especificamente, sobre a cidade de São Paulo em seus quadrinhos. Além de ter sido o fio condutor de um de seus álbuns, *Território de Bravos* (Editora 34, 1993), Luiz Gê refere-se a este tema em diversas entrevistas concedidas, duas das quais são amplamente citadas nesta dissertação². Por originar-se da leitura de *Fragmentos completos*, esta pesquisa também dará atenção ao seu veículo original, a *Revista Goodyear* abordada no período que vai de 1985 a 1992, por motivos que veremos adiante. Suas características físicas, a forma como era produzida, sua forma de distribuição e suas implicações como uma revista de empresa, são parte importante na compreensão do que foi a segunda HQ mais extensa produzida por Luiz Gê em toda sua carreira, atrás apenas de sua adaptação de *O Guarani* em 2009.

A partir da percepção de *Fragmentos completos* como parte de um processo muito mais amplo, temporal e espacialmente, decidiu-se pela organização dos capítulos desta dissertação tomando a HQ sobre a Avenida Paulista como seu pivô. Para chegar a *Fragmentos completos*, no capítulo 4, foi necessário percorrer o trajeto que se inicia com a HQ *Meneghetti* (1976) e é descrito ao longo de todo o subitem 3.3. Mas, ao iniciar esse trajeto, foi necessário compreender, como forma de situar dialogicamente a produção de quadrinhos de Luiz Gê com seu entorno, qual o panorama dos quadrinhos, como se inseriam na sociedade e qual era o contexto político a partir do início da década de 1970, o que esta dissertação buscará fazer entre o capítulo 3 e o subitem 3.2.2. Para uma contextualização mais abrangente do início de carreira de Luiz Gê, porém, foi necessário buscar entender tanto alguns processos da formação da paulistanidade, quanto da formação da própria Avenida Paulista, temas que serão tratados nesta dissertação em seu capítulo 2 e em seus subitens.

Voltando novamente a *Fragmentos completos*, o capítulo 4 discorrerá, a partir do subitem 4.2, sobre seu processo de pesquisa e de produção, sobre o contexto histórico e tecnológico em que a HQ é produzida e sobre os discursos que incorpora, reproduz e com os quais dialoga. Nesse trajeto, tanto quanto falar da produção da HQ em si, importa compreender o papel de sua veiculadora: a *Revista Goodyear*. Sua reformulação, em meados dos anos 1980, suas características físicas, sua estrutura e seu modo de produção são tratados no subitem 4.1. Após o capítulo 4, a dissertação encaminha-se para sua conclusão, não sem antes passar pela sua reedição, ocorrida mais de duas décadas depois da publicação original, como álbum lançado pelo selo Quadrinhos na Cia, da Companhia das Letras, em 2012. O capítulo 5 traz considerações acerca de ajustes no discurso entre as versões, falando, ainda,

² Trata-se de entrevistas publicadas na revista *Mil Perigos* (1991) e no programa *Jogo de Ideias* (2012), do Itaú Cultural (ver bibliografia).

das diferenças tecnológicas entre os dois momentos e de suas implicações na forma de produção de uma das mais extensas HQs de um dos quadrinistas brasileiros mais importantes do século XX.

Para a compreensão da ideologia da paulistanidade e de sua ligação com os processos de transformação pelos quais passou São Paulo e a autoimagem dos paulistas a partir de finais do século XIX, foram fundamentais as leituras das pesquisas realizadas por Luís Fernando Cerri (1996) e Danilo Ferretti (2004). Juntas, elas constituem uma descrição abrangente do processo histórico da formação da paulistanidade, fornecendo subsídios para a identificação de elementos de seus discursos tanto em *Fragmentos completos* quanto nas diversas HQs que a antecedem.

Compreendendo a própria Avenida Paulista como expressão da parcela da paulistanidade que se materializou na conformação da cidade, esta pesquisa valeu-se de diversas leituras buscando formar um quadro mais completo sobre sua história. Seu processo de formação, as remodelações pelas quais passou e suas levas de ocupação sucessivas e entrelaçadas, as alterações de como foi percebida pela população tanto de São Paulo quanto do Brasil são fatores que informam muito do pano de fundo que Luiz Gê traduziu visual e textualmente ao longo das 65 páginas (66, se contabilizarmos a introdução em sua segunda página) de *Fragmentos completos*. Muito do que esta pesquisa levantou a esse respeito se deve aos estudos de Benedito Lima de Toledo (1987), Flavio Luiz de Moraes (1995), Marcelo de Oliveira (1998) e Viviane Shibaki (2007). Sua leitura foi valiosa no sentido de desfazer algumas ideias enganosas amplamente difundidas a respeito da Avenida – tais como sua ocupação por “barões do café” ou de seu casario anterior aos edifícios constituírem a ideia de uma única “Paulista antiga”. Leituras que foram, também, importantes na contextualização da localização da Avenida, de sua paisagem, funcionamento e simbologia para a cidade de São Paulo.

Tratando-se de um estudo sobre uma história em quadrinhos, esta pesquisa não poderia deixar de se apoiar nas leituras realizadas de autores como Moacyr Cirne (1982), Gonçalo Junior (2004), Paulo Ramos (2009; 2010) e Valdomiro Vergueiro (2010) que proporcionaram muito do embasamento necessário para uma melhor compreensão de seu formato e funcionamento como HQ. Outros pesquisadores, cujos estudos foram de grande valor nesta pesquisa, foram Aline dos Santos (2012) e Rodrigo Otávio dos Santos (2014) que, juntamente com Gonçalo Junior (2012) possibilitaram uma compreensão muito mais abrangente do panorama da produção, distribuição e da percepção dos quadrinhos como fenômeno de massa e como sua antítese, no âmbito da produção *underground*. Falar dos quadrinhos de Luiz Gê é falar, também, de sua passagem pela imprensa, começando pela imprensa alternativa, e este aspecto da pesquisa deve muito à leitura realizada de Bernardo Kucinski (2001).

Finalmente, mas sem, de forma alguma, esgotar os textos dos quais esta

pesquisa é tributária, é fundamental relacionar as leituras realizadas relativas à Teoria da Construção Social da Tecnologia (SCOT), principalmente em Andrew Feenberg (2010) e Trevor Pinch e Wiebe Bijker (2008). *Fragmentos completos*, como veremos, é produto de seu tempo e, a partir destas leituras, ficou muito mais clara a relação entre as interações sociais, seus valores, contradições e limitações na conformação da tecnologia em suas diversas instâncias na produção da HQ.

Ao processo de levantamento de dados, realizado em visitas a bibliotecas e acervos, tanto físicos quanto virtuais (ver bibliografia), e a partir de um acervo próprio, formado ao longo de muitos anos como leitor e colecionador de quadrinhos, juntaram-se diversas entrevistas (ver apêndices) realizadas a partir da segunda metade de 2016 com pessoas que tiveram participação, direta ou indireta na produção, publicação e posterior reedição de *Fragmentos completos* ou com profissionais ligados aos quadrinhos e que puderam esclarecer algumas questões importantes, surgidas neste processo de investigação.

Começando pela jornalista Rosângela Petta, então assistente editorial da *Revista Goodyear*, por ter partido dela a ideia de produzir uma HQ sobre a Avenida Paulista, esta dissertação procurou, sempre que possível, obter o máximo de informações em primeira mão. O quadrinista Luiz Gê foi entrevistado pelo seu papel central de autor das HQs abordadas nesta pesquisa. Os ilustradores José Osvaldo Mantovani e Osvaldo Pavanelli foram procurados por terem sido parte da equipe que tornou possível a produção da HQ no prazo estipulado pela revista. O escritor Joca Terron e o editor André Conti foram procurados por terem tido papéis fundamentais na reedição de *Fragmentos completos*, já como *Avenida Paulista*, em 2012. Da mesma forma, Simone Ponçano, designer gráfica responsável pela arte-final da versão de 2012 da HQ foi procurada a fim de esclarecer pontos importantes da reedição.

Outras pessoas foram procuradas a fim de esclarecer pontos não necessariamente ligados a *Fragmentos completos* mas, ainda assim, importantes para a compreensão do contexto em que ela foi produzida. É o caso do ilustrador Daniel Bueno, egresso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), assim como Luiz Gê, que possibilitou uma melhor compreensão de aspectos daquela instituição. É, também, o caso de pessoas que, mesmo com depoimentos curtos, às vezes pouco mais que declarações, possibilitaram o esclarecimento de questões relativas à produção de quadrinhos propriamente dita. Esta etapa contou com a colaboração generosa de quadrinistas e editores de quadrinhos, entre os quais Toninho Mendes que, mesmo sem participação direta no processo de *Fragmentos completos*, é figura essencial neste ou em qualquer estudo que se proponha a falar de quadrinhos brasileiros produzidos no final do século XX.

Através destas entrevistas, e de seu cruzamento com informações obtidas nos levantamentos anteriores, foi possível ter uma ideia de como foi produzida

Fragmentos completos, entre outras informações. Houve momentos em que das entrevistas surgiram informações que levaram à realização de novas entrevistas não previstas inicialmente, de forma que esta dissertação é, também, produto do cruzamento de informações entre as entrevistas com levantamentos realizados em dezenas de publicações.

A partir deste cruzamento, esta pesquisa realizou suas análises, procurando compreender de que maneira os diversos elementos históricos, plásticos, discursivos e estéticos se articularam na produção de uma narrativa sobre uma das mais conhecidas vias públicas brasileiras.

1.1 INTERLÚDIO – SÃO PAULO, 1992

Avirada dos anos 1980 para os 1990 foi uma época de transição nos quadrinhos. Ainda não se sabia, mas estava para começar uma longa crise no mercado editorial de HQs na década que se iniciava. Combinando medidas modernizantes com um imenso grau de corrupção (SIMÕES, 2002), o governo de Fernando Collor de Mello (1990-92) se iniciou com um profundo choque na economia, causado pelo Plano Collor. A crise dos quadrinhos que se seguiu foi parte de uma crise mais ampla do mercado editorial, reflexo de um quadro agravado por sucessivos pacotes econômicos que, entre outras medidas, confiscaram todos os ativos acima do limite de 50 mil cruzeiros, se deu tanto na produção quanto no formato.

Foi uma crise que se tornava ainda mais dolorosa ao se considerar o período imediatamente anterior. Revistas como *Chiclete com Banana* (1985-1990), *Circo* (1986-1988) e *Animal* (1989-1992), consideradas clássicos instantâneos entre as publicações de quadrinhos, começaram a desaparecer em sequência, criando um vácuo na produção e, mais que isso, na publicação de quadrinhos autorais que as diversas tentativas feitas após 1990 não deram conta de preencher. Os quadrinhos, principalmente os de cunho mais autoral³, começavam a migrar de suporte, deixando as bancas de jornal sob a forma de revistas e indo para livrarias especializadas na

³ Embora se tenha uma boa definição de quadrinho autoral como “criações de autoria pessoal, onde o ideário de um autor é passado para o roteiro das histórias” (ANDRAUS, 2001), é preciso reconhecer que é difícil formar um consenso em torno do que é ou deixa de ser autoral. Marcel Luiz Tomé (2013), cita o exemplo de *Daytripper*, de Fabio Moon e Gabriel Ba, como uma HQ ao mesmo tempo autoral e comercial. Existem elementos suficientes para considerar que “não existe uma característica determinante para o que seja ‘quadrinho autoral’” (RIBATSKI, 2013), e que se trata, sobretudo de uma questão de oposição com a HQ produzida com funções setorizadas e definidas, em modo industrial, e com grandes aparatos de distribuição, entre outras características. Outra maneira de entender o quadrinho autoral é considerá-lo como aquele em que é possível identificar a marca do estilo do artista em detrimento de uma padronização característica da indústria cultural ou de entretenimento. Desta forma, podemos ter variados graus de “autoralidade”, como em algumas das recentes produções do Estúdio Maurício de Sousa, em que personagens consagrados e estruturados visualmente são publicados de forma a valorizar as particularidades artísticas e criativas dos diferentes autores envolvidos no processo de produção.

forma de álbuns ou *graphic novels*⁴. Era, também, o começo da longa pausa produtiva de um dos maiores quadrinistas de uma geração surgida durante o período mais duro do ciclo de governos militares vigentes no Brasil a partir de 1964. Tendo realizado o “sonho da revista própria”⁵ com a *Circo*, Luiz Gê partiu, no final de 1987, em uma espécie de autoexílio⁶ – que se refere, neste caso, à interrupção de suas atividades com quadrinhos – de dois anos para tornar-se aluno de mestrado do *Royal College of Art* na Inglaterra. Após voltar ao Brasil, no final de 1989, ainda publicou em uma das últimas edições da *Chiclete com Banana*⁷ uma nova HQ, em que colocou em prática algumas de suas pesquisas em linguagem e formato. Mas o que parecia ser um retorno em grande estilo, logo começou a ganhar contornos de um retiro em definitivo – que seria parcialmente suspenso com a publicação de seus quadrões na *Folha de S. Paulo* a partir de março de 2016 – de uma carreira de quase vinte anos na imprensa brasileira.

No final de 1991 começaram a correr rumores de que Luiz Gê havia produzido uma HQ colossal, toda em cores. Para confusão de alguns de seus fãs, a história havia sido feita para uma revista de empresa. Não tinha para vender em banca nem em livraria, quem quisesse que fosse atrás de conseguir o seu exemplar.

Sem saber muito bem como achar essa revista, muita gente se conformava em só ouvir falar daquela empreitada, depois confirmada em matérias de jornal, que tinha ares de maluquice. Entre eles, um certo calouro do curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) que, em uma tarde abafada e modorrenta, como tantas da Cidade Universitária, deu de cara com duas pilhas, cada uma com uma edição diferente da *Revista Goodyear*. Reconheceu imediatamente, na capa de uma das edições, o traço de Luiz Gê. Estava ali, para quem desse a sorte de passar por aquele bloco onde, há anos, se improvisava o Departamento de Artes Plásticas (CAP), aquele tesouro semissecreto.

Aproveitando a ocasião, apanhou dois exemplares de cada edição. Dos exemplares da edição especial sobre a Avenida Paulista, um se perdeu nas décadas

⁴ Santiago Garcia (2010) procura fazer esta diferenciação, nem sempre clara, entre álbum e *graphic novel*. O termo álbum refere-se a um formato estabelecido e considerado padrão na indústria francesa de quadrinhos, e que consiste em “48 páginas em cores e capa dura”, com dimensões aproximadas do A4 (210 x 297 mm). Quanto ao termo *graphic novel*, o mesmo autor observa que já na década de 1930, certas edições de quadrinhos usavam o termo *novel*, como uma forma de indicar que aquela não seria uma edição com várias HQs curtas de um personagem, como era comum, mas que seria uma HQ de extensão muito maior contando “histórias grandiosas com numerosos acontecimentos catastróficos e uma apresentação, complicação, clímax e resolução definidos e sem possível reversão” (p. 34). Para o autor, as primeiras menções ao termo *graphic novel* ocorrem em fanzines norte-americanos dos anos 1960 e se referem a algo ainda não existente: “quadrinhos de maiores ambições artísticas do que os produtos padronizados que as grandes editoras levavam às bancas” (p. 32).

⁵ Conforme citação de Luiz Gê por Laerte Coutinho (1994).

⁶ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 48.

⁷ *Chiclete com Banana* n. 23 (jun./jul. 1990). Além desta, publicou histórias curtas no suplemento *Jam*, encartado nas edições n. 21 (nov./dez. 1989) e em sua última edição, a de n. 24 (dez. 1990).

seguintes, provavelmente dado de presente a algum amigo apreciador de quadrinhos. Quanto aos outros exemplares, não lembra se ficaram em alguma prateleira perdida ou se se foram em alguma arrumação. Não vinham com uma HQ de sessenta e tantas páginas. Naquele momento, não interessavam.

1.2 O OBJETO TÉCNICO

No seu ensaio *Racionalização subversiva* (2010), Andrew Feenberg discorre, entre outras questões, sobre as dimensões hermenêuticas do objeto técnico. Referindo-se às conexões entre tecnologia e sociedade, procura questionar o determinismo tecnológico, cujo conceito consiste na aceitação da essência tecnicamente explicável dos artefatos tecnológicos. Michael Smith (1994) vai um pouco além, afirmando que “‘determinismo tecnológico’ é um termo curioso. Sua essência é de uma simplicidade dolorosa: a crença de que o progresso social é determinado pela inovação tecnológica que, por sua vez, segue um curso ‘inevitável’” (p. 38).

Para Feenberg, são duas estas dimensões hermenêuticas, que ele denomina *significado social* e *horizonte cultural*. Como exemplo de significado social, cita o estudo de Pinch e Bijker (2008) sobre o surgimento da bicicleta no século XIX. O que se conhece hoje em dia como *bicicleta* incorpora uma série de debates entre grupos sociais no decorrer de um certo período de tempo. A visão naturalizada do artefato tecnológico *bicicleta* pode, por vezes, dificultar a percepção destes aspectos que se encontram presentes na sua construção, no seu funcionamento, no uso de tecnologias incorporadas ao artefato e na forma como este é percebido pela sociedade. No mesmo ensaio, Feenberg cita seu estudo sobre o sistema de videotexto francês (data), o *Teletel*. Procurando aproximar o sistema de seus potenciais consumidores, a France Telecom procurou dotar os terminais de uma aparência amigável, como se fosse um complemento do telefone doméstico, distanciando-se da ideia de um equipamento para uso profissional. O “disfarce telefônico” (FEENBERG, 2010, p. 78) facilitou a aceitação ampla por parte de um público leigo que, ao usar o sistema como um meio de comunicação anônima, fez com que ele fosse remodelado passando a ter usos não planejados quando de sua implantação inicial – incluindo a “procura de companhia, diversão e sexo” (p. 78).

Podemos usar este conceito numa leitura tanto da *Balão* quanto da *Revista Goodyear*, marcos inicial e final da produção de Luiz Gê abordada nesta pesquisa. Na leitura da *Balão*, que, como veremos, além do início da carreira de Luiz Gê como ilustrador e quadrinista marca o início do ciclo das HQs alternativas no Brasil (CIRNE, 1982), percebemos que seu *significado social* se incorpora ao seu formato reduzido, à variedade de cores com que foi impresso seu conteúdo (ou falta dela), o papel

usado, a forma como a publicação foi distribuída. Sua própria conformação física, como revista, tem origens documentadas – ao menos no Brasil e em relação aos quadrinhos a revista, entendida como suporte autônomo, deriva em grande parte dos suplementos editados por Adolfo Aizen (1907-1991), depois fundador da Ebal (GONÇALO JUNIOR, 2004). Também a *Revista Goodyear*, da qual também falaremos adiante, pode ser enxergada por este viés. Uma revista graúda, volumosa, impressa em papel de alta gramatura e acabamento refinado, toda em cores. Ainda assim, apresentava-se no suporte revista, tal como a *Balão*. O que muda entre uma e outra é a forma como são percebidas: a *Balão* colocava-se como um espaço de publicação de autores sem acesso a outros veículos, como um espaço de experimentação, feita na base da vontade de ser visto e lido e sem maiores preocupações comerciais (OLIVEIRA, 2011 apud SANTOS, 2012, p. 24)⁸, em conformidade com o ambiente de produção cultural *udigrudi*. O termo, que teria sido cunhado por Glauber Rocha para desdenhar do *Cinema Marginal* (SANTOS, 2012, p. 24), acabou por designar uma versão brasileira do *underground*, compartilhando com estas características tais como seu caráter “não comercial, autoral, crítico e revolucionário, à margem do sistema oficial” (SANTOS, 2012, p. 50) que se manifestaram em uma certa produção artística brasileira que se desenvolveu ao longo dos governos militares brasileiros – e que teve, nos quadrinhos, a *Balão* como seu marco inicial (MARQUEZI, 1980). Como a *Balão*, a *Goodyear* também não teve pretensões comerciais, entendidas aqui como venda direta em bancas de jornal ou livrarias. No seu caso, porém, isso se refletiu num aporte de dinheiro (mas não, inicialmente, de outros recursos, como uma estrutura adequada de trabalho). Foi um aporte cuja finalidade era dotar a revista de atributos de engenho, sofisticação e modernidade, condizentes com seu papel na construção da imagem de grande multinacional buscada por sua financiadora.

O conceito de *horizonte cultural*, em Feenberg, refere-se à hegemonia social, que dá suporte ao *significado social* do objeto técnico. Para o autor, o conceito se refere a uma forma de dominação “tão profundamente arraigada na vida social que parece natural para aqueles a quem domina” (FEENBERG, 2010, p. 79). A naturalização permeia a noção de *horizonte cultural*, em que o termo *horizonte* “refere-se a suposições genéricas e culturais, que formam background inquestionável para qualquer aspecto da vida” (FEENBERG, op. cit.). Como horizonte moderno, Feenberg propõe a racionalização, sendo o estudo do desenho tecnológico a chave para a sua compreensão. Neste sentido, a racionalidade tecnológica vai além das crenças ou ideologias das sociedades industriais, mas materializa-se na estrutura das máquinas. Seu projeto incorpora aspectos da hegemonia da sociedade em que ela foi construída. Feenberg demonstra que o que se entende como algo natural, decorrente

⁸ OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. **Pelo vale do cristal: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)**. Monografia (Graduação-História). Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p.27-28

de um projeto que considera seu uso não é um dado universal. Inovações vistas como avanços ou como consequências do progresso em uma economia hierarquizada não seriam vistas como tais em uma “economia baseada em cooperativas de trabalhadores” (FEENBERG, 2010, p. 81).

Indo além da conformação das máquinas, Nicolau Sevcenko (1998) discorre sobre como a hegemonia social está presente em aspectos que dão forma desde o traçado das ruas das cidades até a divisão de cômodos das casas, passando pelos corpos e trejeitos de seus habitantes. Num Brasil que, em finais do século XIX, fez sua transição para um capitalismo não-escravocrata, essa hegemonia se expressou nas narrativas sobre desenvolvimento e progresso e na elaboração de uma trajetória histórica progressiva que localizasse e justificasse seus protagonistas. São Paulo, desde o final do século XIX, pareceu assumir as teses de hegemonia econômica que tem a apologia do empreendedorismo, o desenvolvimento da indústria, a vocação para o trabalho e o espírito independente como pontos-chave de sua história e inerentes aos seus habitantes.

De forma explícita ou difusa, estas teses estiveram presentes no conjunto de ideias que, a partir da proclamação da República, acompanharam a concentração de poder político nas mãos da elite paulista. Estiveram, também, colocadas na ruptura desta conjuntura em 1930, na industrialização que se iniciou em finais do século XIX (FABRIS, 1994), concentrada progressivamente em São Paulo, bem como do processo de urbanização da população do país. Como veremos adiante, São Paulo, em menos de cem anos, superou o Rio de Janeiro (capital do país entre 1763 e 1960) em população, poderio econômico e político.

Focando a produção de Luiz Gê, seu conteúdo e os veículos onde foi publicada, o conceito de *horizonte cultural* ajuda na leitura de alguns aspectos importantes. Pode ser visto na *Balão*, e seu papel como “imprensa-inseto”⁹, que veremos adiante, ao publicar quadrinhos de autores em início de carreira, que dificilmente teriam espaço em outros veículos de imprensa no momento em que inicia suas atividades, em 1972. Pode ser, também, colocado em *Versus* (1975-1979), e seu discurso de latinidade e na revista *Chiclete com Banana* (1985-1990) e sua radiografia da urbanidade paulistana. Como veremos adiante, na *Revista Goodyear*, ele está evidenciado em seus discursos textuais e visuais, complementares entre si. No textual, mostra-se em seu conteúdo sofisticado, diversificado, atual e cosmopolita. No visual, que se apoia na própria materialidade da revista, com seu papel de gramatura alta, o *horizonte* se traduz em sua diagramação diferenciada e algo experimental (que poderia variar entre uma edição e outra), fortemente baseada em fotografias com tratamento primoroso e

⁹ Entrevista ao Jogo de Ideias (2012), programa de entrevistas produzido pelo Instituto Itaú Cultural. O programa em questão pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=GmY4OPVUhME>.

grande destaque nas suas páginas, e em ilustrações de artistas com um apelo visual condizente com suas pretensões modernas. Sem constituir algo externo ao tecnicismo da racionalização expresso em Feenberg, este *horizonte cultural* que se materializa nas páginas da *Revista Goodyear* (bem como dos demais veículos de imprensa tratados nesta dissertação) é parte dele, uma de suas facetas. A forma como elabora suas pautas, sua relativa independência editorial, a forma como aborda a tecnologia são expressões de sua condição como veículo e instrumento de relações públicas corporativo. Colocada como pano de fundo, sua função de órgão oficial transparece em um momento ou outro, na palavra do presidente da Goodyear no Brasil, J. C. Polhemus, ou em matérias cuja menor relevância reflete-se em sua localização nas páginas finais da revista e em seu tratamento gráfico mais convencional. A combinação destes dois lados, o corporativo e o criativo, dão a cara da revista que publicou aquela que foi, por muitos anos, a última grande HQ de Luiz Gê.

2 UMA AVENIDA PAULISTA

Quando o uruguaio Joaquim Eugênio de Lima¹⁰ decidiu iniciar seu empreendimento imobiliário, a escolha do lugar não se deu por acaso. Bem antes de qualquer intervenção urbana, o logradouro onde seria implantada a Avenida Paulista, em 1891, já tinha importância nos arredores da vila de São Paulo de Piratininga. O Alto do Caaguazú (“Mata Grande”) dominava o relevo, formando um espigão que se espraia para nordeste, rumo ao rio Tietê, e para o sudoeste, rumo ao rio Pinheiros (AB’SÁBER, 2007).

Era também nos seus arredores que se iniciava o extenso caminho dos tropeiros, que colocava São Paulo em contato com a Bacia do Prata, partindo primeiramente para Sorocaba (MORAES, 1995). Apesar da ideia de que a cidade terminava na “ermida da Consolação” (TOLEDO, 1987), a presença de belas construções em fins do século XIX no caminho para Sorocaba, atual avenida Consolação, e no caminho para Santo Amaro, atual avenida Brigadeiro Luís Antônio, já indicavam uma certa vocação elitista da região (MORAES, 1995).

Outra vocação do espigão era a de servir como caminho. Numa região entrecortada por vales, alguns dos quais bastante acentuados, o relevo do espigão é suave, com poucas variações de altitude a ponto de “não ser necessário significativo movimento de terra” (TOLEDO, 1987, p. 12) para estruturá-lo como via pública. Além de suave, o alto do espigão que se estende do Sumaré até o Jabaquara era bastante largo, e, por essas características, era usado para conduzir o gado pelo chamado caminho da Real Grandeza até o matadouro da Vila Mariana.

Era um caminho que coincidia em grande parte com o traçado da futura avenida

começava, mais ou menos, na rua Augusta e continuava serpenteando pelo alto do espigão, descia pela ribanceira do vale que vinha do riacho do Anhangabaú, mais ou menos no local onde está situada a atual “Plínio de Figueiredo” (contornando o MASP), ia para a baixada do Rio Pinheiros, subia novamente o espigão e continuava até a rua Vergueiro, atingindo finalmente o Matadouro (MARQUES, apud MORAES, 1995, p. 58)¹¹.

O uso do caminho por tropeiros era de tal forma consagrado que a municipalidade se viu obrigada a baixar uma lei em 1894 proibindo a passagem de gado pela via recém construída (MORAES, 1995).

¹⁰ Joaquim Eugênio de Lima (1845-1902) foi engenheiro agrônomo, atuante também na imprensa e no ramo imobiliário. De ascendência nobre, ligou-se a uma tradicional família paulista por meio do casamento. A Avenida Paulista foi sua realização mais marcante na cidade, mas longe de ser a única, tendo se envolvido em diversos empreendimentos imobiliários e urbanísticos pela cidade, incluindo o Viaduto do Chá (MORAES, 1995).

¹¹ MARQUES, G. **Ruas e Tradições de São Paulo**. ver capítulo “A Avenida Paulista”, p. 44.

2.1 MODERNIDADE E MEMÓRIA

Primeira via pública do país com a denominação “avenida”¹², a Paulista foi um expoente de modernidade desde sua inauguração. Numa cidade cuja urbanização até bem pouco tempo antes se caracterizava por ruas tortuosas e estreitas, com casario baixo e diversos prédios que desrespeitavam o alinhamento da calçada (NASCIMENTO, 2009), os trinta metros de largura da via projetada representavam uma mudança e tanto. A Paulista, assim denominada pelo próprio Joaquim Eugênio de Lima “em homenagem aos paulistas” (MARQUES apud MORAES, 1995, p. 67)¹³ já nascia como um marco urbanístico da cidade sendo, neste aspecto, precedida em poucos anos pelo bairro dos Campos Elíseos (1879) e praticamente contemporânea do bairro de Higienópolis (1895), cuja denominação era reflexo dos preceitos higienistas em voga no final do século XIX:

Situado em ponto mais alto, nas encostas do espigão da Avenida Paulista na face Norte, o lugar era tido como dos mais agradáveis. Dali se descortinava uma bela paisagem composta do casario esparso em meio a vegetação, no Morro do Chá, Campos Elíseos e Santa Cecília, bairros que apenas nasciam. A Norte, dominava majestoso, o Pico do Jaraguá. Dadas as suas propriedades climáticas, o local recebeu o nome de Higienópolis, que quer dizer ‘cidade ou lugar de higiene’ (HOMEM, 1980, p. 33-34)

Diversos equipamentos urbanos, representativos de uma modernidade ligada à tecnologia, passaram pela avenida, a começar pelo bonde, que ligava o chamado Centro Velho¹⁴ à Paulista já no ano de sua inauguração (MORAES, 1995). Outros equipamentos indicadores de modernidade foram o asfalto, que em 1909 a tornou a primeira via pública asfaltada da cidade; o túnel da avenida 9 de Julho, também o primeiro da cidade e que possibilitou acesso direto à zona sul da capital, inaugurado em 1938; além das sucessivas levas de verticalização iniciadas na década de 1930 com a construção do Edifício Camille Sabagh, mesmo nome do proprietário do terreno em que foi construído, situado na esquina com a rua Frei Caneca e ainda de uso exclusivamente comercial (MORAES, 1995)¹⁵. O alargamento da Avenida, visando favorecer o fluxo de carros, o paisagismo da década de 1970, a linha verde do Metrô nos anos 1990 e a ciclovia inaugurada em 2015 são outros exemplos (alguns deles bastante recentes, como se nota) de como a via foi, e ainda é, um dos palcos da

¹² Seminários Avenida Paulista, MASP, 2016.

¹³ MARQUES, G. **Ruas e Tradições de São Paulo**. p. 44.

¹⁴ Considerado “velho” em oposição ao *Centro Novo*, localizado além do vale do Anhangabaú (em relação ao Pátio do Colégio e à Praça da Sé). É uma região do centro de São Paulo também identificada com o chamado *Triângulo Histórico* ou, simplesmente, *Triângulo*, compreendido entre as ruas Direita, XV de Novembro e São Bento. Situa-se na colina onde a cidade foi fundada (NASCIMENTO, 2009).

¹⁵ O Camille Sabagh foi demolido no final da década de 1960 (MORAES, 1995), dando lugar a um edifício em que hoje funciona um dos *campi* da Universidade Anhembi-Morumbi.

modernidade urbana em São Paulo.

O projeto da Avenida também se inseriu no contexto de uma modernidade cientificista. Sua localização no acidente geográfico dominante da cidade atendeu, em certa medida, às demandas higienistas, em voga no final do século XIX e início do século XX. Em uma sociedade cujos conflitos passavam a ser “mediados pelos conceitos da profilaxia, da higiene e da eugenia” (SEVCENKO, 1998, p. 571), estar na parte alta era contraponto importante aos baixios caracterizados pela ocupação de casebres e cortiços de São Paulo, considerados insalubres. Mencionando uma “medicalização da sociedade”, Pietra Diwan (2007) descreve um dos aspectos do cientificismo que começou a ganhar força no final do século XIX. Esta medicalização permeava noções que, entre outras questões, “associava a pobreza e a sujeira com a degenerescência física, moral e política, mas também com o atraso e o antimodernismo” (OLIVEIRA et al., 2012). Entre os métodos usados para lidar com essa questão, estavam campanhas de vacinação, como a da varíola – que ocasionou a Revolta da Vacina em 1904 – e amplas reformas urbanísticas. Neste caso, tratavam-se de intervenções que também tinham por objetivo a expulsão dos elementos indesejáveis das regiões centrais da cidade, destruindo os casebres e cortiços ocupados pelas camadas baixas para a construção de grandes avenidas e edifícios de alto padrão. No Rio de Janeiro, essas remodelações urbanas ficaram conhecidas como a Regeneração, durante a qual foi construída a atual avenida Rio Branco. Em São Paulo, o higienismo esteve associado ao surgimento dos primeiros bairros planejados, tais como os Campos Elíseos, Higienópolis e Bela Vista (OLIVEIRA SOBRINHO, 2013).

A Paulista foi, também, uma das “instâncias de modernização” da cidade (FABRIS, 1994, p. 2), relacionadas à rápida expansão territorial, urbanística, populacional e industrial de São Paulo iniciada a partir da expansão cafeeira no início da década de 1870. Um contexto de transformação que foi expresso pelos Modernistas da década de 1920 nas dimensões de cidade tentacular, cidade vertical e cidade industrial que, combinadas e articuladas entre si, colocavam São Paulo como o “lugar por excelência da modernidade brasileira” (FABRIS, 1994, p. 3).

Em meio ao processo de transformação da vila de tropeiros em uma cidade que procurava se equiparar aos grandes centros urbanos de finais do século XIX (NASCIMENTO, 2009), a Paulista, nas palavras do pesquisador Paulo Cesar Garcez Marins¹⁶, redefiniu a centralidade da cidade que começava a ser “a que mais cresce no mundo”. É Marins, ainda, que observa que, sendo uma avenida, a Paulista foi o lugar de estar em evidência. Foi uma “Meca dos arrivistas”, em que se mostravam as fortunas e, a partir da década de 1910, a vitória de carcamanos, turcos e portugueses, que na arquitetura de suas mansões celebravam suas origens.

¹⁶ Seminários Avenida Paulista, MASP, 2016.



Figura 1. Casa das Rosas, vista do seu jardim (Fonte: Casa das Rosas - <http://www.casadasrosas.org.br/>).

Neste ponto, é interessante fazer uma observação: existe um equívoco muito comum em afirmar que a Paulista foi palco de casarões dos Barões do Café. Embora estivessem ligados a atividades decorrentes do acúmulo de capital proporcionado pela cultura cafeeira, os primeiros ocupantes da Paulista eram banqueiros e comerciantes ligados ao seu processo de

produção e distribuição, bem como industriais (OLIVEIRA, 1998) como ilustram os exemplos de alguns de seus primeiros moradores. O dinamarquês Adam Von Bülow, ocupante do primeiro palacete da Avenida Paulista, em 1895, foi um dos principais acionistas da cervejaria Antartica (HOMEM apud SHIBAKI, 2007)¹⁷, o italiano Francisco Matarazzo foi um industrial atuante em tantos segmentos diferentes que se dizia que as Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM) tinham “uma [fábrica] para cada dia do ano” (GÊ, 1991, p. 55). A avenida abrigou, de fato, alguns destes Barões, que eram parte de uma “nobiliarquia própria” (TOLEDO, 1987), estruturada segundo a atividade econômica, mas também segundo as nacionalidades de cada morador da Avenida.

À vista do nome dos proprietários, fazendeiro não deveria ser somente o proprietário de fazenda (de café). Deveria ser o comerciante de fazenda estabelecido na Rua 25 de Março e o banqueiro preocupado com fazenda, na acepção original da palavra. Barão seria o quatrocentão enriquecido com café. Conde, o industrial italiano. Cavaleiro, o industrial árabe sem outro título disponível. Rei, finalmente, seria o fazendeiro do café com fortuna incalculável [...] (TOLEDO, 1987, p. 16).

Quando a Avenida Paulista foi inaugurada, os Barões já estavam instalados próximos à Estação da Luz, um dos polos de industrialização do período que coincide com a ascensão da elite cafeeira local (TOLEDO, 1987). Ocupando inicialmente os Campos Elíseos, os “com brasões” (NASCIMENTO, 2009) começaram a se dirigir para Higienópolis no final do século XIX. Na verdade, a Paulista era a expressão da evolução da economia da cidade, da transferência do protagonismo econômico dos

¹⁷ HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



Figura 2. Residência Franco de Melo (Fonte: Wilfredo Rodrigues - <https://flic.kr/p/tevNmN>).

Barões, que começavam a se descapitalizar, em detrimento de outros setores da economia, ligados ao financiamento e à distribuição do café (MORAES, 1995).

Parte do equívoco explica-se, conforme Marins¹⁸, por uma memória marcada por alguns dos últimos casarões remanescentes na Avenida, nos atuais números 37 e 1919 (Figura 1 e Figura 2). São os imóveis que pertenceram a Ernesto Dias de Castro e a

Joaquim Franco de Mello, respectivamente. Franco de Mello era ligado à agricultura. Fundou no oeste do estado de São Paulo a cidade de Lavínia, assim chamada em homenagem a sua esposa Lavínia Dauntre Salles de Mello, parente do presidente da República Campos Salles (1898-1902)¹⁹. Instalou-se na Paulista, no palacete que leva seu nome, erguido em 1905. Dias de Castro era engenheiro formado pela Escola Politécnica e genro do arquiteto Ramos de Azevedo, que projetou a mansão erguida em 1935 (FICHER, 2005). São, portanto, integrantes de um extrato social referido como “quatrocentão”, identificados com uma elite paulista antiga, de presença secular, se não na cidade, ao menos na província. Um grupo social distinto, portanto, dos arrivistas enriquecidos no ciclo econômico da Primeira República (1889-1930), em atividades não necessariamente cafeeiras, que predominaram na primeira leva de ocupação da Avenida.

A Avenida Paulista mostra-se, desta forma, também como um lugar de destaque nas disputas pela construção da memória da cidade e da paulistanidade, como veremos no próximo item. Suas sucessivas levas de ocupação organizam-se na percepção do passante, de forma a atenuar seus conflitos, suas contradições. Tida como uma remanescente da “Paulista Antiga”, a mansão Dias de Castro, atual Casa das Rosas, ajuda a ilustrar essa questão. Conforme vimos, sua edificação se deu em 1935. Isto significa que ela está separada da mansão Franco de Mello por três décadas – e da inauguração da Paulista por mais de quatro. Além disso, é praticamente contemporânea do edifício Camille Sabagh, que se situava na esquina com a rua

¹⁸ Seminários Avenida Paulista. MASP, 2016.

¹⁹ <http://www.diariodefato.com.br/display.php?codigo=13828>

Frei Caneca. O primeiro edifício da Avenida teve sua solicitação de autorização de edificação protocolada em fevereiro do mesmo ano em que se concluíra a construção da mansão Dias de Castro (MORAES, 1995). A Casa das Rosas foi construída no momento em que se encerrava a primeira etapa de ocupação da Paulista. Como uma das consequências do declínio do ciclo do café, iniciado na crise de 1929, “fortunas rapidamente criadas com a expansão da cafeicultura [...] foram destruídas com rapidez ainda maior” (OLIVEIRA, 1998, p. 121), tornando a permanência de algumas famílias na Avenida impossível – no mapa original de abertura da Avenida Paulista (MORAES, 1995, p. 59) é possível ter uma ideia do tamanho dos lotes, apenas as grandes dimensões das construções e dos terrenos já implicavam num alto custo para a manutenção das residências. Ernesto Dias de Castro e sua esposa Lúcia Azevedo Dias de Castro morariam por muito pouco tempo em uma Paulista totalmente horizontal, pois o edifício, que teve sua autorização concedida em junho de 1936 (MORAES, 1995), seria concluído um ano depois (OVANDO JÚNIOR, 2014).

A permanência dos dois casarões nas primeiras décadas do século XXI forma o contraponto arquitetônico em uma avenida ocupada por grandes edifícios, ao mesmo tempo em que contribuem para um panorama que agrupa os seus vários processos de ocupação e cristaliza o passado. Forma-se, assim, uma memória enganosa do ponto de vista da precisão temporal. Em uma elaboração que remete ao conceito de aura de Walter Benjamin (2000), Beatriz Sarlo (2014, p. 186), comenta sobre esta autenticidade de natureza diversa daquela “reconhecida pelo especialista” passível da produção de uma falsidade em caso de erro. Para o habitante da cidade, para o passante “a experiência não pode se equivocar, nem o erro está dentro de suas possibilidades. Sobre essa qualidade da experiência que é guiada por figuras apoia-se a reconstrução temática das cidades” (SARLO, 2014, p. 186).

Uma reconstrução que tem a ver com a sobreposição dos diversos momentos e formas de ocupação da Avenida. Dos primeiros loteamentos, passando aos casarões e às levas de verticalização, a Paulista de finais da década de 1980 já era, há muito tempo, local privilegiado para observar o processo de transformação da cidade – e, por extensão, do país. Citando a “ética da destruição” de Lévi-Strauss em que

“à mercê dos mitos da ruína e do fracasso e sob a pressão de fábulas progressistas, as cidades industriais da América tropical dos anos 1930 alimentar-se-iam vorazmente do novo, sem nenhum compromisso com o seu passado histórico” (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 19)

Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2005) falam de uma “estética temporal das cidades brasileiras” em que a

Cidade-Ruina é a expressão do conjunto de intenções e de comportamentos do homem brasileiro diante do Tempo, ou seja, mediante a destruição de estruturas espaciais que sinalizam um arcaísmo, os habitantes das cidades valorizam o presente na reformulação do passado (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 24).

Sucessivas reformulações, resultantes de processos como as oscilações na economia, as políticas públicas de expansão e adensamento da cidade e a especulação imobiliária (OLIVEIRA, 1998), vão transformando a paisagem de São Paulo e da Paulista. A desocupação dos imóveis não implicaria necessariamente no surgimento dos primeiros edifícios da Avenida, como ilustra a trajetória da mansão Henrique Schaumann. Projetada no final do século XIX, foi adquirida e reformada pelo comerciante de origem árabe, Nadim Abrão Andraus, na década de 1930, passando a ter características neo-mouriscas até seu desaparecimento, em 1982, para dar lugar a um estacionamento.

A verticalização é uma das instâncias que marca a mudança no uso da avenida, que deixa de ser exclusivamente residencial. Marca, ainda, o início de uma nova forma de concentração de poder. Os ocupantes da Paulista controlavam as grandes fábricas, o grande comércio e eram os grandes financiadores da cafeicultura, cujas instalações situavam-se no centro da cidade ou nos novos bairros industriais como o Brás ou a Mooca. Thomas Piketty observa que, durante o século XX, o processo de transformação da composição do capital, iniciado no século XVIII, continuava em curso.

[...] No longuíssimo prazo, as terras foram aos poucos substituídas pelos imóveis e pelo capital profissional e financeiro investido nas empresas e nas administrações públicas – sem que o valor total do capital medido em anos da renda nacional tenha, de fato, se alterado (PIKETTY, 2014, p. 120).

Parte do poderio econômico brasileiro passou, depois de algumas décadas, a existir fisicamente na Avenida, como no caso das sedes dos grandes bancos e da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP).

O surgimento dos primeiros edifícios residenciais ou de uso misto relaciona-se à expansão da cidade, que estendeu os limites da ocupação urbana para além da Paulista. A opção de urbanização marcada pelo Plano de Avenidas, projeto proposto por Prestes Maia e Uihôa Cintra em 1930 que “estruturou o crescimento da cidade ao longo das décadas seguintes” (ANELLI, 2007), transformou o significado da Avenida Paulista na malha urbana. Além de orientar a implantação do modelo de deslocamento rodoviarista em São Paulo o Plano de Avenidas situou-se “no mesmo período e contexto das decisões políticas que recusaram o projeto de Metrô da Light” (ANELLI,



Figura 3. Edifício Nações Unidas (Fonte: [Wikipedia/usuário: Dornicke](https://www.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Na%C3%A7%C3%B5es_Unidas), disponível em <https://goo.gl/JrxDS1>, acessado em 07/12/2016).

2007)²⁰. O prolongamento da Paulista, para além da avenida Brigadeiro Luís Antônio, em direção à zona sul, e a construção do túnel da avenida 9 de Julho são obras que a tornaram ponto de passagem, deixando de ser um dos extremos da cidade. O processo de acúmulos de funções e sentidos (OLIVEIRA, 1998) se evidenciou na Avenida Paulista nas novas fachadas modernistas, no alargamento da pista, na alteração da paisagem, tanto da Avenida quanto de São Paulo e das principais cidades do país. Foram os aspectos visíveis de um tipo de modernidade que pautou os discursos de progresso, o “movimento da cidade rumo ao futuro” (OLIVEIRA, 1998). Edifícios como o Nações Unidas, de 1960, (Figura 3) e o Conjunto Nacional, de 1957 (Figura 4) são exemplos das etapas da transição pelas quais passou a Avenida,



Figura 4. Conjunto Nacional (Fonte: [Hugo Segawa/Arquigrafia](https://www.arquigrafia.com.br/conjunto-nacional), disponível em <https://goo.gl/8O0nQW>, acesso em 07/12/2016).

pouco antes da chegada dos grandes bancos, ocorrida com maior intensidade a partir da década de 1970.

Marcelo Oliveira (1998) observa que a Paulista condensa narrativas de modernidade que variam seus referenciais no Brasil, a partir do final do século XIX. Vão de emulações circunscritas de uma cidade europeizada (TOLEDO, 1987) a modelos urbanísticos

²⁰ Francisco Prestes Maia (1896-1965), engenheiro civil de formação, foi prefeito de São Paulo em duas ocasiões (1938-45 e 1961-65). Em 1930, formulou seu *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo* a partir do conceito de irradiação proposto pelo também engenheiro Ulhôa Cintra em 1924 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017). O Plano de Avenidas caracterizou-se, entre outras coisas, pela combinação de vias radiais, em relação ao centro da cidade, combinadas a anéis viários concêntricos (ANELLI, 2007).

norte-americanos. Neste sentido, as pretensões de ser uma “5ª Avenida brasileira”²¹ foram parcialmente satisfeitas a partir das décadas de 1960-70, quando a Paulista concentrou os símbolos do poderio industrial e econômico brasileiro.

O referencial norte-americano teria, de certa forma, afinidade com parte dos discursos de autoafirmação que começaram a ganhar força a partir da década de 1870, com o fortalecimento econômico da elite cafeeira paulista. Danilo Ferretti (2004) ajuda a compreender este processo de formação da ideologia da paulistanidade, que teve origem no ciclo de propaganda republicana de finais do século XIX. São narrativas que giram em torno da ideia de exceção paulista no contexto brasileiro, formuladas, em grande medida, a partir das figuras históricas relacionadas a São Paulo. Oscilando em graus variados quanto aos seus significados, essas disputas têm em comum a reivindicação do protagonismo paulista na formação do país e de seu destino manifesto de liderança em meio às outras unidades da federação. Ou, como preferem os ufanistas, de “locomotiva do Brasil”.

Outra instância de disputa se dará em relação ao uso da Avenida como palco de manifestações diversas. Viviane Shibaki (2007) produziu um estudo bastante abrangente sobre estes usos da Paulista como palco de manifestações diversas, que constitui um processo que ganha força a partir da década de 1970 e se intensifica nos últimos anos do século XX.

2.2 YANKEES DO BRASIL

A partir do início da década de 1870, o excedente de capital propiciado pela cultura cafeeira fortaleceu a elite paulista. Uma das formas de contornar o seu arrivismo em relação a outras oligarquias brasileiras foi forjar uma tradição que justificasse sua existência e de seus projetos econômicos e políticos. O apelo à tradição era um meio de conferir solidez a um grupo social que alcançara condições de viabilizar uma hegemonia em nível nacional há pouco tempo (FERRETTI, 2004). Homem de Melo²², Machado de Oliveira²³ ou Alfredo Ellis Jr²⁴ ligados organicamente à elite cafeeira, foram alguns dos intelectuais que tomaram parte na elaboração de uma tradição

²¹ Revista Goodyear, out.-nov.-dez. 1991, p. 31.

²² Francisco Inácio Homem de Melo foi um advogado e político brasileiro, membro destacado do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Em 1856, publicou, juntamente com outros estudantes da Faculdade de Direito o jornal *O Guaianá*, considerado como ponto de partida para a “elaboração de um discurso de cunho regionalista e mesmo anticentralizador” (FERRETTI, 2004, p. 27).

²³ O Brigadeiro Machado de Oliveira foi o autor de *Quadro Histórico da Província de São Paulo* (1864), o único estudo historiográfico sobre o passado paulista publicado durante o apogeu do Segundo Reinado (FERRETTI, 2004, p. 38).

²⁴ Ligado por parte de mãe à tradicional família Cunha Bueno, Alfredo Ellis Jr militou na chamada ala “verde-amarela” do Partido Republicano paulista (PRP), que “assumiria a dianteira nas iniciativas da intelectualidade perrepista, aliando embate estético por um modernismo ultranacionalista à defesa do situacionismo político” (FERRETTI, 2004, p. 341).

justificadora, que se daria em debates através de uma historiografia engajada mas, principalmente, da imprensa.

O recurso à historiografia foi ponto central nas disputas em torno de personalidades como Amador Bueno, o paulista que se recusou a tomar o poder, mantendo-se fiel a Portugal, ou Anchieta, o fundador de São Paulo, mas, principalmente, em torno das figuras dos jesuítas e dos bandeirantes. Através da elaboração de seus papéis históricos, ocorria uma confrontação de ideias relativas à concentração do poder, ora pendendo para sua centralização em nível nacional, ora propondo a autonomia das províncias, com destaque para São Paulo. Em comum, as oscilações ideológicas tinham a pretensão de estabelecer a centralidade de São Paulo e dos paulistas na formação do país.

A modernização de infraestrutura na então província, em função das exportações de café, daria suporte a ideias de progresso atreladas à tecnologia e ao cientificismo. Eram ideias que não se limitavam ao fascínio pelo maquinário moderno e se manifestavam em outras instâncias como na reformulação da cidade de São Paulo, em conformidade com o higienismo, visto no subitem anterior, e o imigrantismo que, além da implicação econômica decorrente da progressiva substituição do trabalho escravo pelo imigrante, atendia a ideais eugenistas de branqueamento da população. Manifestava-se, ainda, em torno do conceito do “destino manifesto” paulista (FERRETTI, 2004), de uma suposta vocação do paulista para o trabalho e para o progresso, e de São Paulo como o agente modernizador do Brasil. Uma ideologia referida como *paulistanidade*, termo emprestado de Alfredo Elis Jr. por Danilo Ferretti (2004) e por Luís Fernando Cerri (1996), que a define como

a ideologia produzida pela oligarquia paulista que consiste na criação de uma *identidade* de ordem regional, valorizando a condição de pertencente ao estado [...], ao mesmo tempo em que institui uma série de *valores* e *características* como próprias da condição de paulista [...] (CERRI, 1996, p. 24. Grifos do autor).

Começava a se definir uma ideia de modernidade que, sem deixar de se espelhar na Europa, passou a enxergar nos Estados Unidos seu modelo. Buscava-se um paralelismo entre o progresso norte-americano, que tinha algo de arrivista, mas também de moderno, e o do povo paulista, referido pelo especialista holandês em café Van Delden Laërne como os *yankees do Brasil* (FERRETTI, 2004).

Ainda, conforme Danilo Ferretti (2004), no período republicano, os intelectuais empenhados nesta construção passam a se reunir no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894, que tinha por lema “A história da província de São Paulo será também a história geral do Brasil”. A frase ajuda a ilustrar as contradições no processo de formação da paulistanidade no século XIX. Apropriada pelo militar e historiador Machado de Oliveira como epígrafe da única história sobre

a província de São Paulo escrita antes da ascensão da cultura do café (FERRETTI, 2004), ela constava dos *Anais da província de São Pedro*, escrita pelo primeiro presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Visconde de São Leopoldo, no início do século XIX:

(...) a ileza conservação destes territórios [sertão da Vacaria, no Rio Grande do Sul] no senhorio português é mais um testemunho do zelo e do entusiasmo patriótico, que instigava os paulistas para os altos feitos, em que á (sic) custa de suas fazendas e vidas tanto se extremaram; propensos por gênio e por educação a empresas árduas, não só defenderam, mas ainda alargaram as raias deste Estado, que sem eles é provável estivessem hoje reduzidas a mais estreitos limites; por isso a história daquela província será também a história geral do Brasil (PINHEIRO apud FERRETTI, 2004, p. 84)²⁵.

No texto de São Leopoldo e na obra de Machado de Oliveira, a frase se referia à lealdade paulista à Coroa Portuguesa. No IHGSP, seria a expressão das pretensões de hegemonia da elite paulista, que a exerceria nacionalmente até a Revolução de 30. A República que a Revolução encerrou, apesar do discurso e da fachada liberal, foi marcada pelo exercício autoritário do poder (FAUSTO, 1995). Em suas quatro décadas, a elite paulista sempre foi capaz de impor sua agenda econômica e política de forma direta. Seu último mandatário, Washington Luís, por exemplo, foi uma das figuras de destaque dos primeiros tempos do IHGSP (FERRETTI, 2004). Isso não significava que esta hegemonia fosse exercida sem conflitos e contradições internas à oligarquia, como demonstra a fundação do Partido Democrático em meio à sucessão política do presidente Washington Luiz (1926-1930). A insistência do então presidente em apoiar Júlio Prestes, também do grupo político paulista, seu sucessor desencadeou um processo político conturbado que levaria o grupo de Getúlio Vargas, candidato derrotado nas eleições, à revolução em 1930²⁶.

O episódio marcou a ruptura desta hegemonia, com a revolução em outubro, e, dois anos depois, com a guerra civil, “o momento de pico da capacidade da oligarquia paulista de reproduzir hegemonicamente o consenso dentro de seu estado” (CERRI, 1996, p. 26). Nos anos após a derrota militar de 1932, deu-se o processo de absorção e transformação da elite paulista em uma elite nacional. As mudanças pelas quais passaram a economia e a política brasileira, com o fortalecimento de um projeto nacional centralizador e a superação dos ciclos econômicos com a crescente diversificação das atividades de produção, foram o pano de fundo histórico desta transformação.

²⁵ PINHEIRO, J. F. Fernandes. **Anais da província de São Pedro**. Rio: Imprensa Nacional; 1946. p. 31.

²⁶ Agravadas, entre outros fatores, pela crise da produção cafeeira, reflexo da crise mundial de 1929, as convulsões políticas tornaram-se uma revolução, iniciada em 3 de outubro de 1930 no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais. Em 24 de outubro, uma junta militar depôs Washington Luiz, sendo a presidência assumida por Getúlio Vargas em 3 de novembro de 1930 (FAUSTO, 1995).

Ao mesmo tempo em que refutam o separatismo, pelo menos textualmente, os discursos após o final da Revolução Constitucionalista de 1932²⁷ buscaram justificar os atos das elites paulistas, relacionando-os ao “passado bandeirante” e elaborando uma narrativa de constitucionalidade, que colocaria São Paulo, de certa forma, como um “vencedor moral” do confronto – principalmente após a promulgação da nova constituição em 1934. Foi, também, o período em que se fortaleceram os discursos de São Paulo como o mantenedor do país, por meio de seus tributos, bem como o da desigualdade no tratamento dispensado ao estado por parte da união – caso da sub-representação parlamentar do estado em nível federal (CERRI, 1996). Fortaleceu-se uma “memória de 1932”, composta por monumentos, marcos urbanísticos, datas comemorativas e por um esforço educacional para naturalizar a visão de mundo da oligarquia derrotada militarmente.

Era uma combinação de exaltação cívica com patriotismo regionalista e com a convicção de que o povo paulista, apesar dos percalços, continuava a ser depositário dos atributos de trabalho, perseverança e progresso. São Paulo, que denomina tanto o estado como a cidade sem uma separação clara destas duas divisões políticas, seguia, conforme este discurso, sendo o motor da modernidade brasileira: a locomotiva que trazia a reboque os demais estados, como vagões vazios. Um conceito de moderno presente no parque industrial da cidade e do estado, na sua infraestrutura, no próprio gigantismo da capital (em processo ao longo de todo o século XX), sede simbólica e ponto de partida da paulistanidade. Uma materialidade que se manifestava em sua paisagem urbana idealizada – e a Avenida Paulista, assim nomeada num momento em que os discursos de paulistanidade foram enfatizados dentro do IHGSP, não deixa de ser um exemplo disso – composta de elementos de embasamento e confirmação do discurso de modernidade, retratados em toda uma produção artística com origens anteriores ao levante paulista.

Seus prédios, viadutos, grandes avenidas e túneis, seus ruídos e suas idiossincrasias informaram e alimentaram o cinema, a música, as artes visuais e gráficas, os quadrinhos.

²⁷ As dúvidas sobre os rumos do governo Vargas, a ascensão do tenentismo a cargos no governo e os efeitos da crise econômica, entre outros fatores, levaram ao acirramento das tensões entre oligarquias locais, principalmente do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais e de São Paulo, e o Governo Federal. O rompimento da Frente Única Gaúcha com Vargas, acelerou os preparativos para uma revolução que já vinham sendo feitos por conspiradores paulistas, ligados, principalmente, ao Partido Democrático (PD). O episódio em que quatro rapazes foram mortos, durante a tentativa de invasão de um jornal tenentista (Martins, Miragaia, Dráuzio e Camargo, lembrados pela sigla MMDC), em 23 de maio de 1932 foi o estopim da guerra que se iniciou pouco mais de um mês e meio depois, em 9 de julho. As hostilidades se estenderam até 1º de outubro, encerrando-se com a rendição dos paulistas (FAUSTO, 1995).

3 UM QUADRINISTA PAULISTANO

Luiz Geraldo Ferrari Martins, conhecido nos quadrinhos como Luiz Gê, nasceu em São Paulo em 1951, tendo passado os primeiros anos da infância no sítio da família, em Ribeirão Pires.

Como muitos artistas, e não apenas de quadrinhos, Luiz Gê fez suas primeiras tentativas copiando os desenhos dos personagens de que gostava²⁸. Da mesma forma, não tem lembrança de quando começou a desenhar: “é uma coisa que está comigo desde que nasci”²⁹.

Uma observação feita por Luiz Gê ressalta que as publicações do período faziam muito mais uso do desenho, em comparação com hoje em dia. Como exemplo, cita revistas como *Mecânica Popular*, que iniciou sua circulação em 1902 e passou a ter uma versão em português a partir de janeiro de 1960 (BRANDÃO, 2011, p. 12). Com o lema “escrita para que você a entenda”, a revista incluía guias para a execução de trabalhos fazendo uso de ferramentas manuais ou elétricas, como no exemplo da Figura 5, de janeiro de 1960 (publicada no Brasil em março), que trazia, em sua página 233, instruções para a “execução de furos em uma linha reta” com uma furadeira de

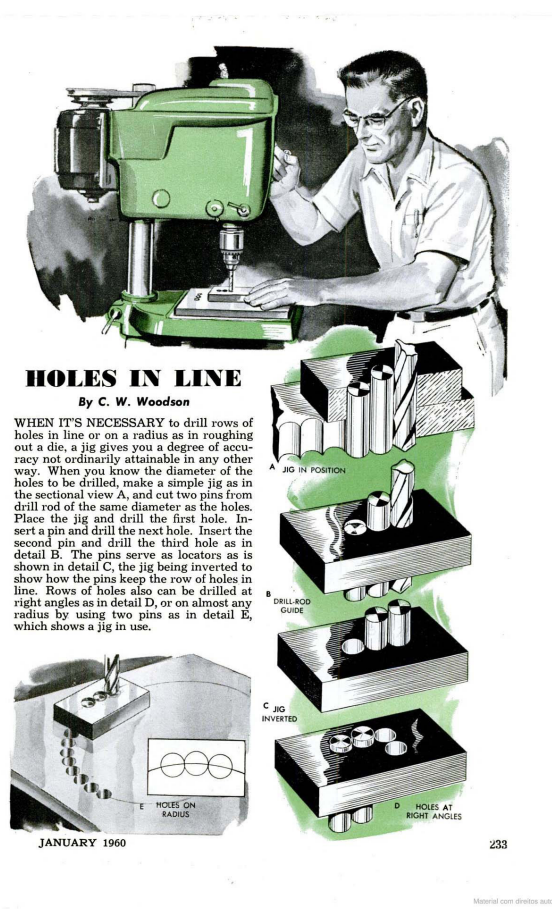
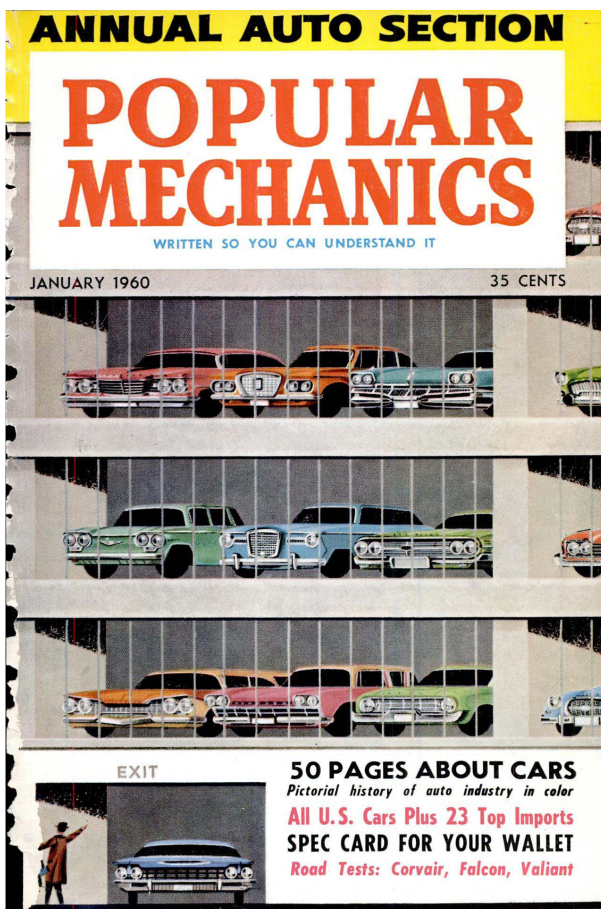


Figura 5. Exemplo de desenho descritivo em *Mecânica Popular* (Fonte: Google Books).

²⁸ Programa Jogo de Ideias (2012).

²⁹ Entrevista concedida em 10/09/2016.

bancada. Na *Mecânica Popular*, o desenho exerce uma função descritiva, visando a exatidão no que se refere ao funcionamento das maravilhas tecnológicas ou das etapas de construção dos aparatos que seriam executadas pelos leitores da revista.

O primeiro contato com quadrinhos se deu ainda na infância no município de Ribeirão Pires, que, apesar de próximo da capital, ainda era separado desta por área rural. Não apresentava, ainda, as características de conurbação³⁰ que a tornariam, anos mais tarde, quase um subúrbio de São Paulo. Em entrevista para a *Série HQ* do programa *Jogo de Ideias*, em 2012, Luiz Gê considera os quadrinhos como a mídia mais importante para os garotos da sua geração. Variadas e acessíveis, as revistas de quadrinhos integravam, ainda segundo ele, um dos rituais de socialização dos garotos dos anos 1950-60: a troca de revistas antes das sessões de cinema. São desta época as lembranças de alguns de seus primeiros referenciais nos quadrinhos, como Ziraldo, com a *Turma do Pererê* (1959) e Carlos Estêvão, com *Dr. Macarra* (1962, ambas criações ligadas à revista *O Cruzeiro*) (Figura 6).



Figura 6. No início da década de 1960, a revista *O Cruzeiro* lançou revistas para dois de seus principais colaboradores, Carlos Estêvão com *Dr. Macarra* e Ziraldo, com *Pererê* (ALMEIDA, 2010) (Fonte: Gibis Clássicos; Matheus Moura).

³⁰

Junção de várias cidades e sua fusão em uma única área urbana.

Outra lembrança de infância é de seu pai, comerciante e desenhista habilidoso, que contava histórias, ao mesmo tempo em que ia ilustrando as narrativas contadas ao filho e sobrinhos mais velhos.

Por exemplo, eu sempre tive um certo fascínio, obsessão, com a Segunda Guerra Mundial, então eu queria que o meu pai fizesse uma história de guerra, e o meu pai fez um castelo. E ele colocava, lá fora, um monte de gente tomando banho de sol, e eu reclamava: 'não, isso não! Não põe gente tomando banho de sol! É guerra!' (Risos). Aí, ele colocava capacete no pessoal, colocava uns fuzis e tal, e falava que estavam cercando o castelo. Aí, quando você já estava achando legal, ele punha um cara no rio pescando: 'não! Isso aí, não! Isso aí estraga!' e ele dizia 'não, não, esse cara aqui é um espião e o rádio dele tá aqui no samburá, e a vara é uma antena!' (Entrevista concedida em 10/09/2016, ver apêndice).

Era um talento que o pai não gostava muito de mostrar. Depois de cada história os desenhos eram jogados fora³¹. A mãe também era uma contadora de histórias, que ilustrava suas narrativas com desenhos, como no caso de uma festa de São João, com sua quermesse, com o pau-de-sebo, com balões: "isso inflamava muito a minha imaginação"³². Na família, Luiz Gê ainda tinha a avó paterna, uma pintora e desenhista talentosa, além de tios que demonstravam habilidades artísticas.

Outro talento demonstrado pelo pai era para tarefas manuais, tendo chegado a construir, junto com os primos mais velhos de Luiz Gê, ainda garotos, um caiaque durante as férias. Outras invenções, com materiais diversos, como madeira, papel machê, metal, deram, a Luiz Gê, a percepção de ter passado sua infância "muito dentro de [...] vidas muito criativas"³³.

A proximidade com o desenho, com a descrição e narrativa visual, juntamente com o ambiente familiar foram influências decisivas em sua escolha por cursar arquitetura a partir de 1971, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP).

O momento de sua entrada no curso de arquitetura coincide com a vigência do AI-5, que estava em vigor desde o final de 1968 e só seria revogado em 1978. Marcando o endurecimento do regime militar, o Ato aboliu o *habeas-corpus*, fechou o Congresso Nacional e deu ao Presidente da República poderes para cassar os direitos

³¹ Entrevista concedida em 10/09/2016.

³² Idem.

³³ Idem.

políticos de qualquer cidadão, entre os quais Villanova Artigas³⁴, afastado de seu cargo como professor na FAU. Partidário da emancipação do ensino de arquitetura, que em São Paulo começara como uma especialidade do curso de engenharia civil na Escola Politécnica da USP, Villanova Artigas teve sua atuação marcada pela afirmação da profissão de arquiteto e pela preocupação com o ensino de arquitetura (PONTES, 2004, p. 86). A ideia de um ensino multidisciplinar (PONTES, op. cit.) que fosse além da formação predominantemente técnica não seria implantada sem provocar reações no seu meio. Sua cassação em 1969 teve reflexos no ensino da arquitetura na FAU. No caso de Luiz Gê, isso se deu pela percepção de que o que aprendia era uma arquitetura quadrada, marcada pelo modernismo. Um “negócio meio sacal”³⁵, que rechaçava aspectos mais subjetivos como meios válidos de relação com o espaço arquitetônico, e o levaram a buscar outros meios de expressão.

Para o quadrinista, um caminho poderia ter sido a arte, mas, nos anos 1970, o caminho da charge, da imprensa, um caminho com veio político, fazia mais sentido do que “fazer obra pra ficar em parede de madame”³⁶. A isso juntou-se a influência da imprensa, divulgando os quadrinhos *underground*, termo que se refere a “movimentos contrários ao condicional ou movimentos de protesto” (SANTOS, 2012, p. 24) e, no caso dos quadrinhos “equivale à marginalidade, isto é, à abordagem de assuntos considerados antiéticos ou proibidos, como liberdade sexual, feminismo, homossexualismo [sic] e outros temas condenados pela censura dos syndicates” (IANNONE apud SANTOS 2010)³⁷.

Ainda no segundo ano de faculdade, a partir de uma semana de editoração promovida na ECA (Escola de Comunicações e Artes), reuniu-se com alunos daquela faculdade e da FAU, para lançar, em novembro de 1972, o primeiro número da revista *Balão*. A revista reuniria, depois, gente de diversas outras unidades da USP – Escola Politécnica (Poli) e Faculdade de Economia e Administração (FEA), por exemplo – e também de fora da comunidade universitária. Nas palavras de Luiz Gê, “a *Balão* realmente concentrou todo mundo que estava interessado em fazer quadrinhos

³⁴ João Batista Villanova Artigas (1915-1985) foi um dos mais importantes arquitetos brasileiros. Formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP) em 1937, participou de exposições da Família Artística Paulista (FAP) e filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Um dos responsáveis pela formulação do ensino de arquitetura no país, antes derivado do ensino de engenharia, foi o responsável pelo projeto do atual edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde também lecionava. Cassado em 1969, retornou a suas atividades de professor em 1979, na condição de auxiliar de ensino. Voltou ao seu antigo cargo de professor apenas em 1984, após submeter-se a um concurso em que ministrou uma aula a uma grande plateia ao ser arguido pela banca (ENCICLOPÉDIA ITAÚ..., 2015).

³⁵ Programa Jogo de Ideias (2012).

³⁶ Programa Jogo de Ideias (2012).

³⁷ Santiago Garcia (2012), utilizando o termo *comix* (em referência a *comics*) para designar essa produção, situa os quadrinhos *underground* como uma ruptura em relação aos quadrinhos tradicionais, que procurava produzir conteúdo “dirigido a um público adulto, ou pelo menos mais adulto do que o que lia habitualmente Batman, Archie e Pato Donald” (p. 32, grifos do autor).

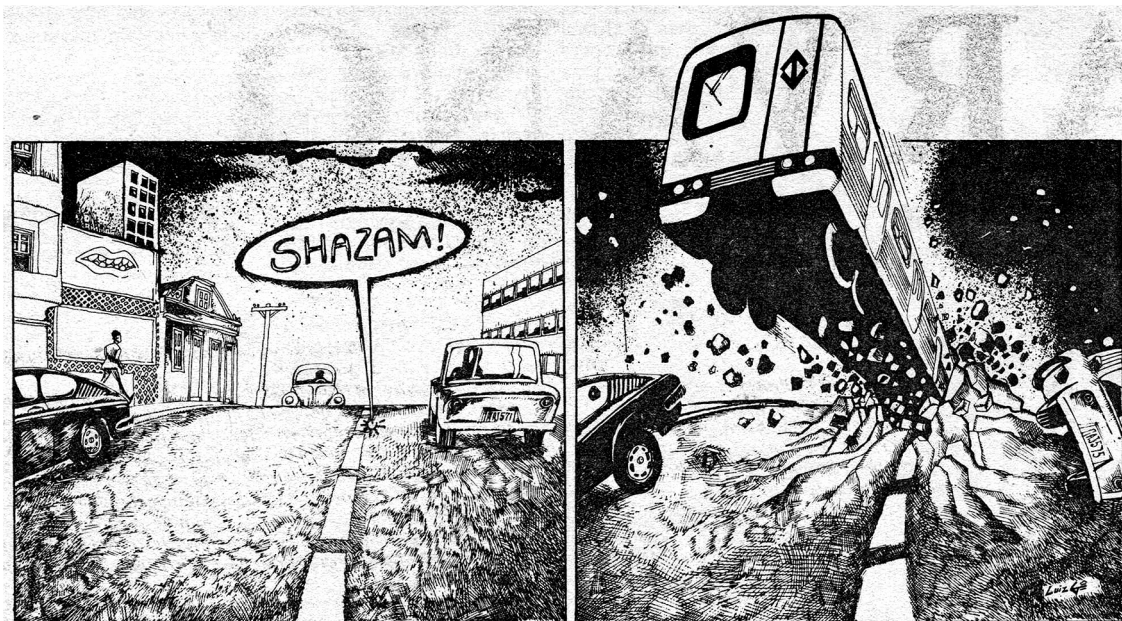


Figura 7. Luiz Gê no primeiro número do jornal alternativo *Movimento* – 07/07/1975 (Fonte: *Movimento*, ano 1, nº 1).

na época³⁸. Mais que uma aglutinadora, a *Balão*, foi um marco na publicação de “quadrinhos não-enlatados” (CIRNE, 1982, p. 97).

Foi na *Balão*, que duraria até 1975, que Luiz Gê começou o seu aprendizado no ramo editorial, que depois continuaria em veículos da imprensa alternativa – tais como *Movimento* (Figura 7), *Versus*³⁹, entre outros – chegando aos grandes veículos

³⁸ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 36.

³⁹ Bernardo Kucinski (2001) situa tanto *Movimento* como *Versus* numa onda de jornais surgidos durante o colapso do chamado Milagre Econômico (1969-1973) do governo militar (1964-1985), em que predomina o ativismo político. Começando a circular em 1975, após uma bem-sucedida campanha para arrecadação de fundos, *Movimento* foi um jornal que resultou de uma dissidência do *Amanhã* (KUCINSKI, 2001, p. 21) e era, de certa maneira, uma continuação do *Opinião* (ibid. p. 187). Definido por Kucinski como “o jornal dos jornalistas” (ibid. p. 187), estabelecia como uma de suas características básicas o “caráter coletivo da propriedade” – o que, a bem da verdade, não era uma característica exclusiva sua. Relacionava-se com diversos grupos ligados às lutas democráticas e possuiu relações estreitas com o Partido Comunista do Brasil (PC do B) e o Partido dos Trabalhadores (PT), a ponto de tornar-se um “quase-partido” (ibid. p. 200). Encerrou suas atividades no final de 1981. Surgido também em 1975, apenas alguns meses depois de *Movimento*, *Versus*, no seu começo, foi um veículo em que a matriz da linguagem e da crítica política era a arte (ibid. p.133). Denunciava a opressão da América Latina pelo imperialismo e pelos regimes autoritários então vigentes em sua quase totalidade (ibid. p. 131), mas o fazia através de um discurso principalmente visual, com uma direção de arte apurada que o tornava, antes de tudo, um “objeto bonito” (ibid. p.131). Passa de um jornal predominantemente cultural para um jornal com discurso marcadamente político, até o encerramento suas atividades em outubro de 1979, após tornar-se pouco mais que “um aparelho do Partido Socialista dos Trabalhadores (PST)” (ibid. p.139).

– como *Folha de São Paulo* e *Status*⁴⁰. Foi também na época da *Balão* que Luiz Gê começou a pensar, em paralelo a outros temas, na representação em quadrinhos da paisagem urbana de forma mais apurada.

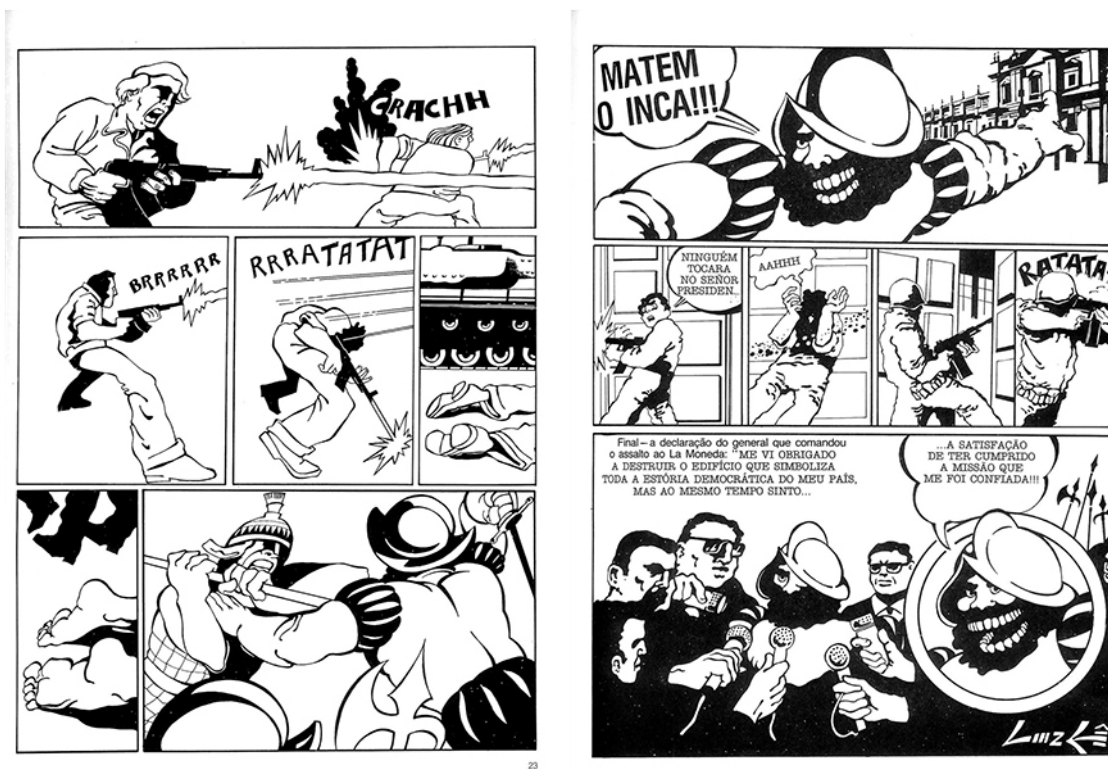


Figura 8. *Nuestras Raices*, publicada no nº 6 da *Balão* e, depois, em *Quadrinhos em Fúria* (Fonte: GÊ, 1984).

Na *Balão*, Luiz Gê publicou os primeiros trabalhos. Alguns já tinham conteúdo politizado, como a HQ *Nuestras raíces* de 1973 (Figura 8), em que tratava, de modo mais ou menos cifrado, do golpe de estado que derrubou o presidente Salvador Allende no Chile, naquele mesmo ano. O uso de elementos simbólicos, que em *Nuestras raíces* serviam como metáforas para o imperialismo na América Latina, extrapolava a dimensão de atualidade de uma narrativa que tratava de um assunto delicado – ainda mais considerando a vigência do AI-5. A mistura de figuras históricas de tempos e locais distintos, como Karl Marx, um conquistador espanhol, tanques e aviões de guerra

⁴⁰ Uma das três maiores revistas masculinas o país na década de 1970 (GONÇALO JUNIOR, 2011), a *Status* foi lançada em 1974 pela Editora Três. Era uma revista erótica mais ou menos nos moldes da norte-americana *Playboy* (publicada no Brasil a partir de 1975, com o nome *Homem* ou *Revista do Homem*) e *Ele Ela* (1969). Como estas, procurava se diferenciar das publicações pornográficas já existentes através de pautas jornalísticas voltadas a um público mais sofisticado e da escolha das mulheres que posariam nuas para a revista. *Status* se propunha a oferecer a nudez das grandes estrelas, ou nas palavras de Gonçalo Junior (2011), das “mulheres mais desejadas do país”, fórmula que fora implantada aos poucos no país por *Ele Ela*. Sua primeira capa trazia a atriz holandesa Sylvia Kristel (1952-2012), protagonista do filme *Emmanuelle* (1974), então um grande sucesso e proibido no Brasil pela censura. Tendo encerrado suas atividades em 1985, ganhou nova versão, pela mesma editora, a partir de 2011.



Figura 9. *Mão de astronauta* (1969), de Claudio Tozzi e *Os super-homens* (1965), de Rubens Gerchman (Fonte: Art Bonobo, Instituto Rubens Gerchman).

modernos fazendo o comentário de um fato ocorrido pouco tempo antes, deu o tom do que Antônio Vicente Pietroforte (2009) denominou “delírio gráfico”. Com referências à *Pop Art* cujos grandes expoentes no Brasil incluíam Claudio Tozzi e Rubens Gerchman⁴¹ (Figura 9) (ART BONOBO, 2005), o tratamento visual funcionava, ainda, como um comentário sobre a arte contemporânea. Como em muitas de suas HQs posteriores, a narrativa procurava não ser apenas um reflexo, mas dialogar ativamente, por meios não-verbais, com os contextos e discursos diversos que permeiam o seu momento de produção.

No caso de Luiz Gê, esse foi um momento percebido como sendo de transição, em uma São Paulo que ainda não era “a cidade expoente”⁴². Na sua visão, “tudo era muito Rio de Janeiro”⁴³, cidade que, quando do surgimento da *Balão*, deixara de ser o centro político e a maior cidade do país havia pouco mais de uma década⁴⁴. Há, nessa percepção, um componente importante de afirmação em relação à geração

⁴¹ Claudio Tozzi (1944-) é um artista plástico com uma obra que entre as décadas de 1960 e 1970 procurava “se aproximar da linguagem dos meios de comunicação de massa e se apropriar de imagens do mundo urbano, história em quadrinhos”. Em seu trabalho, é marcante a influência das artes gráficas, com o uso de retículas e aplicações cromáticas que remetem aos processos de impressão em massa (ART BONOBO, 2005). Rubens Gerchman (1942-2008) foi um artista plástico brasileiro, considerado um dos grandes expoentes da vanguarda carioca na década de 1960. Seu trabalho é rico em alusões à cultura popular de massa, retrata “concursos de miss, jogo de futebol e narrativas de telenovelas e histórias em quadrinhos”. Seu trabalho transita, em muitos momentos entre a bi e a tridimensionalidade, quando elabora peças como *O Rei do Mau Gosto* e *Caixas de Morar*, ambas de 1966 (ESCRITÓRIO DE ARTE, s. d.).

⁴² Programa Jogo de Ideias (2012).

⁴³ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p.47.

⁴⁴ IBGE, População das capitais - Série histórica: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>

anterior, principalmente aquela identificada com o *Pasquim*⁴⁵. Há, ainda, uma intenção de se distinguir pela diferença (CHARTIER, 2002), que se traduz em uma oposição entre charge/cartum/humor, formatos associados ao Rio de Janeiro, e quadrinhos, associados, por Luiz Gê, a São Paulo⁴⁶. O fato de que ele, assim como muitos de seus contemporâneos, transitasse pelos diferentes formatos de narrativa gráfica não o impedia de fazer essa distinção bem como traçar os paralelos com os dois principais polos do país. Nisso, havia também uma intenção de apresentar os quadrinhos a um público não pertencente a círculos restritos, que já haviam tido contato com a produção europeia adulta ou com os quadrinhos *underground* norte-americanos. A perspectiva de atingir um público que ainda relacionava quadrinhos ao universo infanto-juvenil, e a uma forma de narrativa ligada, muitas vezes, à ideia de baixa cultura, motivou a ênfase na informação passada ao dinossauro confuso no *Editorial para a revista Circo* de que “história em quadrinhos não tem nada a ver com charge política”⁴⁷. Não deixava de ser uma situação estranha, uma vez que, tanto Luiz Gê quanto Laerte, Paulo e Chico Caruso (apenas para ficar nos egressos da *Balão*) eram seguidos diariamente, no formato cartum ou charge, por milhares de leitores de jornal.

Era uma questão de enfatizar que aquilo era uma linguagem nova, que ela podia mexer com a nossa realidade, que podia refletir a nossa realidade, que ela podia fazer coisas que charge, e o caramba, não podiam. Se você fica na questão da charge, você fica muito restrito a figurinhas conversando, uma coisa bem menos livre na questão de poder desenhar. E para mim, especificamente, que queria desenhar a nossa realidade, queria desenhar o Brasil, e achava que isso era fundamental. Era disso que eu estava falando (Entrevista concedida em 10/09/2016).

Esta “chegada” dos quadrinhos incluía um significado de novidade. Aline Martins dos Santos (2012, p. 87) destaca uma matéria na revista IstoÉ, sobre o sucesso dos artistas, egressos da *Balão*, que trocaram a charge política pelos quadrinhos. Entre eles, estava Luiz Gê, que declara: “quem gosta de charge é velho. Quando eu fazia charge em jornal, toda a velharia vinha me cumprimentar. Os mais jovens não estavam nem aí”.

⁴⁵ De acordo com Bernardo Kucinski (2001), a diminuição de espaço do jornalismo “sério” após a publicação do Ato Institucional (AI) nº 2 (1965) pelo regime militar começou a abrir espaços para o humor nos veículos de imprensa (p. 105). A progressiva diminuição desses espaços culminaria em 1967 com o encerramento dos suplementos de humor do *Cruzeiro (Centavo)* e do *Jornal dos Sports (Cartum JS)*. Isso fez com que a geração revelada nesses veículos migrasse em massa para o *Correio da Manhã* (p. 106), que logo também desapareceria, com a promulgação do AI 5, seguindo-se a articulação de alguns humoristas para o lançamento de uma revista nos moldes de *Pif Paf* (1964) de Millôr Fernandes. Havia a ideia de usar uma publicação já existente, a *Carapuça*, mas a morte repentina de seu criador, Sérgio Porto (1926-1968), impeliu o grupo a criar uma publicação nova. Imaginada pelo cartunista Jaguar, inicialmente como um jornal de bairro, *O Pasquim* logo revelaria sua “vocação à universalidade” (p. 107) desde seu primeiro número, lançado em 26 de junho de 1969. Teve entre seus colaboradores nomes como Millôr Fernandes, Ziraldo, Paulo Francis e Henfil e circulou até 1991.

⁴⁶ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 47.

⁴⁷ *Revista Circo* nº1 (1986), p. 5.

Um outro dado importante é que essa percepção pode ser entendida como resultante de um momento de mudança em alguns fatores econômicos do país. No ano do lançamento da *Balão* (1972), vivia-se a época do Milagre Econômico que, a partir do final da década de 1960, fez a economia brasileira crescer a índices anuais estratosféricos. Foi um período de crescimento industrial liderado pela indústria automobilística, que crescia a taxas anuais de 30% (FAUSTO, 1995). O fato desta indústria se concentrar principalmente em São Paulo e na sua região metropolitana – quadro que se alteraria apenas na década de 1990 (SILVA, 2007) – dá uma medida da importância que a cidade adquiria.

Além da importância da indústria paulista, a centralidade crescente de São Paulo se dá “pelo fato de ser capaz de produzir, coletar, classificar informações, próprias e dos outros, e distribuí-las e administrá-las de acordo com seus próprios interesses” (SANTOS, 1993, p. 54). Uma situação cujas origens Milton Santos (1993) situa na década de 1930 e que aprofunda um estado de rivalidade entre as duas maiores cidades do país.

A percepção desta mudança de eixo se dava também em outros âmbitos. Ao falar da inauguração da edição paulista do Pasquim, Aline dos Santos (2012) cita o cartunista Henfil, que, no início dos anos 1980, justifica sua mudança para São Paulo, ocorrida alguns anos antes:

A procura por São Paulo derivou de um aspecto: me interessa construir um Brasil e, me pareceu, vivendo em diversos lugares, que o lugar onde isto está acontecendo é São Paulo. Vamos dizer que em São Paulo estamos no Brasil 1982 (apud SANTOS, 2012, p. 92)⁴⁸.

A mesma autora cita o jornalista Paulo Markun, que, em uma entrevista, dá conta do contraste no campo cultural:

[...] O eixo do país mudou do Rio para São Paulo. Hoje tudo que é importante, tanto do ponto de vista econômico como do político, está acontecendo aqui. Vir para São Paulo é uma consequência inevitável do crescimento do estado e da importância que tem. O PT é um fenômeno paulista, também o Jânio Quadros, o Antônio Ermírio. Tudo o que acontece de novo na política e na economia, o Dílson Funaro, está em São Paulo. O Rio está entregando a rapadura. Pega a página de shows do Rio e de São Paulo... você vê que São Paulo dá de dez a zero. Morei no Rio de 80 a 84 e ainda era mais importante que São Paulo, a virada se deu nestes últimos seis anos. Hoje tudo estreia primeiro aqui. Os artistas internacionais vêm pra cá, depois vão ao Rio, quando vão (Id. p. 91)⁴⁹.

⁴⁸ “Pasquim – SP: A burrice que se cuide”. Entrevista de Paulo Markun a Edison Nunes e Flora de Oliveira Venâncio. Lua Nova: Revista de Cultura e Política. Vol.3 n.º.2 São Paulo Dez. 1986. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64451986000300010&script=sci_arttext Consultado em: janeiro de 2011.

⁴⁹ PINHEIRO, Teresa. “São Paulo é provinciana”. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 set. 1982. Caderno local - educação, p. 12.



Figura 10. Capa da última edição da *Balão*: sobrevoando o Brasil/Rio de Janeiro (Fonte: Exposição Luiz Gê: quadro a quadro, Piracicaba, 2015).

A capa do nono e último número da *Balão*, de 1975 (Figura 10), é, talvez, a primeira vez em que Luiz Gê se manifesta a respeito do tema. Nela, um Cristo Redentor desfaz seus braços abertos para tentar se livrar de mosquitos que eram publicações como a própria *Balão*. Com tiragens que hoje seriam consideradas razoáveis – dois mil exemplares⁵⁰ – a revista “não era nem imprensa alternativa” (Jogo de ideias). Bernardo Kucinski (2001) relaciona tiragens de alguns veículos da imprensa alternativa, contemporâneos da *Balão*, que ajudam a situar essa questão: *Em Tempo* (1977) tirava 10 mil exemplares (p.245); *Ex* (1973), tirava 30 mil (p.128); *Bondinho* (1971), 100 mil (p.123) enquanto *O Pasquim* (1969) chegou a tirar 225 mil (p.108). Outro levantamento de revistas em quadrinhos que circulavam no Brasil no final da década de 1960 (fotonovelas incluídas) realizado por José Marques de Melo (1970, p. 203-210) mostra que o único título que circulou com menos de 20 mil exemplares mensais foi *Suspense*, da RGE, com 19.017 exemplares – as tiragens das 12 revistas de *O Cruzeiro* não são informadas.

⁵⁰ A revista *Café Espacial*, por exemplo, tirou mil exemplares em quase todas as suas edições, mesma tiragem exigida pelo edital de quadrinhos do Proac (Programa de Ação Cultural), do Governo de São Paulo, para as obras contempladas em formato álbum.

Sua fala sobre este período revela a tendência a uma comparação entre São Paulo e Rio de Janeiro, que pode ser localizada dentro do discurso de paulistanidade que procura, em momentos históricos e em ambientes distintos, contrapor São Paulo a outras partes do país como o Rio de Janeiro ou, de modo geral, o Nordeste. Revela, também, a percepção de um espaço de publicação e atuação, representado por um segmento da imprensa alternativa, diferenciada, no período que se inicia mais ou menos em meados da década de 1960 até o final da década seguinte (KUCINSKI, 2001).

Pelo lado da paulistanidade, São Paulo está presente como realidade geográfica, mas, também – ou principalmente – como um conceito. Da mesma forma, o Rio de Janeiro comparece em sua fala, com sua imprensa que reúne profissionais do país todo na produção de um jornalismo carioca com pretensões de universalidade. Nesse sentido, não difere muito do “Rio-São Paulo” conceituado por Nicolau Sevcenko (1998) a partir de Machado de Assis:

O ‘Rio-São Paulo’: como se vê, não é o Rio de Janeiro nem é São Paulo, como realidades concretas, variadas e atravessadas de contradições, tratando-se acima de tudo de um estado de espírito, de um modo peculiar de anseio pela intensidade e a aceleração (SEVCENKO, 1998, p. 565).

No processo que Danilo Ferretti (2004) denomina “construção da paulistanidade”, os diferentes discursos relativos a ideias de trabalho, desenvolvimento e progresso se originam em torno de fatos ou personagens da história da capital. Mas tanto os termos “São Paulo” como “paulista” podem se referir às áreas de cultivo do café, aos ramais ferroviários que se irradiam a partir da capital, ao interior, de modo geral. A cidade de São Paulo está presente como um ente, de contornos nem sempre nítidos, dentro dos processos de elaboração do seu significado – e do dos paulistas – na construção do país. É em relação a essas considerações simbólicas que parecem se referir os conceitos de Luiz Gê a respeito dos papéis do Rio de Janeiro e de São Paulo. Seus quadrinhos, a partir do final da *Balão* começaram, em parte, a tratar da questão do lugar da capital paulista dentro da realidade brasileira: “eu via [...] que São Paulo era representativa do Brasil e nunca ninguém usava essa cidade como modelo”⁵¹.

Luiz Gê publicou em 1976, ano seguinte ao encerramento da *Balão*, uma HQ sobre o fora-da-lei Meneghetti, tornado célebre a partir das décadas de 1910-20. Não deixa de ser, de certa forma, sobre a cidade de São Paulo, como veremos adiante. O jornal *Versus*, com sua “narrativa mítica, operando no plano ideológico através de metáforas culturais e históricas, dos heróis das esquerdas” (KUCINSKI, 2001, p. 130) talvez fosse o veículo ideal para narrar a história de um personagem

⁵¹ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p.47.



Figura 11. Episódio de *Sem luz no fim do túnel*. No alto à esquerda, vê-se o túnel da av. 9 de Julho. À direita, o prédio do Banespa – *Jornal da República*, 10/09/1979, p. 16 (Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional)

que durante décadas desafiou a polícia e a elite burguesa (BENEDITO, 2009). Foi, também, a chance de trazer para seus quadrinhos a visualidade de São Paulo, no caso, da década de 1920, expressando o que o quadrinista considera uma de suas obsessões: “a marca urbana”⁵².

A atuação como chargista na *Folha de São Paulo* já se deu em 1977, antes de formado na faculdade, embora se considerasse, em essência, um quadrinista: “qualquer coisa fora de quadrinhos [mesmo que fosse cartum, charge] era uma atividade paralela”⁵³. Ao mesmo tempo em que trabalhava na *Folha de São Paulo*, colaborava com o *Jornal da República* (1979), projeto de Mino Carta que durou pouco tempo, mas o suficiente para que Gê publicasse uma nova série, *Sem luz no fim do túnel* (Figura 11). Começando pelo túnel da avenida 9 de Julho, em uma porta de serviço, localizada

⁵² Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991. p.40.

⁵³ Idem, p. 38.

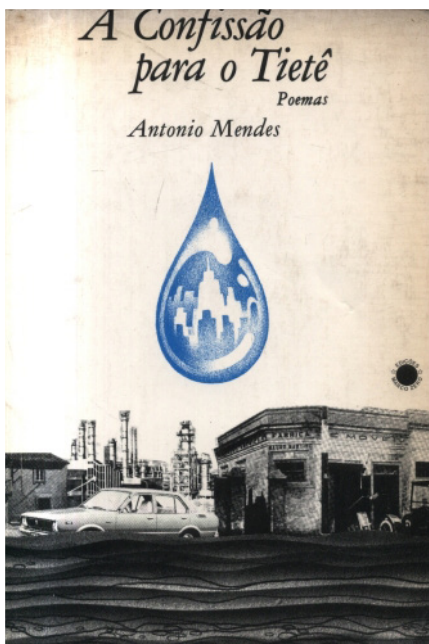


Figura 12. Primeira versão de *A confissão para o Tietê*, pela Marco Zero (Fonte: Livraria Traça).

na sua metade. A porta se abre para dar passagem a um foguete que decola, tomando o cuidado “de evitar Marte”. Publicada em 50 capítulos, entre agosto e novembro de 1979, *Sem luz no fim do túnel* traz uma São Paulo “reconhecível”⁵⁴, através de seus marcos urbanísticos.

Na *Folha*, atuou como chargista, ajudando, juntamente com Angeli, a consolidar a página 2 do primeiro caderno como um espaço de charge e cartum onde antes “às vezes saía desenho, às vezes saía foto, às vezes não saía nada”⁵⁵. Ainda era o período do regime militar, mas era também o da abertura, processo que não se deu de forma linear ou, nas palavras do presidente Ernesto Geisel (1974-1979), “lenta, gradual e segura” (FAUSTO, 1995). Já no governo de João Figueiredo (1979-1985), a *Folha de S. Paulo* optou, num primeiro momento, por não dar destaque às manifestações a favor de eleições diretas⁵⁶ que começaram em Curitiba e se espalharam pelo país em meados de 1983, mudando sua postura a partir do comício organizado em São Paulo no dia 27 de novembro. Discordâncias com a sua linha editorial a partir da derrota da Emenda Dante de Oliveira em 25 de abril de 1984, fizeram com que Luiz Gê saísse do jornal. Em sua avaliação, era o momento de dar sua contribuição via quadrinhos⁵⁷.

Conforme o relato de Ivan Finotti (2014), naquele início de anos 1980, Toninho Mendes⁵⁸ já com passagem por alguns dos grandes jornais da imprensa alternativa, como *Versus* e *Movimento*, e também pela revista *IstoÉ*, na época de Mino Carta

⁵⁴ Idem, p. 47.

⁵⁵ Idem, p. 40.

⁵⁶ Iniciada em 1983 por iniciativa do PT e encampada pouco depois pelo PMDB, a chamada *Campanha das Diretas Já* pedia que o sucessor do presidente João Figueiredo (1979-1985) fosse escolhido por meio do voto popular em eleições diretas. A partir dos comícios da Candelária (RJ) e do Anhangabaú (SP), o movimento torna-se quase unanimidade nacional (FAUSTO, 1995), sendo considerada a maior manifestação da história do país (BUENO, 2010). Para que as eleições diretas pudessem se realizar, era preciso modificar a constituição, mas a emenda constitucional proposta por Dante de Oliveira (PMDB/MT) foi barrada na Câmara dos Deputados faltando apenas 22 dos 320 votos para a sua aprovação. Apesar da frustração do anseio popular, as manifestações foram um dos marcos do fim do regime militar (BUENO, 2010).

⁵⁷ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991 p.41.

⁵⁸ Toninho Mendes (1945-2017) foi o responsável, através da Circo Editorial, pelo lançamento de algumas das revistas de quadrinhos mais importantes dos anos 1980. Títulos como *Chiclete com Banana* (1985-1990) e *Circo* (1986-1988) formaram toda uma geração de leitores de quadrinhos adultos, produzidos à margem dos grandes estúdios de HQs de super-heróis ou infantis (FINOTTI, 2014).



Figura 13. Capa de *Quadrinhos em Fúria* lançada pela Circo Editorial em 1984 (Fonte: acervo pessoal).

(MENDES, 2010) havia começado a se mexer para colocar os anos de prática na imprensa, como editor e diretor de arte, a serviço de um projeto pessoal: realizar “o sonho da editora própria”. Os anos de janela, acumulados em jornais como os alternativos *Versus* e *Movimento*, no *Jornal da República* e em revistas como *Status* e *IstoÉ* dariam seus primeiros frutos na editora Marco Zero. De curta duração, a editora Marco Zero lançou apenas três títulos em 1980: *A confissão para o Tietê* (poesia) (Figura 12), do próprio Toninho Mendes; *Coisas da Negra Sarará* (poesia), de Roque de Souza, e *Natureza Morta* (charge/cartum), de Chico Caruso.

Poucos anos depois, nova empreitada com uma editora que deliberadamente fez sua estreia no dia da votação da emenda pelas eleições diretas

na Câmara dos Deputados, em 25 de abril de 1984. Na data prevista, a Circo Editorial lançou o livro *Chiclete com Banana*, reunindo uma seleção de tiras que Angeli vinha publicando na *Folha de S. Paulo* desde o começo de 1983, enquanto o outro título da nova editora, *Não tenho palavras*, de Chico Caruso, teve seu lançamento adiado para setembro a pedido do próprio autor. Reunindo diversas HQs de Luiz Gê dos tempos de *Versus* e *Balão*, entre outros⁵⁹, *Quadrinhos em Fúria* (Figura 13) foi lançado pouco depois, seguido por títulos do gravurista Rubem Grilo e da quadrinista Laerte⁶⁰.

⁵⁹ *Quadrinhos em Fúria* (Circo Editorial, 1984) reuniu HQs publicadas em veículos de imprensa tais como *Balão*, *Versus*, *Ovelha Negra*, *Movimento (Pacotão)* e *Folha de S. Paulo (Folhetim)*. Incluiu, ainda, uma HQ publicada na *Antologia Brasileira de Humor*, de 1976, um cartaz em quadrinhos para a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), de 1977, e uma HQ inédita.

⁶⁰ Rubem Campos Grilo (1946-) é um ilustrador e gravador. Começou a estudar xilogravura em 1970, passando, depois, pela gravura em metal. Entre as décadas de 1970 e 1980, ilustrou diversos jornais como *Opinião*, *Movimento*, *Versus*, *O Pasquim*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*. Publicou trabalhos em revistas especializadas e um livro pela Circo Editorial (1985) (ESCRITÓRIO DE ARTE).

Laerte Coutinho (1951-) é uma das quadrinistas mais importantes do Brasil. Uma das fundadoras da *Balão*, atuou na imprensa alternativa, tendo, inclusive, fundado a Oboré, uma editora voltada à comunicação sindical. Passou por grandes jornais e revistas, tais como *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*, *IstoÉ* e *Veja*. Na Circo Editorial, publicou em *Chiclete com Banana* antes de fundar a revista *Circo* juntamente com Luiz Gê. Pouco tempo após o final da *Circo*, publicou a revista *Piratas do Tietê*, também pela Circo Editorial. Com diversos livros publicados, e já consagrada, assumiu sua transgeneridade em 2004 até se decidir pela transsexualidade alguns anos mais tarde (COUTINHO, n.d.; L&PM EDITORES; GIUSTI, 2014).

À frente da Circo Editorial, Toninho Mendes percebeu que havia uma demanda por publicações voltadas ao público jovem (SANTOS, 2014). Ao mesmo tempo em que os primeiros lançamentos haviam tido uma boa aceitação, os quadrinhos de Angeli na *Folha de S. Paulo* cresciam em popularidade. Um certo esgotamento no humor político, que marcara a imprensa brasileira a partir da década de 1960 (SANTOS, 2012), abriu caminho para o humor escrachado e da crítica de costumes que faziam o autor de *Chiclete com Banana* ter mais repercussão que as tiras estrangeiras, chegando a rivalizar com Maurício de Sousa (SANTOS, 2014).

O lançamento da revista *Chiclete com Banana*, em outubro de 1985, confirmou a percepção de Toninho Mendes. O preço alto⁶¹, resultado de uma tiragem relativamente baixa⁶² e da ausência de anúncios pagos (SANTOS, 2014), não impediu que a revista fosse bem-sucedida nas bancas de jornal, e Toninho Mendes decidiu investir em um segundo título. Idealizada na mesma época da *Chiclete com Banana*, a *Circo de Quadrinhos* (FINOTTI, 2014, p. 24) precisou ser adiada por falta de recursos, e chegou às bancas no final de 1986. Na capa, o título vinha encurtado para *Circo* (Figura 14), mas os expedientes de suas oito edições (1986-88) traziam seu nome e sobrenome: *Circo de quadrinhos e humor*.

De acordo com Nobu Chinen (2014), o primeiro nome em que Toninho pensou para a nova publicação foi Luiz Gê, com quem convivia desde os tempos de *Versus* e *Movimento*. Se Toninho Mendes realizara um sonho, era a vez de Luiz Gê realizar o seu: “o sonho da revista própria”. Chegara a hora de colocar em prática a experiência acumulada tanto na imprensa alternativa como nos grandes veículos que iam além da contribuição como quadrinista: além dos veículos já citados, fora editor de arte do

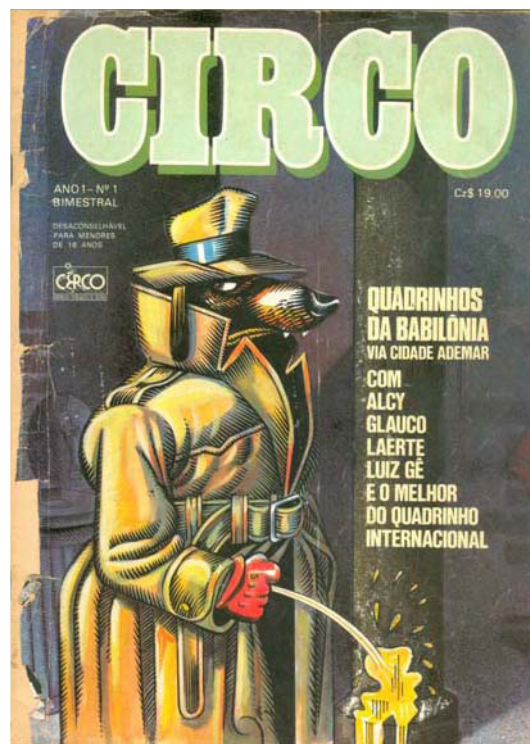


Figura 14. Capa do primeiro número da *Circo* lançada pela Circo Editorial em 1986 (Fonte: acervo pessoal).

⁶¹ Rodrigo Otávio dos Santos (2014, p. 285-286) relaciona valores de outras publicações de quadrinhos da época: Enquanto a primeira edição de *Chiclete com Banana* custava Cr\$ 9.000,00, *Heróis da TV* custava Cr\$ 5.500,00 e *Zé Carioca*, ambas da Abril, custava Cr\$ 3.500,00. Além da editora, os títulos tinham em comum o conteúdo colorido, o que também era o caso de *Recruta Zero*, da RGE, que custava Cr\$ 4.100,00. A *Mad*, da Record, de formato e acabamento semelhante a *Chiclete com Banana*, custava Cr\$ 8.000,00.

⁶² Embora os 90 mil exemplares da primeira edição de *Chiclete com Banana* sejam impensáveis hoje em dia, correspondiam a um terço dos títulos da Abril e da RGE relacionados acima (SILVA, 2002 apud SANTOS, 2014).

efêmero *Extra* e da *Status*, e editor de arte do caderno *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*. Do projeto gráfico aos temas das edições, tudo na nova publicação passava pelo seu crivo.

Diferente da *Chiclete com Banana*, que trazia HQs de convidados (o primeiro deles foi Luiz Gê, com a HQ *Entradas e Bandeiras*, que veremos adiante), mas se centrava na galeria de personagens de Angeli, a *Circo* foi pensada para publicar vários autores. A ideia era fazer uma mescla de artistas nacionais com “o melhor do quadrinho internacional”⁶³. Trazendo HQs de alguns dos principais autores europeus e norte-americanos tais como Liberatore⁶⁴, Moebius⁶⁵ e Crumb⁶⁶, a revista deixava claro que pretendia honrar o compromisso assumido na chamada de sua primeira capa.

No entendimento de Luiz Gê, a publicação desses autores fechava uma lacuna aberta no mercado de quadrinhos nacional a partir do encerramento da *Grilo*, em 1973. Lançada em 1971, em formato standard dobrado ao meio, para facilitar a exibição em bancas (adotando, em seguida, o formato americano) a *Grilo* publicou autores norte-americanos – como Walt Kelly, Will Eisner e Jules Feiffer além dos já citados – e europeus – como Georges Wolinski, e Dino Battaglia. A partir de sua edição 27, passou a ter colaboradores brasileiros – como Claudio Martins e Sérgio Macedo (NARANJO, 2004). É possível que neste julgamento haja uma certa carga afetiva, afinal, foi a *Grilo* que reuniu, pela primeira vez no Brasil, artistas como Schulz, Crepax, Feiffer e além de Robert Crumb (GONÇALO JUNIOR, 2012), mas deixa de fora iniciativas como o *Gibi Semanal* (1974-75), *O Bicho* (1975), *Grafipar* ou a *Inter Quadrinhos* (1984-85), por exemplo. Outra pista dada foi uma discordância de Gê, em termos gerais, em relação à concepção das publicações nesse intervalo de tempo, ao apontar problemas “nem tanto na colaboração [ou seja, nos desenhos ou roteiros em si], mas na edição” e concluir que “nem só de infraestrutura precisa a HQ daqui, mas muito mais de *cabeça*”⁶⁷.

⁶³ Capa da *Circo* nº 1, 1986.

⁶⁴ O italiano Gaetano (Tanino) Liberatore (1953-) passou por algumas das principais publicações de quadrinhos daquele país, tais como *Cannibale* e *Frigidaire*. Nelas, colaborou com grandes nomes dos quadrinhos italianos como Stefano Tamburini e Andrea Pazienza, desenvolvendo com ambos o personagem RanXerox (LAMBIEK COMICLOPEDIA, 2015).

⁶⁵ O nome Moebius se refere a uma das facetas do quadrinista francês Jean Giraud (1938-2012), que também assinava como Gir. Como Moebius, começa a publicar, a partir de 1962, HQs com temática fantástica e de ficção científica. Em 1975 ajudou a fundar a revista *Métal Hurlant*, que daria, mais tarde, origem à *Heavy Metal*, referência nas HQs fantásticas e de ficção científica, e a editora Humanoïdes Associés, uma das principais da França. Colaborou com nomes como Alejandro Jodorowski (na série de HQ *Incal*), Ridley Scott (*Alien*) e Luc Besson (*O quinto elemento*) (MOEBIUS, 2013).

⁶⁶ Robert Crumb (1943-) foi um dos principais nomes dos quadrinhos da contracultura norte-americana a partir do final da década de 1960. Criou personagens que se tornaram referência nos quadrinhos tais como o Mr. Natural, Mr. Snoid e, o mais conhecido de todos, o Gato Fritz (THE OFFICIAL R.CRUMB SITE, 2007).

⁶⁷ Seção de cartas. Mil Perigos, São Paulo, nº 4, 1991.

A *Gibi Semanal* continuaria a publicar artistas que já tinham dado as caras na *Grilo*, trazendo, também, clássicos como *Flash Gordon* (no traço de Dan Barry), *Príncipe Valente* e *Dick Tracy*. Era uma publicação que primava pela qualidade do material publicado sem, no entanto, maiores ousadias – no caso, a publicação de HQs com um perfil mais contestador, identificado com o *underground* de autores como o já citado Crumb, Shelton ou Crepax⁶⁸ – apesar deste último ter tido uma HQ publicada da compilação *Gibi Atualidade* (1976). Além disso, apesar de iniciativas como concursos para talentos iniciantes, a participação de artistas nacionais nunca deixou de ser pouco mais que incipiente. Os autores publicados a partir das edições 21 e 23 raramente apareciam mais de uma vez – sendo uma exceção *Chico Peste*, da dupla Paulo Paiva e Paulo César Munhoz, que chegou a ser publicada em páginas coloridas (VERGUEIRO, 2010, p. 64-65). Já a *Inter Quadrinhos*, trazia um apanhado de artistas brasileiros, com uma ou outra participação internacional. Podiam não ser nomes como Jordi Bernet (*Torpedo*) ou Russ Heath (*Sargento Rock*), mas a revista teve importância suficiente para ser lembrada pelos leitores da *Circo*, como atestam várias cartas publicadas em suas primeiras edições.

O “melhor do quadrinho internacional” das páginas da *Circo* vinha acompanhado de artistas brasileiros como Paulo Caruso, Alcy, Laerte, Jayme Leão, Nani e Glauco, entre outros – muitos dos quais já com anos de carreira e colegas de Luiz Gê na imprensa alternativa e na *Chiclete com Banana*, da mesma editora. Além destes, a presença, nas páginas da revista, de nomes como Francisco Marcatti, quadrinista vindo de um circuito alternativo mais ligado aos fanzines da década de 1980 que aos jornais da década anterior, e Carlos Matuck, artista gráfico com forte ligação com os grupos de arte urbana, como o *Tupinãodá*. dava o tom de uma publicação em que os quadrinhos foram, claro, o mote principal, mas foram, também, ponto de partida e de chegada. Na *Circo*, os quadrinhos participam deste processo de troca e entrosamento com outras formas de expressão artística. O movimento que já levava os quadrinhos para as artes plásticas com os expoentes da *pop art*, como os já citados Claudio Tozzi e Rubens Gerchman tinha sua continuidade nos anos 1980. Alex Vallauri, Júlio Barreto e Maurício Villaça, três dos maiores nomes do *graffiti* paulistano da década de 1980⁶⁹ (LARA, 1996), além de Arrigo Barnabé, na música, permaneciam em diálogo com as HQs. Não deixa de ter um certo caráter de reciprocidade essa busca por contato presente na *Circo*. Na superação deste isolamento dos quadrinhos em relação às artes visuais, na sua transcendência como um meio fechado em si mesmo está o componente de contemporaneidade da revista: HQs como elemento de reunião

⁶⁸ Guido Crepax (1933-2003), criador da heroína Valentina, na verdade, foi publicado no *Almanaque Gibi Atualidade* (dez. 1976), juntamente com Hugo Pratt, Luiz Gê e a dupla Robert Gigi e Claude Moliterni. A edição *Atualidade* era, de certa forma, um contraponto às outras sete edições de *Nostalgia* (incluindo uma que reeditava as duas primeiras edições), lançadas entre 1975 e 1977.

⁶⁹ Carlos Matuck foi assistente de Vallauri (LARA, 1996).

e como matriz. Como uma “linguagem autônoma” (RAMOS, 2009, p. 17), capaz de propor, discutir e refletir sobre temas que não precisavam ter necessariamente uma ligação atávica com o meio.

Podia não ser a reunião de todo mundo que queria fazer quadrinhos, mas a *Circo* reuniu elementos suficientes – além da parceria de Luiz Gê com Laerte na parte editorial – para se considerar uma “neta da *Balão*”⁷⁰.

O surgimento da *Circo* correspondeu, também, a um momento que Aline Martins dos Santos (2012) coloca como uma “explosão dos quadrinhos adultos” que ocorreu no Brasil e em outros países. Alguns exemplos disso são a argentina *Fierro* (1984), as espanholas *Totem* (1977) e *El Vibora* (1979), a italiana *Frigidaire* (1980) ou a francesa *L'Écho des Savanes* (1972), todas em franca atividade no período.

No caso brasileiro, esse momento correspondeu a uma mudança observada na imprensa. Por um lado, o fim da censura praticada nos moldes do AI 5 permitia que os grandes veículos assumissem uma postura crítica, antes circunscrita aos jornais e revistas alternativos. Isso levou a um esvaziamento gradual de seu papel contestatório. Bernardo Kucinski (2001) avalia estes fatores como a causa da sensível redução no número de jornais alternativos da década de 1980. A exceção entre seus grandes expoentes seria *O Pasquim*⁷¹ que, no entanto, inicia a década bastante desfigurado em relação a suas características originais.

Por outro lado, corresponde ao esgotamento de um modelo de crítica sócio-política. Antes voltado à denúncia das mazelas decorrentes dos governos militares, o humor gráfico assumiria novos formatos na década de 1980. Ao discurso “politizado demais” (REINALDO apud SANTOS, 2012) do Pasquim, contrapõe-se o humor anárquico da revista *Casseta Popular* (1978) e do *Planeta Diário* (1984), jornal com notícias falsas que parodiava os grandes veículos de imprensa. Nas palavras de Reinaldo, um dos fundadores do *Planeta*:

Depois que começou a acontecer a abertura mesmo de verdade, aconteceu um problema que o humor, além de político passou a ser partidário. E esse foi o problema da nossa geração, por que pra gente *O Pasquim* era legal enquanto era mais anárquico, mas ele só era anárquico por que tinha a ditadura, eles tinham que ser contra a ditadura. [...] Eu não queria ser partidário de nada (SANTOS, 2012, p. 84).

Nesse cenário, *Chiclete com Banana*, com sua “crítica de comportamento” (SANTOS, 2012), torna-se um sucesso editorial em bancas, abordando outros temas, fazendo sátira, também, da vida urbana, da música que se fazia e se ouvia, de cinema. Era a hora de os quadrinhos se misturarem a outras formas de expressão artística,

⁷⁰ Seção de cartas, *Circo* nº 6 (1987).

⁷¹ Sua última edição saiu em 11/11/1991. *Movimento* encerrou suas atividades em 1980.

como a ópera e o teatro. De fazer com que os quadrinhos pudessem exercer sua potencialidade como a já citada linguagem autônoma (RAMOS, 2009).

Embora fosse menos da metade da tiragem de *Chiclete com Banana*, que chegou a tirar 100 mil exemplares em suas edições 13 e 14 (SILVA, 2002), os 40 mil exemplares da *Circo*, em suas edições mais bem-sucedidas, eram uma vendagem respeitável – o *Planeta Diário* chegou aos 55 mil exemplares por edição em oito meses de circulação (SANTOS, 2012).⁷² Ainda assim, já estava se delineando o projeto de viagem de Luiz Gê para a Inglaterra. A partir de uma comitiva de quadrinistas levados a Angoulême⁷³ por Ziraldo⁷⁴, em meados da década de 1980, surge o contato com o *Royal College of Art*. O projeto de pesquisa enviado foi aceito, mas, com o início da *Circo*, Luiz Gê foi obrigado a adiar por um tempo o início do seu curso: “mas depois não teve jeito, tive que ir”⁷⁵. Em sua sétima edição (dezembro de 1987), a *Circo* anunciou, em editorial, a ausência de seu idealizador.

Tendo se firmado desde sua primeira edição como uma publicação importante, a *Circo* era fortemente baseada na visão editorial de Luiz Gê, apesar da participação de Laerte – que estava na revista como “uma espécie de coeditor”⁷⁶. Como havia a ideia de que ele ficaria fora por um ano (dez meses, de acordo com o editorial da sexta edição da *Circo*, de outubro de 1987), a revista continuou sendo tocada por Toninho Mendes: “quando eu telefonei e disse que ia ficar mais um ano, ele parou a *Circo*”, relembra Luiz Gê⁷⁷. Laerte é mais direto quanto a essa questão:

Quando o Luís Gê viajou faltou esse pulso pra fazer a revista, então eu e o Toninho nos reuníamos, pegávamos um monte de histórias e “Vamos fechar esse número com isso, isso e mais aquilo.” Mas eram ossos sem cartilagem, eram músculos sem tendões, eram coisas cuja ligação era precária, e aí a revista foi caindo e deve ter se somado também à crise econômica [do final dos anos 1980] (COUTINHO, 1994).

No início de 1988, saiu a última edição da *Circo*, sem ter tempo de cumprir muitas das promessas feitas nos seus editoriais e seções de cartas. Seu desaparecimento abriria novamente a tal lacuna citada por Luiz Gê – preenchida por alguns anos pela

⁷² Apesar de Rodrigo Otávio dos Santos (2014) avaliar a tiragem de *Chiclete com Banana* como pequena a ponto aumentar o preço do exemplar em banca, Sonia Bibe Luyten (2004, p. 329) considera que estes números “representaram um passo muito grande, principalmente tratando-se de uma editora de porte médio”.

⁷³ Iniciado em 1974 na cidade francesa de mesmo nome, o Festival de Angoulême é um dos festivais de quadrinhos mais importantes do mundo. Por suas edições já passaram artistas como Harvey Kurtzman, Will Eisner, Hergé e Hugo Pratt, que assinou a arte do cartaz da primeira edição.

⁷⁴ Ziraldo Alves Pinto (1932-) é um ilustrador, artista gráfico e jornalista. Iniciou sua carreira no jornal *Folha de Minas* com uma página de humor. Passou também por importantes veículos de imprensa como *Jornal do Brasil* e a revista *O Cruzeiro*, antes de fundar *O Pasquim* em 1969. Sua revista *Pererê* (1960) é considerada a primeira revista de quadrinhos brasileira feita por um só autor.

⁷⁵ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 48.

⁷⁶ CONVERSA de comadres. Panacea, São Paulo, n. 36., 1994.

⁷⁷ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 44.

revista *Animal* (1989-1992). Coincidência ou não, as mais de quinhentas páginas da revista se iniciaram e encerraram com HQs suas – respectivamente, *Editorial para a Circo* e *A Viagem*, com o personagem *Presidente Reis*.

A experiência na Inglaterra ajudou a consolidar algumas de suas pesquisas narrativas que transitavam por diversos meios: animação, escultura, audiovisual. Isso pode ser, ainda, visto como um desdobramento de sua formação em arquitetura: “uma linguagem interdisciplinar assim como o quadrinho” (GÊ, 1991, p. 38). É possível que essa não seja uma característica da arquitetura em si, mas da FAU. Pode não ser uma exclusividade da instituição, mas o ilustrador Daniel Bueno, aluno entre 1993 e 2001, comenta uma diferença ressaltada por alguns de seus professores, ainda no cursinho: “Eles diziam: ‘a FAU é aberta, abrangente; o Mackenzie é fechado, voltado pra construção. Escolha’”⁷⁸. E complementa:

Acho que [a diversidade] é mais especificamente [uma característica] da FAU-USP. Tem a ver com a abrangência do curso, com a variedade de áreas e interesses que o caracteriza. [...] Isso contaminava o ambiente, e os alunos passavam então a ter vontade de fazer outras coisas além das disciplinas: revistas, exposições, eventos, etc.⁷⁹

É uma postura cujas origens Bueno situa na escola alemã Bauhaus⁸⁰, também mencionada por Luiz Gê, que observa o papel da produção criativa como integrador das ciências exatas e humanas no ensino da FAU:

[...] a criação artística cria uma situação de interdisciplinaridade, onde as coisas todas têm que, obrigatoriamente, se fundir. Todos esses conhecimentos conversam e você produz uma coisa nova. Eu acho que, mesmo que eu tivesse feito artes plásticas, eu não teria uma formação assim, interessante, como essa.⁸¹

Não são raros os artistas que passaram por essa faculdade e tomaram rumos profissionais que têm pouco ou nada a ver com o exercício da arquitetura. Luiz Gê cita Flavio del Carlo, diretor e cenógrafo, que, além da FAU, também passou pela *Balão*, mas não é preciso se ater à revista ou à década de 1970. Autores e artistas como Leo Gibran, Daniel Bueno e André Kitagawa são alguns exemplos disso. Fábio Zimbres, um dos responsáveis pela *Animal*, também se inclui nessa lista.

Uma das primeiras HQs após esta fase no Royal College of Arts é *Viagem ao Centro do Universo*, publicada em *Chiclete com Banana* nº 23. Nela, temos a história

⁷⁸ Entrevista concedida em 06/06/2016 (ver apêndice).

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Fundada em 1919 na cidade de Weimar, pelo arquiteto alemão Walter Gropius, a escolar Bauhaus se propunha a aproximar aspectos estéticos e práticos na produção artística, enfatizando uma produção pensada para a produção em massa que tirasse proveito dos novos materiais industrializados. Após o encerramento de suas atividades, em 1933, vários de seus integrantes radicaram-se nos Estados Unidos, onde as ideias da Bauhaus influenciaram gerações de arquitetos e designers (WINTON, 2007).

⁸¹ Entrevista concedida em 10/09/2016 (ver apêndice).

da viagem do *Doutor Spix*, importante teórico da *Universidade Nacional do Hemisfério Inferior a Camden Town*, o centro do universo. Feita de modo não-linear, a história mal se organiza em quadros, elemento gráfico que delimita cada quadro em uma história em quadrinhos (também referido como moldura), utilizando uma diagramação que lembra um dossiê em que não-linearidade confere profundidade à história. A linha narrativa imagética se articula com a textual tanto de forma direta, numa história com um encadeamento entre o lógico e o delirante, quanto indireta, por imagens que compõem a página e fornecem informações complementares à ação. Estas linhas narrativas seriam complementadas por uma parte interativa, virtual, projetada mas ainda não publicada⁸².

AHQ é, também, a continuação de experimentações narrativas iniciadas ainda na época da Balão, que, além da não-linearidade, previam interatividade por parte do leitor numa estrutura semelhante à do hipertexto – termo cunhado por Ted Nelson, na década de 1960, referindo-se a “estruturas de informação formadas por blocos integrados por elos, ou links” (TIMM, SCHNAID e ZARO, 2004, p. 4). As limitações técnicas da primeira metade da década de 1970, entre outros fatores, fizeram com que estas experimentações ficassem em modo de espera, sendo retomadas apenas em 1990, mas não de modo conclusivo. Luiz Gê considera este um projeto em aberto, ainda por terminar⁸³.

Outra obra, produzida após seu retorno ao Brasil, começou a tomar forma a partir de uma ideia de Rosângela Petta, jornalista e assistente de edição da *Revista Goodyear*. A *Goodyear* gozava, no final dos anos 1980, da reputação de ser uma revista bem cuidada, bem produzida e apurada visualmente. Inseria-se, assim, numa linhagem de publicações sofisticadas que tiveram na *Senhor*⁸⁴ e na *Diners*⁸⁵ alguns de seus grandes expoentes. A revista iria produzir um número especial a respeito do centenário da Avenida Paulista, e, entre outras ideias colocadas na reunião de pauta, surgiu a ideia de chamar Luiz Gê para produzir uma HQ para a data. A atuação na imprensa e a participação numa das experiências editoriais mais importantes da época – a Circo Editorial –, faziam com que fosse um nome conhecido. Como afirma o editor André Conti: “se você é paulista e fã de quadrinhos, [a obra de Luiz Gê] é

⁸² Entrevista concedida em 10/09/2016 (ver apêndice).

⁸³ Entrevista concedida em 10/09/2016.

⁸⁴ Tendo durado cinco anos (1959-1964) a revista *Senhor* é considerada um marco no jornalismo. Com direção de arte de Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, chamava atenção pelo tratamento gráfico apurado e pelas pautas, em grande parte ligadas à cultura e à arte em geral. Passaram pela revista nomes como Paulo Francis, Ruy Castro, Ivan Lessa, Stanislaw Ponte Preta e Clarice Lispector.

⁸⁵ A revista *Diners* já existia desde 1962 quando Beki Klabin, sócia do *Diners Club*, decidiu contratar Paulo Francis para remodelar a publicação. De pouco mais que uma revista institucional, passou a ser uma das mais respeitadas do país. Produzida em moldes que lembravam a *Senhor*, durou até junho de 1969 (CASTRO, 2009).

inescapável⁸⁶, mas a motivação para uma HQ sobre a Paulista veio a partir da leitura de *Entradas e Bandeiras*⁸⁷, como veremos adiante. Havia, ainda, o fato de o autor ser um obcecado pela história de São Paulo e de ter parte importante de sua produção voltada à cidade, como também veremos adiante. Ao mostrar a pesquisa já realizada sobre o tema para a equipe da revista, decidiu-se que a história ocuparia a maior parte da edição.

A edição de outubro-dezembro de 1991, que se tornou um especial sobre a Avenida Paulista, publicou a história com seu título original, *Fragmentos completos*. Uma HQ de mais de 60 páginas coloridas, feita por um dos maiores quadrinistas brasileiros, havia sido publicada numa revista de distribuição dirigida. Com tiragem relativamente pequena, 25 mil exemplares⁸⁸, a distribuição da *Revista Goodyear* era dirigida a “jornalistas, publicitários, formadores e multiplicadores de opinião”⁸⁹, tornando a revista difícil de ser obtida por quem não estivesse incluído na mala postal da Goodyear. Isso contribuiu para que a edição adquirisse um status de lenda, tornando-se, nas palavras do escritor Joca Terron, “um clássico perdido dos quadrinhos brasileiros”⁹⁰.

Neste momento, Luiz Gê começou a se envolver mais efetivamente com a academia. Um dos motivos que o levaram a isso, foi a situação em que o autor encontrou o país após seu retorno da Inglaterra. No início da década de 1990, o Plano Collor anunciado no primeiro dia após a posse de Fernando Collor de Mello (1990-92), havia arrasado a economia. Com o objetivo de combater a hiperinflação o Plano Brasil Novo (seu nome oficial) instituiu, novamente, o cruzeiro como moeda, privatizou e extinguiu diversas empresas e instituições estatais, abriu o mercado brasileiro a importações e, principalmente, decretou o confisco da maior parte dos ativos financeiros. Mesmo pessoas que não possuíam nenhuma aplicação bancária foram afetadas pelo confisco (LABORATÓRIO..., 2007), que estipulou que cada pessoa poderia dispor de Cr\$ 50 mil – equivalente a US\$ 1.300,00 pelo câmbio oficial e a US\$ 610,00 pelo paralelo (CARVALHO, 2003, p. 287). Na prática, o plano e suas continuações levaram o país a uma recessão profunda, afetando a credibilidade da população nas aplicações financeiras e, como não podia deixar de ser, isso teve efeitos no mercado editorial. Os espaços para publicação de HQ, que no caso de trabalhos autorais, nunca foram exatamente abundantes foram se reduzindo ainda mais. O envolvimento com a academia foi, também, uma forma de dar vazão ao seu lado pesquisador, mas veio ao preço da quase interrupção de sua produção em quadrinhos. O hiato iniciado após

⁸⁶ Entrevista concedida em 07/11/2016 (ver apêndice).

⁸⁷ Entrevista concedida por Rosangela Petta em 23/08/2016 (ver apêndice).

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Entrevista concedida em 18/11/2016 (ver apêndice).

a publicação de *Fragmentos completos* seria, nas duas décadas e meia seguintes, interrompido apenas pela publicação de *O caçador de crocodilos*, no programa da ópera *O Homem dos Crocodilos*, em nova parceria com Arrigo Barnabé, em 2001, e pela adaptação de *O Guarani*, de José de Alencar, em 2009 – além da publicação de seus “quadrões” no caderno Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* a partir da edição de 14 de março de 2016, com periodicidade que se tornou regular a partir da edição de 28 de novembro do mesmo ano.

O período após a publicação na *Revista Goodyear* foi marcado por sua atuação acadêmica. Tornou-se professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie a partir de 1994 e completou o doutorado⁹¹ em 2004, orientado por Antônio Luiz Cagnin (1930-2013), um dos pioneiros da pesquisa sobre quadrinhos no Brasil⁹², na ECA-USP. Em comum com a pesquisa de mestrado desenvolvida no *Royal College of Art*⁹³ havia a pesquisa desenvolvida, o papel do desenho como uma linguagem mediadora, utilizável em diversas situações, discorrendo

sobre o que aconteceu com o desenho desde o momento que ele começa a ser concebido como desenho moderno, por volta de 1300, quando começa a existir papel, instrumentos para desenhar em papel, meios de produção que podem reproduzir o desenho de uma forma igual etc. Eu vou mostrando a evolução disso, e a evolução do pensamento em relação ao desenho. [...] Fala de interdisciplinaridade, mas, principalmente, de desenho e conhecimento. A tese vai mostrando toda a importância disso, mas com toda uma vivência.⁹⁴

Luiz Gê interessou-se, também, pelos processos de reprodução de imagem, tendo sido este o tema de um de seus primeiros estudos acadêmicos: o TGI (Trabalho de Graduação Interdisciplinar) apresentado na conclusão de seu curso na FAU versava sobre *Técnicas de reprodução de pequena tiragem e baixo custo*.

Era uma coisa experimental, de você usar as técnicas de reprodução de baixa tiragem, mas que você pudesse brincar com as dificuldades técnicas, de fazer uma coisa legal com essas dificuldades [...]. Então eu pensava em tudo, de carimbo, a xerox, passando por Multilith, ou seja, a tecnologia daquela época. Acabei nunca terminando esse trabalho direito e nunca publiquei isso. Mas era a nossa velha brincadeira com a tecnologia. A nossa forma de fazer gravura, por assim dizer. Porque o sujeito desenha para uma técnica onde ele pode explorar a técnica de algumas formas.⁹⁵

⁹¹ A escrita plástica: desenho, pensamento, conhecimento e interdisciplinaridade.

⁹² A dissertação de mestrado de Antônio Luiz Cagnin tornou-se, em 1975, o livro *Os quadrinhos*, considerado uma obra fundamental para a compreensão das HQs como linguagem. A obra, esgotada e de difícil acesso, teve uma reedição lançada em 2015.

⁹³ Drawing: development of an intermediary linguistics for the visual narratives, 1989.

⁹⁴ Entrevista concedida em 10/09/2016.

⁹⁵ Entrevista concedida em 10/09/2016.

Este trabalho, decorrência de sua experiência como autor e editor na *Balão*, se encerra com a frase: “é preciso politizar a tecnologia”⁹⁶.

3.1 LIGAÇÃO PESSOAL COM A CIDADE DE SÃO PAULO

Algumas das primeiras lembranças do autor estão relacionadas à Avenida Paulista:

A Paulista sempre foi marcante. Lembro-me desse dia, belo e de céu azul, da avenida, dos trilhos do bonde, do movimento dos carros – não muitos – indo e vindo, das árvores de grossos troncos encorpados e de tom claro, e do vulto das mansões que passavam atrás delas (GÊ, 2012, p. 5).

Uma memória afetiva que começou a ser formada quando Luiz Gê ainda morava em Ribeirão Pires, nas visitas à casa do avô: “essas visitas à capital me marcaram muito. Era uma cidade bonita, toda arborizada. As ruas eram lavadas toda noite” (GÊ, 2014, p. 11). A relação com São Paulo se intensificaria a partir dos 7 anos de idade, quando a família se mudou para a capital.



Figura 15. O garotinho Luiz Geraldo, fantasiado de escocês, com o pai na praça Osvaldo Cruz, situada num dos extremos da avenida Paulista – década de 1950 (Fonte: GÊ, 2012, p. 6).

⁹⁶ Programa Jogo de Ideias (2012).

É uma relação que se dá pela percepção de seus logradouros e de seus marcos urbanísticos e monumentos. Os significados que iam sendo construídos dialogavam com uma São Paulo que iria executar, dali a alguns anos, obras que seriam, mais tarde, associadas à sua imagem e, de forma difusa, a uma ideia de cidade moderna no final do século XX.

Eram intervenções que materializavam uma opção de modernidade urbana cujo marco inicial, muitas vezes, foi relacionado com a publicação do Plano de Avenidas, atribuído principalmente a Prestes Maia, mas que tem origens mais antigas. Ana Paula Nascimento (2009), relaciona pelo menos cinco planos anteriores que, a partir do final do século XIX até a década de 1930, contribuíram para a reformulação da capital, de acordo com os preceitos higienistas e modernizantes em destaque no período. Os planos também estavam inseridos em uma lógica de construção de paulistanidade. Foram parte de um processo mais amplo, constituído por discursos e linhas de pensamento nem sempre em sintonia entre si, como já colocado, mas que procuravam, de uma forma ou de outra, localizar São Paulo como agente central na formação do Brasil. Esses discursos tiveram expressão na arquitetura, com uma produção eclética (que depois seria repudiada pelo Modernismo), mas, também na imprensa, nas artes e numa historiografia que, como vimos anteriormente, teve no IHGSP um de seus grandes centros (FERRETTI, 2004).

A cidade que cativa e influencia Luiz Gê havia deixado, há pouco tempo, de ser um ajuntamento de construções de taipa com um núcleo relativamente moderno no final do século XIX. Transformara-se em uma cidade de tijolos que, na infância do quadrinista, estava dando lugar a uma outra cidade, construída em concreto (NASCIMENTO, 2009). O garoto Luiz Geraldo foi contemporâneo de obras sem as quais mal se consegue imaginar a cidade de São Paulo. Algumas possuem forte carga simbólica, como o edifício Copan⁹⁷ projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), e que já era um ícone antes de ser inaugurado, em 1966 (DUCROQUET, MIRAGLIA e TONGLET, 2016) ou o Museu de Arte de São Paulo (MASP)⁹⁸, que já existia desde 1947 a partir de um acervo reunido por Pietro Maria Bardi (1900-1999) e Assis Chateaubriand (1892-1968) e passou a funcionar, a partir de 1968, no prédio projetado por Lina Bo Bardi – esposa de Piero. Outras são obras que determinariam

⁹⁷ O Maciço Turístico Copan foi lançado em 1952 pela Companhia Pan-Americana de Hotéis e Turismo, sendo sua construção atribuída por problemas financeiros da sua idealizadora. Isso fez com que o projeto passasse ao Banco Nacional Imobiliário (BNI) responsável, originalmente, por sua comercialização. Dificuldades financeiras no BNI fizeram com que o projeto passasse ao controle do Banco Brasileiro de Descontos (Bradesco) que concluiu a obra (XAVIER, 2007 apud OUKAWA, 2010, p. 27).

⁹⁸ Com seu projeto singular, o MASP é um dos edifícios mais conhecidos da cidade e foi erguido no terreno onde existia um mirante para o centro de São Paulo. No subsolo deste, havia o Trianon, um restaurante e salão de chá, também com vista para o centro da cidade, que ainda hoje denomina o parque situado no lado oposto da Paulista (SANTOS, 2012a).

diretamente o funcionamento da cidade no final do século XX, tais como as marginais Tietê (1957) e Pinheiros (1970) e a avenida 23 de Maio (inaugurada oficialmente em 1969, mas que já tinha trechos em operação desde a década de 1950) além do Metrô, que começaria a ser implantado na cidade a partir da década de 1970.

3.2 A REPRESENTAÇÃO DE SÃO PAULO NOS QUADRINHOS DE LUIZ GÊ

3.2.1 Panorama dos quadrinhos na infância e juventude do autor

Tendo passado por algumas remodelações, a revista Gibi – lançada em 1939 por Roberto Marinho, para concorrer com a Mirim de Adolfo Aizen – já era, há anos, uma das mais importantes publicações de quadrinhos já lançadas no Brasil. Bem-sucedida a ponto de ser, ainda hoje, “sinônimo de quadrinhos”, conforme o título do livro de Roberto Elísio dos Santos, Waldomiro Vergueiro, Nobuyoshi Chinen e Paulo Ramos (2010) a revista publicou quadrinhos considerados clássicos, como Príncipe Valente, Dick Tracy e Flash Gordon. Circulou também, como Novo Gibi, entre 1950 e 1954 (CHINEN, 2010) e voltaria, duas décadas depois, entre 1974 e 1975, como Gibi Semanal, publicado em formato maior (40 × 30 cm) (VERGUEIRO, 2010) – trazendo clássicos dos quadrinhos como Ferdinando, Tarzan, Fantasma e Steve Canyon. Mas no início da década de 1960, a revista interrompeu suas atividades. Naquele momento, o final da publicação refletia uma tendência do mercado de quadrinhos, que Waldomiro Vergueiro resume:

As revistas com personagens únicos haviam substituído as revistas de coletânea, em que heróis de ficção científica conviviam harmoniosamente com detetives orientais, aventureiros da selva africana ou super-heróis voadores. O gosto do público havia se segmentado, algo natural de acontecer na indústria cultural (VERGUEIRO, 2010, p. 59).

Tratava-se de uma tendência que tinha parte de sua origem na década anterior, em meio às polêmicas sobre os efeitos nocivos dos quadrinhos sobre seus “leitores fora de controle” (GONÇALO JUNIOR, 2004). Mencionando Gonçalo Junior (2004), Paulo Ramos (2010) chama atenção para um outro aspecto importante: a de que o ataque aos quadrinhos constituía um ataque aos seus editores. O Globo (Rio Gráfica Editora, a partir de 1953), que editava a Gibi, os Diários Associados, com a revista Guri e a Editora Brasil América (Ebal) de Adolfo Aizen (RAMOS, 2010, p. 85) – que, com a Editora Abril, publicando Pato Donald em 1950, definiriam o mercado editorial de quadrinhos por duas décadas – eram, também, proprietários de alguns



Figura 16. Quadrinhos “respeitáveis” da Ebal e RGE (Fonte: Guia Ebal).

dos principais veículos de imprensa do país.⁹⁹ Uma das maneiras de lidar com a situação foi estampar nas capas o selo de aprovação “pelo Código de Ética”. O selo esteve presente nas capas do *Fantasma Magazine* entre 1962 e 1972, entre outros, (RAMOS, 2010) e seria depois usado, com ironia, pela *Chiclete com Banana* nos anos 1980.

A infância e possíveis primeiras leituras de Luiz Gê, além da segmentação, viram o surgimento dos “quadrinhos saudáveis”. Compreendidos dentro do esforço para contornar o ataque contra os quadrinhos – então um excelente negócio para os grandes grupos de mídia da época – as editoras começaram a investir na produção de quadrinhos com conteúdo educativo e moralizante (RAMOS, 2010). Gonçalo Junior (2004) descreve os esforços despendidos pelos editores em dotar os quadrinhos de uma aura de respeitabilidade. Foi a época em que começaram a sair títulos como a *Enciclopédia em Quadrinhos* (RGE, 1956) ou as adaptações de obras da literatura brasileira para os quadrinhos. A publicação de quadrinhos sobre temas “respeitáveis” não era novidade, mas a partir dos anos 1950, há uma expansão nos títulos voltados para clássicos da literatura, para temas cívicos ou religiosos. Na Editora Brasil-América (Ebal), Adolfo Aizen investiu na ampliação de títulos religiosos ou educativos, como *História de Nossa Senhora Aparecida* (Série Sagrada) e *Lott, baluarte da democracia* (Série Homens do Brasil). A RGE também tinha a sua linha de publicações edificantes, caso da *Enciclopédia em quadrinhos* (Figura 16) que iriam compor, com os quadrinhos

⁹⁹ José Marques de Melo (1970) cita outras seis editoras que, em 1967, abastecem todo o mercado nacional.

de faroeste, ficção científica, super-heróis, personagens infantis e de terror (estes, malvistos), o leque de opções para o público infanto-juvenil – então os principais leitores de quadrinhos.

Não se tratava exclusivamente da venda de revistas. Havia a leitura nos jornais, além das trocas, que tinham um papel importante na circulação dos títulos. Aconteciam na entrada dos cinemas aos domingos ou em bancas de feira, como a do Manelão na feira da rua Jaguaretê, na Casa Verde, bairro da zona norte de São Paulo. Como coloca Ivan Finotti (2014) ao descrever os primeiros encontros entre Toninho e Dinho¹⁰⁰ na feira:

Os gibis eram de grande importância para a molecada da Casa Verde em 1966. Quase ninguém tinha televisor e as brincadeiras eram nas ruas de terra ou nadando em pequenas lagoas perto do rio Tietê, hoje escondidas sob o asfalto (FINOTTI, 2014, p. 14).

É provável que os guardiões da moral tivessem bons motivos para se preocupar. Como coloca Gonçalo Junior: “[...] a meninada parecia fora de controle no hábito de ler gibis. Liam em todos os lugares e horários” (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 295). O próprio Luiz Gê comenta, como vimos, que os meninos de sua geração tinham os quadrinhos como “uma das principais mídias”¹⁰¹, como seriam mais tarde a televisão ou os vídeo games, havia uma grande variedade de títulos à disposição da garotada¹⁰², ou como Gonçalo Junior (2004, p. 295) coloca: “as bancas se entulhavam todos os meses de mais de uma centena de publicações do gênero”.

O final dos anos 1960 trariam ao Brasil uma vertente de quadrinhos que se diferenciava do material produzido para o público infantil ou infanto-juvenil sendo um de seus mais importantes títulos não era uma revista, mas um jornal, *O Pasquim* (1969). Pouco depois, a revista *Grilo* (1971-73) publicaria alguns dos principais nomes dos quadrinhos *underground*, como Robert Crumb e Gilbert Shelton e dos chamados quadrinhos autorais, como Guido Crepax ou Georges Wolinski, entre outros.

Foi com essas influências que o jovem Luiz Gê começou a produzir, a partir do seu segundo ano na FAU, a revista *Balão*, por onde passariam alguns dos principais nomes dos quadrinhos brasileiros do final do século XX.

3.2.2 Situando São Paulo nos quadrinhos e na imprensa

O que Luiz Gê percebia como um predomínio carioca na imprensa de fins dos anos 1960 e início dos 1970, pode se traduzir como uma pretensão de universalidade

¹⁰⁰ Toninho Mendes, editor da Circo Editorial e (Arnaldo) Angeli, criador de *Chiclete com Banana*.

¹⁰¹ Programa Jogo de Ideias (2012).

¹⁰² Programa Jogo de Ideias (2012). José Marques de Melo (1970, pp. 203-210) enumera 121 títulos circulando regularmente, incluindo 19 revistas de fotonovelas.

de um ponto de vista carioca. Um bom exemplo disso foi *O Pasquim* em sua primeira fase em sua primeira fase, que vai de seu lançamento em junho de 1969 até pouco depois da soltura dos membros da redação no último dia de 1970, com o reforço da censura prévia e o início do período de resistência do jornal (KUCINSKI, 2001). Com seu sucesso editorial imediato e consequente alcance nacional, o jornal olha o Brasil e o mundo a partir do bairro de Ipanema. Houvesse ou não esse predomínio, o Rio de Janeiro mantém-se como “metrópole-modelo” (SEVCENKO, 1998) para o país.

Na época, a Editora Abril já possuía suas principais em São Paulo, produzindo revistas como *Realidade*¹⁰³ e *Veja*, mas eram editoras sediadas no Rio de Janeiro que produziam algumas das publicações mais conhecidas no Brasil em meados da década de 1970. É o caso dos Diários Associados, que produzia *O Cruzeiro* (mesmo em decadência no período em questão) ou a Bloch Editores, produzindo as revistas *Manchete* e *Fatos e Fotos* – esta com redação nominalmente em Brasília¹⁰⁴. Compondo um sistema que ainda incluía editoras importantes na publicação de quadrinhos no período, tais como a Ebal (Editora Brasil América), a Vecchi e a RGE (Rio Gráfica Editora), eram publicações que cumpriam um importante papel mediando as percepções e as conformações de padrões de comportamento que incidiam no conjunto da população brasileira a partir de uma ótica carioca. Nelas, o discurso era construído através do texto escrito, mas não se restringia a ele. A relação deste com as fotografias, a relação das próprias fotografias entre si, seus temas e seu destaque na diagramação acabavam por concorrer para reforçar esse ponto de vista carioca acerca dos mais variados assuntos. Não se tratava de um fenômeno novo. Ao levantar o conteúdo das revistas *Caretã* e *O Cruzeiro* na primeira metade do século XX, a pesquisadora Ana Maria Mauad (2005) evidencia a visão “carioca” de mundo veiculada a partir destas duas publicações. Enquanto *O Cruzeiro* mostra-se relativamente mais cosmopolita (“Rio x Mundo”), *Caretã* adota um recorte mais estrito (“Rio = Mundo”). Num e noutro caso, o ponto de partida é o mesmo, ou seja, o mundo visto a partir do Rio de Janeiro.

Os anos em que a *Balão* é produzida (1972-75) correspondem temporalmente à metade de um período em que ocorre uma mudança na estrutura de poder no país. No mesmo ano em que Brasília tornou-se a capital federal (1960), o censo mostrou, pela primeira vez, São Paulo como a maior cidade do Brasil. O momento de publicação da *Balão* correspondeu, ainda, ao apogeu do Milagre Econômico (1969-73), e aos

¹⁰³ A *Realidade*, pioneira no Brasil do chamado *Novo Jornalismo*, encerraria suas atividades em 1976.

¹⁰⁴ Vladimir Lombardo Jorge (2016) observa que a *Fatos e Fotos* foi resultado de uma promessa feita por Adolpho Bloch, durante a inauguração da sucursal de Brasília da revista *Manchete* (1961), ao então presidente Juscelino Kubitschek de editar um tabloide em Brasília. Em entrevista ao mesmo autor, o jornalista Murilo Melo Filho afirma que a *Fatos e Fotos* era feita com matérias que não eram aproveitadas na revista *Manchete*.

primeiros sinais de seu esgotamento, em que a indústria sediada em São Paulo é um dos principais agentes do crescimento econômico do país (FAUSTO, 1995). Este período de transição estaria, em certos aspectos, definido pouco antes da metade dos anos 1980, quando a *Folha de S. Paulo* se tornou o jornal de maior tiragem do país, a reboque, entre outros fatores, do movimento pelas eleições diretas (1983-84). Mas isso não significava que o Rio de Janeiro deixaria de manter sua

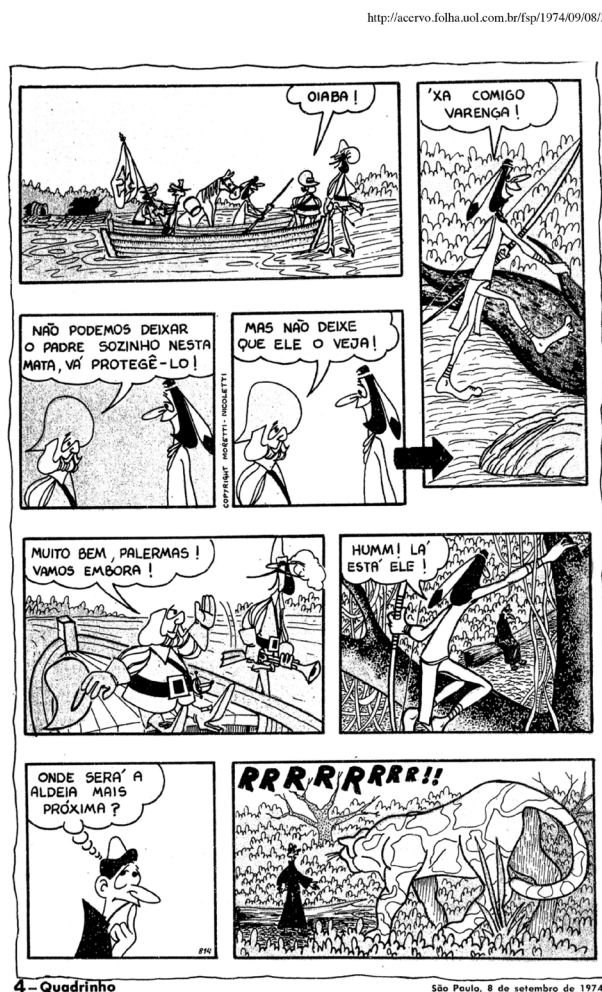
função de centro de poder, local onde se decide o futuro do país e de onde o Brasil se projeta para o mundo civilizado, representando assim a estratégia das classes dominantes em manter a unidade nacional pela identificação do país com sua capital (MAUAD, 2005, p. 162).

Não é que São Paulo estivesse ausente do sistema de crenças e pensamentos ligados a um imaginário relacionado ao que se poderia considerar, de forma geral, como “brasilidade” – não é difícil enumerar no início dos anos 1970 exemplos na música ou no cinema em que a cidade tem sua imagem construída e referenciada. Da mesma forma, a sociedade paulista se via, há bastante tempo, representada nos grandes veículos de imprensa. Flora Süssekind (1987) revistas pequenas publicadas já no começo do século XX em São Paulo durante anos, além do surgimento em São Paulo da primeira publicação dedicada exclusivamente à fotografia: a *Revista Photographica* (1909). Annateresa Fabris traça um extenso panorama, abordando a formulação de São Paulo como a principal instância do Brasil moderno, aspecto definido tanto por sua “audácia vertical” (1994, p. 3) quanto por seu “caráter de ‘metrópole febril, milionária, imprevisivelmente enorme” (id.). É um processo que teria efeitos duradouros, em que “São Paulo continua sendo visto como um fruto da modernização positiva’ mais do que como resultado de um processo mais complexo e mais dialético” (FABRIS, 1994, p. 31).

No cinema também não é difícil encontrar referências à cidade ou aos discursos de paulistanidade que vinham sendo formulados desde o século XIX. Marta Moraes Nehring (2007) enumera em sua tese de doutorado três filmes da década de 1960, representativos do cinema brasileiro ambientados em São Paulo: *Noite Vazia* (1964), *São Paulo S/A* (1965) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Além disso, ela observa que, naquele período, toda uma geração crescera assistindo a filmes com Ilka Soares (1932-) – como *Floradas na Serra* (1954) ambientado no interior do estado, e antes disso, *Esquina da Ilusão* (1953), com ambientação urbana na cidade de São Paulo – e comédias com Mazzaropi (1912-1981), que tornou-se célebre, a partir do início da década de 1950, interpretando o tipo caipira no cinema. Eram filmes, muitas vezes, produzidos pela Vera Cruz, estúdio localizado em São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo.

Mesmo nos quadrinhos é possível encontrar exemplos do uso do código imagético construído dentro do processo de construção da paulistanidade (FERRETTI,

2004). Um exemplo disso é a HQ *Os Bandeirantes* (Figura 17), da dupla Moretti e Nicoletti, publicada no suplemento de quadrinhos da *Folha de S. Paulo* em meados da década de 1970.



1 de 1

28/04/16 17:17

Figura 17. *Os Bandeirantes*, de Moretti e Grigoletti, 1974 (Fonte: Acervo Folha de S. Paulo).

se refere corresponda a um descompasso percebido entre a imagem de São Paulo no humor gráfico em geral e a formação de um padrão de modernidade urbano em curso nos anos 1970 – um momento em que a população das cidades começava a suplantar a do campo¹⁰⁷. Mudança que, no estado de São Paulo, ocorre na década de 1940 (PERÍLLO e ARANHA, 1993) – e no Rio de Janeiro antes disso.

Um ponto importante levantado por Gonçalo Junior em livro publicado em 2012¹⁰⁵ é que, apesar do surgimento de focos importantes de criação cultural na cidade a partir da década de 1950, São Paulo continuava a consumir “hábitos, padrões e estilos tipicamente cariocas”. Este estado de coisas começaria a se alterar apenas quando a editora Abril passou a diversificar seus títulos¹⁰⁶.

Além de maior cidade do país, São Paulo tornara-se o principal polo industrial brasileiro há mais de meio século (SUZIGAN, 1971), mas o Rio não deixaria de ser a “Capital Irradiante” (SEVCENKO, 1998) de uma hora para outra. É possível que essa lacuna representativa a que Luiz Gê

¹⁰⁵ A Morte do Grilo: A história da editora A&C e do gibi proibido pela ditadura militar em 1973. São Paulo: Peixe Grande, 2012.

¹⁰⁶ *Quatro Rodas* começou a circular em 1960. A ela, se juntaram *Realidade* (1965) e *Veja* (1968) (GONÇALO JUNIOR, 2012).

¹⁰⁷ Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. População nos Censos Demográficos, segundo as Grandes Regiões, as Unidades da Federação e a situação do domicílio - 1960/2010. Disponível em <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>. Acesso em 09/06/2016.



Figura 18. Uma paisagem urbana estilizada em Tina em 1974 (Fonte: Folha de S. Paulo, Quadrinho, p. 10, 01/09/1974).

A representação do espaço urbano, naquele período, continuava a ser esquemática. Um exemplo disso é a HQ de Maurício de Sousa, publicado no suplemento de quadrinhos da *Folha de S. Paulo*, em 01/09/1974 (Figura 18). Apesar de trazer elementos típicos do cotidiano brasileiro - caso do ônibus lotado - a história mostra um espaço e uma realidade urbanos bastante estilizados. Tina e Pipa, personagens adultas no universo de Maurício de Sousa, movimentam-se por um cenário identificável apenas por algumas referências indiretas, como a placa do ônibus, da linha “Farol da Barra”, que sugere que a história pode se passar no Rio ou Salvador (Figura 19). Estão presentes alguns elementos que ajudam a situar a HQ no Brasil, como o modo de vestir, a poluição ou o mobiliário urbano indicado, mas pouca coisa mais é passada ao leitor em relação ao lugar onde ocorre a ação. Nisso, ela não se diferencia muito de boa parte do material de quadrinhos que então se publicava, como é o caso da tira

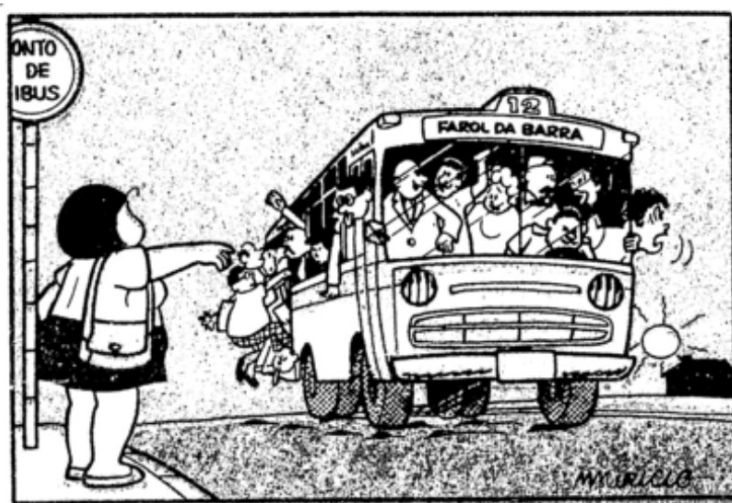


Figura 19. Uma paisagem urbana estilizada em Tina em 1974 (Fonte: Folha de S. Paulo, Quadrinho, p. 10, 01/09/1974).

com os personagens *Mickey* e *Pateta*, publicado logo abaixo na mesma página. A preocupação com a *marca urbana contemporânea* proposta por Luiz Gê ainda tinha, naquele momento, um caráter de novidade.

Por um lado, essa relativa imprecisão evita que a HQ evoque um elemento que poderia soar mal conectado com a história

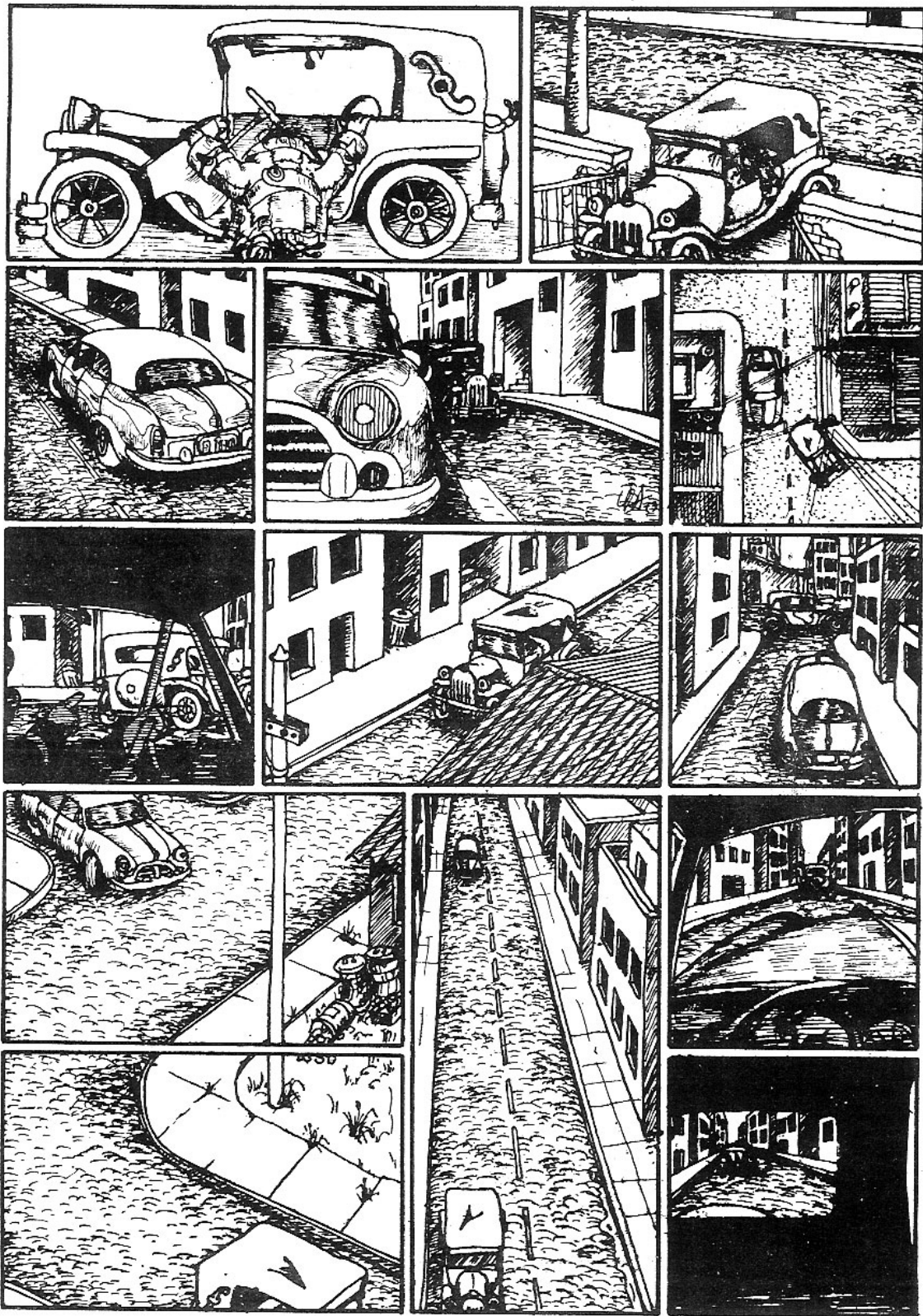


Figura 20. Os Huffes, de Gus (Guido Stolfi) (Fonte: Laboratório de Comunicações e Sinais - LCS, Escola Politécnica/USP).

que se pretende narrar. Se tivéssemos elementos do Rio de Janeiro ou de Salvador muito evidenciados, a história poderia assumir valores de um local turístico inerentes a essas duas cidades. O elemento reconhecível traria, possivelmente, um dado de tropicalidade, que poderia interferir, como um ruído indesejável, quando se quer retratar um acontecimento cotidiano, casual, entre as personagens Pipa e Tina. Por outro, essa não-representação reforça uma ideia de separação entre o elemento de modernidade urbana e o discurso imagético de um Brasil pitoresco, exótico para uma parcela de sua própria população.

Na imprensa alternativa ou nanica¹⁰⁸, apresenta-se uma outra vertente. São também representações urbanas estilizadas, seguindo, muitas vezes, a linha visual dos quadrinhos *underground*. É o caso dos *Huffes*, de Gus (Guido Stolfi) (Figura 20), publicada na terceira edição da *Balão* (1973). Trata-se de uma representação bem mais expressiva do que a veiculada na *Folha de S. Paulo* mas, ainda assim, o espaço urbano apresentado não chega a ser específico.

Esse olhar para São Paulo a que Luiz Gê começou a se dedicar, ainda na década de 1970, foi um modo de lidar com essa questão. Sua resposta se deu através de uma produção que pudesse dialogar com um discurso de modernidade que vinha se delineando há muito tempo, situando, como vimos, São Paulo e os paulistas como protagonistas da construção do Brasil.

A *Balão*, em meio a discordâncias quanto aos passos seguintes da revista, encerrou suas atividades em 1975 e ostentou, em sua última capa, o subtítulo “Samba, Futebol e Malandraje (sic)” acompanhada de mosquitos com um bico-de-pena em lugar do ferrão. A contracapa traz a chamada “*Balão* sobrevoa o Brasil” e então vemos que os mosquitos chateiam o Cristo Redentor, que tenta, mas não consegue, se livrar deles.

Quando perguntado sobre a imprensa alternativa, Luiz Gê coloca as coisas em perspectiva: “Imprensa alternativa era o *Pasquim*, mas o *Pasquim* vendia mais que jornal [grande]!”, e complementa: “a gente era imprensa-inseto!”¹⁰⁹. “Imprensa-inseto” que na última capa da *Balão* também tem pretensões de incomodar, sobrevoando o Rio de Janeiro e, por associação, o Brasil.

¹⁰⁸ Edélcio Mostaço (1984 apud VERAS, 2005) procura fazer a distinção entre alternativos e independentes em relação aos marginais e experimentais. Os primeiros “teriam suas ações mais ligadas à percepção da estrutura de mercado e estruturação capitalista da produção cultural e [...] visariam entrar na disputa destes poderes constituídos”, os últimos “estariam trabalhando mais ao nível de desestabilizar por dentro estes poderes, evidenciando na crítica da ideologia e/ou dos circuitos instituídos [...] a ênfase de suas atuações”. Dalila Teles Veras (2005) observa que o termo “nanico” faz referência ao formato tabloide (28 x 43 cm) de muitos jornais alternativos. Segundo Bernardo Kucinski, o termo “nanico” teria sido disseminado “principalmente por publicitários”, enfatizando “uma pequenez atribuída pelo sistema a partir de sua escala de valores” (KUCINSKI, 2001, p.5).

¹⁰⁹ Programa Jogo de Ideias (2012).

3.3 QUADRINIZANDO SÃO PAULO

Um dos textos da exposição *Luiz Gê: quadro a quadro*¹¹⁰ comenta sua criação da HQ *Subterranean Snacks* (1975) durante uma estadia em Londres: “morei com urbanista, com arquiteto, morei com quadrinista, tudo na mesma casa, [...]. E aí eu estava lá e tive contato do pessoal do underground britânico e eu fiz uma HQ que se passava num metrô.”¹¹¹

Na história, que mostra um ataque de tamanduás marcianos (Figura 21), o autor desenhou



Figura 21. Tamanduás atacando, pela segunda vez na mesma semana, o metrô de Londres (Fonte: Rev. O Bicho, nº 5, 1975, p. 46).

[...] tudo certinho, desenhei o metrô. E os caras chegaram e falaram “pô, você desenhou o metrô! Tudo certinho, olha só, que legal!” e isso me chamou a atenção. Depois, eu fui pensando e falei “pô, isso faz muito mais sentido no Brasil, eu retratar a realidade brasileira, do que fazer aqui!” Porque aqui [na Inglaterra], isso é desenhado e fotografado...¹¹²

Os quadrinhos a seguir permitem uma ideia bastante abrangente da trajetória de Luiz Gê como cronista gráfico de São Paulo. A ligação deliberada das narrativas com a cidade e sua iconografia seria reforçada, alguns anos depois, no álbum *Território de Bravos* (1993) em que quase todas as HQs foram republicadas, intercaladas com trechos de textos históricos sobre São Paulo. São autores que vão desde o padre Manuel da Nóbrega, num texto de 1553, até o antropólogo Claude Levi-Strauss, em 1955, que formam o contraponto histórico para as HQs produzidas no esforço de seu autor em

formular um discurso visual paulistano em quadrinhos.

Discurso que, em muitos momentos, dialoga com aspectos da cidade surgidos a partir de um conjunto de ideias e valores que procura afirmar o protagonismo de São Paulo na construção de uma brasilidade moderna. Os paulistas são, como vimos, os

¹¹⁰ Parte do 42º Salão de Humor de Piracicaba (2015).

¹¹¹ Entrevista concedida em 10/09/2016.

¹¹² Entrevista concedida em 10/09/2016.

yankees do Brasil, mas não dos trópicos. A exceção afirmada pela paulistanidade procura excluir o tropical, o sensual ou o exótico, associados a uma ideia de Brasil que se propaga a partir de outros centros como Salvador (ou, de forma imprecisa o Norte ou Nordeste) e, principalmente, o Rio de Janeiro.

São histórias que têm em comum a inserção de elementos oníricos nas narrativas, bem de acordo com uma cidade que na virada do século XIX para o XX, sonhava ser grande (NASCIMENTO, 2009, p. 15). Ou de acordo com um centenário que passou rápido para uma de suas principais avenidas. “Como num sonho ainda estranho e misterioso” (GÊ, 1991, p. 35).

3.3.1 Gino Amleto Meneghetti (1976)



Figura 22. Na segunda página de *Gino Amleto Meneghetti*, edifícios do largo de São Bento que haviam sido demolidos há pouco tempo devido às obras da estação de Metrô São Bento, inaugurada em 1975. (Fonte: *Jornal Versus Quadrinhos*, 1976, p. 26).

O uso de um referencial da paisagem urbana como base visual da narrativa foi posto em prática novamente no ano seguinte a *Subterranean Snacks*. Desta vez, Luiz Gê lançou mão de cenários da cidade de São Paulo para contar uma versão romantizada e fantasiosa da fuga do fora-da-lei Gino Amleto Meneghetti, empreendida meio século antes, através de um quarteirão cercado pela polícia entre a rua dos Gusmões e a rua Santa Ifigênia, no centro de São Paulo. As imagens que retratam a cidade na década de 1920 foram obtidas a partir de um álbum fotográfico: *São Paulo, quem te viu, quem te vê*¹¹³, que faziam um comparativo entre o tempo presente – no caso, a década de 1920 – e paisagens da cidade fotografadas na última década do século XIX.

Meneghetti tinha uma aura romântica e era tido como uma espécie de “bom ladrão”, pois tinha reputação de roubar apenas os ricos¹¹⁴. Sua fuga sobre os telhados das casas do quarteirão foi um dos episódios que o ajudariam a se tornar uma lenda paulistana na primeira metade do século XX.

¹¹³ Entrevista concedida em 10/09/2016.

¹¹⁴ Em 2009, Mouzar Benedito publicou uma biografia bastante informativa sobre Meneghetti (ver bibliografia).

Luiz Gê usa cenários da época do ocorrido, 1926, como forma de ambientar a história, mas, também, como referência ao centro de São Paulo onde ainda se encontram algumas fachadas da arquitetura eclética, característica daquele momento histórico. Outra efeito que a descrição destas fachadas tem é o de ligar diferentes épocas, caso do cenário mostrado na segunda página da HQ, com edifícios do Largo de São Bento (Figura 22), demolidos pouco tempo antes devido às obras do Metrô que começava a ser implantado na cidade (CAMPOS, 2014). Com seus cenários desaparecidos, São Paulo se faz presente na HQ como memória e ausência, assim como o verdadeiro Meneghetti, falecido em maio daquele mesmo 1976, com mais de 90 anos de idade.



Figura 23. Gino Meneghetti, após passagem pela polícia (Fonte: Jornal Versus Quadrinhos, 1976, p. 32).

Deve-se, ainda, lembrar que a HQ foi publicada durante o governo militar. Embora já estivesse em curso o processo de abertura política, iniciado em 1974 pelo presidente Ernesto Geisel (1974-79), o aparato repressivo do Estado continuava ativo contra os opositores políticos do regime (GASPARI, 2003). Outra leitura possível, portanto, é a do momento político com uma foto mostrada ao final (Figura 23), onde se veem os efeitos da violência dos agentes do Estado sofrida por Meneghetti.

Em 1989, tornou-se um curta metragem, dirigido por Beto Brant.

3.3.2 Quem matou Papai Noel? (1977/1984)

É uma HQ produzida originalmente em 1977 para o *Pacotão de Ano Novo* do jornal *Movimento*. Luiz Gê relata as condições que teve para desenhar a primeira versão da história:

Eu tinha uma semana para fazer, mas isso incluía ter a ideia, fazer o roteiro e desenhar. [...] Eu demorei uns cinco dias para saber como era a HQ. Aí não tinha mais tempo, virou dois dias! Depois eu pensei que a HQ estava muito legal, adoro a história, e precisava fazer ela melhor, né?¹¹⁵



Figura 24. Mesma passagem na sua versão original (esq.) e na versão redesenhada (dir.) (Fonte: Pacotão de ano novo, 1977, p. 16; Revista Circo, 1987, p. 54).

Ela seria redesenhada e publicada, anos depois, para *Quadrinhos em Fúria* (1984). Depois disso, saiu na *Inter* (1984) e na *Circo* (1987). É interessante comparar as duas versões desta HQ em que o autor trata do tema natalino sem fugir à abordagem delirante (onírica poderia ser um termo mais preciso), além de mostrar uma postura crítica – ambas características já marcantes em sua produção. São várias as passagens em que, na segunda versão, o maior detalhamento permite ao leitor identificar inequivocamente elementos da cidade de São Paulo no decorrer da narrativa. É o caso do padrão do

calçamento, com um desenho estilizado do mapa do estado de São Paulo (Figura 24).

Outro elemento visual que, combinado ao calçamento, compõe um ambiente característico das regiões centrais da cidade são os postes do chamado modelo “republicano”. Na primeira versão, este calçamento está presente apenas no quadro logo a seguir ao título da HQ, e numa segunda passagem, desenhado de forma bastante expressiva – praticamente um esboço, se comparado à versão que se tornaria mais conhecida (Figura 25). Mesmo o poste “republicano” mostra-se bem mais detalhado na segunda versão da HQ. Outro exemplo de localização incidental presente apenas na segunda versão é a placa do automóvel onde se lê “SP - São[...]” (Figura 27), informação ausente na versão original da HQ.

Mas, mais do que esses elementos, o que se mostra claramente

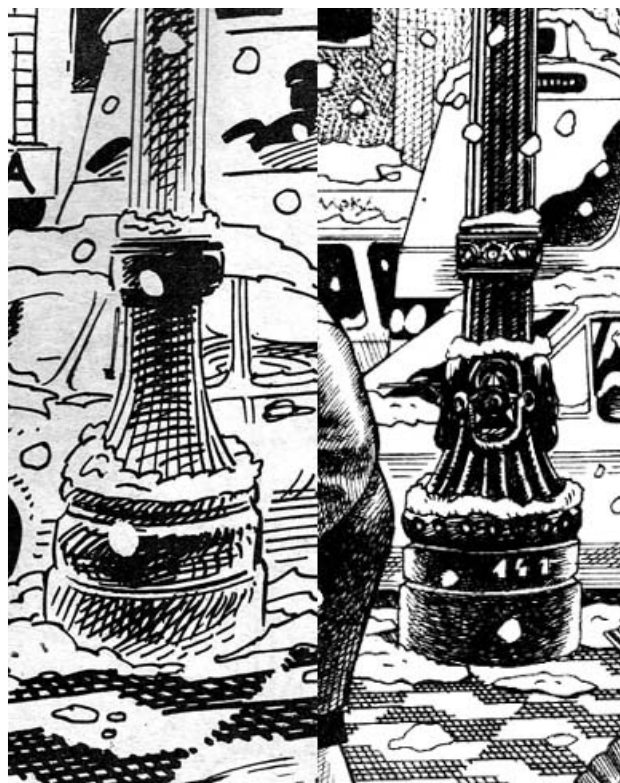


Figura 25. Mais um exemplo na diferença de tratamento gráfico entre a HQ original (esq.) e a redesenhada (dir.) (Fonte: Pacotão de ano novo, 1977, p. 16; Revista Circo, 1987, p. 52).



Figura 26. Página de abertura de *Quem matou Papai Noel?* em sua segunda e mais conhecida versão (Fonte: Revista Circo nº7, 1987, p. 51).



Figura 27. A placa do automóvel na versão definitiva (embaixo) se torna mais um indicador da cidade onde ocorre a ação (Fonte: Pacotão de ano novo, 1977, p. 17; Revista Circo, 1987, p. 53).

na segunda versão da HQ é a própria paisagem característica do centro da cidade que, sem a pressão do prazo do fechamento de um tabloide, pode ser trabalhada mais detalhadamente. O que era apenas uma indicação de fachadas de prédios torna-se uma descrição detalhada do horizonte curto, típico de um lugar em que as construções escondem o céu (Figura 28). A comparação entre as duas versões da HQ interessa por tornar visualmente palpável o processo de “surgimento” da cidade nas HQs de Luiz Gê – vista em retrospecto, a primeira versão funciona muito mais como uma ideia do que como realização acabada. O projeto de colocar São Paulo no mapa¹¹⁶ estava em curso, mas ainda levaria algum tempo antes que isso, de fato, acontecesse. A realidade urbana ia, aos poucos, dando as caras nos quadrinhos de Luiz Gê.



Figura 28. O que era uma sugestão na versão original (esq.) torna-se uma descrição apurada da paisagem paulistana (dir.) (Fonte: Pacotão de ano novo, 1977, p. 22; Revista Circo, 1987, p. 56).

3.3.3 Sem luz no fim do túnel (1979)

Em agosto de 1979, Mino Carta lançou o *Jornal da República*. O jornal, que teve vida curta, trouxe, já em sua segunda edição, uma HQ seriada sem título, que se inicia no túnel da avenida 9 de Julho, importante marco urbanístico de São Paulo. A história, é, às vezes, referida como *Sem luz no fim do túnel*, mas também, por Luiz

¹¹⁶

Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 47.

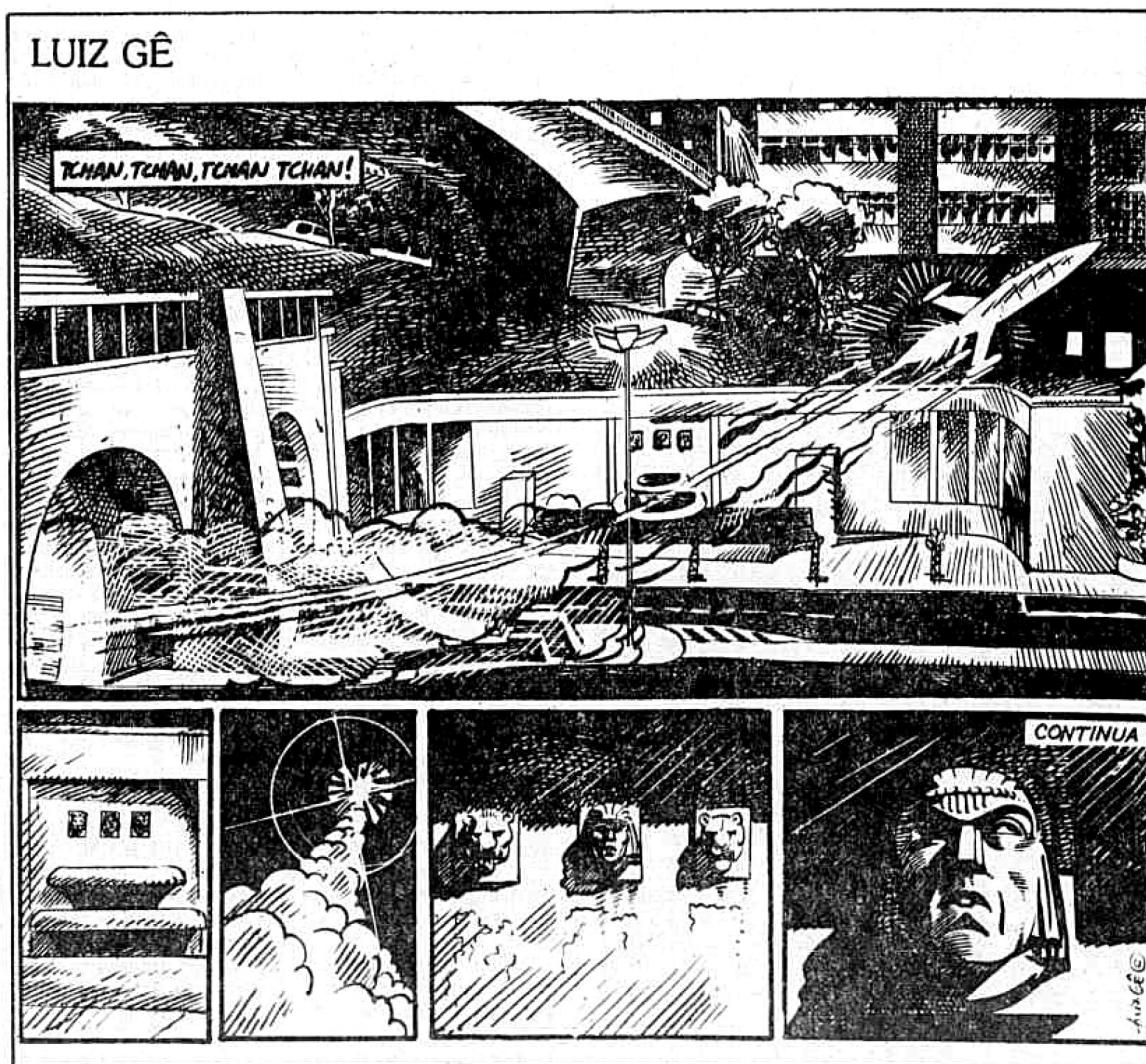


Figura 29. Em *Sem luz no fim do túnel*, o túnel da 9 de Julho em diversos detalhes (Fonte: Jornal da República, 01/09/1979, p. 13 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional).

Gê, como *Voo cego*, em parte porque o próprio autor “não fazia a menor ideia do que ia acontecer”¹¹⁷ no capítulo do dia seguinte.

A HQ começa numa porta situada no meio do túnel que ostenta um desenho representando raios elétricos. Segundo Luiz Gê, os desenhos de raios povoavam a imaginação dos garotos que usavam aquela via de ligação entre o centro e a zona sul da cidade – numa época em que a avenida 23 de Maio ainda não estava concluída, a Nove de Julho era o principal acesso entre o Centro e a aquela parte da cidade. De repente, a porta se abre e, de dentro dela, surge um foguete que será lançado a partir do túnel, tomando o devido cuidado “para evitar Marte”.

O que estava mais para intenção em *Quem matou Papai Noel?* toma forma definida. Luiz Gê alegria, depois, que era chegado o momento de “mitificar São

¹¹⁷ Programa Jogo de Ideias (2012).



Figura 30. O prédio do antigo Banespa decola, transformado em foguete espacial, “rumo à inflação” (Fonte: Jornal da República, 26/10/1979, p. 14 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional).

Paulo”¹¹⁸. O resultado é um trajeto, ao longo dos 50 capítulos de *Sem luz no fim do túnel*, publicados quase diariamente no jornal, por diversos pontos da cidade. Viaduto do Chá, Ponte das Bandeiras, Marginais Tietê e Pinheiros, Avenida Paulista e mesmo o *Play Center* são claramente identificáveis por meio de seus elementos arquitetônicos. A cidade, presente, é mais do que um cenário para as aventuras de Professor Doutor, Zuleika e Douglas, o piloto de provas, ao vermos um de seus prédios mais conhecidos, o Banespa, transformar-se num foguete espacial (Figura 30).

O elemento de fantasia se dá em outros momentos e serve como uma referência a elementos de brasilidade como no caso do surgimento na trama do 14 Bis, monumento que se encontra na praça Bagatelle, situada em meio à avenida Santos Dumont, na zona norte de São Paulo. O diálogo com elementos contemporâneos se dá pela paisagem urbana, mas também por outros elementos do dia-a-dia. O apresentador de telejornal interage com os personagens, que enfrentam engarrafamentos formados por carros de modelos reconhecíveis – Fuscas, Variants

(Figura 31). Um ônibus da linha 5323 (Anhangabaú/Capão Redondo), entre outros detalhes, situam a ação e os personagens em São Paulo e em mais nenhum outro lugar (Figura 32).

Outra vertente da contemporaneidade abordada na HQ é a política. Em dado momento, ficamos sabendo que Zuleika possui o poder de transformar-se no então presidente João Figueiredo, que chefiou o último governo militar (1979-1985). Era, na verdade, um comentário feito de maneira semelhante à que Luiz Gê já exercitara



Figura 31. Um trânsito bem brasileiro (Fonte: Jornal da República, 20/10/1979, p. 12 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional).

em outros jornais, tendo no caso, funcionamento semelhante ao de uma charge¹¹⁹. Na HQ, o poder de Zuleika faz com que os preços na feira se reduzam magicamente a uma simples pergunta do falso presidente (Figura 32). Em outro momento, “Figueiredo” consegue livrar os personagens de um congestionamento, com a escolta da polícia.

Era uma maneira escolhida pelo autor para se referir à truculência do novo presidente, ex-chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), que já afirmara preferir “cheirinho de cavalo”¹²⁰ ao do povo. À frente do governo, teria que lidar com a crise da dívida externa, que fez o país iniciar a década de 1980 com recessão, estagnação econômica e inflação – ou “estagflação” (FAUSTO, 1995, p. 503) – e, ao mesmo tempo, continuar a abertura política iniciada pelo seu antecessor Geisel.

Com esta missão, afirmou que o processo continuaria “e quem quiser que eu não abra eu prendo, arrebento [...]”¹²¹.

Ao fazer-se passar por um governante que encarnava um regime que resolvia tudo pelo atalho da via autoritária, Zuleika possuía, de fato, os meios de “solucionar” qualquer embaraço que pudesse se tornar um obstáculo aos planos de Professor Doutor. Foi, provavelmente, por isso



Figura 32. Ônibus da linha 5323, ainda em operação hoje em dia (Fonte: Jornal da República, 05/10/1979, p. 14 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional).

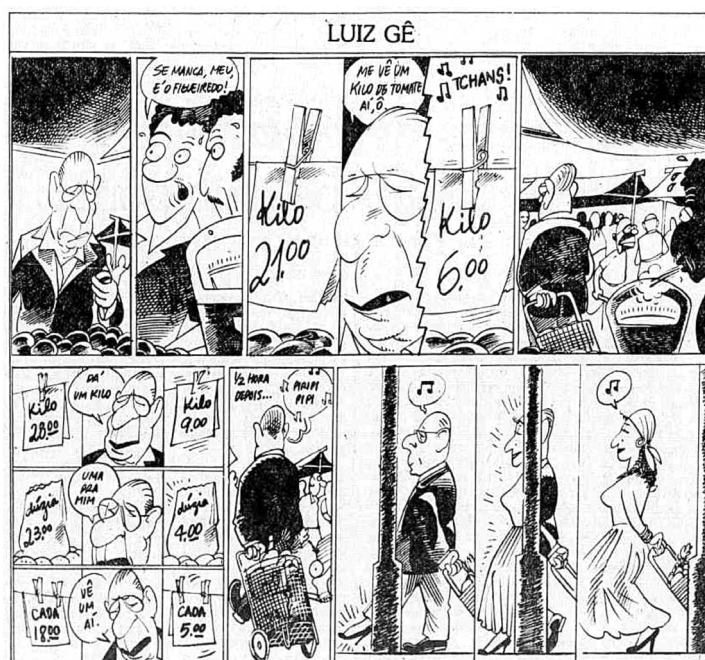


Figura 33. Zuleika/Presidente Figueiredo resolvendo a questão inflacionária na base da magia (Fonte: Jornal da República, 13/09/1979, p. 14 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional).

¹¹⁹ Embora a distinção entre charge e cartum seja difícil mesmo para profissionais da área (MENDONÇA apud RAMOS, 2009), a charge normalmente se caracteriza pela abordagem de temas com tempo e/ou local específicos, tornando-se de compreensão pouco óbvia ou, às vezes, impossível para alguém não familiarizado com seu contexto.

¹²⁰ Folha de S. Paulo – 22/08/1978, p. 4.

¹²¹ Folha de S. Paulo – 16/10/1978, p. 1.

que, quando questionada se só conhecia aquele truque, ela tenha respondido: “precisa saber outro”?

3.3.4 Tubarões voadores

Um dos grandes expoentes da chamada Vanguarda Paulista, ao lado de nomes como Itamar Assumpção, e dos grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, Arrigo Barnabé já era amigo de Luiz Gê desde o tempo de cursinho, em 1970 – chegando a cursar a FAU por meio ano (Curta Entrevista, 1979). Através dessa amizade, começou a se interessar por quadrinhos (CAVAZOTTI, 2000) ao visitar no MASP a exposição do Primeiro Congresso Internacional de Quadrinhos. Em 1980, Arrigo lançou, de forma independente, o álbum *Clara Crocodilo*, com capa desenhada por Luiz Gê. Nele, é contada a história do anti-herói ao mesmo tempo feminino (“Clara”) e masculino (“Crocodilo”), em uma narrativa marcada por seu gosto por quadrinhos – uma influência presente em muitas de suas composições (Breve história, 2015). Nesta história, Clara Crocodilo enfrenta cientistas inescrupulosos e a polícia passando por figuras e situações típicos da noite paulistana (NIXON, 2009). O cruzamento da sonoridade da música popular com ideias buscadas na música erudita, faria com que Arrigo fosse considerado pela imprensa “como a maior novidade surgida na música brasileira desde a Tropicália” (SOUZA apud CAVAZOTTI, 2000)¹²².

A ideia de fazer do seu álbum seguinte uma continuação era tão forte que o próprio Arrigo declarou que *Crotalus Terrificus* começou como um projeto de regravação de *Clara Crocodilo*¹²³. A HQ *Tubarões voadores*, que estava sendo produzida sem perspectivas de publicação, acabou dando nome ao disco de Arrigo Barnabé, lançado em 1984. Na imprensa, ela foi publicada pela primeira vez na revista *Brasil Extra* (MARQUEZI, 2011b). Também foi a primeira vez em que saiu na ordem correta, “Acho que [no disco] eles pegaram um caderno e inverteram. [...] Muita gente não percebeu que a música acompanhava a HQ, porque saíram erradas dentro do disco”¹²⁴.

Se a história não traz marcos reconhecíveis da cidade, isso não a impede de funcionar, tal como a faixa-título, como uma “reportagem [...] amarga, fria, devoradora, como os Tubarões Voadores que invadem a cidade” (CARVALHO, 1984). Como no caso de Luiz Gê, a obra de Arrigo mostra-se, neste momento como uma crônica “[...] da grande cidade, de São Paulo, com suas avenidas e seus becos” (CARVALHO, 1984). Luiz Gê relaciona a metáfora da violência urbana presente na HQ ao capitalismo em sua versão brasileira: “eu acho o seguinte: se esse capitalismo brasileiro é um cada

¹²² SOUZA, Okky de. **O filho da Tropicália**. Veja, São Paulo (745): 3-6, dez. 1982.

¹²³ Vertigem, Cultura FM, disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/vertigem-os-vultos-da-vanguarda-2> acessado em 01/07/2016.

¹²⁴ Entrevista concedida em 10/09/2016.



Figura 34. Em *Tubarões voadores*, uma metáfora para a violência vivida pelos habitantes das grandes metrópoles (Fonte: GÊ, 1993, p. 21).

um por si e deus contra todos, eu acho que São Paulo é a essência disso. Então, é uma competição muito acirrada, que permeia as coisas, que tá presente”.¹²⁵

Como Luiz Gê, nos quadrinhos, a composição de Arrigo Barnabé traduz musicalmente o que é a vida em uma cidade, já megalópole, que cresceu desordenada, caótica. A São Paulo de Clara Crocodilo, naquela virada dos anos 1970 para os 1980,



Figura 35. Avião Curtiss P-40N Warhawk, com a pintura da boca de tubarão na fuselagem e a insígnia da força aérea chinesa (nacionalista) (Fonte: <http://flyingtigersus.ning.com>).

já era, há muito, uma cidade que sobrepunha imagens, sonoridades, sotaques.

A ideia para a HQ surgiu a partir dos *Flying Tigers*, um grupo de aviação de caça da força aérea chinesa, formado por pilotos voluntários norte-americanos, que combateu os japoneses no sudeste asiático, durante a 2ª Guerra Mundial. Seus aviões Curtiss P-40 traziam na fuselagem a pintura de uma boca de tubarão que iria se tornar uma das insígnias militares mais famosas do conflito (Figura 35). De acordo com Braxton Eisel (2006), a pintura da boca de tubarão teria surgido por acaso quando um dos pilotos do grupo viu a foto de um avião britânico do 112º Esquadrão (que serviu no norte da África, na Grécia e na Itália) com a pintura. Os britânicos, por sua vez, haviam tomado o desenho emprestado dos aviões alemães do 76º Esquadrão de Caças Pesados. O mesmo autor afirma que os “olhos” pintados na fuselagem dos aviões em serviço na China serviam “para que o demônio pessoal do avião pudesse enxergar”, embora este detalhe estivesse presente também nos aviões britânicos.

A sugestão inicial, dada pelo amigo e colega de *Brasil Extra*, Dagomir Marquezi, era contar uma história em que estes aviões voariam pela cidade. Imediatamente, no entanto, os aviões transformaram-se em tubarões de verdade. Embora Marquezi (2011b) argumente que a HQ não tenha vindo “com nenhuma explicação ou justificativa artística ou ideológica”, os tubarões seriam percebidos como uma metáfora da violência vivenciada pelos habitantes de uma grande cidade, simbolizada pelas feras voadoras. Nas palavras de Nikki Nixon (2009), os Tubarões Voadores sintetizam

¹²⁵

Entrevista concedida em 10/09/2016.

todo o medo e paranoia da classe média, que se tranca dentro de seus apartamentos e carros vedados com insulfilm se isolando dos demais habitantes, por não se sentirem seguros. Onde um passo em falso, uma janela aberta na hora errada, pode resultar em uma absurda tragédia [...] onde a violência é mostrada sem glamour ou justificativa, entre cada ataque dos tubarões são mostradas cenas de violência urbana cotidianas de qualquer cidade: acidentes, mutilações, crimes, atropelamentos e suicídios.

3.3.5 Entradas e bandeiras (1985)



Figura 36. No alto: Indicadores da cidade. Acima: um dos primeiros modelos do Gol, comercializado no Brasil na primeira metade dos anos 1980 (Fontes: Revista Chiclete com Banana nº 1, 1985, p. 45; Auto Realidade - <https://goo.gl/YrlcEQ>).

Dando continuidade a uma ideia surgida durante a produção de *Sem luz no fim do túnel*, Luiz Gê produziu, em 1984, a HQ *Entradas e Bandeiras* para a efêmera revista *Brasil Extra* (GÊ, 2014)¹²⁶, sendo, depois, publicada no primeiro número de *Chiclete com Banana* (1985) e compilada no álbum *Território de Bravos* (1993). Os indicadores do tempo e do lugar presentes são, num primeiro momento, visualmente menos explícitos: verificam-se na indicação da paisagem noturna da cidade, nos semáforos, placa de rua. Da mesma forma que em *Sem luz no fim do túnel*, temos um modelo de automóvel comum e reconhecível. Nada

de carrões genéricos, fora das proporções dos veículos encontráveis nas ruas de qualquer cidade brasileira daquele momento: o casal que tem seu trajeto interrompido na madrugada paulistana ocupa um Gol (Figura 36), modelo mais vendido no país por

¹²⁶ Muitas vezes referenciada apenas como *Extra*, foi uma revista que teve uma única edição. De acordo com Dagomir Marquezzi (2011a), uma segunda edição pode ter sido lançada, mas sem maiores repercussões.

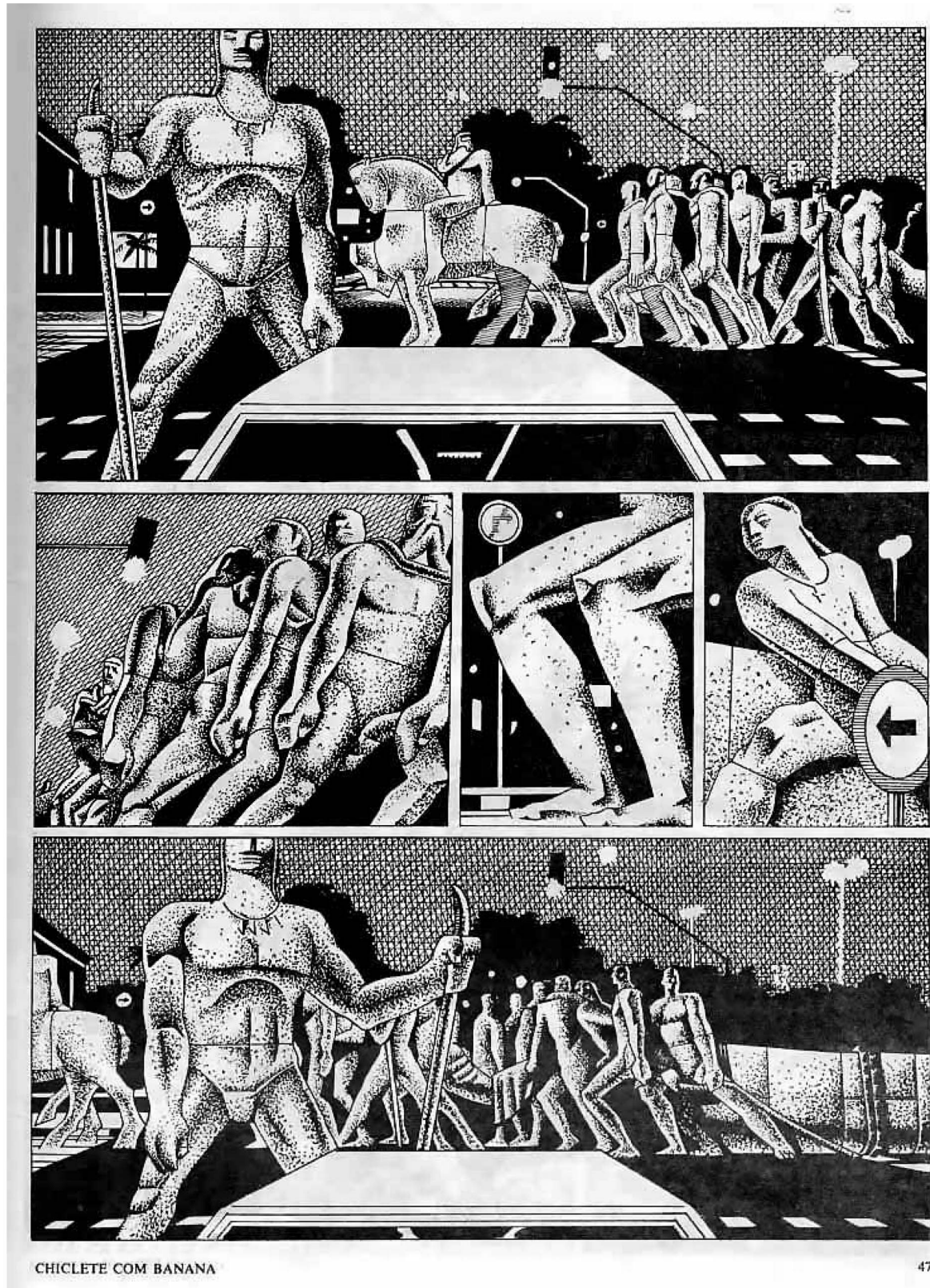


Figura 37. O início da procissão da obra de Victor Brecheret em *Entradas e Bandeiras* (Fonte: Revista Chiclete com Banana nº 1, 1985, p. 47).



Figura 38. Um dos indígenas do *Monumento às Bandeiras* destaca-se do conjunto para interromper o trânsito em *Entradas e bandeiras* (Fonte: Wikipedia - <https://goo.gl/ATHSZk>; Chiclete com Banana, 1985, p. 46).

27 anos consecutivos – liderança que seria perdida apenas em 2014 (MATSUBARA, 2015).

“Dedicada ao Vitor (sic) [Brecheret] e esculpida por Luiz Gê”, a história fez de dois marcos da cidade de São Paulo, personagens. O primeiro deles é o *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret¹²⁷ – daí a dedicatória em forma de subtítulo.

A evidência da localização fica por conta do texto escrito, que deixa claro que estamos no cruzamento das avenidas Brigadeiro Luís Antônio e Brasil. Trata-se de um cruzamento localizado nas proximidades do *Monumento às Bandeiras*, que surge

¹²⁷ As informações a respeito do escultor Victor Brecheret são bastante desconstruídas. Embora sua nacionalidade seja dada como italiana, o site da Fundação Escultor Victor Brecheret insiste em informar que o artista era brasileiro nato, exibindo para isso uma cópia de sua certidão de nascimento. Mesmo seu nome é informado, conforme a fonte consultada, como Victor Breheret (sem o “ch”) ou Vittorio Breheret. Seja como for, Brecheret é relacionado, ao lado da pintora Anita Malfatti e Lasar Segall como um dos artistas precursores do Modernismo brasileiro, todos já com seu talento artístico reconhecido antes da Semana de 22. Com diversas obras espalhadas pela cidade, Brecheret é, ainda, considerado o escultor paulista modernista por excelência. Sua obra mais grandiosa, o *Monumento às Bandeiras*, levaria mais de três décadas para ser concluída, entre a apresentação de sua concepção, na forma de uma maquete na Casa Byington em 1920 (FUNDAÇÃO... n. d.) e sua inauguração, em 25 de janeiro de 1953. Nela, o artista representa o heroísmo do povo paulista, resultante da junção de índios, negros, mamelucos e portugueses. A escultura é, algumas vezes, vista como alusiva à metáfora em que o estado de São Paulo é a locomotiva que puxa os outros vagões vazios rumo ao progresso.

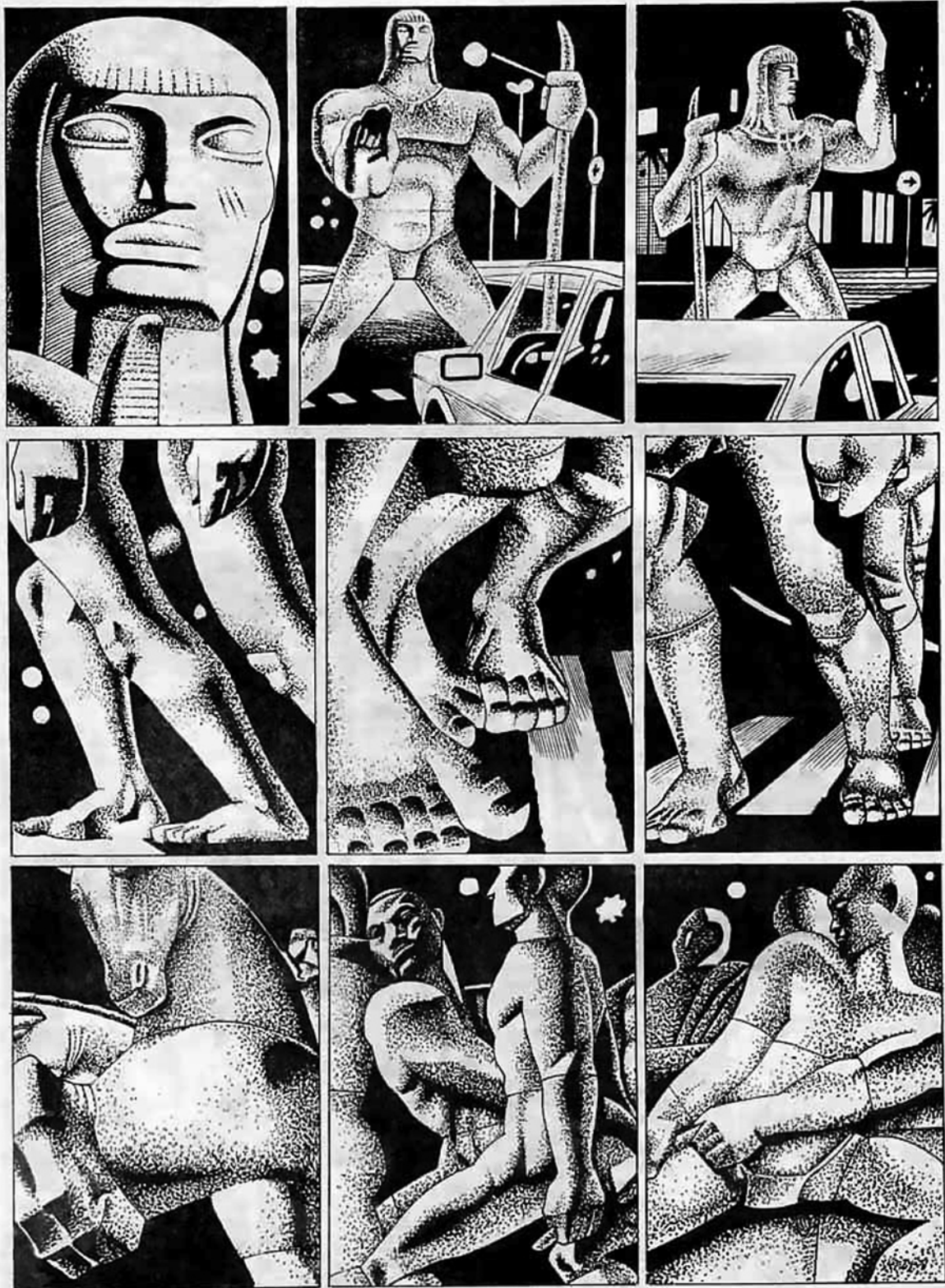


Figura 39. Um único momento condensado no Monumento às Bandeiras desdobra-se em uma seqüência dinâmica de imagens (Fonte: Chiclete com Banana, nº 1, 1985, p. 46).



Figura 40. Estátua do Borba Gato, no bairro de Santo Amaro, em São Paulo (Fonte: Santo Amaro - <https://goo.gl/87WaVQ>).

na história primeiramente na figura de um dos indígenas que compõem o conjunto e dele se destaca para parar o trânsito da madrugada (Figura 38). Foi a partir da leitura de *Entradas e Bandeiras* que a jornalista Rosângela Petta sugeriu que a *Revista Goodyear* fizesse algo semelhante para o centenário da Avenida Paulista¹²⁸. Uma de suas motivações foi semelhança da linguagem dos quadrinhos com a narrativa cinematográfica, com seus “cortes, planos, decupagem e enquadramentos” (CYRNE, 2001, apud ALVES, 2011, p. 1)¹²⁹.

O tempo da ação é curto, mas a sequência visual assume uma temporalidade irreal, bem de acordo com a situação delirante que se instala. O leitor é, então, levado a ver o *Monumento* em ação, em uma sequência que explora os detalhes da escultura sem alterações adicionais de seus elementos visuais. A

obra de Brecheret desdobra-se em sucessivos enquadramentos que multiplicam o momento narrativo concebido pelo artista em sub-momentos, articulados entre si de modo a amplificar a dramaticidade da narrativa heroica do conjunto (Figura 39).

A HQ termina com a aparição de uma segunda obra emblemática da paisagem de São Paulo, o *Borba Gato*, de Júlio Guerra (1963) (Figura 40). Desta maneira, Luiz Gê coloca em diálogo duas obras que versam sobre um dos mais caros mitos fundadores da paulistanidade. O ciclo bandeirante ocupa papel de destaque na formulação de um discurso localizador da importância e da centralidade de São Paulo como formador do Brasil. São duas obras integrantes desse discurso, dessa celebração de um passado paulista heroico, que se relacionam na HQ e fora dela, como demonstra o episódio em que ambas foram pichadas, na mesma data, logo antes das eleições de 2016 para a prefeitura de São Paulo¹³⁰.

¹²⁸ Entrevista concedida em 23/08/2016).

¹²⁹ CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, Sedução e Paixão**. 1ª. Ed. São Paulo: Vozes, 2001.

¹³⁰ “Monumentos amanhecem pichados com tinta colorida em SP”. G1 – São Paulo, 30/09/2016, disponível em <https://goo.gl/RE2f7z>, acessado em 20/01/2017.

Tanto o *Monumento às Bandeiras* quanto o *Borba Gato* deslocam-se no mesmo sentido, o que abre a possibilidade de que sejam, ambos, parte de uma reunião maior, quem sabe com quais outros monumentos da cidade? Seria como se o acervo de obras de arte públicas de São Paulo despertasse para a vida, enquanto seus habitantes dormem, para confabular sabe-se lá o quê. Mais ou menos à maneira dos brinquedos no balé *O Quebra-Nozes* (1891), de Tchaikovsky, fica indicado este encontro que, ao menos na HQ, não se realiza, pois o Borba Gato encontra-se “atrasado de novo” – uma queixa típica dos habitantes de grandes cidades.

3.3.6 Editorial para a revista Circo (1986)

Esta HQ curta (4 páginas) fez as vezes de editorial para o primeiro número da revista *Circo*¹³¹, lançado em outubro/novembro de 1986, embora já estivesse esboçada antes de decidido seu lançamento. Nela, a presença da cidade de São Paulo se dá de maneira quase incidental.

Os quadrinhos iniciais aludem a um televisor sendo ligado, enquanto a narrativa textual assume um tom encontrado em seriados de ficção científica como *Além da Imaginação* (*Twilight Zone*) ou, mais especificamente, a série *Quinta Dimensão* (*The Outer Limits*), exibida no Brasil nos anos 1960 (Figura 41).

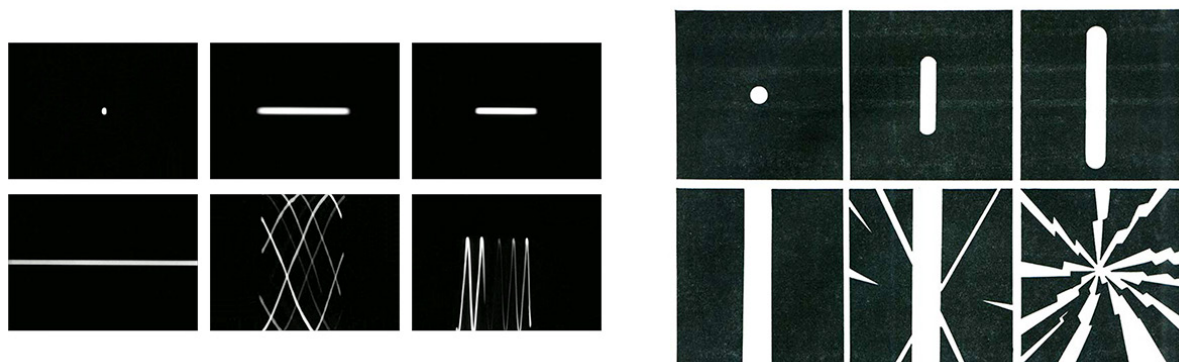


Figura 41. À esquerda, sequência inicial de *Quinta Dimensão*, à direita, sequência inicial do *Editorial para revista Circo* (Fontes: *The Outer Limits*, 1963; *Revista Circo*, n. 1, 1986, p. 3).

A sobreposição de imagens não relacionadas linearmente dá um tom de agilidade e abrangência à HQ, enquanto a narrativa textual corre em uma desconexão apenas aparente com as imagens. O espaço que poderia haver entre os meios narrativos (imagético e textual) funciona como uma oportunidade para o exercício da ironia – como no momento em que o narrador fala em “um mundo de magia e fantasia” ao mesmo tempo em que vemos o ex-ministro Delfim Netto. Da

¹³¹ Entrevista concedida em 10/09/2016.

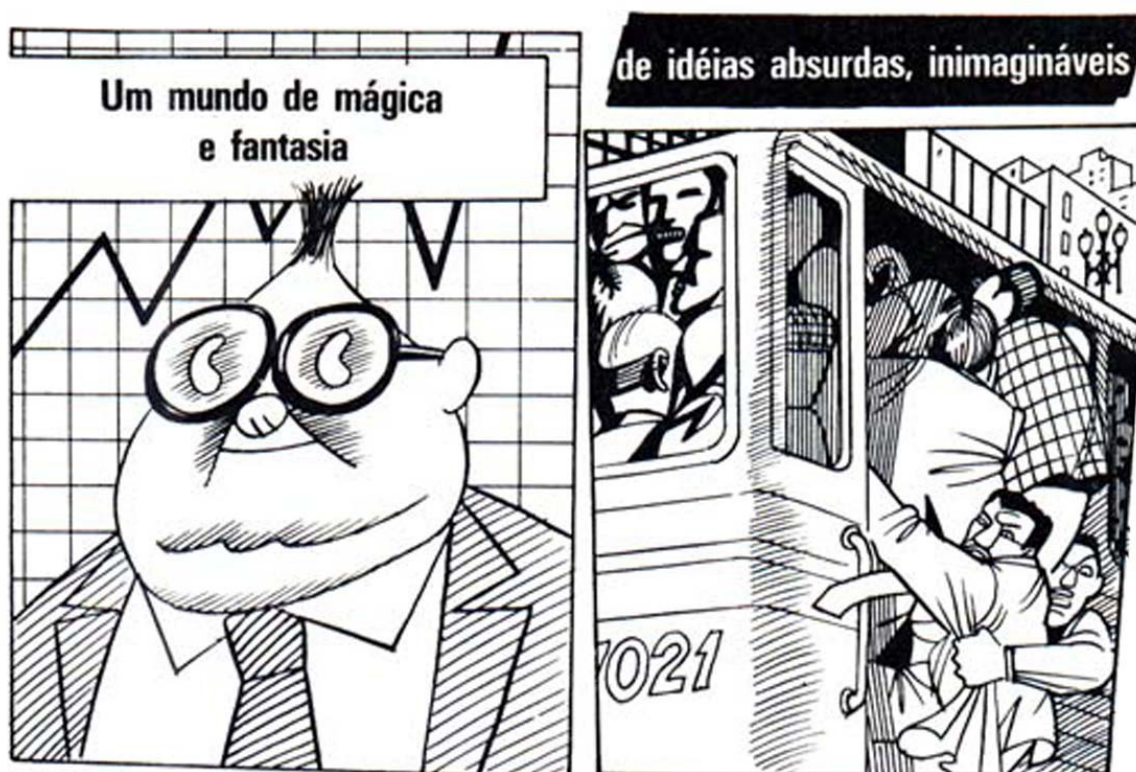


Figura 42. Passagens irônicas no *Editorial para a revista Circo*, abordando aspectos das realidades política e urbana brasileira (Fonte: Revista Circo, n. 1, 1986, p. 5).

mesma forma, a realidade das grandes cidades brasileira é referida como “absurda, inimaginável” (Figura 42).

Expandem-se, em relação aos trabalhos anteriores, o discurso de paulistanidade ao relacionar São Paulo com a modernidade – representada aqui tanto pela narrativa, em algum grau desconexa, uma referência às sobreposições, interações e contradições típicos do cotidiano dos habitantes das maiores cidades do mundo, quanto pelas imagens mostradas. A paisagem da cidade associa-se a elementos de contemporaneidade em uma narrativa visual fragmentada, não-linear. Uma linguagem que, em alguns momentos, lembra o telejornalismo, mas, em outros, remete à estética do cinema de vanguarda, em especial do Cinema Marginal, que João Silvério Trevisan (LAMAS, s. d.) associa claramente com a cidade de São Paulo – em oposição ao Cinema Novo, concentrado em cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia¹³².

¹³² Jean Claude Bernardet (2006) refuta este antagonismo, preferindo agrupar Cinema Marginal e Cinema Novo numa categoria do que ele considera o “cinema culto” em contraste com a produção comercial dos anos 1960. Ozualdo Candeias tem uma visão mais organicista do fenômeno do chamado Cinema da Boca do Lixo, uma das vertentes associadas ao Cinema Marginal, relacionando o seu surgimento com a presença de distribuidoras de cinema na região da Boca do Lixo, no centro de São Paulo (GUIMA, 2014).



6

CIRCO Nº1

Figura 43. São Paulo presente sob a forma do prédio do Banespa no *Editorial para a revista Circo* (Fonte: Revista Circo, n. 1, 1986, p. 6).

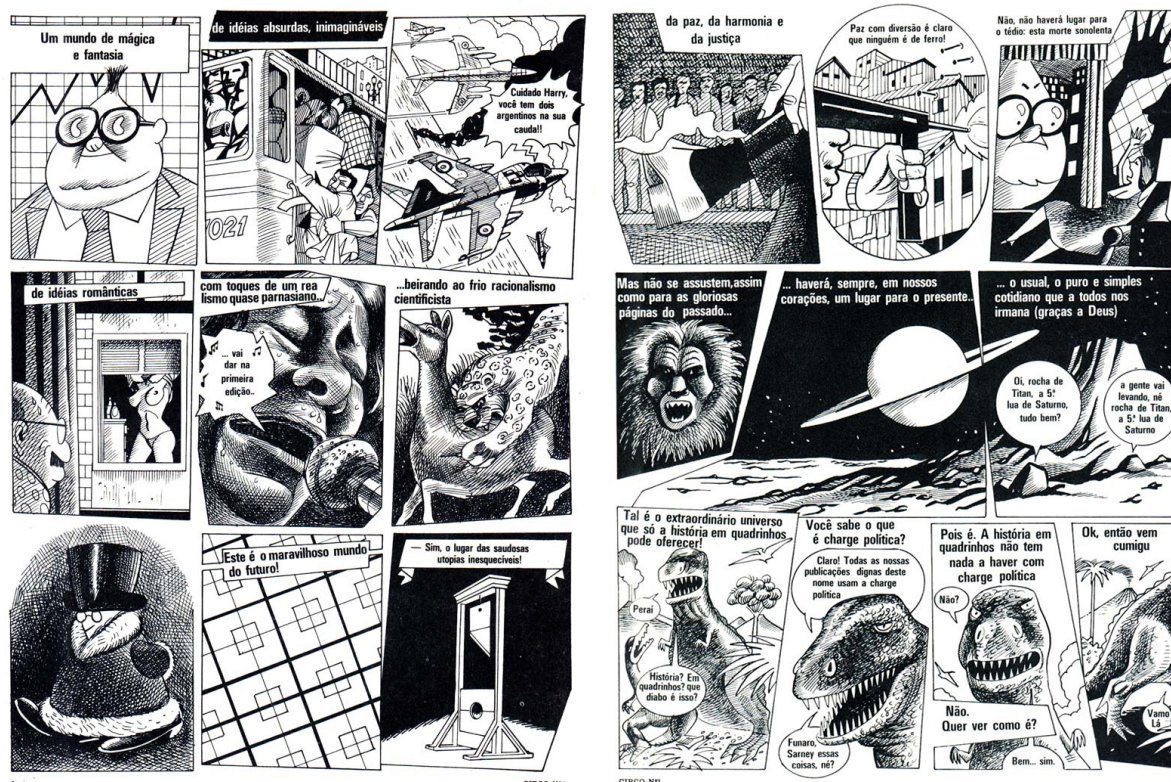


Figura 44. No conjunto, a segunda e terceira página formam um mosaico de situações desconexas, acompanhadas por uma narrativa irônica (Fonte: Revista Circo nº 1, p. 4 e 5).

A fragmentação narrativa é suspensa quando o narrador inicia um diálogo com um dinossauro. Nele, se delinea, de modo bem-humorado e direto, a intenção da revista em levar ao público uma produção de quadrinhos que não deveria ser confundida com outras modalidades então consagradas de narrativas gráficas como, por exemplo, no trecho em que o narrador explica a um dinossauro que “história em quadrinhos não tem nada a ver com charge” (p. 5).

Luiz Gê procurou trabalhar, nessa HQ, o aspecto de novidade dos quadrinhos como linguagem e possibilidade, em contraste com outras formas de narrativas gráficas. *Editorial para a revista Circo* se refere

a uma questão de inexistência de HQ, das pessoas não conhecerem direito, de terem visto uma vez ou outra e, ao contrário, a charge política era uma coisa do dia-a-dia. [...] Então era uma questão de enfatizar que aquilo era uma linguagem nova, que ela podia mexer com a nossa realidade, que podia refletir a nossa realidade, que ela podia fazer coisas que charge, e o caramba, não podiam. Se você fica na questão da charge, você fica muito restrito a figurinhas conversando, uma coisa bem menos livre na questão de poder desenhar. [Eu] queria desenhar a nossa realidade, queria desenhar o Brasil, e achava que isso era fundamental. Era disso que eu estava falando. Charge política vocês conhecem, tudo mundo sabe, mas HQ? O que é isso? Aí fala, “vem comigo”, e o dinossauro vira um Godzilla (Figura 43).¹³³

A HQ se encerra com o dinossauro chegando a uma grande cidade. A presença do prédio do Banespa, o “nosso *Empire State*” (MORI e BONDI, 2007) em meio à confusão, gritos de pavor e explosões permite localizar a ação em São Paulo. Se o Banespa funciona como o *Empire State*, o dinossauro curioso funciona como um *King Kong*. Como no filme de 1933, o passado caminha em direção ao futuro (CASTELLO, 2002), ao mundo moderno, representado pelas HQs autorais publicadas na *Circo*.

3.3.7 Futboil (1986)

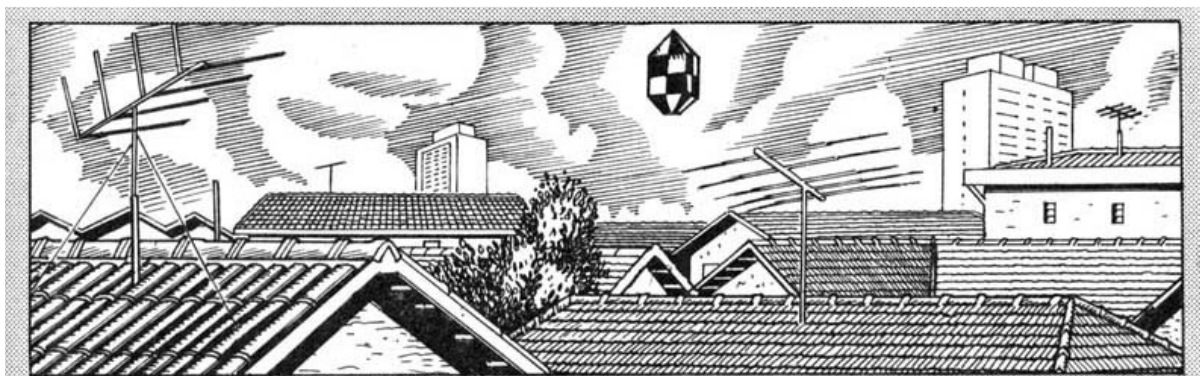


Figura 45. Casario baixo, árvores, alguns prédios e antenas de televisão. Uma outra urbanidade é abordada em *Futboil* (Fonte: Revista *Circo* nº 1, 1986, p. 55).

Publicada na mesma edição que o *Editorial para a revista Circo, Futboil* (sigla para Fenomenozinho Urbano Tipicamente Brasileiro Observado In Loco) transforma em aventura o tal “fenomenozinho urbano” quando o surgimento de um balão junino faz com que um grupo de garotos saia em sua perseguição. Enquanto caçam o balão, vão passando pelas ruas do bairro, em um grupo cada vez maior, revelando uma paisagem urbana distinta da que Luiz Gê até então vinha abordando em sua obra. Mais do que a São Paulo, a HQ refere-se a uma urbanidade difusa, não específica, de certa forma nostálgica.

O cenário mostrado é o da cidade em processo de verticalização, com uma paisagem ainda dominada pelo casario baixo, típico de bairros de uma determinada classe média urbana (Figura 45). Uma silhueta de fábrica ajuda a situar a ação em um centro urbano mais importante, mas, mesmo com este indício, a HQ mostra uma paisagem que, apesar de não ser incomum na cidade de São Paulo, pode referir-se a muitas outras cidades do interior paulista e do centro-sul do Brasil.

A HQ se passa na sua época contemporânea, como sugere a referência ao desenho animado *She-Ra*, que começou a ser exibido no Brasil em meados dos anos 1980. Sem os grandes marcos urbanos, a HQ traz uma cidade com uma relativa ausência de prédios que, combinada aos jogos e passatempos infantis, faz o contraponto nostálgico a uma infância, que já tinha na televisão – e, logo a seguir,

nos videogames – um de seus passatempos preferidos. Sem pretender ser um Bruegel¹³⁴ paulistano, Luiz Gê retrata garotos que jogam futebol, bola de gude, sobem em árvores e, principalmente, caçam balões (Figura 47).

O balonismo é uma atividade com procedimentos e uma ética própria: o balão, uma vez solto, pertence a quem o pegar primeiro. Daí a motivação dos garotos para vencer os obstáculos no caminho, seja por quais meios forem necessários. Não há cerca, muro ou mesmo outros moradores do bairro que os impeçam de buscar o prêmio maior. A grande preocupação, no entanto, é evitar que o balão seja rasgado: “Ninguém rasga! Ninguém rasga!!” é o que gritam todos, enquanto o balão vem chegando após ficar preso num telhado.



Figura 46. Em *Futbol*, instantâneos de uma infância nostálgica. (Fonte: Revista Circo nº1, 1986, p. 50).



Figura 47. O frenesi em busca do prêmio maior (Fonte: Revista Circo nº 1, 1986, p. 56).

¹³⁴ Pieter Bruegel (1525?-1569), também conhecido pela alcunha “O Velho”, foi pintor, escultor e arquiteto, e é considerado um dos grandes mestres da arte flamenga. Entre suas obras mais conhecidas estão *Jogos Infantis* (1559-60), *O Triunfo da Morte* (c. 1562), *A Torre de Babel* (c. 1563) e *A Dança Camponesa* (1568).

3.3.8 Uma história de amor (1987)



Figura 48. Homenagem a Grassmann nas páginas de *Versus* (Fonte: *Jornal Versus* nº 8, 1977, p. 33).

A oitava edição do jornal *Versus* (março/1977) trazia um texto de Hans Magnus Enzenberger sobre o ditador dominicano Rafael Trujillo (1891-1961) ditador da república Dominicana entre 1930 e 1961, ano em que foi assassinado¹³⁵, ilustrado por Luiz Gê. Na ilustração, Trujillo surge usando uma armadura medieval cujo elmo tem a forma de uma cabeça monstruosa (Figura 48). Pela boca do monstro vemos surgir um outro monstro, um Trujillo cavaleiro, transformado em um lagarto asqueroso e cínico. A ilustração foi criada como uma forma de homenagem ao artista Marcelo Grassmann (1925-2013), conhecido por suas gravuras em metal e litogravuras – embora tenha iniciado sua produção artística com a xilogravura. Sua poética, com motivos ligados ao imaginário medieval e renascentista, é

citada visualmente na indumentária de cavaleiro, no tratamento gráfico e mesmo na composição dos elementos de miséria e morte, alusivos ao trabalho de Hieronymus Bosch¹³⁶ e Pieter Bruegel, influências artísticas presentes em sua obra.

A poética sombria de Grassmann (Figura 50), também influenciada pelos expressionistas alemães, acompanhava o histórico de atrocidades e manobras políticas que levaram o ditador ao poder de 1930 até 1961, ano de seu assassinato. É

¹³⁵ Em 1916, já envolvido em atividades criminosas, Rafael Leónidas Trujillo começou a trabalhar para uma empresa açucareira norte-americana como delator e agente provocador, passando a colaborar com as forças de ocupação norte-americanas dois anos depois. Fez carreira nas forças de segurança e, depois, no exército – que nada mais era do que as mesmas forças policiais sob seu comando, sob nova denominação. Após um processo político conturbado, com golpes e contragolpes de estado, foi eleito presidente em 1930. Adepto de um estilo teatral e farsesco, instaurou uma das ditaduras mais brutais do século XX (ENZENSBERGER, 1977).

¹³⁶ Ao mesmo tempo em que é considerado, ao lado de Pieter Bruegel, um dos grandes mestres flamengos, pouco se conhece sobre a vida de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). Acredita-se que tenha aprendido o ofício de pintor com seu pai ou um de seus tios, já que vinha de uma família de artistas. Acredita-se, ainda, que tenha sido um religioso ultraconservador, por sua associação à Irmandade de Nossa Senhora, que reunia um grupo de cidadãos influentes em sua cidade natal, Hertogenbosch. Entre suas obras mais famosas, estão *As Tentações de Santo Antônio*, *O Jardim das Delícias* e *Cristo Coroado com Espinhos* (Hieronymus Bosch Biography, 2008).



Figura 49. Marcelo Grassmann em combate (Fonte: Revista Circo nº2, 1987, p. 36).



Figura 50. Duas gravuras de Marcello Grassmann, sem título. 1968, s.d. (Fonte: PINTO, 2007).

como se Trujillo passasse a integrar, através desta citação, a galeria de personagens, mas não numa dimensão heroica, como o ditador procurava se colocar em seus pronunciamentos, e sim grotesca. Uma ironia fina que, na opinião de Luiz Gê¹³⁷, passaria despercebida, tanto quanto a homenagem. Essa sua percepção o levaria a retomar a homenagem anos depois, na forma de uma HQ publicada no segundo número da *Circo* (1987), com o nome *Uma história de amor*.

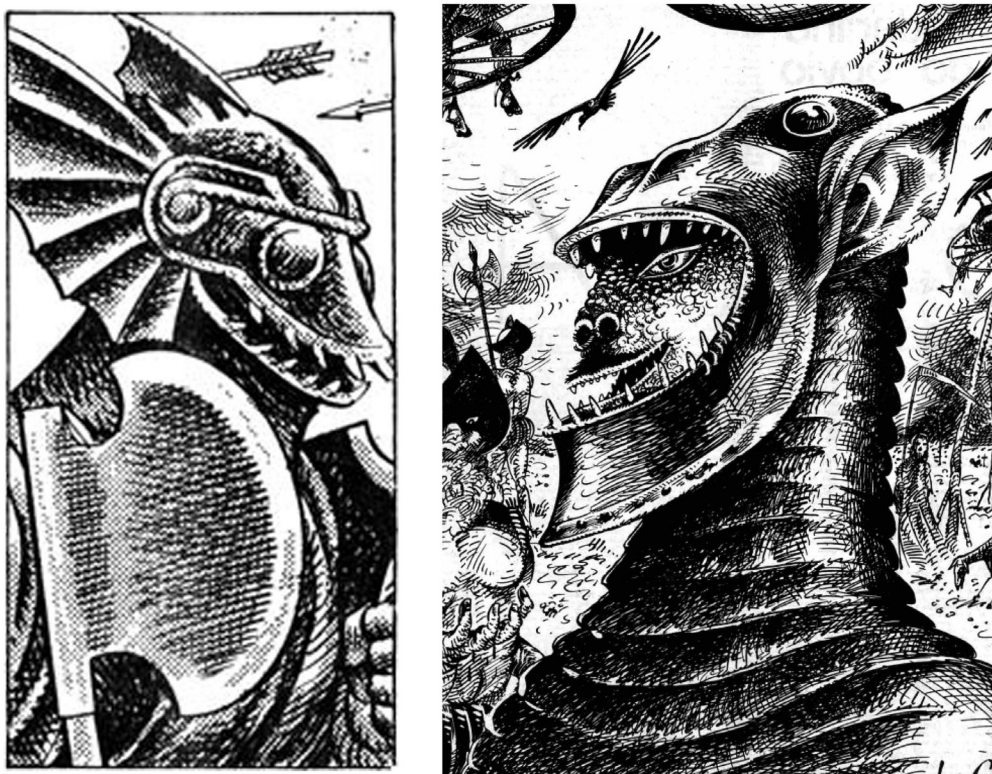


Figura 51. Homenagem a Grassmann em dois momentos: 1987 (dir.) e 1977 (esq.) (Fontes: Revista *Circo* nº 2, 1987, p. 36; Jornal *Versus* nº 8, 1977, p. 33).



Figura 52. À esquerda, Marcello chega em casa para ser repreendido pela mãe. À direita, *Mammy Two Shoes*, da série *Tom & Jerry* (fontes: Revista Circo nº 2, p. 48; Harry and Ryan's short film blog - <https://goo.gl/ixpXTW>, acessado em 21/12/2016).

Nela, temos uma épica batalha medieval, com direito a guerreiros em armaduras, lanças, flechas e machados de guerra e um palavreado empolado, tal como o associado aos romances de cavalaria. Para que não ficassem dúvidas desta vez, o protagonista que enfrenta sozinho todo um exército de malfeitores, se chama *Marcello Grassmann*. A ligação com a obra de Grassmann se dá, além do tratamento gráfico, pela temática do cavaleiro e da donzela, e pela caracterização do herói. Caracterização esta que funciona como elo de ligação com a ilustração publicada uma década antes (Figura 51).

Mas as citações-homenagens não se restringem ao herói. O vilão é ninguém menos que o infame *Lord K*, homônimo do companheiro dos tempos de Balão que, na época, se chamava Kiko (COUTINHO, 1994) e que, nos anos 1980, alcançara notoriedade no circuito alternativo paulistano apresentando-se com sua banda – também chamada *Lord K* – cujos integrantes subiam ao palco sempre nus.

Nesta HQ, a urbanidade é ainda mais incidental do que em outros quadrinhos vistos até aqui. Seu ponto de partida, no entanto, tem ligação direta com São Paulo, mais especificamente com um trecho da avenida Nove de Julho

onde ela vira uma espécie de um Minhocãozinho, em que os prédios [formam uma parede] [...]. Eu encanei com aquele lugar, achava que tinha uma história que começava com um cara que estava andando ali e, de repente, ele começava a cair pra cima. Um monte de coisas, de várias histórias que surgiram nesse período aí, elas tinham a ver com aquele lugar, com aquela região, com aquela questão das crianças morando naquele lugar fechado.¹³⁸

Apenas na penúltima de suas 15 páginas ficamos sabendo que aquela batalha cruenta nada mais era do que uma brincadeira de garotos da vizinhança. Não fica

claro o limite da fantasia: vemos Marcello voltando para casa, na hora do jantar (“Um guerreiro precisa comer bem, para ficar forte, se quiser salvar princesas”) apenas para levar bronca de uma mãe (“Olha o que você fez com sua roupa novinha!”) vista só dos ombros para baixo – como nos desenhos animados de *Tom & Jerry* (Figura 52). Chegando ao final da HQ, vemos que o menino Marcello mora em um apartamento. A única menção visual a uma paisagem urbana se dá nos seis quadros finais, em que vemos Marcello, olhando pela janela da área de serviço para Helena (uma referência a Helena de Troia), sua amada. Na paisagem noturna, entre as janelas iluminadas dos prédios, Marcello jura a Helena que um dia a libertará das garras do gigante que a levou no auge da batalha, seu pai (Figura 53).



Figura 53. Cena noturna da cidade em *História de amor* (Fonte: Revista Circo nº 2, 1987, p. 49).

3.3.9 Errare marcianum est (1987)

Apresentada como *Amanhecer marciano* no índice do quinto número da revista *Circo* (agosto/1987), em *Errare marcianum est*, temos a paródia à pintura histórica de Pedro Américo representando o Grito do Ipiranga, produzida em Florença, entre os anos de 1883 e 1886 e que se chama oficialmente *Independência ou morte* – nome que nunca “pegou” de fato. Existiam representações anteriores do *Grito*, mas a obra de Pedro Américo, produzida especialmente para o Museu Paulista por iniciativa do próprio artista (OLIVEIRA, 2007), tornou-se sua representação mais conhecida, um símbolo da proclamação de independência do Brasil. Nesse sentido, teve ainda papel importante na consolidação do 7 de Setembro como marco inicial do processo de independência, data que nos primeiros anos após 1822 estava longe de ser consensual em meio a outros acontecimentos que levaram ao rompimento entre Brasil e Portugal (OLIVEIRA, 2007). Algumas destas datas incluíam o 9 de janeiro (Dia do Fico)¹³⁹ e o

¹³⁹ Episódio em que o então Príncipe Regente recusa-se a voltar para Portugal, contrariando ordens da Corte portuguesa (FAUSTO, 1995).



Figura 54. Uma paródia ao episódio do Grito do Ipiranga nas páginas da *Circo* (Fonte: Revista *Circo*, nº 5, 1987, p. 3).

12 de outubro (Aclamação de D. Pedro I como imperador), sendo o 7 de Setembro citado pela primeira vez alguns anos mais tarde, no relato do padre Belchior Pinheiro Ferreira, testemunha ocular do evento (LYRA, 1995).

Tanto o episódio como o local onde os fatos teriam se dado seriam apropriados ao longo do século XIX por uma historiografia paulista que buscava então estruturar a tese de destino manifesto paulista “que preconizava o pioneirismo e liderança de São Paulo no processo de construção da nacionalidade brasileira por meio da definição e ocupação do território e da conquista da liberdade” (FERRETTI, 2004)

São Paulo está presente nesta HQ como metáfora. Em *Errare*[...], a ação se passa no planeta Marte em torno das questões relativas à concessão de seus “ricos canais”. Aqui temos o primeiro trocadilho, em que os canais marcianos evocam a concessão de canais televisivos. É uma referência que o autor faz à prática de distribuir concessões de rádio e televisão em troca de favores políticos. Era, de certa maneira, a continuação de um procedimento comum nos governos militares, que cassavam essas concessões como forma de favorecer empresários e políticos que apoiassem o regime. Tendo sido alçado ao poder pela morte inesperada do presidente eleito Tancredo Neves, José Sarney carecia de legitimidade. Uma das formas de contornar esse problema que persistiu ao longo de seu mandato (1985-89), foi através da concessão de canais de televisão. Palmério Dória(2010, p. 61) observa que esta foi

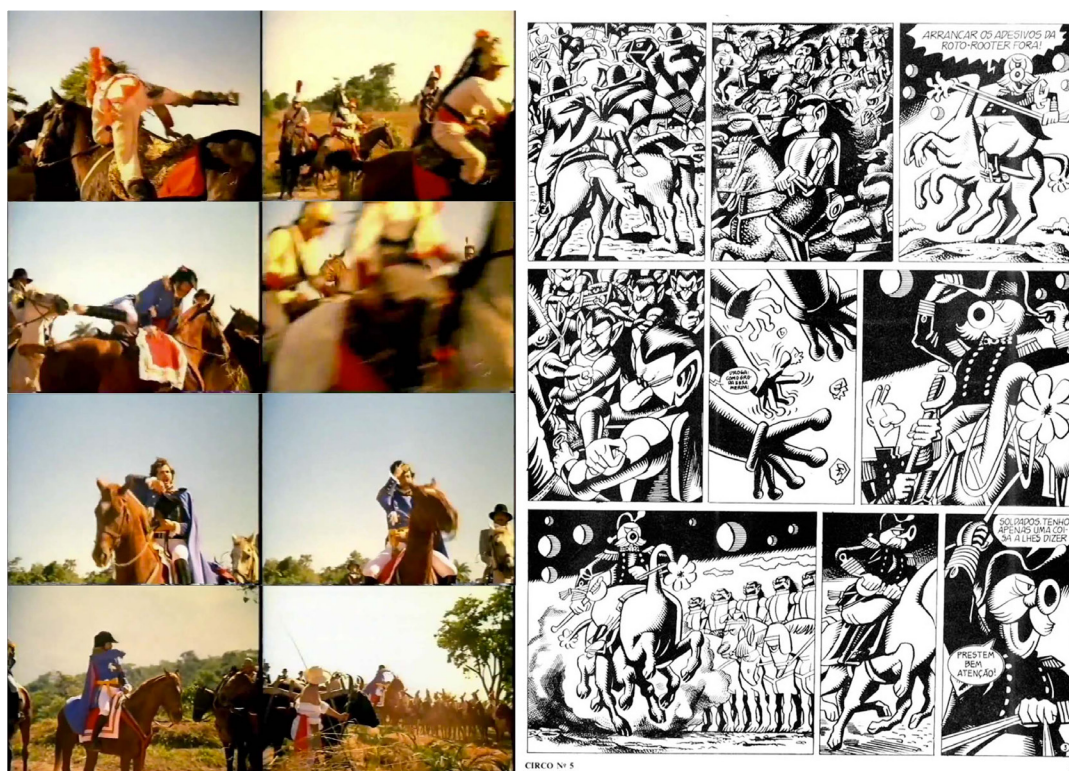


Figura 55. Comparação entre o momento do Grito, no filme de 1972, e da 3ª página da HQ (fontes: Youtube, disponível em <https://youtu.be/mheime48ibA>, acessado em 11/07/2016; Revista Circo nº 5, p. 5).

uma prática que se intensificou quando José Sarney iniciou o processo político que lhe permitiu mais um ano de mandato presidencial:

Para garantir cinco anos de mandato, e não quatro como estava “combinado”, ele se mancomunou com Antônio Carlos Magalhães, seu ministro das Comunicações, e a dupla distribuiu nada menos que 1.091 concessões de rádio e televisão. Destas, 165 “compraram” parlamentares; e 257 eles distribuíram na reta final da aprovação da Constituição de 1988 (DÓRIA, 2010, p. 61).



Figura 56. Paródia visual em *Errare marcianum est* à obra de Pedro Américo (Fontes: Revista Circo nº 5, 1987, p. 6 e 7; Wikimedia Commons).

O tom satírico continua pela HQ: D. Pedro I é substituído pelo Gerente Geral da *Roto Rooter* (mais uma alusão a canais, canos), rodeado por personagens e diálogos absurdos, nestes incluídos muitos palavrões – característicos de parte da produção cultural brasileira a partir do início da abertura política.

A paródia à pintura de Pedro Américo é o clímax narrativo da ação e tem seu estopim a partir do recebimento da notícia, por parte do Gerente Geral/D. Pedro I, de que foram entregues “mais doze canais para o Sílvio Santos”. A ação toda lembra, pelo seu ritmo, a cena do filme-exaltação *Independência ou Morte!* (1972), em que Tarcísio Meira, no papel de D. Pedro I, profere as palavras associadas ao episódio do *Grito*. Na HQ de Luiz Gê, o trocadilho final: *independência ou morte!* torna-se *independência em Marte!* enquanto dois rabos dos cavalos monstruosos comentam entre si que aquele negócio “não está cheirando bem”. É de se duvidar que daquilo tudo resulte algo que vá dar certo. Estamos, afinal, numa HQ chamada *Errar é marciano* – outro trocadilho.

4 FRAGMENTOS COMPLETOS

Como vimos anteriormente, *Fragmentos completos* foi, num certo sentido, a última grande HQ de Luiz Gê. Mas, mais do que isso, esta pesquisa considera que ela foi o fechamento de um processo em que o autor buscou desenvolver uma narrativa de paulistanidade na imprensa em geral e nos quadrinhos em particular.

Situada ao final da cronologia abordada no capítulo anterior, *Fragmentos* teve, também, algumas peculiaridades importantes. Ao contrário da quase totalidade da obra de Luiz Gê em quadrinhos, ela foi impressa em um papel encorpado, de alta qualidade. Foi, ainda, impressa em cores, integrando uma revista produzida por uma multinacional, de circulação dirigida, admirada por profissionais de imprensa e comunicação, ao mesmo tempo em que era quase desconhecida do público em geral.



Figura 57. No sonho do tropeiro, uma visão do futuro (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991).

Em *Fragmentos completos*, a história é contada acompanhando alguns dos protagonistas da Avenida Paulista. Ela se inicia antes ainda da sua inauguração, quando um tropeiro, anônimo e desgarrado do grosso da sua tropa, acampa no então Caminho da Real Grandeza, situado no Alto do Caaguaçú, fazendo sua última parada antes de entregar o gado no matadouro de Vila Mariana. Durante a noite, tem sonhos estranhos de grandes paredões de rocha que margeiam o Caminho. Percorrendo

o desfiladeiro surgido de repente, encontra a figura de uma cariátide¹⁴⁰, figuras de apoio femininas usadas na arquitetura, cujo nome é derivado da cidade de Caryæ, no Peloponeso, ou segundo outra versão, imitações de virgens que dançavam no Templo de Caryse na festa de Diana (MEYER apud OLIVEIRA, 2012)¹⁴¹. Diante da imagem, ele quase faz um sinal da cruz, pensando tratar-se de uma imagem santa. Vivendo no século XIX, o tropeiro não compreende totalmente aquela imagem, mas sabe que se trata, de alguma forma, do futuro (Figura 57). A HQ traz, em seguida, a narrativa do planejamento, construção e inauguração da Avenida, conduzidos por Joaquim Eugênio de Lima e pelo agrimensor Tarquínio Tarant. Com eles, revive-se a cena da sua inauguração, em consonância com a que aparece no registro de Jules Martin (Figura 58).



Figura 58. Inauguração da Avenida Paulista, segundo o registro de Jules Martin (Fonte: TOLEDO, 1987, via <https://theurbanearth.wordpress.com>).

¹⁴⁰ Ainda segundo o arquiteto Domingos de Oliveira (2012), “sua introdução na arquitetura também pode ser devida ao fato de que as Senhoras de Caryæ foram obrigadas a servir como transportadoras de carga, como castigo pelo apoio que deram aos persas. As cariátides são denominadas ‘caneforæ’ (carregadoras de cestas), quando capitéis em formato de cestas são colocados entre suas cabeças e o fardo [a elas] sobrepostos”.

¹⁴¹ MEYER, Franz Sales. **A handbook of ornament**. New York, The Architectural Book Publishing Company, 1920?.

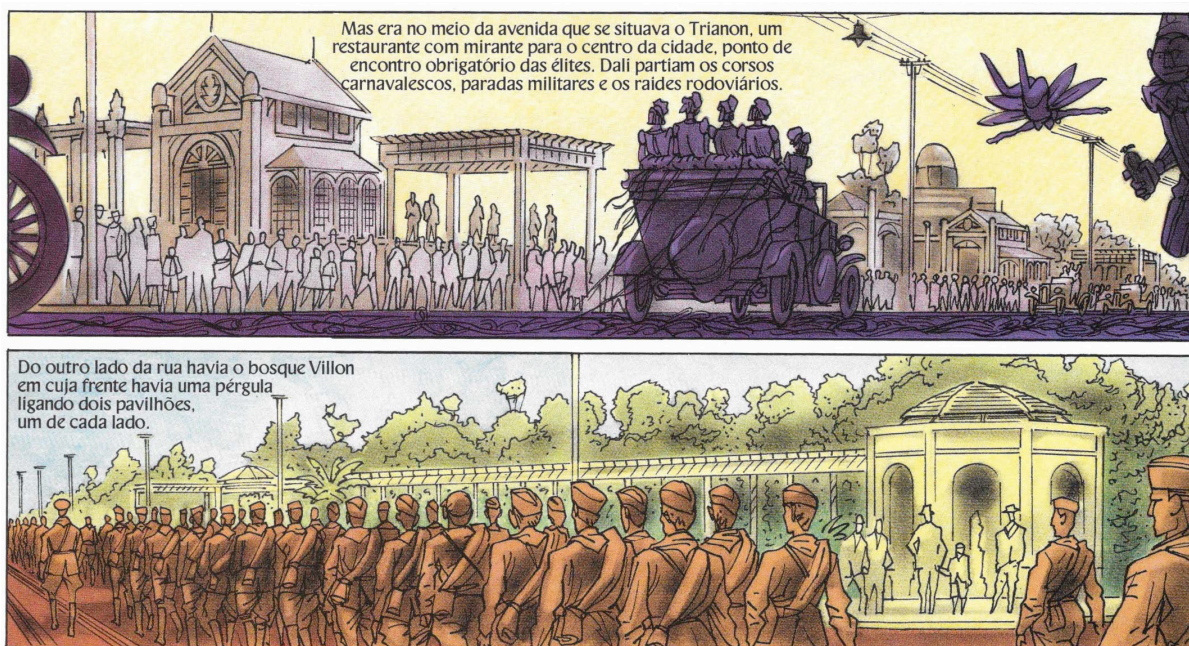


Figura 59. O Parque do Trianon como cenário de um curso carnavalesco e da passagem de tropas, possivelmente alusivas a alguma das revoluções pelas quais passaram a cidade de São Paulo e o país entre as décadas de 1920 e 1930 (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991, p. 48).

Da inauguração, o leitor acompanha a chegada dos seus primeiros ocupantes, muitos deles estrangeiros, em uma viagem alegórica a bordo de um tapete voador. Esta viagem, que mostra a diversidade de etnias presentes na Avenida – e na cidade – conduz o leitor a diversos momentos dos seus primórdios, passando por um curso carnavalesco e por soldados em marcha, em uma alusão às diversas revoluções pelas quais passou a cidade na primeira metade do século XX (Figura 59) – no caso, a Revolução



Figura 60. Residência Henrique Schaumann, com a fachada já reformada por Nadim Abrão Andraus (Fonte: TOLEDO, 1987, p. 105).

Paulista de 1924, a Revolução de 1930 ou a Revolução Constitucionalista de 1932. O tapete voador chega a uma das primeiras mansões da Paulista, a residência de Henrique Schaumann (Figura 60) e o leitor é levado a conhecer o seu interior. É, em seguida, levado a um baile no Trianon, já decadente, antes de presenciar a chegada dos prédios na década de 1930, sob a alegoria de gigantes, à Avenida.

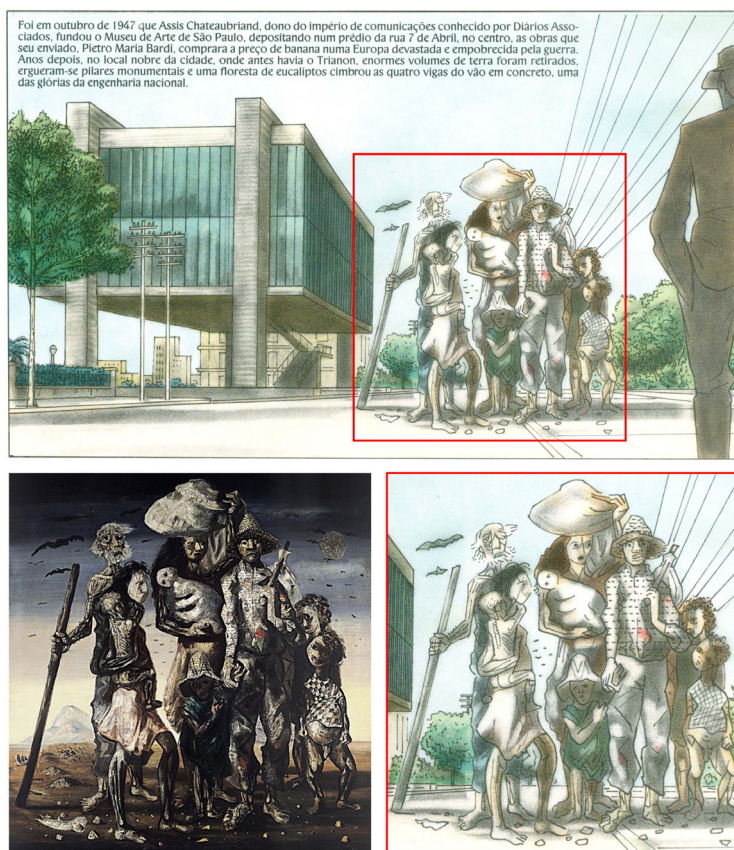


Figura 61. A obra *Retirantes*, de Portinari (1944), une a inauguração do Masp à chegada dos migrantes nordestinos à capital (Fonte: GÊ, 1991, p. 60; Projeto Portinari - www.portinari.org.br).

novamente em sonho, Francisco Jr. tem um vislumbre da transformação frenética da Avenida, com sua verticalização. Ele presencia a chegada do MASP à Avenida, fundida ao aparecimento dos migrantes nordestinos (Figura 61)¹⁴². Presencia, também, a chegada do ambiente corporativo e o deslocamento do centro de poder econômico do Centro Velho para a Paulista, simbolizada pela chegada do prédio do Banespa (Figura 69). Francisco Jr. acorda destes devaneios para ver que a Avenida continua, aparentemente, como ele sempre a conhecera. Logo, o leitor percebe que se trata de uma aparência fugaz, como já prenunciado pela quantidade de automóveis.

Neste momento, o filho do comerciante árabe, o segundo ocupante da mansão Henrique Schaumann, funde-se, assustado com os gigantes, à imagem de um dos filhos do Conde Matarazzo, que acorda sobressaltado por um sonho. Ao acalmar seu filho, presumivelmente Francisco Matarazzo Jr., o Conde conduz, a ele e ao leitor, por uma história da industrialização de São Paulo no início do século XX, que culmina com o herdeiro Matarazzo, já crescido, protagonizando uma sequência de modernidade tecnológica, que veremos adiante com mais detalhe (Figura 68). Em seguida,

¹⁴² Apesar do MASP ter se transferido para a Paulista apenas em finais dos anos 1960, sua inauguração, em 1947, antecede em poucos anos a intensificação do fluxo migratório nordestino para a capital, no período entre 1951 e 1953 (FERRARI, 2005).

A via transforma-se diante do olhar de Francisco Matarazzo Jr., tendo sua largura drasticamente aumentada, em uma intervenção urbanística que decretou o fim dos jardins das casas e, também, das árvores, plantadas na calçada em sua inauguração.

O leitor percebe que Francisco Jr. ainda sonha quando este é, novamente, assaltado por gigantes que, desta vez, simbolizam a segunda onda de verticalização da Avenida, iniciada em finais da década de 1950¹⁴³. Transportado da sala de sua mansão recém-dinamitada, Francisco Jr. acorda na sala de um apartamento, de um dos novos prédios residenciais da Paulista, a tempo de passar instruções para o seu continuador à frente das Indústrias Matarazzo, prestes a protagonizar, em uma reunião com altos executivos, a próxima etapa da história da Avenida, de São Paulo e do Brasil. A partir da cena da reunião, a HQ traz o episódio do incêndio do edifício Grande Avenida¹⁴⁴ que se funde a uma alegoria da destruição da indústria nacional, desencadeada pelo início do ciclo neoliberal brasileiro a partir de 1990. Na alegoria, os executivos saem carbonizados da reunião e o leitor é conduzido a um final duplo da HQ. No primeiro, “mais ligado ao momento em que se vivia, no qual o neoliberalismo se fazia cada vez mais forte e a indústria nacional cada vez mais fraca” (GÊ, 2012, p. 11) o leitor é apresentado a um futuro em que o tecnicismo se funde a um linguajar e a procedimentos militarizados, uma alegoria do ambiente e das práticas cruentas de uma economia predominantemente financista e especulativa. O outro futuro, é uma versão utópica, que se inicia numa fusão das diversas temporalidades da Avenida, em que construções do final do século XIX e início do século XX emergem das paredes envidraçadas das sedes das grandes corporações. É um futuro em que passado e presente projetam expectativas baseadas na adoção de tecnologias e formas de produção que, naquela época (e, em alguns casos, ainda hoje), eram pouco mais que promessas.

A HQ encerra-se com uma volta ao seu começo, em uma alusão ao sonho do tropeiro no Caaguaçú, com os altos prédios transformados nos paredões de pedra que ele não conseguia compreender em finais do século XIX. Estes paredões formam o cenário em que pessoas dispõem do poder de gerenciar seu tempo ocioso, bem como o produtivo, viajam a bordo de automóveis movidos a energia solar, usam telefones celulares e operam computadores portáteis sob a sombra de uma árvore num parque. É um futuro em que os cursos de água de São Paulo podem ser, novamente, palco de regatas. Luiz Gê (2012) observa que este é um futuro de longo prazo que, apesar

¹⁴³ Marcelo Oliveira (1998) refere-se a mais de uma onda de verticalização residencial na Avenida Paulista. A fase iniciada com a construção de Conjunto Nacional, no final da década de 1950, refere-se ao fim da exclusividade do uso residencial, resultado da abertura dos imóveis da Paulista a atividades terciárias a partir de 1952 (OLIVEIRA, 1998).

¹⁴⁴ Em 14 de fevereiro de 1981, um incêndio destruiu quase completamente o edifício Grande Avenida, situado no número 1754 da Paulista. Foi o segundo incêndio na história do edifício, tendo o primeiro acontecido em 13 de janeiro de 1969 (*Folha de S. Paulo*, 15/02/1981, caderno Local, p. 16).

de ter se concretizado em alguns aspectos nas duas décadas que separam as duas publicações de *Fragmentos completos/Avenida Paulista*, permanece, em grande parte, não realizado.

4.1 A REVISTA GOODYEAR ENTRE 1985 E 1992

Embora tivesse origens antigas, a *Revista Goodyear* do início dos anos 1990 era o resultado de uma reformulação feita poucos anos antes. Ricardo Kotscho (1990) relata, nas páginas da própria revista, como ocorreu o processo. O início se dá através da figura da jornalista Célia Cambraia, que entrara na empresa como secretária na Divisão de Finanças do Escritório de Vendas da filial da Goodyear de São Paulo e, em meados dos anos 1970, era correspondente do *Clã*, seu jornal interno. A opinião de Célia a respeito das publicações a cargo do Departamento de Relações Públicas coincidia com as do gerente do setor, Cyril Walter, que assumiu sua direção em 1981: a de que eram “produzidas de forma meio amadora, de acordo com os gostos e interesses dos seus eventuais colaboradores-funcionários” (KOTSCHO, 1990, p. 62). Sem ter exatamente um projeto, Célia começou a procurar os meios de produzir uma publicação que fosse algo mais que apenas uma maneira de “vender pneus”¹⁴⁵.

Nisso, ela era precedida por alguns projetos de comunicação corporativa, tais como as diversas publicações patrocinadas pela Esso (*Revista Esso*, *Esso Oilways* entre outros títulos impressos e, na televisão, o *Repórter Esso*) mas, principalmente, por publicações como a revista *Notícias Pirelli*. Iniciada em 1956, a *Pirelli* é descrita por Paulo Nassar (2009, p. 134) como “marco de publicação jornalística influenciada pelo movimento de relações humanas no ambiente industrial brasileiro”. Estas publicações refletiam uma necessidade empresarial de se adequar à “emergência de um trabalhador voltado para a produção de valor, no ambiente do conhecimento, da democracia e de tecnologia de informação acessível, massificada e colaborativa” (NASSAR, 2009, p. 138) em que a comunicação empresarial precisava corresponder a ser mais que uma “ferramenta das ideologias administrativas” (NASSAR, 2009, p. 138). A *Revista Goodyear* foi, portanto, pensada como um veículo de excelência, como uma maneira promover “a imagem institucional da [...] Goodyear”¹⁴⁶.

Outra revista que seguiu esta linha foi a *Diners*. Uma característica que esta possuía em comum com a *Goodyear* de meados para o final dos anos 1980, era

¹⁴⁵ Em 2007, os alunos do curso de jornalismo das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) conseguiram alguns depoimentos de peças-chave no projeto da *Revista Goodyear*, incluindo seu editor Geraldo Mayrink, que morreria dali a dois anos. Entre os entrevistados encontram-se ainda Izolda Cremonine, uma das responsáveis pela estrutura administrativa da revista e Takeshi Assaoka, designer gráfico e diretor de arte da revista. As informações levantadas foram publicadas num blog mantido pelos alunos, que se encontra atualmente fora do ar, mas pode ser acessado via *Web Archive* no endereço <http://web.archive.org/web/20121227231810/http://arevistagoodyear.zip.net/>.

¹⁴⁶ Blog Revista Goodyear (ver bibliografia). Acesso em 16/07/2016.

de ambas terem surgido de iniciativas, mais ou menos isoladas, de reformulação de veículos já existentes. No caso da *Diners*, a iniciativa partiu do jovem jornalista José Carlos Monteiro. Ruy Castro (2009) relata que não se tratava exatamente de uma reformulação radical, mas de um incremento que o jornalista procurava fazer na revista ao perceber o carinho que Horácio Klabin, presidente da empresa, tinha pela publicação. O grande passo foi dado pela *socialite* Beki Klabin. Ex-esposa de Horácio e ainda sócia da empresa, ela aceitou a sugestão, dada por este, de dirigir a revista. Apesar de ser pouco mais que uma forma de ocupar seu tempo, Beki levou a sério a proposta a ponto de recrutar, através de uma indicação de Monteiro, o editorialista Paulo Francis.

Com carta branca de Beki, Francis chefiou a reformulação da revista e a *Diners* tornou-se tão admirada pelo meio jornalístico quanto desconhecida pelo grande público (CASTRO, 2009). De curta duração (1968-69), a nova fase se caracterizou por sua busca pela qualidade do conteúdo. A iniciantes promissores, juntaram-se nomes como Millôr Fernandes, Glauber Rocha, Carlos Drummond de Andrade e Jaguar. Alguns haviam passado pela revista *Senhor*¹⁴⁷ (1959-64) – a começar por Paulo Francis, a ponto de Ruy Castro considerar a *Diners* “uma continuação editorial da *Senhor*” (2009, p. 151) – e iriam, logo a seguir, produzir *O Pasquim* (1969-91).

Outra característica que a *Revista Goodyear* compartilharia com estas revistas e com a *Realidade* (1966-76) (KOTSCHO, 1990) foi a de ser um veículo de excelência. Nos casos da *Pirelli*, da *Diners* e da *Goodyear*, este esforço era empreendido como uma forma de suas financiadoras de promover suas autoimagens (CASTRO, 2009).

Célia Cambraia queria remodelar a *Revista Goodyear*, mas, ainda sem uma passagem expressiva pela grande imprensa, não possuía os contatos para dar forma ao novo projeto. De acordo com o relato de Ricardo Kotscho (1990), a solução que buscava começou a tomar forma quando ela conheceu o trabalho do editor de arte Takeshi Assaoka na revista *Ícaro*, da Varig. Através de Assaoka, chegou-se ao nome de Leo Gilson Ribeiro, crítico de literatura do *Jornal da Tarde*. Com Leo Gilson, inicialmente sugerindo pautas, fechou-se o primeiro número da nova revista, que saiu em dezembro de 1985.

Com compromissos profissionais assumidos anteriormente, Leo Gilson Ribeiro não teve como continuar a colaborar com a revista. Através de nova indicação de Assaoka, Geraldo Mayrink (com passagem por diversos veículos da grande imprensa, tais como *Veja*, *IstoÉ*, *Jornal do Brasil* e *Playboy*) passou a cuidar da revista já na edição seguinte, nela permanecendo até o final.

Apesar de suas pretensões, a equipe responsável pela nova fase da *Revista*

¹⁴⁷ Considera-se aqui a primeira fase da publicação, que chegou a ter uma versão nos anos 1970, sem o mesmo destaque.

Goodyear era mais do que enxuta. De acordo com Takeshi Assaoka¹⁴⁸, a equipe inicial era composta apenas por Célia, Geraldo Mayrink e ele próprio, sendo Célia a única pessoa efetivamente contratada pela Goodyear. Além da equipe reduzida, a revista precisava ser produzida, no início dessa fase, em uma estrutura precária, sendo os primeiros números feitos em reuniões numa redação improvisada no atelier de Assaoka. Geraldo Mayrink¹⁴⁹ descreve o cenário: “só havia uma máquina de escrever, [...] havia três cadeiras e a gente se sentava até em cima de um botijão de gás”. As fotografias das reportagens eram encomendadas de um orelhão, ao lado do lixo do prédio (KOTSCHO, 1990).

Se a precariedade não impedia que a equipe, com seus colaboradores externos, fizesse uma revista premiada já no seu primeiro ano de circulação (como vencedora de cinco categorias da Aberje - Associação Brasileira de Comunicação Empresarial), esta situação interferia na sua periodicidade. A jornalista Rosângela Petta, que já era uma colaboradora externa, situa sua entrada na publicação, em 1988, como parte de um movimento de profissionalização da revista que, até então “era uma coisa feita meio quando a Célia [...] chamava o Assaoka e o Mayrink para fazer conteúdo”¹⁵⁰. A equipe aumentou, e a periodicidade da *Revista Goodyear* tornou-se regular a partir da edição de julho-agosto-setembro daquele ano.

O que faltava em estrutura, sobrava na liberdade nas pautas: “a direção da Goodyear, que lia a revista impressa, não fazia nenhum tipo de pedido editorial”¹⁵¹. Com o tempo, a verba para a publicação aumentou, de uma redação com apenas uma máquina de escrever, mecânica, e sem telefone, a revista passou a funcionar em uma casa no Pacaembu, com “várias máquinas elétricas e uma fatura de telefones” – isso, em uma época que a simples instalação de uma linha telefônica poderia levar anos¹⁵². Esse aumento na verba iria se refletir também na variedade de pautas. A *Goodyear* era uma revista que não publicava matérias traduzidas: enviava jornalistas para diversos países para a produção das reportagens.

A revista trazia assuntos variados, com cada edição publicando entre três e quatro reportagens extensas, sendo a principal delas o assunto de capa. Temas como o balé contemporâneo (mar. 1987), o avião Electra II (out.-dez. 1989) ou a Fórmula 1 (abr.-jun. 1988; jan.-abr. 1992) alternavam-se com as crianças na guerra civil angolana (out.-dez. 1988), o sertão da Bahia (jul.-set. 1991) ou a vida dos

¹⁴⁸ Blog Revista Goodyear (ver bibliografia). Acesso em 16/07/2016.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Entrevista concedida em 23/08/2016.

¹⁵¹ Blog Revista Goodyear.

¹⁵² Idem. Acesso em 16/07/2016. Para efeito de comparação, em 1998, reportagem da *Folha de S. Paulo* menciona dados do governo, do ano anterior, sobre uma fila de espera de 13,35 milhões de inscritos para a compra de uma linha de telefone fixo, mais 5 milhões para compra de linha móvel (Folha de S. Paulo, 07/04/1998, Caderno Especial, p. 7).

borracheiros (c. jan.-mar. 1991). Ao lado das reportagens em destaque, cada edição trazia pautas variadas, que procuravam relacionar a revista a temas da atualidade, como na edição que trouxe Luís Fernando Veríssimo na capa (abr.-jun. 1991). Além da reportagem de capa, a edição trazia uma entrevista com Mario Amato, então presidente da FIESP, falava, ainda, sobre a detecção de vida extraterrestre, sobre a devoção religiosa em Juazeiro do Norte (CE), e sobre a Jureia. Ao longo de suas edições, a *Revista Goodyear* também faz uma abordagem da tecnologia bastante determinista, mostrada, principalmente, como portadora do progresso e do futuro. É o caso da menção à medicina de ponta (ou de “primeiro mundo”) no tratamento de lábio leporino e surdez que se tornava disponível em Bauru, no interior do estado ou da reportagem sobre o INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais), descrito como “um dos principais centros de pesquisa do espaço fora do mundo desenvolvido” (p. 46). O tema da tecnologia servia também como uma forma de inserção mais direta da multinacional na publicação, em que esta se relacionava com os atributos tecnológicos transpostos para seus produtos, como no caso dos pneus *Eagle*, que “voam mais alto nas pistas” de Fórmula 1 (p. 66).

A liberdade nas pautas também se refletia na sua produção gráfica. Assaoka comenta que a “cada edição que saia da revista era um projeto totalmente novo”¹⁵³, o que reforçava sua característica de inovação e modernidade. Por suas páginas passaram grandes nomes da imprensa brasileira, como Otto Lara Resende, Ricardo Kotscho, Ruy Castro e Zuenir Ventura. As ilustrações ficaram a cargo de artistas como Chico Caruso, Jaguar, Miadaira e Marcelo Cipis, além de Luiz Gê. Teve também a colaboração de fotógrafos do porte de Bob Wolfenson, Walter Firmo, Claudio Edinger e Edu Simões. Todos na condição de *free lancers*, pois a revista nunca teve uma equipe fixa de muito mais do que meia dúzia de profissionais que “sabiam e gostavam do que estavam fazendo”¹⁵⁴.

No final de 1990, em meio a diversas ideias sobre o que fazer em relação ao centenário da Avenida Paulista, uma sugestão de Rosângela Petta foi aceita. Em vez de produzir um conteúdo jornalístico sobre o tema, optou-se por uma abordagem criativa. Como vimos anteriormente, a inspiração para uma HQ sobre a Paulista veio da leitura feita por Rosângela de *Entradas e bandeiras*:

Pensei que ia ser muito legal se a gente pudesse contar a história da Avenida Paulista com ilustração, com essa coisa do Luiz Gê mais criativa, pirada, fantasmagórica e tudo mais. [...] Eu mostrei para a equipe da revista umas coisas do Luiz Gê e eles gostaram. O Mayrink já conhecia e gostou muito da ideia e lá fui eu fazer o contato com o Luiz Gê.¹⁵⁵

¹⁵³ Blog Revista Goodyear.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Entrevista concedida em 23/08/2016.

De uma ideia inicial para uma HQ de aproximadamente catorze ou dezesseis páginas (GÊ, 2012) o trabalho deu impulso para uma edição especial sobre a Avenida Paulista, lançada no final de 1991. De suas 108 páginas¹⁵⁶, nada menos que 69 foram dedicadas ao centenário da Avenida¹⁵⁷. Entre elas estava *Fragmentos completos*, uma HQ de 66 páginas, de longe, a mais extensa publicada por Luiz Gê em quase vinte anos de carreira. Rosangela Petta avalia esta edição como um destaque na trajetória da *Revista Goodyear* que, segundo Luiz Gê, foi a edição mais pedida na história da publicação. Os pedidos chegaram a vinte mil cartas¹⁵⁸ para uma revista que tinha, como vimos, uma tiragem de 25 mil exemplares por edição¹⁵⁹.

Parte da liberdade nas pautas e no tratamento gráfico da revista explicava-se por esta não ser uma publicação pensada para ser vendida em bancas. A revista era distribuída diretamente para os revendedores da Goodyear, além de escolas e bibliotecas. Sendo assim, quem quisesse obter um exemplar precisaria dirigir-se a um destes locais ou fazer a solicitação para a redação por carta.

Embora também fosse voltada para a comunidade de imprensa, não deixava de ser um contrassenso que uma revista da qualidade da *Goodyear* tivesse parte de sua tiragem distribuída para um público, em geral, pouco afeito à grande reportagem ou a projetos gráficos ousados, como era o caso da HQ sobre a Avenida Paulista. Sua escassez a tornava um objeto cobiçado. Rosangela Petta se lembra de colegas de imprensa que pediam “me arruma um exemplar, por favor!”¹⁶⁰, no que, raramente eram atendidos: “a tiragem era muito pequena mesmo!”¹⁶¹.

Em parte, isso ajuda a entender o término da publicação, em 1992. Um final “meio repentino demais”, na opinião de Rosangela Petta¹⁶², que relaciona o encerramento ao panorama econômico do país, e comenta que o fechamento da revista aconteceu a despeito da opinião do presidente da Goodyear no Brasil, J.C. Polhemus. O fato é que a *Goodyear* era uma revista cara de produzir. Em uma época em que apenas a aquisição do papel para impressão era um problema grave para a

¹⁵⁶ Um levantamento parcial realizado em onze edições da revista, lançados entre 1988 e 1992, mostrou que apenas uma delas (jan.-abr. 1992) trazia 68 páginas, contando a capa. Outras oito edições contavam 76 páginas. A edição especial sobre a Avenida Paulista, contava 108 páginas, sendo superada apenas pela edição especial sobre os 50 anos da Goodyear no Brasil, com 152 páginas.

¹⁵⁷ Da página 30 à 32, a revista traz uma reportagem intitulada *Quando o concreto soterra os sonhos*, sobre o Conjunto Nacional desde a época em que o terreno era ocupado pela residência Horácio Sabino. Na página 33, traz *Traços raros de um paulistano incomum*, um perfil de Luiz Gê. *Fragmentos Completos* se inicia na página 34 e termina na 99.

¹⁵⁸ Entrevista concedida por Rosangela Petta em 23/08/2016.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Idem.

maioria das publicações, Millôr Fernandes¹⁶³ comentava que a revista era produzida com “um super ‘cuxê’ de 2000 quilos”¹⁶⁴. Mais do que apenas a aquisição, o problema principal era administrar o custo do papel e dos outros insumos num contexto em que a variação de preços era impossível de prever ou acompanhar. Nas palavras do editor Toninho Mendes: “o problema não era o preço, era a variação que você nunca sabia qual era”¹⁶⁵.

Além disso, a empresa bancava horas extras de funcionários da gráfica, para que a revista fosse impressa de madrugada. Isso era uma exigência de Takeshi Assaoka para garantir que os tons fossem corretamente impressos¹⁶⁶. No final, valeu a opinião do conselho de diretoria, de que a Goodyear “era uma empresa que fazia pneu e não revista”. Avaliação que Takeshi Assaoka confirma: “A revista [...] acabou porque a Goodyear não é uma empresa jornalística, é uma fábrica de pneus” (BRASIL, 2007). Mas, para ele, o final da revista teve mais a ver com a mudança na presidência da empresa do que com desígnios do mercado de jornalismo. Tendo cumprido o que dela se esperava, ou seja, a promoção da imagem institucional da empresa, era chegada a hora de encerrar o projeto.

O mais provável é que o encerramento da *Revista Goodyear* tenha sido uma combinação de fatores. Ao momento econômico, juntou-se a percepção de que o projeto havia alcançado seus objetivos e que seus custos não se justificavam mais em uma empresa que, afinal, não era de comunicação. O que começou como uma iniciativa do departamento de relações públicas, terminou como uma medida de contenção de despesas do departamento de pessoal da Goodyear.

4.2 PROCESSO DE PRODUÇÃO DE *FRAGMENTOS COMPLETOS*

4.2.1 Pesquisa

De certa maneira, é possível situar *Fragmentos completos* como ponto culminante num processo criativo e de pesquisa de aproximadamente quinze anos. Como vimos anteriormente, seu ponto de partida situa-se pouco tempo antes de *Meneghetti* (1976), na HQ *Subterranean Snacks* (1975). Foi nela que o autor, pela primeira vez, organiza a reprodução da paisagem urbana, articulando-a com um

¹⁶³ Com passagem por veículos de imprensa como os jornais *Correio da Manhã*, *O Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *Folha de S. Paulo* e as revistas *O Cruzeiro*, *Senhor*, *Diners*, *Veja* e *IstoÉ*, entre outros, Millôr Fernandes (1923-2012) foi um dos maiores nomes do jornalismo brasileiro (L&PM EDITORES, s. d.).

¹⁶⁴ *Jornal do Brasil*, 15/08/1991, p. 9.

¹⁶⁵ Entrevista concedida por Toninho Mendes em 10/01/2017.

¹⁶⁶ Entrevista concedida por Rosângela Petta em 23/08/2016.

levantamento objetivo dos elementos visuais necessários a essa representação, através de desenhos de observação feitos no local ou de memória, combinados entre si¹⁶⁷. É nela que começa a tomar forma uma ideia “de fazer a cidade virar personagem e não só cenário. De intervir na cidade, modificar aqueles aspectos, fazer as pessoas olharem novamente”¹⁶⁸. Os elementos da paisagem urbana tornam-se recurso narrativo em plano de fundo¹⁶⁹. Mais do que forma de preenchimento do quadro, a ambientação urbana contava parte da história num modo narrativo não-verbal e sutil. Em *Subterranean Snacks* estes foram recursos que possibilitam outras leituras da história do ataque dos tamanduás marcianos. Era, ainda, uma maneira de “estimular no espectador um tipo de expectativa específico e diverso daquele que uma mensagem verbal estimula” (MARTINE, 2007, p. 68).

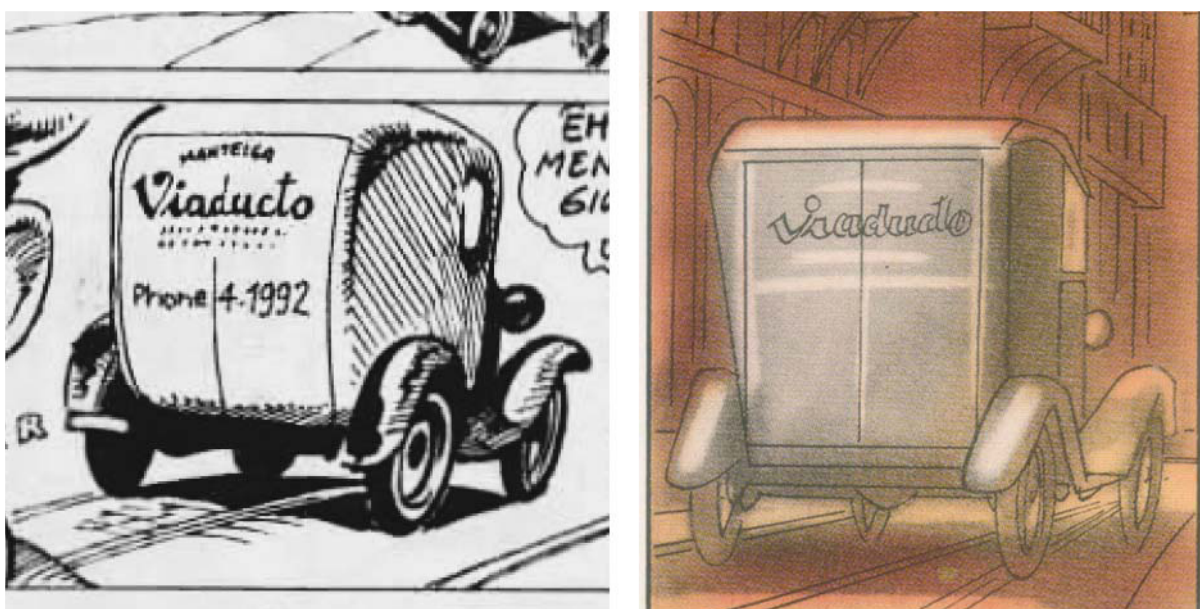


Figura 62. Quinze anos separam as duas aparições do caminhão de entrega da Manteiga Viaducto nas HQs de Luiz Gê (Fontes: Versus Especial Quadrinhos, 1976, p. 26; Revista Goodyear, out.-dez. 1991, p. 51).

Em *Gino Amleto Meneghetti*, o recurso a uma descrição detalhada de São Paulo proporcionou um aprofundamento da narrativa, trazendo elementos que, em graus diversos, estariam presentes em muitos dos quadrinhos que integram e formulam o discurso gráfico de paulistanidade na obra de Luiz Gê. Em alguns momentos, são reutilizados quase inteiramente em *Fragmentos Completos* (Figura 62). Faceta dessa “obsessão pela marca urbana”, abordada anteriormente, esta foi uma pesquisa que se estendeu ao longo de sua obra pós-*Balão*, cujos resultados podem ser verificados em

¹⁶⁷ Entrevista concedida por Luiz Gê em 06/01/2017.

¹⁶⁸ Entrevista concedida por Luiz Gê em 10/09/2016.

¹⁶⁹ Texto explicativo da exposição *Luiz Gê quadro a quadro*, Salão de Humor de Piracicaba, 2015.

várias das HQs já abordadas. Na trajetória após Meneghetti, é possível acompanhar a forma como a representação da ambientação urbana evolui nos quadrinhos de Luiz Gê. Da referência do álbum fotográfico, passa-se a uma efetiva observação e transposição da cidade para a narrativa gráfica, processo baseado em observação direta tanto quanto em fotografias. Em uma época sem a difusão de imagens que depois seria proporcionada pela internet, foi feito “na unha”, como observa Osvaldo Pavanelli: “Hoje, você quer desenhar um prédio, seja qual for o estilo, você vai no *Google*, chama ele lá e pronto. Se bobear até dá pra usar a imagem tal e qual, mas naquela época era um trabalhão só para achar as referências”¹⁷⁰. Tendo sido aluno de nomes como Nestor Goulart, Júlio Katinsky e Benedito Lima de Toledo (arquitetos que conduzem pesquisas históricas relacionadas a São Paulo)¹⁷¹, Luiz Gê articulou este material, reunido ao longo dos 15 anos após *Subterranean Snacks*, com uma historicidade, que serviu de base ao seu discurso de uma São Paulo protagonista.

A quantidade de material reunido possibilitou ao autor propor um trabalho de fôlego à equipe da *Revista Goodyear* quando esta decidiu convidá-lo para criar uma HQ alusiva à Avenida Paulista, que completaria seu primeiro centenário em 1991. Parte deste trabalho foi realizado em parceria com Rosangela Petta, de quem havia, afinal, partido a ideia:

E a gente ia conversando sobre o que podia acontecer num ponto ou outro da história. A casa que tinha um minarete ia ser de um sultão, de um cara muito louco. A gente tinha as ideias mais malucas! Lógico, depois era tudo passado numa peneira. Esse trabalho durou meses...¹⁷²

No prefácio à segunda edição da HQ, já renomeada *Avenida Paulista* (2012), Luiz Gê descreve o processo da pesquisa

Como o assunto fazia parte das minhas ideias e preocupações desde a faculdade (desde antes até), eu tinha muito material, que depois foi enriquecido com minhas próprias pesquisas, bem como pelas contratadas pela revista. Estive na FIESP, no Arquivo do Estado e no do Município, na Emurb, no MIS, no Estadão, na FAU. Visitei e fotografei tudo a que tive acesso na avenida, conhecendo prédios e empresas, subindo até seus terraços, entrevistando todo tipo de personagens, levantando material. Visitei o Citibank, entrevistei seu pessoal desde gerentes até os boys, subi à cobertura do [edifício] Nações Unidas, conheci seu zelador que parecia um xerife. No Conjunto Nacional consegui o seu folheto de lançamento dos anos cinquenta, entrei em casarões remanescentes que estavam fechados, um deles destruído pouco depois (GÊ, 2012, p. 9).

¹⁷⁰ Entrevista concedida em 20/07/2016.

¹⁷¹ Júlio Katinsky, por exemplo, obteve seu doutorado em 1973 com uma tese intitulada Casas Bandeiristas. Nestor Goulart publicou diversos estudos sobre urbanismo no Brasil Colonial. Benedito Lima de Toledo é autor de *Álbum iconográfico da Avenida Paulista* (Ex Libris, 1987), obra de referência sobre a urbanização de São Paulo.

¹⁷² Entrevista concedida por Rosangela Petta em 23/08/2016.

Havia, ainda a ideia de que Rosangela trabalhasse nos balões da HQ, mas, ao final, ela ficou encarregada dos paratextos que acompanham *Fragmentos completos* ao longo de suas mais de 60 páginas¹⁷³. Era um conteúdo que procurava dar uma certa profundidade à história, e a ideia de produzi-lo veio da percepção de que a Paulista não existia como fenômeno separado do seu entorno mas como um resultante de eventos sociais e econômicos tanto locais quanto mundiais¹⁷⁴. São Paulo, como principal polo brasileiro, sofreu, condensou e evidenciou muitos destes efeitos.

Tudo isso implicou um processo de elaboração de meses¹⁷⁵, o que não deixou de ter consequências para o cronograma do projeto. Ainda que fundamental para a produção da HQ, o trabalho de pesquisa consumiu boa parte do prazo dado a Luiz Gê para a sua finalização. Apesar da ideia ter surgido mais ou menos um ano antes da data, o sinal verde para a finalização foi dado em cima da hora.

4.2.2 Técnicas utilizadas

Embora o convite para produzir a HQ tenha sido feito ainda em 1990, o trabalho de finalização iniciou-se a três meses da sua data de entrega. Por este motivo, Luiz Gê sentiu necessidade de reunir uma equipe composta inicialmente pelos desenhistas João Osvaldo Mantovani e Evanildo Luiz da Silva, além do colorista Renê de Francisco Jr (GÊ, 2012). Esta equipe, relativamente enxuta, se transformaria depois em “mais de vinte pessoas”¹⁷⁶, na fase final da produção.

Outro dado curioso: *Fragmentos completos* foi, possivelmente, a terceira HQ colorida de Luiz Gê. Foi precedida por *O Exorcista*, publicada no *Pasquim*, em 1981, com duas páginas coloridas de um total de quatro e por uma aventura em quatro páginas do personagem James Burn, *The End*, publicada na edição 132 da revista *Status*, de julho de 1985. Às seis páginas em cores, se juntariam, muito em breve, mais de sessenta.

Atualmente, pode parecer estranho que, na produção de um artista gráfico com quase duas décadas de carreira na imprensa, houvesse uma disparidade tão grande entre a produção de quadrinhos em cores e em preto e branco. Não se deve esquecer, entretanto, a importância dos meios técnicos disponíveis para um artista no momento em que produz sua obra. No caso de artistas gráficos, além da questão do tempo que a colorização demanda para sua execução e de uma eventual dificuldade adicional, havia a questão dos próprios veículos de imprensa, muitas vezes produzidos em preto e branco, com uma ou outra cor aplicada. Decorrência de uma questão

¹⁷³ Entrevista concedida em 23/08/2016.

¹⁷⁴ Entrevista concedida por Rosangela Petta em 23/08/2016.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Entrevista concedida por Luiz Gê em 10/09/2016.

econômica, a não utilização de policromia¹⁷⁷ em muitos jornais e revistas não implicava uma percepção de pobreza estética, como atesta o jornal *Versus*, considerado, antes de tudo, “um objeto bonito” (KUCINSKI, 2001). Mas não deixava de ser um fator determinante na produção do período.

Até as décadas de 1970 e 1980, produzir em cores significava reduzir drasticamente as possibilidades de publicação. Exemplo disso é a própria *O Exorcista*, inspirada pelo terrorismo de direita que atuou no Brasil com maior intensidade entre 1979 e 1980. Produzida inicialmente para o caderno *Folhetim* da *Folha de S. Paulo*, acabaria tendo sua publicação recusada por medo de represálias. Por ter algumas páginas em cores, uma das poucas opções de publicação seria o *Pasquim*¹⁷⁸ que, pelos mesmos motivos, atrasou sua publicação. O jornal acabaria publicando *O Exorcista* com considerável atraso após concluída, mas dada a falta de opção, não havia muito que Luiz Gê, ou qualquer outro autor, pudesse fazer a respeito.

Havia, claro, títulos produzidos em cores no Brasil, mas era uma produção restrita ao quadrinho desenhado, impresso e distribuído em massa, que excluía, portanto, os quadrinhos produzidos por Luiz Gê ao longo de sua carreira – basta lembrar que, nem *O Exorcista*, nem *The End* foram publicadas em revistas de quadrinhos (e nem *Fragmentos completos* seria, aliás). Mesmo a Circo Editorial nunca publicou revistas com material em policromia até a revista *Lúcifer* (1994)¹⁷⁹ – sendo uma exceção a *Chiclete com Banana*, que encartaria o suplemento *Jam* a partir de sua edição nº 16, com páginas com duas cores impressas. No período em questão, a exceção foi a revista *Animal* (1989-91) que, em suas 22 edições, imprimiu a maior parte de suas páginas em cores.

Publicada em 1991, *Fragmentos completos* é um produto de seu tempo e das circunstâncias em que foi produzida. Isso se dá no aspecto ideológico, mas, também, em relação às técnicas utilizadas na sua realização.

No campo ideológico, a HQ se inseriu no discurso de modernidade e progresso que gravitavam a Paulista no momento de seu centenário, data que foi celebrada em diversos eventos consagradores de seu prestígio simbólico (SHIBAKI, 2007). Em um deles, “Eleja São Paulo” (1990), a Avenida foi eleita como símbolo da cidade de São Paulo.

¹⁷⁷ Técnica usada na impressão de revistas como *Manchete* ou *Veja*, em que a cor é decomposta em retículas separadas, cada uma correspondendo a uma das cores-processo: cian (ou ciano), magenta, amarelo e preto. Sua combinação, após a impressão, forma uma imagem composta por todas as cores do espectro visível ao olho humano.

¹⁷⁸ Caderno Gê. Mil Perigos, São Paulo, nº 3, 1991, p. 48.

¹⁷⁹ *Chiclete com Banana*, a partir de sua edição nº 16, encartaria o suplemento *Jam*, com páginas com duas cores impressas.

(...) pode-se concluir que a Paulista teria vencido o concurso pelo prestígio construído ao longo de sua história, realçado por sua condição de centralidade, além do apelo de modernidade que despertava então em várias classes sociais, particularmente nas classes médias, a despeito de interesses que estiveram presentes no processo que resultou em sua eleição como 'símbolo' da cidade (FRÚGOLI JR., 2000, apud SHIBAKI, 2007, p. 19)¹⁸⁰.

Estando inserida nesse contexto, um veículo que procurava tratar de grandes temas como a *Revista Goodyear* não poderia ficar alheia ao processo. Além da relevância, havia o propósito de se articular e relacionar com essa simbologia e prestígio – momento em que coincidem os objetivos tanto da revista quanto de sua financiadora. No tocante às técnicas usadas, *Fragmentos completos* é realizada em um momento em que o uso de computadores nas artes gráficas era, ainda, incipiente¹⁸¹. Quando surgiu o convite da *Revista Goodyear*, o *Photoshop*, programa da fabricante Adobe, hoje considerado um dos pilares do ramo, havia sido lançado comercialmente há alguns meses (SCHEWE, 2000) e demoraria, ainda, alguns anos para ser plenamente adotado nas artes gráficas. Uma consulta ao acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, mostra a primeira menção ao programa ainda em 1991, mas relacionado à fotografia digital¹⁸². O mesmo jornal trará uma matéria no caderno especial para candidatos ao vestibular¹⁸³ que trata das “carreiras do futuro”. Nele, ficamos sabendo que “quem dominar os programas gráficos e de editoração do Macintosh tem trabalho garantido em editoras, agências de publicidade ou qualquer empresa que utiliza os computadores dessa linha”¹⁸⁴, entre os programas gráficos, o texto cita o *Page Maker* e o *Quarkxpress*, de editoração, e o *Freehand*, para “desenhos simples”. O *Photoshop* aparece, mais uma vez, relacionado ao retoque de fotos. Na *Folha de S. Paulo*, a consulta ao acervo mostra que a primeira menção ao programa se daria apenas na metade de 1993, quando este já se encontrava em sua versão 2.5¹⁸⁵ e, ainda, relacionando-o ao tratamento de imagens – no texto, o programa para desenhos é o *CorelDraw!*, então em sua terceira versão. Não se tratava apenas de o fato do uso dos programas ainda ser mínimo: em 1991, toda uma forma de atuar em ilustração, fotografia e editoração em geral, baseada em determinados programas, ainda estava situada alguns anos no futuro.

Isso inclui um dos principais conceitos usados hoje, e não apenas no *Photoshop*, que é o uso de camadas sobrepostas (*layers*) no tratamento, finalização e produção

¹⁸⁰ FRÚGOLI JR., Heitor. Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

¹⁸¹ A *Folha de S. Paulo* seria a primeira redação informatizada da América Latina em 1983, mas seus computadores se destinavam à redação e edição de textos.

¹⁸² 30/07/1991, caderno Economia, p. 10.

¹⁸³ Caderno Cola, 17/10/1991.

¹⁸⁴ “O mac manda no mercado”, caderno Cola, 17/10/1991, p. 4.

¹⁸⁵ 28/07/1993, caderno Informática, p. 5-20.



Figura 63. Processo de produção de *Fragmentos completos*, cada página tinha, pelo menos, três originais distintos (Fonte: Salão de Humor de Piracicaba, 2015).

de imagens. De acordo com o autor, em *Fragmentos completos* “havia no mínimo três originais por página: o da arte-final em preto e branco, o dos fios e balões, e da cor, mas muitas vezes havia mais, com colagens, aplicações, etc.” (GÊ, 2012, p. 9). A parte do traçado era dividida entre alguns desenhistas, nos quais se incluía o próprio Gê. Um segundo original, com volumes em preto e branco, ficava a cargo exclusivo de Luiz Gê, enquanto a coloração era delegada ao colorista René de Francisco Jr., que recebia as orientações do autor e levava as pranchas semanalmente para que fossem aprovadas ou ajustadas¹⁸⁶. A versão final de cada página era o resultado da combinação dos diversos originais em camada (Figura 63). Mas esta era uma parte do processo que ocorria já na gráfica, a partir das orientações de Luiz Gê.

[...] Eu fazia umas experiências que nem eu sabia o que ia acontecer. Naquela época não tinha computador pessoal, então não tinha como saber. Hoje em dia é fácil, teria na hora, naquela época eu fazia a experiência, indicava aquilo, ia para gráfica, os caras produziam os fotolitos conforme minhas indicações e me mandavam de volta. E a sorte é que sempre dava certo, sempre ficou legal. Misturar cor aplicada com cor captada [...]. Eram coisas que interferiam, todas, no que você tinha que fazer, no que ia acontecer. Na [HQ] *Paulista* tinha um monte dessas experiências¹⁸⁷

Além do problema logístico, tratava-se de um processo caríssimo. Algo que só poderia ter sido bancado por uma revista que gastava, a cada edição, US\$ 250 mil¹⁸⁸.

Na avaliação do ilustrador e quadrinista Osvaldo Pavanelli, que integrou a equipe na fase de fechamento da HQ, esta sobreposição de originais dava um caráter único às cores empregadas nas páginas de *Fragmentos completos*¹⁸⁹. Ocorre que, no

¹⁸⁶ Entrevista concedida por Osvaldo Pavanelli em 29/07/2016.

¹⁸⁷ Entrevista concedida em 10/09/2016.

¹⁸⁸ Entrevista concedida por Rosangela Petta em 23/08/2016.

¹⁸⁹ Entrevista concedida por Osvaldo Pavanelli em 29/07/2016.

Photoshop, o recurso de criação e sobreposição de camadas (*layers*), só surgiria na terceira versão do programa (SCHEWE, 2000), lançado em 1994. Isso significa que cada página teve que ser produzida usando processos manuais, incluindo o *paste up*, em que a diagramação e a composição eram feitos com o recorte e a aplicação dos elementos gráficos de uma página sobre uma folha de papel que, depois era transformada em fotolito, usando os tradicionais processos fotoquímicos, e, em seguida encaminhada para impressão em uma gráfica¹⁹⁰.



Figura 64. Curva francesa (Fonte: <https://goo.gl/n1EA97>).

Na produção das páginas, foi usada a instrumentação tradicional de desenho técnico. José Osvaldo Mantovani menciona o uso de “canetas de nanquim, régua, esquadros, lápis, borracha e a própria prancheta de desenho, já com sua régua acoplada”¹⁹¹. Osvaldo Pavanelli complementa o arsenal: “tinha muita curva francesa (Figura 64), muito gabarito de elipses, régua T, esquadros, compassos, etc. E

papel que não acabava mais [...], as pranchas eram grandonas”. Outra característica de *Fragmentos completos*, e da obra em quadrinhos de Luiz Gê, e de outros do período em geral, é que os originais possuíam dimensões várias vezes superiores ao tamanho final. Embora não seja uma característica exclusiva sua, no caso de Luiz Gê, uma das influências para isso veio do pai, filho de pintora, que, ao vê-lo desenhando pequeno, chamava-lhe a atenção: “Não faz desenho pequeno! Faça grande! Artista faz grande!”¹⁹²

As ferramentas mencionadas por Pavanelli e Mantovani eram usadas tanto nos quadrinhos e na ilustração, quanto em qualquer escritório de arquitetura do período, e estavam de acordo com o padrão das artes gráficas daquele momento. Em algumas

¹⁹⁰ Uma descrição interessante do processo pode ser vista em <http://www.webdesignerdepot.com/2012/02/design-before-computers-ruled-the-universe/>. Um documentário que promete descrever de forma abrangente os modos de produção gráfica antes do uso de computadores é *Graphic Means*. Com lançamento prometido para 2016, o filme ainda se encontra em fase de finalização, mas já foi exibido experimentalmente em alguns locais - <http://www.graphicmeans.com/>.

¹⁹¹ Entrevista concedida em 09/06/2016.

¹⁹² Entrevista concedida em 10/09/2016.

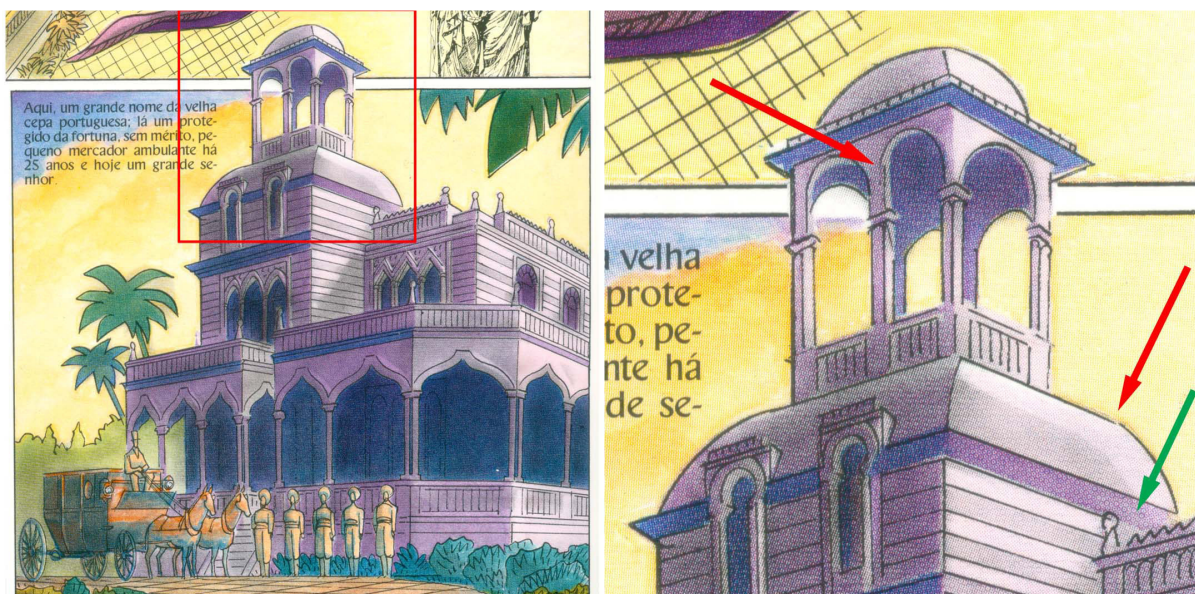


Figura 65. Detalhe do quadro em que aparece a mansão Andraus. Marcados em setas vermelhas, algumas evidências do uso de réguas e gabaritos (bolômetros ou curvas francesas), ao lado de traços mais soltos, executados à mão livre, marcados em seta verde (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991, p. 46).

passagens, é possível ver pistas do uso destes instrumentos. São momentos em que o discurso visual expressivo de Luiz Gê tangencia a linguagem descritiva da imagem técnica (Figura 65), que Arlindo Machado (1997) conceitua como aquela “em que a intervenção de tecnologias pesadas afeta substancialmente a natureza mesma da imagem” (p. 223-224). Mesmo reconhecendo que o caráter expressivo em *Fragmentos completos* seja mais evidente, estamos diante de uma obra em que se faz claramente presente o aspecto da intervenção técnica – presente tanto no momento em que as pranchas são produzidas quanto no momento em que são impressas – associada ao desafio de superação da impessoalidade de um trabalho realizado em equipe. Apesar da divisão de tarefas, Luiz Gê se preocupava em não perder o aspecto autoral da HQ¹⁹³. Como observa José Osvaldo Mantovani, o trabalho dos assistentes “não envolvia criar algo novo, pois a criação e desenho original da HQ o Luiz Gê já havia feito do início ao fim. O trabalho era bem mais simples, envolvendo o acabamento em algumas áreas da arte final”¹⁹⁴. O trabalho de colorização, por exemplo, era finalizado separadamente, em Ecoline¹⁹⁵, a partir de um rascunho de cor, executada com lápis de cor, por Luiz Gê (GÊ, 2012).

¹⁹³ Programa Jogo de Ideias (2012).

¹⁹⁴ Entrevista concedida em 09/06/2016.

¹⁹⁵ Ecoline é uma marca do fabricante holandês de tinta Talens. É um tipo de aquarela que se apresenta na forma líquida, ao invés de em pasta ou pastilhas solúveis em água.

4.3 DISCURSOS SUBJACENTES - O LIMIAR DO FUTURO

Colocando em termos práticos, a produção de *Fragmentos completos* se deu num espaço curto de tempo, três meses, conforme o autor. Em uma conta simples, isso daria mais ou menos uma página e meia finalizada por dia. Neste aspecto, não é tarefa simples estabelecer o que seria uma média de tempo padrão no mercado. Cada artista tem seu processo, como ilustra a comparação feita entre Laerte Coutinho e Glauco Vilas Boas por Ivan Finotti:

Laerte trabalhava sem parar, saía na *Chiclete [com Banana]*, desenhou para oito edições da *Circo*, publicava no *Geraldão*. Glauco era diferente. Ele adorava ensebar, ia ao bar, fumava um. Aí, depois de quatro dias sem fazer absolutamente nada, sentava e produzia oito páginas em meia hora ou 16 em uma (FINOTTI, 2014, p. 27).

Outro parâmetro nos é dado por Sandro Lobo, editor com experiência de muitos anos no ramo dos quadrinhos: “o prazo [para completar uma página] varia entre três horas e uma semana, cada autor tem seu ritmo”¹⁹⁶. Luiz Gê comenta que, em *Fragmentos completos*,

existia uma certa velocidade que você sabia que tinha que manter. Eu tinha entregas daquele material, para que os caras fossem produzindo na gráfica [...]. [A quantidade diária de pranchas] variava conforme a dificuldade. Tinha prancha que era mais rápida e outras que eram meio demoradas. A gente fazia mais que [uma prancha por dia], acho. Porque eu simplifiquei muito o desenho também. Desenhei com uma linha só.¹⁹⁷

No caso de *Fragmentos completos*, é preciso levar em consideração a “complexidade do trampo”¹⁹⁸, em que o desenrolar da narrativa, que também se dava em modos não-textuais, tinha um de seus apoios nos detalhes complexos da arquitetura urbana de São Paulo. Na primeira versão de *Quem matou Papai Noel?*, a paisagem urbana foi mais esboçada do que retratada. Em *Fragmentos completos*, o refinamento gráfico no tratamento das fachadas e paisagens urbanas teria que ser obtido de primeira. Como mencionado anteriormente, não havia outra forma de contornar essa questão, senão montar uma equipe especialmente para o projeto.

A empreitada de *Fragmentos completos* se deu em uma conjuntura de mudanças. Como mencionando antes, o primeiro presidente eleito em quase trinta anos, Fernando Collor de Mello, implantara uma sucessão de planos econômicos, que causaram profundos impactos na economia (SIMÕES, 2002). No continente, o ciclo militar encerrava-se, em meio ao processo de implantação de governos alinhados

¹⁹⁶ Entrevista concedida em 18/07/2016.

¹⁹⁷ Entrevista concedida em 10/09/2016.

¹⁹⁸ Osvaldo Pavanelli, entrevista concedida em 29/07/2016.

com as doutrinas neoliberais, enquanto uma esquerda perplexa procurava superar sua crise iniciada, entre outros fatores pelo colapso do bloco soviético e da própria União Soviética.

Às doutrinas neoliberais de desregulamentação econômica e do trabalho a elas ligadas, juntava-se um certo fetiche tecnológico, combinado com o novo acesso a bens importados proporcionado pelo Plano Collor, ambos a se mesclarem num futuro próximo. O progressivo incremento do trabalho morto “corporificado no maquinário tecno-científico” (ANTUNES, 2005) aumenta a produtividade ao mesmo tempo em que transforma as relações de produção, num processo que Ricardo Antunes (2005) define como “nova morfologia do trabalho”.

Na ilustração e nas artes gráficas, em geral, o uso de computadores era uma promessa de aumento da capacidade de trabalho. A adoção de programas voltados ao desenho e ao tratamento de imagens dispensaria, em teoria, o uso de uma instrumentação cara, complexa e que, em alguns casos, requeria mais de um operador, cuja correta utilização requeria muito treino, habilidade e paciência, além de um número maior de trabalhadores especializados.

Quando *Fragmentos completos* foi publicada, estas eram transformações em curso em uma conjuntura ainda incerta. Em muitas áreas, o futuro, em sua materialidade tecnológica, ainda não havia chegado, mas estava logo ali – pouco além do alcance do desejo.

4.3.1 Nostalgia paulista

Como forma de construir narrativamente a trajetória futurista da Avenida Paulista, Luiz Gê trabalha graficamente toda a sua cronologia, como vimos. Em uma linha do tempo, que é tanto da Avenida quanto de São Paulo, resgata paisagens e usos da Paulista em suas diversas fases de ocupação. Este resgate, que é também um resgate da construção de São Paulo como o coração econômico do Brasil, elabora e reafirma a vocação da cidade e do povo paulista, imigrantes incluídos, para o progresso e a modernidade.

Se a paulistanidade, em suas origens, procura trabalhar o tema da “decadência paulista” como forma de estabelecer um ponto de referência, tanto de partida como dialético, e justificar os anseios de hegemonia da oligarquia cafeeira (FERRETTI, 2004), Luiz Gê procura elaborar a ideia da vocação empreendedora de São Paulo. Partindo das origens agrestes da Avenida, retrata a paisagem urbana da cidade, ainda com vastos arrabaldes entre suas áreas edificadas, as fachadas antigas e os interiores dos casarões. Estabelece nestas imagens a distância em relação à paisagem da cidade e da Avenida em 1991 e o caráter mítico dos agentes do crescimento econômico e

político paulistas. Como uma forma de dar profundidade à história contada, o recurso à nostalgia estará presente ao longo de toda a narrativa.

Detalhando ambientes, ruas e ofícios, a nostalgia é um componente de fundo que informa e humaniza a passagem do tempo. Da mesma forma que Danilo Ferretti (2004) observa, em relação ao processo de construção da paulistanidade, trata-se de uma nostalgia que, além do ponto de partida, dá volume à construção de uma

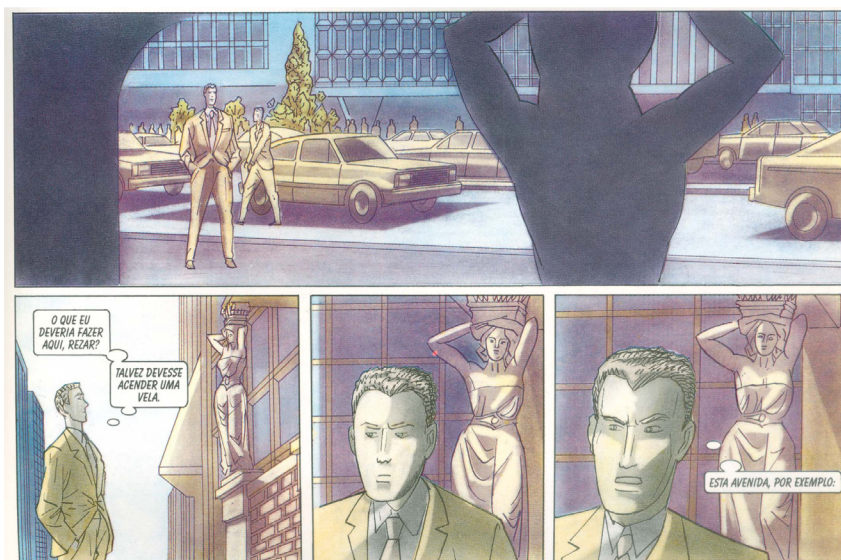


Figura 66. O executivo, voltando ao começo (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991, p. 89).

tradição que localiza a vocação paulista para o trabalho e o progresso e justifica suas pretensões de hegemonia. Em *Fragmentos completos* esta construção lança, também, as bases para seu futuro de protagonismo nacional e mundial. Sem isolar-se temporalmente na narrativa, permeia a

obra nas aparições fantasmagóricas que coexistirão com os componentes da nova paisagem. A fachada da casa do conde Alexandre Siciliano que emerge do paredão envidraçado em meio a outros fragmentos do passado (Figura 80), o casarão Andraus que flutua sobre o estacionamento que, por anos, o substituiu, tem seu duplo nos trabalhadores, muitos dos quais imigrantes europeus, que construíram estas e outras mansões. As marretadas nos casarões vão, também, destruindo as pessoas envolvidas na construção das casas bem como seus antigos ocupantes.

A HQ se encerra voltando ao seu começo. Um executivo, “bisneto de tropeiro, neto de comerciante e filho de advogado” (GÊ, 1991, p. 84), encontra-se com a cariátide¹⁹⁹, que ainda adornava uma fachada da Paulista em 1991 (Figura 66). É a mesma que surge logo no início na HQ, no sonho do tropeiro que leva o gado percorrendo o Caminho da Real Grandeza. Tal como o tropeiro, o executivo, talvez seu bisneto,

¹⁹⁹ De acordo com Flávio Moraes (1995), a cariátide mostrada em *Fragmentos completos* adornava a fachada do número 1405 da Avenida Paulista. O mesmo autor informa que o elemento arquitetônico teria sido escolhido como um dos símbolos do centenário da Avenida (p. 10). No momento em que Moraes realizava a pesquisa, o endereço abrigava uma filial da rede de *fast food* Subway, que chegara ao Brasil dois anos antes (ZUINI, 2010). Antes disso, fora uma agência bancária (GÊ, 2012, p. 14). Após o fechamento da lanchonete, a casa permaneceu desocupada até desaparecer por volta de 2010.

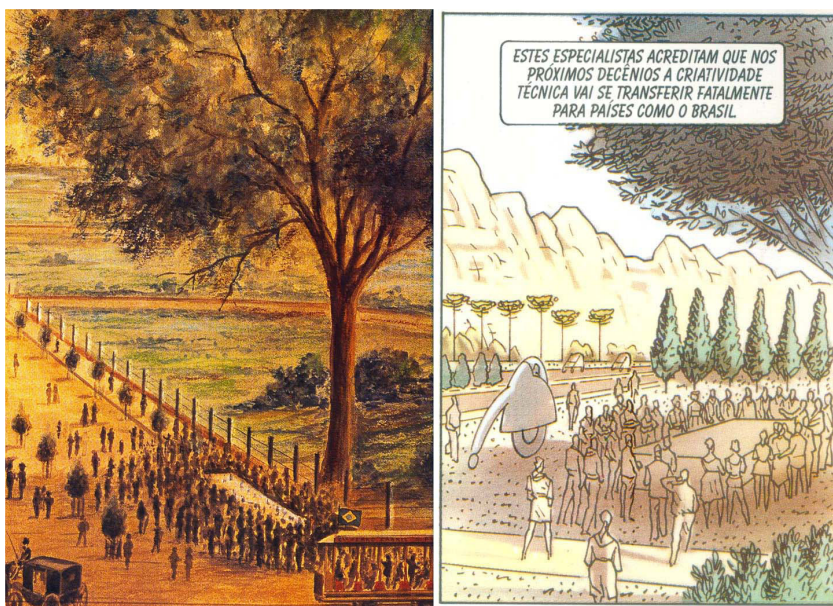


Figura 67. Paralelismo entre a inauguração da Paulista, em 1891 e sua utopia tecnológica, mostrada em 1991 mas falando de um futuro impreciso e promissor (fonte: TOLEDO, 1987, via <https://theurbanearth.wordpress.com>; GÊ, 1991, p. 97).

cogita fazer um sinal da cruz.

Desta forma, o executivo, ao voltar à cariátide, encontra os paredões de pedra do início da HQ. A cariátide surge em meio a estruturas futuristas que se transformam novamente nas escarpas de “alturas variadas e ângulos impossíveis de delimitar” (GÊ, 1991, p. 36), que, neste

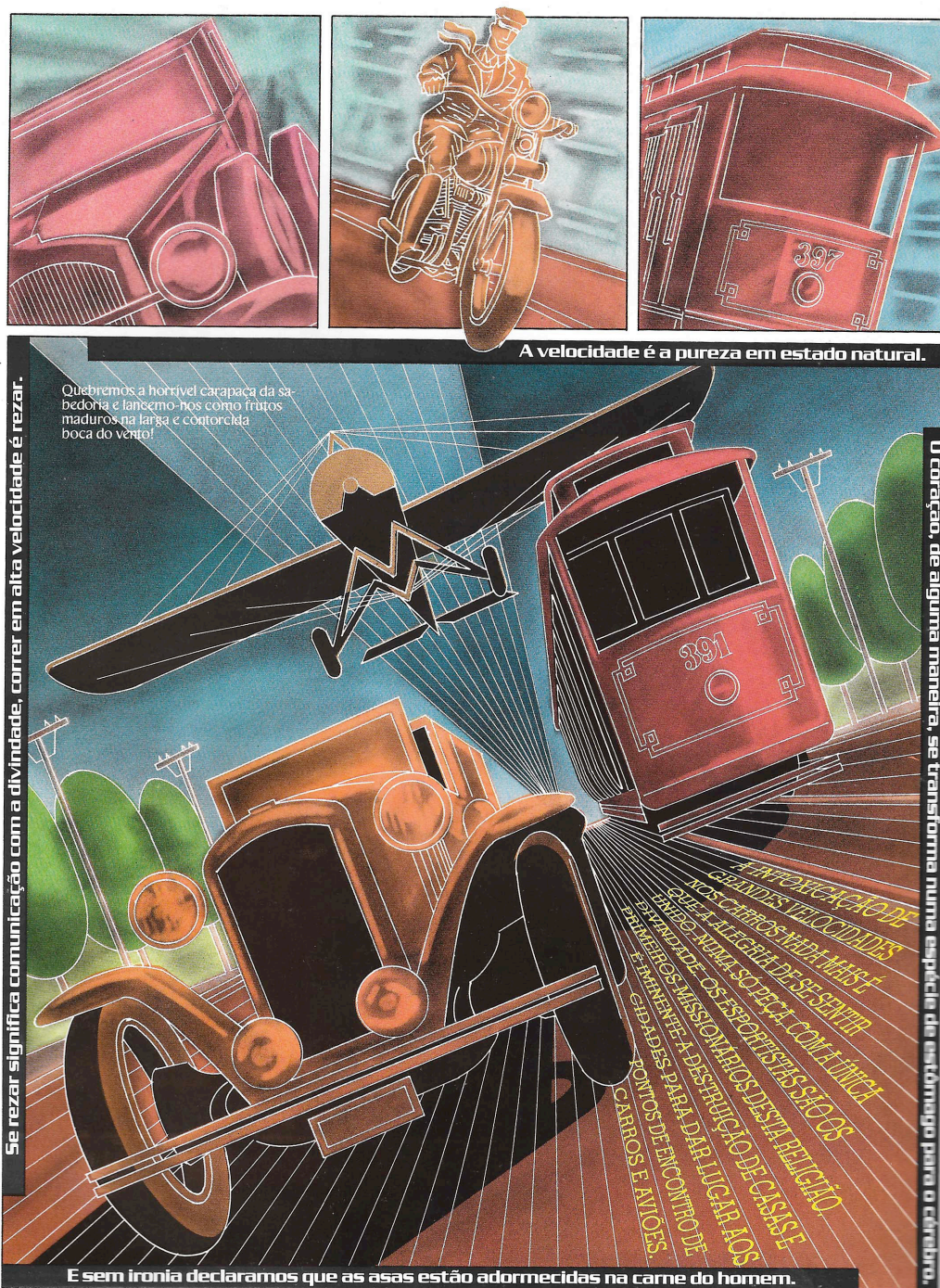
ponto da narrativa assumem a dupla função de conectar os tempos passado e futuro da Paulista. É ela a referência que une o executivo ao tropeiro, ambos sem nome, no penúltimo quadro da HQ. Pouco antes disso, vê-se que não são mais os muares ou o gado que seguem para o matadouro de Vila Mariana, mas os expoentes da utopia tecnológica que tomam seus lugares em meio ao desfiladeiro. São veículos de projeto futurista, movidos a eletricidade gerada a partir de painéis solares, que compõem o cenário idílico. Em alguns detalhes, é um cenário que evoca os primórdios da Avenida, pouco após ser batizada, por Joaquim Eugênio de Lima, de Paulista (Figura 67).

4.3.2 Enunciados de modernidade: o maravilhoso tecnológico

Em combinação com a linha nostálgica, *Fragmentos completos* faz a apologia ao que Ricardo Antunes (2005) denomina, como veremos, “maquinário tecnocientífico”. São aparatos presentes por boa parte da narrativa, correspondendo ao “Mito Técnico” (FABRIS, 1994) ou “Mito da Máquina” (MUMFORD, 1967; BAZZO et al., 2003) apresentados como depositários e portadores do futuro tecnológico e que reforçam a condição da Avenida de palco de sucessivas modernidades²⁰⁰. No momento em que a HQ é publicada, dialogam com uma certa expectativa em relação à informatização do trabalho. No campo das artes gráficas, esta expectativa se relacionava à multiplicação da capacidade de trabalho e de produção e ao domínio das etapas do trabalho. Processos, então complicados, trabalhosos e, muitas

²⁰⁰

Conforme observado por Renato Cymbalista.



Revista 54 Goodyear

Figura 68. Aparatos tecnológicos como arautos da modernidade, em combinação com trechos do *Manifesto Futurista* de Marinetti (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991, p. 54).

vezes, caros, seriam acessíveis a quem dominasse as novas ferramentas, tornando desnecessários inúmeros trâmites que eram parte do dia-a-dia de quem atuasse em alguma área relacionada à produção gráfica.

Em um dos painéis mais conhecidos da HQ (Figura 68), Luiz Gê articula o fetiche pela máquina com o Futurismo. É o painel que encerra, de certa forma, o trecho da HQ que trata da passagem do comando das Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM) do conde Francesco Matarazzo para seu filho – que, como vimos, não é nomeado textualmente, mas, presumivelmente, se trata de Francisco Matarazzo Jr. Ainda garoto, Francisco Jr. acorda assustado no meio da noite por visões inquietantes. Ao buscar consolo e proteção com o pai, o garoto começa a ser guiado, em uma narrativa onírica, pelos meandros da ascensão econômica do conde Matarazzo. O crescimento da IRFM serve como metáfora da própria ascensão industrial de São Paulo que, a partir de 1920, iria se tornar o principal polo industrial do país (SUZIGAN, 1971)²⁰¹.

Enquanto o velho Matarazzo fala sobre trabalho, indústria e progresso, vemos o garoto se transformando numa criança maior, em seguida num rapaz, até tornar-se homem feito, imbuído dos valores de progresso incutidos pelo pai, mas também da crença na tecnologia, na ciência e na inovação, entendidas no contexto da HQ como o principal caminho para alcançá-lo. O dinamismo do continuador da IRFM expressa-se numa narrativa gráfica sobreposta por trechos do *Manifesto Futurista* (1909) do poeta Filippo Marinetti – um dos deflagradores do Futurismo – que terá, com o protagonismo das máquinas, seu ápice no painel que conclui a passagem.

O *Manifesto* exalta a máquina, notadamente os aviões e os automóveis: “Um carro adornado com grandes canos de escape, como cobras de hálito explosivo, é mais bonito que a ‘Vitória de Samotrácia’” (MARINETTI, 1980, p. 34). Exalta, ainda, a guerra, “única higiene do mundo” (id.), o militarismo e o patriotismo enquanto despreza a mulher bem como o moralismo, o feminismo e “toda a vileza oportunista e utilitária” (id.).

O Futurismo, mais do que um movimento estético, tinha um marcado viés político e muitos de seus expoentes militarizaram mais tarde no Fascismo, incluindo o próprio Marinetti. Era, também, um movimento que encampava certos aspectos de valores da sociedade que começava a surgir no final do século XIX e que se materializam nas máquinas, na organização do trabalho nas fábricas e na busca expansionista por novos mercados. Trata-se de uma modernidade que não se restringia aos aparatos tecnológicos, materializava-se, também, na conformação das cidades, na estrutura dos lares e na disciplinarização dos corpos, aprimorados pela

²⁰¹ Para Annateresa Fabris (1994), São Paulo torna-se o principal centro industrial do país durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), já Helena Kohn Cordeiro (1997) situa este processo na década de 1940.

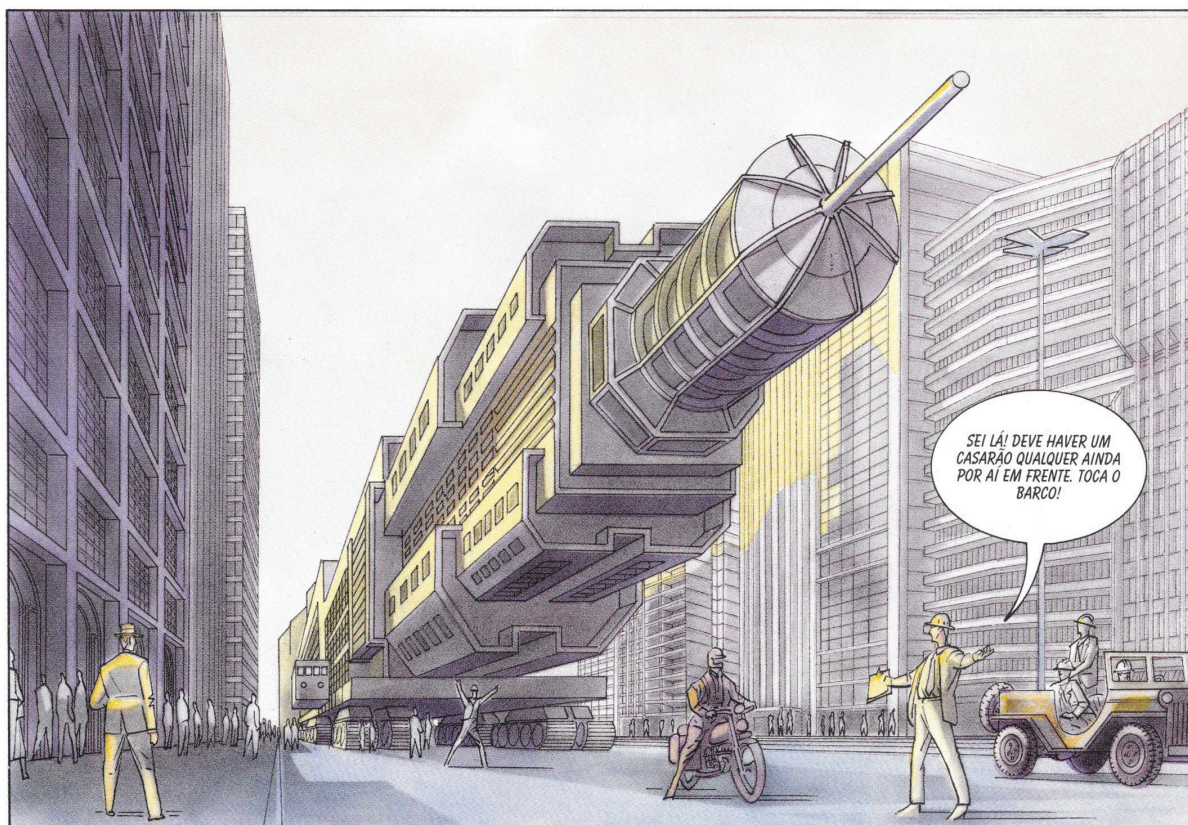


Figura 69. Mais uma vez, o prédio do Banespa figura nas HQs de Luiz Gê (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991).

medicina e pelas práticas de exercício físico, pois “o desenvolvimento dos esportes na passagem do século se destinava justamente a adaptar os corpos e as mentes à demanda acelerada das novas tecnologias” (SEVCENKO, 1998).

Embora não seja a primeira aparição de artefatos tecnológicos na HQ, é na sequência iniciada com o despertar de Francisco Jr., na página 49 da *Revista Goodyear*, que eles se tornam os portadores do futuro e da modernidade. É um discurso que estará presente de forma mais enfática a partir daquele ponto por toda a HQ. Em alguns momentos, a presença se dá com o apelo da máquina, em outros pela descrição visual do cotidiano dos modernos “homens de ação” (SEVCENKO, 1998) de várias épocas ou pela chegada da arquitetura de linhas modernistas. De uma forma ou de outra, o futuro sempre chega.

Pode vir, também, na combinação de mais de um destes elementos, ou de todos eles reunidos em um painel, como no caso da passagem, do prédio do Banespa pela Avenida (Figura 69), que articula a segunda onda de verticalização com a transferência do poderio financeiro para a Avenida. Transportado sobre gigantescas plataformas, o prédio faz nova aparição nos quadrinhos de Luiz Gê – e novamente de uma forma análoga à de um foguete espacial. Saindo do Centro Velho da cidade, marcará a nova fase da Paulista, com a nova instância de poder substituindo “um casarão qualquer aí em frente” (GÊ, 1991, p. 66).

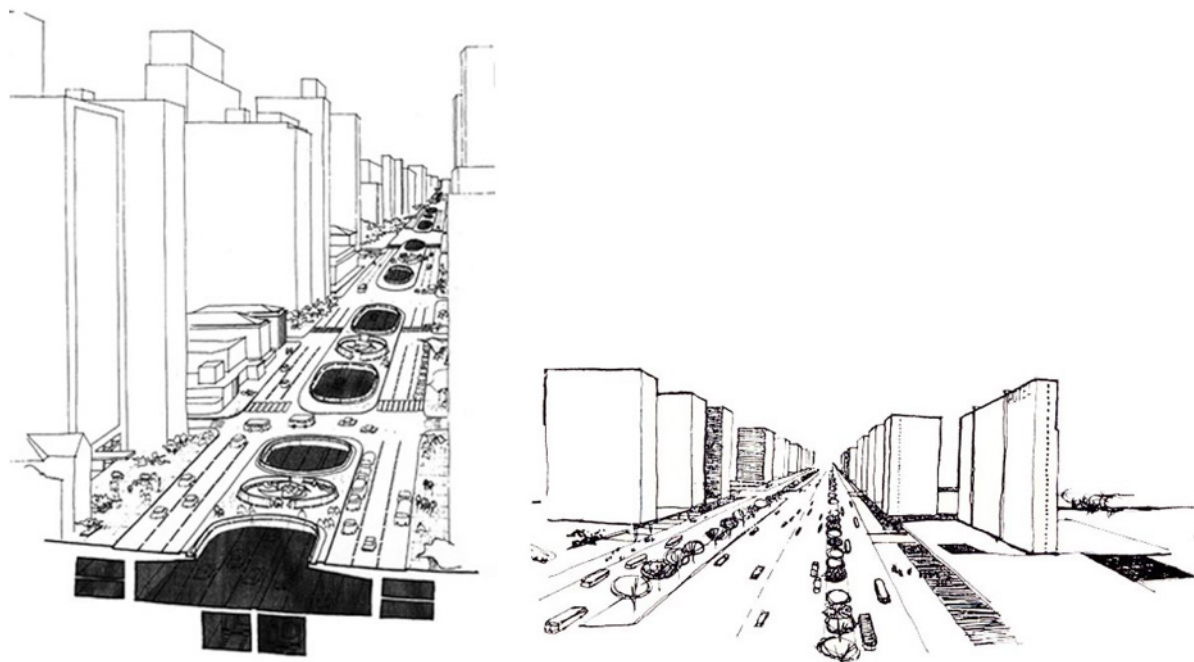


Figura 70. No projeto de Figueiredo Ferraz (esq.), uma Paulista em vários níveis, do qual só foi concluído o trecho próximo à av. Consolação. No de Jorge Wilhelm, a manutenção das árvores da avenida (Fonte: Revista IstoÉ; www.jorgewilheim.com.br).

O discurso de modernidade permeia toda a HQ, mas vai se tornar mais enfático a partir da passagem do conde Matarazzo com seu filho. Na HQ, estas narrativas de modernidade servirão como ponto de partida para o autor discutir anseios em relação às inovações tecnológicas. O uso de computadores em variados segmentos é uma promessa que vai se realizando aos poucos ao longo da década de 1980, atividades artísticas e criativas incluídas. *Fragmentos completos* está em sintonia com a época em que é produzida, procurando falar sobre desdobramentos de tecnologias já em uso. Além de computadores, comenta sobre novas tecnologias automotivas e sobre a telemática em geral. Fala de telefonia móvel, que fora implantada no Brasil menos de um ano antes da publicação daquela edição da *Revista Goodyear* e não seria largamente difundida no país por alguns anos ainda. Projeta os desdobramentos arquitetônicos da Avenida, colocando-os em perspectiva em relação a algumas propostas de reurbanização, tais como as de Figueiredo Ferraz e Jorge Wilhelm²⁰² (Figura 70).

O maravilhoso tecnológico traduz, ainda, como imagem, a aridez do mercado financeiro, como vimos, mas faz a ponte para uma transformação nos processos

²⁰² José Carlos de Figueiredo Ferraz (1918-1994) foi engenheiro e prefeito da cidade de São Paulo entre 1971 e 1973. Jorge Wilhelm (1928-2014) foi um arquiteto e urbanista, nascido na Itália, mas radicado no Brasil desde os 12 anos de idade. Entre as décadas de 1970 e 1990, passou pelas secretarias de planejamento do estado e da cidade de São Paulo e elaborou o Plano Diretor de Curitiba, durante a gestão de Ivo Arzua (1962-1967), depois implantado na gestão de Jaime Lerner (1971-1974) (JORGE WILHEIM - O LEGADO, 2015).



Figura 71. Parece um porta-aviões, mas é um dos arranha-céus da Avenida Paulista, aonde um alto executivo, presumivelmente herdeiro dos Matarazzo, chega a bordo de seu jato supersônico (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991).

produtivos que vinha tomando forma nos países periféricos do capitalismo, na transição dos anos 1980 para os anos 1990 (ANTUNES, 2006). A crise que o fordismo experimentou a partir de meados dos anos 1970 nos países centrais, também entendida como uma etapa da crise do capitalismo (CLARKE, 1991 apud ANTUNES, 2006)²⁰³ mostrou tardiamente seus efeitos em países industrializados do Terceiro Mundo como México, Argentina e Brasil (ANTUNES, 2006). No caso brasileiro, havia, ainda, a questão da transição do modelo desenvolvimentista dos governos militares para o neoliberal. De uma economia baseada em uma forte burocracia estatal e na intervenção do estado – com tabelamento de preços e reajustes salariais, isenções fiscais visando fortalecer a exportação de bens industrializados e medidas que favoreciam as grandes empresas, fossem elas nacionais, estrangeiras ou estatais (SINGER, 2014; FAUSTO, 1995) – passou-se, em poucos anos, às medidas de abertura e desregulamentação do mercado, entre outras medidas do Plano Collor já mencionadas.

Na distopia-utopia do final da HQ, a tecnologia está colocada como condutora da alegoria militarizada dos homens-cyborgs, com nuances de ficção científica, como na cena em que o herdeiro Matarazzo aterrissa no que parece ser um porta-aviões e que, depois, se revela o topo de um dos arranha-céus da Paulista (Figura 71). Conduz, também, a narrativa, quando esta dá lugar às expectativas de um futuro em que seremos mais senhores do nosso tempo, do nosso trabalho e lazer. Um tempo mais repleto de significado em que dominaremos, todos, nossos destinos. Um tempo de “sistemas de trabalho descentralizados, em organizações mundiais tão amplas e complexas que não aceitariam a atual forma hierárquica, estranguladora” (GÊ, 1991, p. 92). A crise do modelo taylorista-fordista, que já se manifestava nos países centrais do capitalismo, começou a ser questionado por um novo paradigma, como veremos

²⁰³ CLARKE, Simon. (1991) “Crise do Fordismo ou Crise da Social-democracia?”, Lua Nova, São Paulo, n° 24, Cedec.

a seguir.

Fragmentos completos foi publicada alguns anos antes que se fizessem sentir os efeitos da introdução massiva da automação e da computação nos modos de produção. Nos quadrinhos, e na ilustração em geral, se a computação e a telemática proporcionaram uma maior capacidade de produção, publicação e divulgação dos trabalhos, trouxe, também, a concentração de funções e a desvalorização do trabalho pelo excesso de oferta. Luiz Gê comenta, passadas mais de duas décadas, que a adoção do computador trouxe, com ela, o imperativo da cor e, com isso, o aumento do trabalho necessário para um resultado satisfatório em uma ilustração.

Na realidade, era bem mais legal o PB [preto e branco], porque você fazia a sua arte, mandava para gráfica e pronto, acabou o trabalho. Agora, você faz o trabalho em dobro para fazer a cor, tem que tratar seu original inteiro, preparar inteiro. A gente ficou com tempo de trabalho, no mínimo, dobrado, às vezes mais.²⁰⁴

Esta não é, de forma alguma, uma característica exclusiva dos quadrinhos, da ilustração ou do *design* gráfico em geral. Nem mesmo é um efeito da automação ou da computação, mas decorre de nossa sociedade, em que seu *horizonte cultural*, ou seja, a racionalização, “responde a uma definição particular de tecnologia como um meio para obter lucro e poder” (FEENBERG, 2010). Ruth Cowan (1983) fornece um panorama abrangente sobre a falsidade da ideia de que a tecnologia diminui o trabalho. Em seu livro *More work for mother: the ironies of household technology from the open hearth to the microwave* (Basic Books, 1983), a pesquisadora demonstra que a tecnologia dos diversos utilitários domésticos e o uso do automóvel trouxeram, na verdade, muito do trabalho que era realizado em locais diversos para dentro dos lares, convertidos em unidades de produção de gente saudável: “os modernos dispositivos de economia de trabalho eliminaram as tarefas pesadas, mas não o trabalho” (COWAN, 1983, p. 100).

4.3.3 Nova morfologia do trabalho²⁰⁵

A narrativa tecnológica em *Fragmentos completos* se relaciona com as alterações na paisagem e no uso da Avenida, com a vocação desta para a modernidade, mas, também, com as transformações na organização do trabalho que estavam em curso no momento em que a HQ foi produzida.

A nova década traz, com ela, a difusão de novas formas de produção. O modelo fordista (ou taylorista-fordista), caracterizado pela produção em massa através da linha de montagem, pelas funções fragmentadas e especializadas, pela

²⁰⁴ Entrevista concedida em 10/09/2016.

²⁰⁵ Conforme Ricardo Antunes (2005).

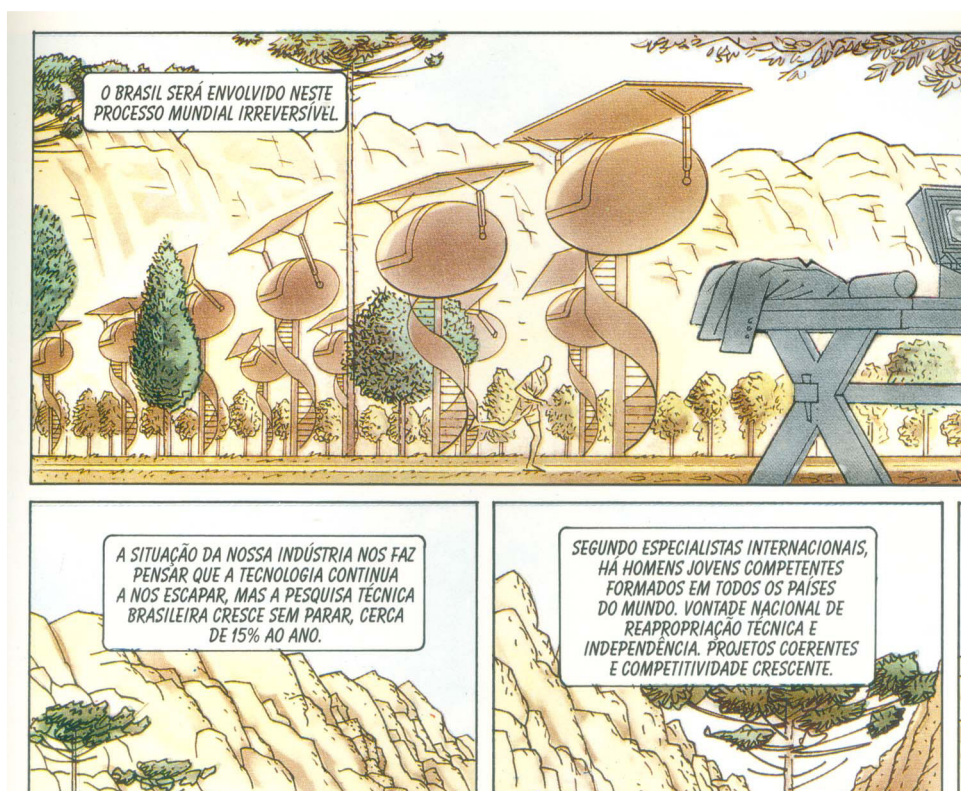


Figura 72. Utopia tecnológica em *Fragmentos completos* (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991).

separação entre elaboração e execução da produção e pela hierarquia verticalizada, entre outros, começa a ser colocado em cheque pelos grandes fabricantes. O novo paradigma toyotista propõe a descentralização da produção, a (relativa) horizontalidade hierárquica, a flexibilização do trabalho (ou especialização flexível), a produção visando “atender um mercado interno que solicita produtos diferenciados e faz pedidos pequenos” (ANTUNES, 2006, p. 32) e o enxugamento das estruturas produtivas, via automação, informatização e terceirização.

O ideal do trabalhador altamente especializado, típico do fordismo (ANTUNES, 2005), começa a ser colocado em questão pelo trabalhador polivalente, adaptável e mais intelectualizado, preconizado pelo toyotismo (ou ohnismo²⁰⁶). Não à toa, numa das páginas finais da HQ, Luiz Gê evoca um “manual de qualidade das indústrias japonesas” que ensina que

um mau local de trabalho é aquele em que as pessoas são consideradas partes das máquinas e destinadas a um trabalho definido por normas. [...] Um bom local de trabalho é aquele em que as pessoas podem pensar e usar a sua sabedoria (GÊ, 1991, p. 96).

Fragmentos completos encerra-se em uma utopia tecnológica (Figura 72) em que os aparatos tecno-científicos acenam com a possibilidade de uma vida mais plena

²⁰⁶ Em alusão a Taichi Ohno, responsável pela implantação do modelo flexível de produção na fábrica de automóveis japonesa Toyota.

e cheia de significado. Uma utopia que, em Luiz Gê, também se refere ao trabalho intelectualizado. Na lógica da “nova morfologia do trabalho” (ANTUNES, 2005), a valorização deste aspecto do trabalho está diretamente ligada ao fortalecimento das corporações:

Hoje, quanto maior for a componente intelectual da atividade dos trabalhadores e quanto mais se desenvolver intelectualmente a força de trabalho tanto mais consideráveis são as possibilidades de acumular mais-valia (BERNARDO apud ANTUNES, 2005, p. 151)²⁰⁷.

Em *Fragmentos completos*, esta descentralização, reivindicada em uma passagem da HQ pelo executivo que conduz a história após a renúncia do herdeiro Matarazzo, é a chave para um futuro brilhante, de valorização da capacidade criativa de um trabalhador cada vez mais independente e livre das amarras hierárquicas. Um tipo de trabalho possibilitado pelo incremento na estrutura viária e de comunicação. Um prognóstico otimista, não de todo desvinculado do conceito triunfal de tecnologia, por um lado e, mesmo, do “Mito da Máquina”, conceito que aborda a centralidade da tecnologia de Lewis Mumford (1967), conforme trabalhado por Walter Bazzo (2003). Uma formulação ideológica – em que as ferrovias se entrelaçam com o fortalecimento econômico do estado – que se situava na base das teses de hegemonia das elites paulistas oitocentistas (FERRETTI, 2004).

4.4 ELEMENTOS DA MARCA URBANA

Não é difícil encontrar textos que relacionem a formação de Luiz Gê como arquiteto aos seus quadrinhos e ilustrações²⁰⁸, mas em nenhuma outra HQ de sua autoria, esta relação está tão evidente quanto em *Fragmentos completos*. Além do uso da instrumentação e de outros aparatos de desenho técnico, que já foram mencionados antes, na HQ sobre a Avenida Paulista essa característica se evidencia no estilo de desenho adotado, nas construções visuais usadas, nas proporções e relações entre os diversos elementos e personagens que o autor utiliza para contar a história.

Quanto ao desenho, sua execução simplificada foi decorrência do imperativo de prazo reduzido para a conclusão da HQ²⁰⁹ (Figura 73), o traço em linha simples é

²⁰⁷ Bernardo, João. **Democracia Totalitária: Teoria e Prática da Empresa Soberana**. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.

²⁰⁸ A própria *Revista Goodyear*, em sua edição de outubro-novembro-dezembro de 1991 (p. 33) enfatiza este aspecto no perfil que faz de Luiz Gê. Mais um exemplo disso pode ser lido em outro perfil sobre o autor publicado no *Almanaque Gibi Atualidade* (dez. 1976), cuja primeira frase descreve Luiz Gê como “quintanista da Faculdade de Arquitetura e Urbanística (sic) da Universidade de São Paulo” (p. 122).

²⁰⁹ Entrevista concedida por Luiz Gê em 10/09/2016.



Figura 73. Diferença de estilo entre a representação de pessoas em *Fragmentos completos* (no alto) e em *Quem Matou Papai Noel?* (Fonte: GÊ, 1991, p. 76; Revista Circo, n. 7, p. 57).

a base do estilo gráfico que conduz a narrativa visual, ao mesmo tempo em que, por demandar menos tempo, permitiu a Luiz Gê delegar tarefas e administrar o andamento do trabalho. Parte importante do estilo visual em *Fragmentos completos* consiste no uso de volumes em meios-tons de cinza que, na sobreposição com as matrizes de cor e traço, conferem plasticidade ao conjunto da HQ.

Outra referência constante no que se refere às HQs de Luiz Gê, diz respeito ao seu componente delirante ou surreal. Em *Fragmentos completos* este é um efeito obtido também visualmente, com a sobreposição das matrizes, obtendo-se a “cor única”, como vimos, mas é também resultado da combinação entre a representação do espaço urbano com o elemento humano – mostrado na HQ de uma maneira pouco usual na produção do autor. Resulta, também, como veremos, da articulação destes dois componentes com os anseios relativos à tecnologia, ao seu emprego e ao progresso material, produtivo e econômico prometido pelos seus avanços presentes e vindouros. *Fragmentos completos*, traz, na representação da tecnologia, um novo dado e um novo código visual aos quadrinhos de Luiz Gê.

4.4.1 O elemento humano



Figura 74. A simplificação do elemento humano em três momentos de Fragmentos completos (Fonte: GÊ, 1991, pp. 42, 53, 86).

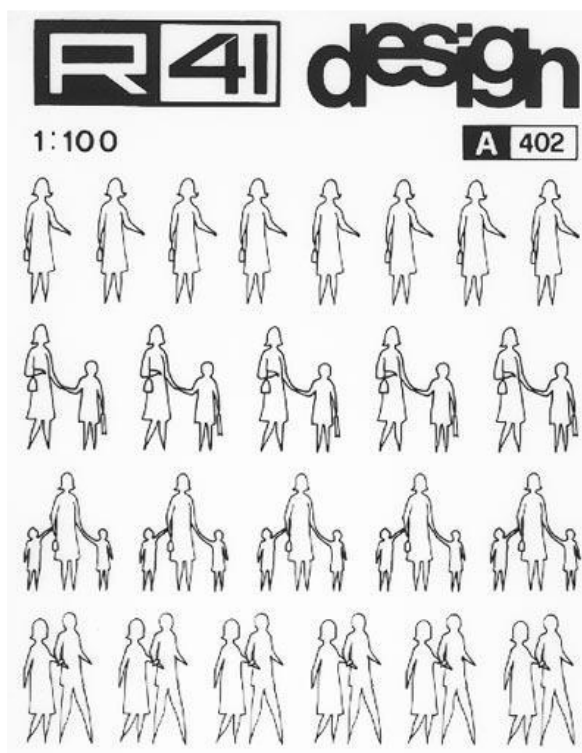


Figura 75. Cartela com figuras humanas para uso em representações arquitetônicas (Fonte: www.ebottega.it, editado).

Presente ao longo de toda a HQ, o elemento humano perpassa a narrativa, ora personificando momentos da Paulista, ora conduzindo o leitor pelas transformações pelas quais ela passa. Ele mostra-se nos personagens históricos reais, como Joaquim Eugênio de Lima, Tarquínio Tarant ou o Conde Matarazzo. Mostra-se em alegorias diversas que retratam as nacionalidades presentes em São Paulo, que abordam processos econômicos ou que se referem a instâncias das transformações urbanas pelas quais passaram a Avenida e a cidade.

As nacionalidades mostram-se na alegoria do tapete voador, como já vimos, mas, também, na figura de trabalhadores de ocupações diversas. Mostram-se, ainda como o mosaico de tipos humanos

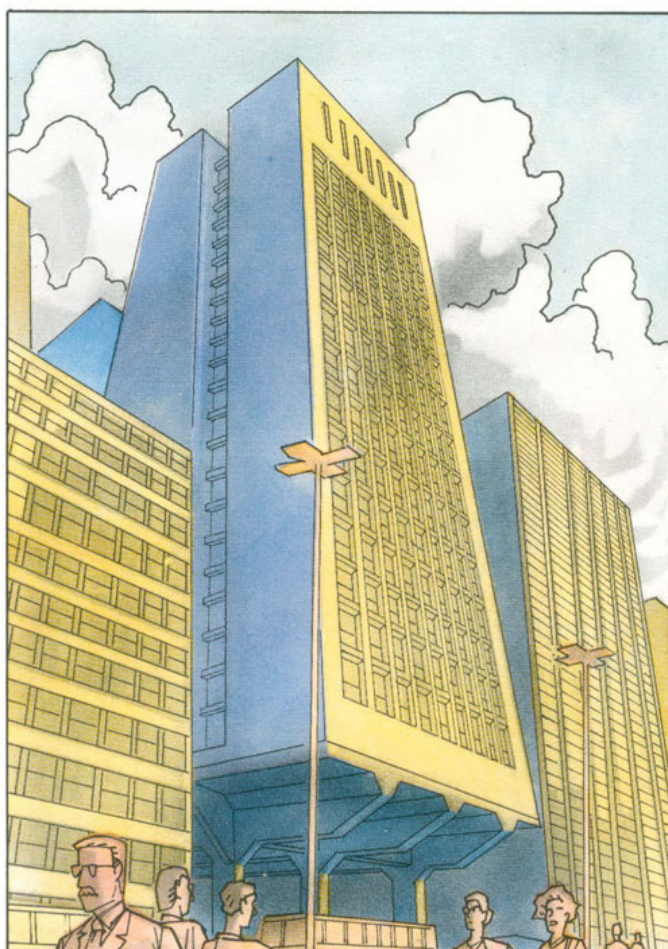


Figura 76. Contraste entre a representação detalhada, da arquitetura, e estilizada, das pessoas (Fonte: GÊ, 1991, p. 76).

que inundou a cidade a partir do início da década de 1880²¹⁰ e ajudam a caracterizar o trabalho em diversas instâncias, tanto nas especialidades que deram forma às primeiras mansões da Paulista (aplicadores em gesso, pintores, decoradores, fabricantes de vitrais), como em ocupações diversas através do tempo. Personificam a transição do trabalho braçal de um carregador de sacos de estopa para o trabalho progressivamente intelectualizado do futuro, passando por etapas intermediárias representadas tanto pelos empregados e dirigentes do mundo corporativo quanto pelo subemprego de ambulantes que, afinal, compõem a paisagem humana da Paulista.

Estão colocados, também na alegoria da chegada dos primeiros prédios da Avenida, na forma de gigantes agressivos

e exóticos, que esmagam com suas botas as casas. Quando estas são demolidas nos processos de transformação da ocupação da Avenida, desencadeados pelas transformações econômicas ou pelos movimentos de especulação imobiliária, os trabalhadores envolvidos em sua construção vão sendo, igualmente, demolidos. É um processo que afeta a cidade em seu conjunto e, ao lado dos trabalhadores, antigos moradores somem a cada marretada que destrói casas, algumas ainda com móveis dentro - consequência do pavor de seus proprietários com a desvalorização que viria de um possível processo de tombamento (GÊ, 1991, p. 70).

Mas, mais do que tudo, as pessoas aparecem, em *Fragmentos completos*, como componentes da paisagem urbana. A simplificação dos traços, observável por toda a HQ (Figura 74), faz com que as pessoas se assemelhem a elementos

²¹⁰ Ver estatísticas em ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Imigração em São Paulo**. Disponível em <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigracao/estatisticas.php>, acesso em 16/01/2017.

de representação arquitetônica (Figura 75), jamais se sobrepondo à descrição do ambiente urbano. Contribuem para isso sua plasticidade, extremamente simplificada em diversas passagens, e sua localização em determinadas cenas, que fornece o indicador do gigantismo de algumas representações da cidade (Figura 76). Neste aspecto, é interessante o contraste que, em muitos momentos, se verifica entre a representação detalhada, cuidadosa e rigorosa da arquitetura em diversas instâncias. Seja na representação de fachadas antigas ou modernas, na construção espacial do espaço urbano ou em algumas representações de interiores, descrições arquitetônicas minuciosas compõem, muitas vezes, cenas com tipos humanos caracterizados em traços sintéticos e concisos, quando não reduzidos a fantasmas – momento em que o contraste formal se coloca também como temporal.

4.4.2 A máquina

Outra forma de Fragmentos completos mostrar a passagem do tempo e contar a história da Paulista é pela representação da tecnologia ou de sua ausência, a começar pela tropa que pernoita no Caminho da Real Grandeza, logo no seu início. Num movimento que evidencia o protagonismo da máquina, a narrativa tecnológica passa por toda a HQ, chegando à automação robótica, à descentralização proporcionada pelo uso de computadores e da telemática, e pelo uso da telefonia celular. Outra forma com que o autor exemplifica a passagem do tempo é mostrando diversos tipos de veículos. Começa com cavalos, charretes e bondes, passa pela bicicleta guiada por um legítimo *sportsman* do final do século XIX e mostra variados modelos de

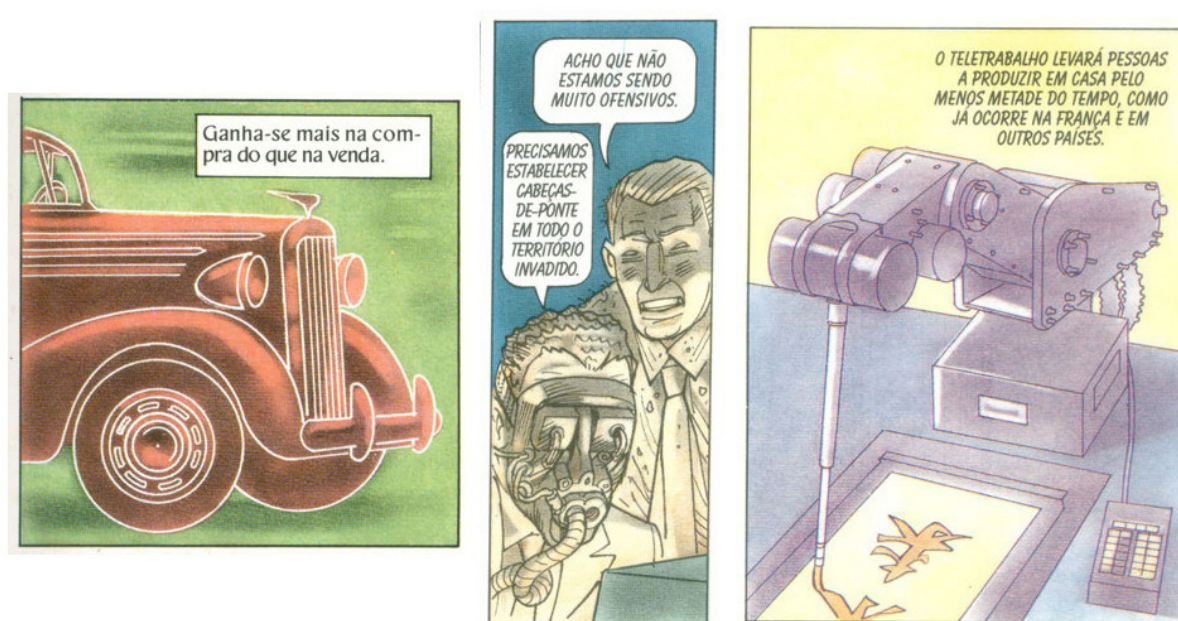


Figura 77. Três momentos de Fragmentos completos mostrando a tecnologia indício da passagem do tempo e como portadora da modernidade (Fonte: GÊ, 1991, pp. 55, 78, 93).

automóveis. A sucessão de aparatos tecnológicos inclui fábricas, equipamentos de transporte coletivo tais como o bonde, já mencionado, ônibus e metrô – que chegou à Paulista naquele mesmo 1991.

Como no caso do elemento humano, a presença dos aparatos tecnológicos dá base para diversas alegorias ao longo da HQ. Exemplos disso são as diversas passagens em que seu uso evoca a chegada de um futuro tecnológico, simbólico do crescimento urbano e econômico da cidade. Uma articulação que se dá pelo registro das diversas intervenções urbanas, como o arruamento que toma o lugar do caminho existente, os vários projetos de renovação da Avenida e da cidade como um todo, como no caso do Plano de Avenidas, já citado. A própria menção ao projeto urbanístico de Cauduro e Martino (GÊ, 1991, p. 86) são alusões a uma modernidade tecnológica, com seus perfis de alumínio extrudado – os primeiros daquelas dimensões no país²¹¹ – que se materializa na cidade. Existe, ao longo da HQ, uma estreita relação entre aparatos tecnológicos e as transformações arquitetônicas pelas quais passa a Paulista que evidencia o forte viés de determinismo tecnológico (MACKENZIE e WAJCMAN, 1999) presente na HQ.

O discurso de modernidade e progresso manifesta-se também nas mudanças dos modos de produção abordados na HQ. Do tropeiro que evoca séculos de trocas comerciais entre São Paulo e a porção sul da América portuguesa e a bacia do Prata, passa-se ao fenômeno da imigração estrangeira (europeia e asiática) e pelas fábricas das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo (IRFM). Este discurso passa, também, pela alegoria do desmonte da indústria nacional (GÊ, 1991, p. 72-76) chegando ao encerramento duplo da HQ com a distopia corporativa, expressa nos aparatos militares, nos homens-cyborgs e no crescimento vertiginoso da cidade que transforma o Alto do Caaguaçú numa formação monstruosa, quase uma colina sobre outra colina. A modernidade e o progresso são centrais também no momento utópico, de descentralização e pulverização das unidades produtivas, que vimos anteriormente.

Da mesma forma, é interessante notar o contraste entre o rigor e o detalhamento dedicados às representações tecnológicas da HQ, sobretudo aos automóveis, e o traço solto e, muitas vezes, simplificados das figuras humanas. Também, como no caso destas, a representação das máquinas lembra a utilizada em representações arquitetônicas. A diferença para o elemento humano se dá no protagonismo: a representação das máquinas e de seu discurso tecnológico são parte da transformação urbana em curso ao longo dos 100 anos narrados em *Fragmentos completos*.

²¹¹ Conforme CAUDURO, João Carlos. Depoimento [dez. 2005]. Entrevista concedida a Adilson Melendez.

4.4.3 O espaço urbano

Como nos elementos mencionados acima, a passagem de tempo mostra-se também pela transformação do espaço urbano. Isso se dá através do recurso às vistas panorâmicas em diversas passagens e pela narrativa visual das intervenções urbanísticas pelas quais passa a Avenida e a cidade, no seu processo de construção, destruição e substituição. A transformação do espaço urbano em *Fragmentos completos* evidencia as

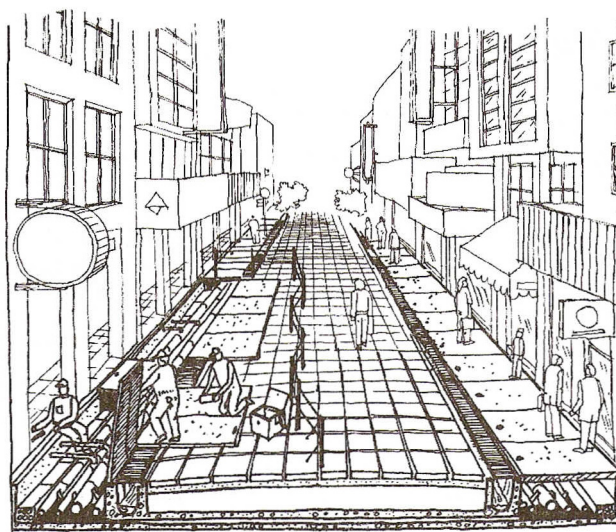


Figura 78. Representação rua Lavalle, em Buenos Aires (Fonte: MASCARÓ, 2003, p. 91).

contradições inerentes ao seu processo. Se, por um lado, coloca-se a renovação de discursos de modernidade e progresso, que materializam os anseios de hegemonia econômica e de liderança política e reafirmam, em certo sentido, a ideologia de exceção paulista, por outro, a HQ retrata a devastação de um legado arquitetônico decorrente das mudanças nos processos econômicos, da expansão da malha urbana e do adensamento populacional – todos estes, fatores que se combinarão no processo de especulação imobiliária²¹² pelo qual a Avenida passou a partir da metade do século XX. A articulação destas transformações com o elemento tecnológico reveste a Paulista do dinamismo condizente com sua condição de “5ª Avenida”²¹³ do hemisfério sul, vista anteriormente.

Os processos de verticalização e condensação da ocupação da cidade mostram também uma transformação essencial na paisagem da Paulista e de São Paulo de forma geral, que passa de uma cidade que, até a metade do século XX, ainda enxerga seu céu para uma metrópole de habitantes emparedados. A aproximação do futuro implica a aproximação do horizonte.

Como nos itens citados anteriormente, é possível fazer uma analogia entre a forma como é mostrado o espaço urbano e certos procedimentos de representação arquitetônica. São vários os quadros em que se evidencia o uso da perspectiva cônica

²¹² A edição da revista *Manchete* de 17 de julho de 1982 traz a nota “Um pianista contra as demolições” em que relata o efeito de uma notificação a proprietários de imóveis na Paulista sobre a possibilidade de suas casas serem tombadas: “da noite para o dia, as mansões que estavam na lista amanheceram literalmente tombadas por terra”. A revista *Veja*, em sua edição 721 noticiou as demolições dos palacetes das famílias Souza Ramos, Conde e Sampaio Moreira, além da mansão Andraus como “O grande desastre” (p. 91). Luiz Gê relata o episódio nas páginas 70 e 71 da *Revista Goodyear* de outubro-novembro-dezembro de 1991.

²¹³ Revista *Goodyear*, out.-nov.-dez. 1991, p. 31.

(Figura 79), com um ou dois pontos de fuga. Na HQ, esta representação espacial é um recurso empregado na representação de sua amplitude, expressão de sua importância na narrativa que reflete a importância da cidade como a grande personagem de *Fragmentos completos*.

Quanto ao elemento alegórico da narrativa, é no espaço urbano que suas colocações se concretizam. Sua transformação dá sentido às passagens de sonho, às visões de futuro que moldam a cidade de São Paulo e a Avenida ao longo do seu primeiro século de existência. O espaço urbano é o espaço de uma intervenção urbana mental²¹⁴, que independe das amarras da concretude técnica para se realizar. Intervenção tornada mais que uma abstração que, se não se materializa como paisagem urbana de fato, coloca-se como um fato visual.

O espaço urbano é o da fantasia, mediada pelo desenho que a organiza, por meio do recurso à plasticidade precisa do desenho técnico. É nele que a superação do seu caráter estrito de descrição visual e simulação espacial, através das proposições criativas, das distorções e experimentações realizadas através da subversão dos processos gráficos traz para a HQ o elemento de sonho e estranhamento.

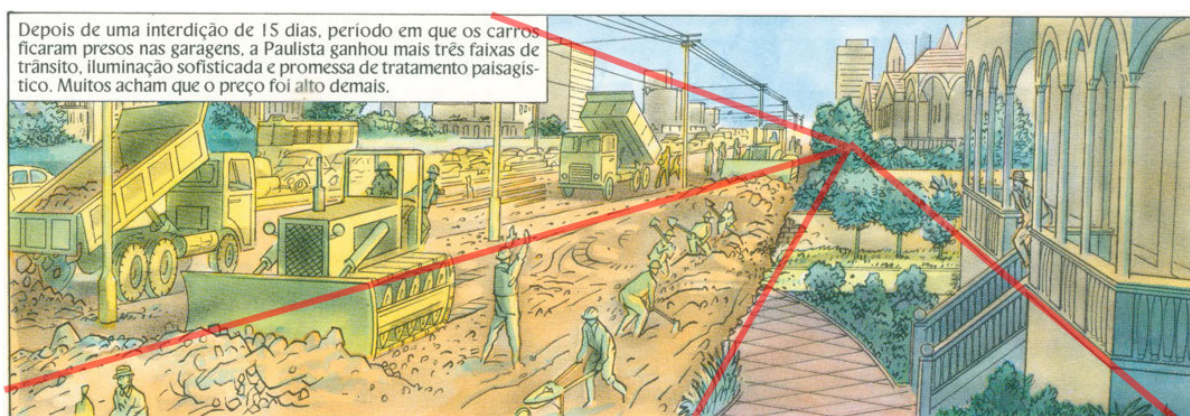


Figura 79. Exemplo de perspectiva cônica com um ponto de fuga, assinalado com as linhas, na descrição do espaço urbano (Fonte: GÊ, 1991, p. 68).

²¹⁴

Entrevista com Luiz Gê, realizada em 10/09/2016.

5 AVENIDA PAULISTA, A REEDIÇÃO DE FRAGMENTOS COMPLETOS

A iniciativa da reedição de *Fragmentos completos* partiu do editor André Conti, que conhecia a HQ desde o tempo em que fora publicada na *Revista Goodyear*, a partir de uma sugestão do escritor Joca Terron. Como muita gente, Terron conheceu a HQ alguns anos depois de lançada, por meio de amigos que possuíam a edição. Até seu relançamento, esta era uma das únicas formas de ter acesso a *Fragmentos completos*. A outra era procurar nos sebos a edição, difícil de ser encontrada, a ponto de Joca Terron, como vimos, considerar a HQ “um clássico perdido do quadrinho brasileiro”. Novos leitores, tiveram acesso a uma história que muita gente só conhecia de ouvir dizer, a partir de uma reedição cuidadosa, que preservou a quase totalidade das características originais da HQ. Mas nem todas.

5.0.1 Diferenças entre as edições

Com o conteúdo original da HQ, em grande parte, mantido, a reedição traz algumas diferenças importantes em relação à publicação original, a começar pelo nome. Embora Joca Terron²¹⁵ afirme o contrário, Luiz Gê considera que o nome da HQ, *Fragmentos completos*, nunca havia, de fato, funcionado:

[...] Na correria do fechamento da edição, acabou sendo dado um nome que nunca pegou. A história sempre foi chamada de *Avenida Paulista* por todo mundo que a conhece e nunca pelo título anterior. Na época, eu tinha pensado *A Avenida*, mas não estava muito convencido disso e o outro nome acabou passando (GÊ, 2012, p. 11).

Daí o fato da reedição de 2012 ter saído com o título *Avenida Paulista*, que tornava oficial o nome oficioso da HQ.

O segundo elemento de diferenciação entre as edições é a capa. A edição de 1991 foi, na verdade, uma das poucas em que a capa da *Revista Goodyear* não trouxe uma fotografia²¹⁶. Seguindo o padrão de diagramação de capas da revista (com uma única imagem distribuída entre capa e contracapa), a de Luiz Gê, traz fragmentos de vários casarões emergindo das fachadas envidraçadas dos grandes edifícios que os substituíram na Avenida (Figura 80). Na edição de 2012, optou-se por uma sobreposição de vários momentos da HQ, amarrados graficamente por um elemento escuro e

²¹⁵ Entrevista concedida em 18/11/2016.

²¹⁶ As exceções foram a primeira edição da nova fase da revista, de dezembro de 1985, que trouxe a reprodução de uma pintura a óleo de Herman Braun-Vega, premiada na 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo; a edição de abril-maio-junho de 1989, com ilustração futurista de Alan Voss e a última edição da revista, novamente um especial (*Especial Itapema*), de julho de 1992, com capa de Miadaira.



Figura 80. Fragmentos da Residência Alexandre Siciliano (no detalhe) emergem dos paredões de vidro na capa da Revista Goodyear (Fonte: Revista Goodyear, out.-dez. 1991; Site São Paulo Antiga, fotógrafo não identificado, disponível em <https://goo.gl/9tCfsW>, acesso em 04/01/2017).

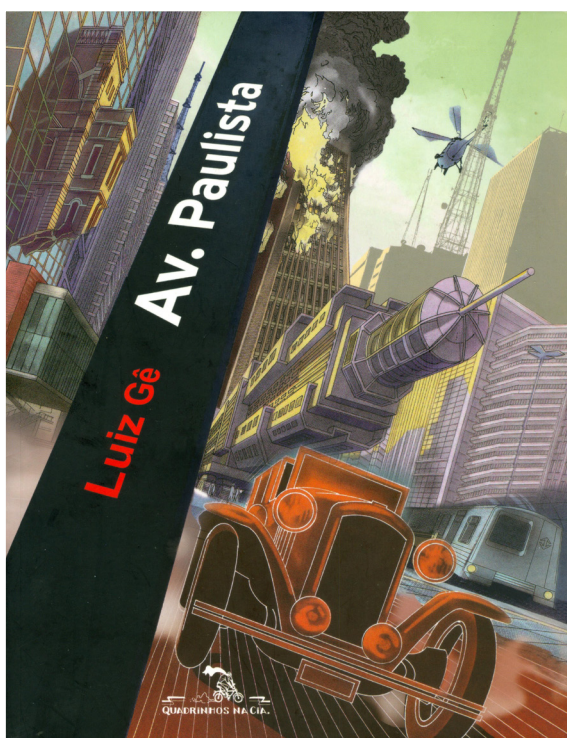


Figura 81. Capa da reedição de *Avenida Paulista* (Fonte: GÊ, 2012).



Figura 82. Os totens característicos da Avenida Paulista (Fonte: Pinterest, disponível em <https://br.pinterest.com/pin/453808099929218260/>, acesso em 03/01/2017).

diagonal (Figura 81), que remete ao paisagismo de João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, implantado na Paulista na década de 1970. Parte de uma ampla intervenção arquitetônica do qual hoje restam apenas os totens (Figura 82), o projeto incluiu o redesenho de pontos de ônibus, bancos e bancas de jornal, exclusivos da Avenida²¹⁷. Ao mesmo tempo em que elimina a necessidade de composições complicadas no meio da capa, este elemento apoia as linhas de força oblíquas, predominantes na composição, que conferem uma ideia de ação e agilidade ao conjunto. De uma capa plácida, contemplativa, que chega a ser fantasmagórica, em que a cor informa uma condição etérea, enquanto o desenho traduz um momento onírico, se passou a uma capa que lembra, de certa forma, os cartazes de filmes de ação.

Outra diferença entre as publicações está na epígrafe em quadrinhos, em duas páginas logo no início, após a página de rosto e os dados catalográficos. Iniciado na página ímpar (à direita), de acordo com uma preferência do autor, constituem dois momentos separados graficamente, ao invés de formarem uma única prancha. Compõem, assim, a transição entre os citados dados catalográficos e o texto de introdução, escrito por Luiz Gê para a reedição. Marcam, ainda, a trajetória temporal, que liga a Paulista de 2012 com aquela das primeiras décadas do século XX.

Embora haja elementos de continuidade entre os quadrinhos de 2012 e os de 1991 – a descrição da arquitetura, a ambientação urbana – a parte mais recente da HQ se diferencia bastante do grosso da obra. À primeira vista, chama atenção o tratamento gráfico dispensado aos elementos cromáticos e volumétricos, condensados na cor

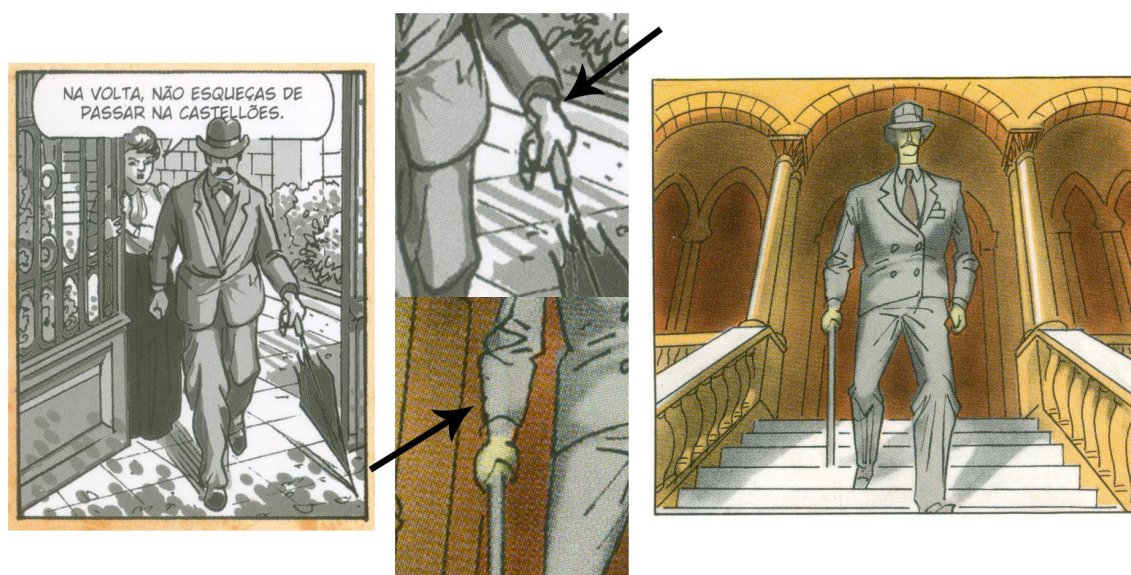


Figura 83. Comparação de estilo gráfico entre os quadrinhos de 2012 (esq.) e de 1991 (dir.). No detalhe, a comparação do traço, com espessura uniforme e mais fina, em 1991, e variada e mais encorpada, em 2012 (Fonte: Gê, 2012, p. 4; GÊ, 1991, p. 53).

²¹⁷ Resta 1, *Folha de S. Paulo*, Revista são paulo, 22 a 28/03/2015, p. 29.

monocromática das novas páginas. O que, em 1991, era obtido pela combinação de camadas sobrepostas, em 2012 dá lugar a um acabamento computadorizado.

O traço é outro elemento gráfico que diferencia os dois momentos. Com a mudança nas dimensões dos originais ele se comporta de maneira distinta (Figura 83). As diferentes dimensões dos originais têm influência direta nos diferentes graus de detalhamento que podem ser observados nos dois momentos da HQ. Isso, além do uso do sombreamento em áreas escuras relativamente grandes, forma o contraste do tratamento gráfico das páginas produzidas com uma diferença de duas décadas: a “cor única” dá lugar ao acabamento feito em um *software* de tratamento de imagem e ilustração; a sobreposição, que, como vimos, antes era feita por etapas em processos físicos, óticos e químicos é, agora, realizada dentro do computador.

Visualmente, a principal diferença notável no corpo da HQ é a textura de papel envelhecido, aplicado aos fundos de página. Vindo desde a página de rosto, a textura se torna gradativamente mais suave até desaparecer por completo após o jovem Francisco Jr., já homem feito, deixar sua casa a bordo de seu automóvel Fiat, na página imediatamente anterior ao painel futurista que já vimos (Figura 68). Na segunda edição, este é um elemento que ajuda a delimitar a parte predominantemente nostálgica da HQ, logo antes do maquinário futurista entrar em cena.

Apesar de as diferenças de conteúdo entre as duas edições parecerem, em uma primeira leitura, sutis, não foi tarefa simples reeditar a HQ. A principal dificuldade foi o tamanho dos originais. Tendo sido realizada em uma época sem *scanners*, não havia a preocupação de se adequar a imperativos de dimensões durante a produção da HQ. Consequentemente, na hora de digitalizar os originais, “não tinha *scanner* daquele tamanho”²¹⁸. As grandes dimensões, na verdade, não são características exclusivas de *Fragmentos completos/Avenida Paulista* dentro da obra de Luiz Gê. Na exposição *Luiz Gê: quadro a quadro* (2015) foi possível conhecer os originais de muitas das HQs relacionadas nesta dissertação, todas em tamanhos muito superiores ao A4 ou A3²¹⁹. A designer gráfica Simone Ponçano relata as dificuldades encontradas no processo:

²¹⁸ Entrevista realizada com André Conti em 07/11/2016.

²¹⁹ A4 e A3 são formatos de papel regulamentados pelas normas internacionais ISO 216 (1975) e ISO 5457 (1980). Derivam, ambos, do formato A0 (841 × 1189 mm), um retângulo com área total de 1 m² cujos lados possuem uma razão de $\sqrt{2}$. Todos os demais formatos derivam deste e são obtidos dividindo a folha ao meio em sua dimensão maior. Desta forma, o formato A1 (594 × 841 mm) possui a metade da área do A0, o A2 (420 × 594 mm), metade da área do A1 e assim por diante. Da mesma maneira, de uma folha tamanho A3 (297 × 420 mm) dividida ao meio, se obtém duas folhas no formato A4 (210 × 297 mm) (SILVA e ... [ET. AL.], 2014).

Tive que digitalizar tudo novamente. O Luiz fez cada página dividida em 3 artes: uma com o traço, outra com o sombreado, em preto e a terceira com as cores. Elas tinham mais ou menos 50 × 60 cm. Tive que digitalizar em varias partes, pois não cabia no *scanner*, e depois fundir essas partes, e, por fim, fundir as 3 artes em uma só. Demorou bastante. Perdi a conta de quantas digitalizações fiz.²²⁰



Figura 84. Diferenças entre o letreiramento de *Fragmentos completos* (esq.) e *Avenida Paulista* (dir.). Note-se, ainda a aplicação de textura no fundo da página na reedição de 2012 (Fontes: GÊ, 1991; GÊ, 2012).



Figura 85. Vislumbre da residência Horácio Sabino, onde, mais tarde, seria construído o Conjunto Nacional (Fonte: GÊ, 1991, p. 44).

Outras diferenças de ordem visual se referem ao tipo de fonte utilizada no letreiramento dos quadrinhos. Manteve-se inalterada a quase totalidade dos textos dos quadrinhos, bem como a diferenciação entre os textos dos balões e o dos memoriais, mas, no caso dos balões, mudou-se para uma fonte mais orgânica, mais afinada visualmente com a linguagem visual dos quadrinhos. Em sua primeira versão, *Avenida Paulista* trazia, em seus balões, fontes em que alguns caracteres trazem uma orelha em sua parte superior e que era, no

geral, mais estilizada. Uma outra diferença no letreiramento das duas versões é que *Avenida Paulista* traz os textos dos memoriais melhor encaixados em relação aos demais elementos visuais de cada quadrinho. Reflexo do processo utilizado em sua reedição, baseado nos *softwares* Illustrator e InDesign, ambos do fabricante Adobe²²¹.

Procurando funcionar como um complemento contextual, já que a HQ evita ser “um árido trabalho didático” (CAMPOS, 1991), os paratextos inseridos nas páginas da *Revista Goodyear* junto aos quadrinhos tratam dos eventos mundiais em ordem cronológica. Na visão de Rosangela Petta, os textos cumpriam, ainda, um papel de justificação daquele material em uma revista que, afinal, não era de quadrinhos. Inicia-se o relato textual extra-quadrinhos com o surgimento de novos *sports* e com o início das conversações a respeito dos primeiros Jogos Olímpicos da Era Moderna a serem realizados em Atenas em 1896, passando para as inovações científicas (a descoberta do *Pithecanthropos Erectus*) e da sociedade de consumo (sorvete e Coca-Cola). As novidades se sucedem ao longo da HQ até se encerrarem com expectativas em relação à paz mundial, faltando pouco menos de um terço para seu final. Uma narrativa que não deixa de ter algo de triunfal, ao relacionar tecnologia com progresso, em sintonia com uma revista produzida pelo departamento de relações públicas de uma multinacional.

5.0.2 Atualização e ajustes no discurso

Os paratextos que integram uma e outra edição são, também, bastante diferentes entre si. Em 1991, não há exatamente um prefácio, mas, antes da HQ propriamente dita, a *Revista Goodyear* traz três páginas com quatro textos alusivos ao quarteirão em que se localiza o Conjunto Nacional, marco da transformação da Paulista de uma avenida residencial para uma de uso misto. Como uma forma de contar um pouco da história da Avenida Paulista, os textos começam falando da residência Horácio Sabino (Figura 85), contando, a seguir, um pouco da história do projeto do Conjunto Nacional e passando depois por dois momentos do restaurante Fasano, um dos mais finos da capital. A página seguinte traz um perfil de Luiz Gê, enfatizando seu lado paulistano. O que mais se aproxima de uma introdução localiza-se na segunda página da HQ. É o momento em que temos seu título original: *Fragmentos completos*, seguido de alguns dados sobre a Avenida Paulista, com algumas estatísticas, e rápidas considerações sobre o centenário.

Na edição de 2012, este texto dará lugar ao início de um relato histórico sobre a Avenida, que tem o objetivo de aprofundar e complementar a narrativa gráfica ao longo das 63 páginas seguintes. Este espaço de texto, inalterado na diagramação da nova edição, passa a ser preenchido com uma cronologia que se refere mais

²²¹ Entrevista realizada com Simone Ponçano em 07/11/2016.

diretamente à própria Avenida, em substituição ao texto mais generalista de 1991. Ao contrário da versão de 1991, este espaço, em 2012, terá conexão com as caixas de texto seguintes. Em comum com a versão de 1991, este é o lugar que traz o título definitivo da HQ: *Avenida Paulista*.

No prefácio à segunda edição, Luiz Gê comenta que o texto referenciando mais diretamente a história mostrada é a retomada de uma ideia surgida já durante a produção da edição original da HQ: “a intenção era a de que eles ampliassem a informação relativa aos assuntos da história da Paulista, principalmente daqueles que estivessem sendo abordados nas páginas em que estivessem presentes” (GÊ, 2012, p. 11).

No prefácio, o autor retoma o tema das previsões feitas em 1991, colocando-as em uma perspectiva contemporânea. Considerações sobre descentralização e o incremento na rede de transportes atestam um certo otimismo mantido por Luiz Gê em relação a previsões que continuam “em grande parte, no futuro” (GÊ, 2012, p. 12).

O autor também se refere às transformações pelas quais passou a Paulista nas duas décadas que separam as duas edições. Lembra do surgimento de novos polos de poderio econômico e empresarial – Faria Lima e Berrini – que interferem na centralidade da Paulista. Conforme lembra Paulo Cesar Garcez Marins (2016)²²², quando a elite se desloca, o centro se desloca com ela. Embora o centro de poder não tenha se transferido inteiramente do antigo Alto do Caaguaçu, o surgimento dos novos polos, ainda na década de 1990, ocorreu paralelamente ao surgimento de um certo discurso de decadência da Avenida Paulista. Uma fase de decadência que culminaria no desaparecimento, na década seguinte, de alguns de seus locais de referência tais como o cinema e a livraria Belas Artes e o restaurante Riviera²²³.

No texto, Luiz Gê observa que essa perda de centralidade em relação ao poderio empresarial não implicou necessariamente a perda da simbologia da Avenida: “a bem da verdade, ninguém vai comemorar a vitória de um jogo, desfilar ou protestar na Berrini ou na Faria Lima” (GÊ, 2012, p. 13). Talvez, o que tenha ocorrido seja exatamente o contrário, o processo e o discurso de decadência da Paulista antecede em poucos anos o crescimento de sua importância simbólica, com a Avenida passando a sediar eventos cada vez maiores.

Um marco no uso da Paulista como palco das manifestações mais diversas foi a primeira *Parada do Orgulho GLT*, em 1997. De um evento realizado com

²²² Seminários Avenida Paulista. MASP, 2016.

²²³ Após funcionar por 57 anos no térreo do edifício Anchieta, o Riviera encerrou suas atividades em 2006. Reformulado pelo chef Alex Atala e seu sócio, reabriu em 2013. Belas Artes foi o nome dado ao Cine Trianon (1958) após sua reforma em 1967. Encerrou suas atividades em 2011. Revitalizado através do patrocínio de um banco estatal, reabriu em 2014 e, desde então, mantém sua programação focada em filmes de arte. A livraria Belas Artes encerrou suas atividades em 2006. O local onde funcionou por 27 anos hoje é ocupado por uma lanchonete, vizinha de uma loja de vestuário, ambas de perfil popular.

estrutura precária e algo em torno de dois mil participantes, a *Parada* de São Paulo transformou-se num acontecimento de proporções gigantescas, constituindo-se numa das principais datas da cidade. Com o crescimento da *Parada* passou a se dar uma disputa quanto ao local de sua realização em que um dos pontos fundamentais para seus organizadores era que o evento continuasse a ser realizado na Paulista, o que passou a ser contestado pelo poder público, até ser incluído no calendário oficial da cidade pelo prefeito Fernando Haddad (2013-2016) em 2016. São disputas que extrapolam as dimensões físicas e técnicas do uso da Avenida, tornando-se disputas sobre narrativas e hegemonia.

Embora o uso da Paulista anteceda à *Parada* de 1997²²⁴, esta foi uma questão que cresceu em importância nas últimas duas décadas. Eventos como o 1º de Maio da CUT (Central Única dos Trabalhadores) (SHIBAKI, 2007) e a prova de São Silvestre coexistiram com manifestações de diversos matizes ideológicos tais como a Marcha para Jesus, marchas de ativistas pelos direitos dos animais ou militantes da Consciência Negra. As chamadas Jornadas de Junho, de 2013, tiveram na Paulista seu ponto focal e de irradiação a partir das manifestações em torno da questão do aumento da tarifa dos ônibus do transporte coletivo de São Paulo.

O uso da Paulista para este fim tornou-se constante. Neste sentido, é interessante lembrar a observação feita pelo fotógrafo Cristiano Mascaro²²⁵ de que esta importância como palco de manifestações já esteve relacionada a outros locais da cidade, citando o caso da avenida São João, que fez este papel na década de 1960 – antes, portanto, do surgimento do Minhocão. Outro exemplo disso foram as manifestações do movimento por eleições diretas, em 1983 e 1984, ocorridas no vale do Anhangabaú e na praça da Sé.

No prefácio da segunda edição de sua HQ, Luiz Gê faz a relação dos acontecimentos de duas décadas após o centenário da Avenida. Talvez, pela percepção de que ela se constitui, ainda, num marco de cidade que vale a pena ser trabalhado – seria, no mínimo, estranho pensar numa HQ sobre a Faria Lima ou a Berrini. Mesmo as características de força corporativa, econômica e política destes centros mais recentes de poder derivam, em certa medida, dessa ideologia difusa de uma hegemonia paulista. Com suas sucessivas vagas de modernidade, com seus apogeus, decadências e reerguimentos a Avenida Paulista ainda não foi substituída por outro marco de São Paulo em sua capacidade de atrair e manter essa força simbólica de paulistanidade.

²²⁴ A comemoração pelo título do Corinthians no campeonato paulista de futebol teria sido a primeira delas, em 1977 (FRUGOLI JR. 2000 apud SHIBAKI, 2007). Antes da São Silvestre, a Paulista já havia sido palco de diversos eventos esportivos ao longo de sua história, mas a prova passa a se associar à Avenida partir de 1980 quando se torna o local de sua partida e chegada (SHIBAKI, 2007).

²²⁵ Seminário Avenida Paulista MASP, 2016.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A capa da *Revista Goodyear* de outubro-novembro-dezembro de 1991 deixa claro como ela via a simbologia relacionada ao centenário da Avenida Paulista: *O futuro faz cem anos*. Neste ponto, a *Goodyear* se achava em sintonia com a narrativa em torno da data que evocava, ainda, atributos de trabalho, inovação e progresso, relacionando-os à Paulista e, por associação, aos paulistas.

Como parte de sua missão corporativa, a *Goodyear* buscava sobressair-se. Para isso, formulava pautas condizentes com seu projeto de excelência (que refletia a excelência da multinacional que a financiava) e construía-se visualmente através de uma direção de arte inventiva e inovadora. Isso criou condições para que a edição sobre o centenário da Paulista pudesse tratar do tema recorrendo à linguagem dos quadrinhos, algo nunca feito nos seis anos da nova fase da revista – e que nunca mais o seria, uma vez que ela tiraria apenas mais duas edições. Uma solução inusitada, em sintonia com uma revista que procurava ousar, inclusive visualmente, em seu conteúdo.

O fato desta ideia ter surgido a partir da leitura de uma das HQs de Luiz Gê, *Entradas e bandeiras*, por Rosangela Petta, reforça o caráter de contemporaneidade de seus quadrinhos. Tendo sido parte da empreitada da Circo Editorial e um dos grandes responsáveis por uma de suas principais publicações, a revista *Circo*, a produção de quadrinhos de Luiz Gê na década de 1980 era, como vimos nas palavras do editor André Conti, “inescapável”²²⁶. A isto, se deve somar o fato de que, além do talento como ilustrador e quadrinista, Luiz Gê, nos anos 1980, já demonstrara enorme capacidade de realizar uma leitura lúcida do seu contexto e do seu tempo, levando para os quadrinhos ideias, idiosincrasias e debates contemporâneos, como poucos.

Luiz Gê foi, ainda, figura de destaque no Brasil dentro de um processo – que também se verificava em outros países – de transformação dos quadrinhos que ocorria nos anos 1980. Tributário dos quadrinhos *underground* e europeus (GARCIA, 2012), este movimento se caracterizava por um movimento de dissociação desta linguagem de algo exclusivamente voltado ao público infanto-juvenil e relacionado à baixa cultura. A proposta de uma HQ mais madura, voltada a temas adultos teve em Luiz Gê e em alguns de seus contemporâneos sua máxima expressão brasileira. Expressão esta que era, também, expressão de uma brasilidade contemporânea e moderna que, no caso de Luiz Gê, se articulava com uma paulistanidade difusa. Se nos anos 1980 essa ideologia apresentava um relativo esgotamento em alguns de seus aspectos – principalmente quanto ao nacionalismo regional (CERRI, 1996) – em outros se reafirmava – nas ideias de trabalho, progresso e desenvolvimento, por

226

Entrevista realizada em 07/11/2016.

exemplo – ao mesmo tempo que sua mescla a uma ideia mais generalista de brasilidade correspondia à absorção das elites paulistas dentro do processo de formação de uma elite nacional.

Mais do que ninguém, Luiz Gê foi o autor que soube transcender a crítica política, social e de costumes, característica do melhor humor gráfico produzido no país nas décadas de 1970 e 1980, e transpor para os quadrinhos essa paulistanidade de final de século, como expressão de uma brasilidade moderna e cosmopolita. Uma modernidade expressa nos temas tratados, mas que também se coloca na própria concepção e uso dos quadrinhos como linguagem capaz de abordar e desenvolver temas relevantes. Neste aspecto, é uma contemporaneidade brasileira que se constrói, se reforça e se reafirma na obra em quadrinhos de Luiz Gê em que esta funciona como instrumento de uma formulação e reafirmação de modernidades.

Luiz Gê era, portanto, o autor certo e a *Revista Goodyear*, o veículo certo para *Fragmentos completos*. Difícil pensar em um lugar mais adequado para uma obra de exaltação e encantamento com uma modernidade em que a tecnologia se mostra como mensageira do futuro e do progresso e que é, também, uma obra de balanço, síntese e reflexão de um discurso e um projeto de modernidade brasileiro.

Como comentado anteriormente, nos quadrinhos, o momento em que *Fragmentos completos* é publicado, se caracteriza pela quase total desaparecimento das revistas dedicadas ao quadrinho autoral adulto. Um processo gradual, que marcou toda a década seguinte que, por um lado, fez boa parte desta produção migrar para o circuito de fanzines (SANTOS, 2015) e, por outro, ajudou a situar a distribuição de outra parte desta produção nas livrarias especializadas como álbuns ou *graphic novels*. Considerando estes fatores, *Fragmentos completos* constitui, em retrospecto, um duplo marco na produção brasileira de quadrinhos autorais. A mudança nos rumos de uma carreira que proporcionou algumas das HQs mais marcantes publicadas no último quarto do século XX coincidiu com uma crise, tanto de produção quanto de distribuição, nos quadrinhos autorais brasileiros que só começaria a ser superada com o início das publicações na internet, que ganham força na segunda metade da década de 1990 (SANTOS, 2010), e com os incentivos governamentais, com a aquisição de adaptações literárias para os quadrinhos, a partir de 2006 (GALO, 2010).

Considerando ainda este contexto, a reunião em livro de tiras ou de quadrinhos originalmente impressos em jornal ou em revistas produzidas com papel de qualidade inferior tinha um caráter de validação desta produção. Exemplos disso podem ser buscados na produção de Luiz Gê, com seus livros *Macambúzios e sorumbáticos* (T. A. Queiroz Editor, 1981), *Quadrinhos em fúria* (Circo Editorial, 1984) e *Território de bravos* (Editora 34, 1993). O primeiro traz uma compilação de charges publicadas em jornal, o segundo, de HQs produzidas a partir do início dos anos 1970, em muitos casos, para a imprensa alternativa, e o terceiro, de quadrinhos publicados, quase

todos, nas revistas da Circo Editorial. Nos três casos, sua transformação em livro, com capa mais encorpada e em papel normalmente melhor do que o de sua publicação original, fazia com que este conteúdo deixasse de ser “descartável” e adquirisse legitimidade material para ocupar espaço em uma livraria ou biblioteca, como que investido de um *status* novo e superior.

Publicada da forma como foi, *Fragmentos completos* se constitui, também no aspecto material, em momento de exceção, tanto dentro da obra de Luiz Gê quanto em relação à produção de quadrinhos daquele momento. Do mesmo modo, seu relançamento em 2012, se não chega a constituir uma exceção absoluta, possui suas particularidades. *Avenida Paulista* foi lançada em um momento em que o mercado editorial de quadrinhos se encontrava aquecido devido, em boa parte, às encomendas governamentais de adaptações de obras literárias para quadrinhos via PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola). Neste caso, a capa encorpada, o papel *couché* e a impressão em cores não representaram um substancial incremento em relação à edição original. Talvez isso não tenha ocorrido nem mesmo quanto ao seu prestígio: quando de seu lançamento, no suporte material já mencionado, contando com vastos recursos financeiros e materiais para sua realização, *Fragmentos completos* já possuía um *status* elevado ao ser publicada em um veículo conceituado como a *Revista Goodyear*. A importância de edição de 2012 está no resgate de uma obra que passou duas décadas conhecida e, pior, lembrada, por um grupo restrito, embora entusiasmado, de aficionados por quadrinhos. Sua reedição permitiu que a HQ superasse sua condição de “clássico perdido”, como colocado por Joca Terron²²⁷.

Fragmentos completos/Avenida Paulista pode ser, ainda, entendida como o resultado de uma convergência de projetos, em que dois protagonistas de uma modernidade que se expressava via imprensa combinaram suas visões de futuro em uma obra que se mantém atual. Essa atualidade se dá pela excelência artística, visual e narrativa de Luiz Gê e da *Revista Goodyear* que se combinam e reforçam mutuamente. Se dá, também, pelo alcance das relações com o momento de mudança política, econômica e tecnológica abordados na HQ. Se dá, ainda, por essas relações e projeções se referirem a questões em alguns casos ainda não superadas um quarto de século depois de sua primeira publicação – como é caso da reformulação das relações de trabalho, dos modos de produção e do papel desempenhado pela tecnologia nestes processos. Neste último aspecto, o determinismo tecnológico em *Fragmentos completos* constitui elemento adicional de conexão com uma contemporaneidade que ainda permeia parte das visões do futuro, sejam elas utópicas ou não.

São questões importantes, mas que não esgotam ou limitam as visões de modernidade que Luiz Gê expressa na sua produção de quadrinhos relacionada a

227

Entrevista realizada em 18/11/2016.

São Paulo. Distribuídas por sua obra, principalmente ao longo das décadas de 1970 e 1980, dialogam com o horizonte cultural em que se inserem os deslocamentos e mudanças da concentração de poder no país ao longo do século XX. Parte importante da produção de quadrinhos do autor, em particular a abordada nesta pesquisa, se dedica a construir visualmente essa centralidade paulista, expressa por valores de modernidade que ainda têm na cidade de São Paulo sua grande expressão brasileira. Ao longo de uma década e meia, a obsessão pela marca urbana é também a obsessão de dotar a cidade da profundidade narrativa que fará com que seja muito mais do que um cenário para suas HQs.

É em *Fragmentos completos/Avenida Paulista* que Luiz Gê consegue, mais do que em qualquer outra HQ de sua autoria, fazer da cidade de São Paulo sua personagem.

BIBLIOGRAFIA

AB'SÁBER, Aziz N. **Geomorfologia do sitio urbano de São Paulo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, João A. B. de. **Arquivos Incríveis: Dr. Macarra, de Carlos Estevão**. Bigorna. Disponível em <<http://www.bigorna.net/index.php?secao=arquivosincríveis&id=1272203042>>. Acesso em: 10/06/2016.

ALVES, Bruno F. Histórias em quadrinhos e cinema: um caso de tradução intersemiótica. **1ªs Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo. 2011. Disponível em http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais1asjornadas/anais/3-ARTIGO_1AS_JORNADAS-BRUNO_FERNANDES_ALVES.pdf. Acesso em: 21/12/2016.

ANDRAUS, Gazy. **O Koan nas histórias em quadrinhos autorais adultas**. Parte 1: Distinções e conceitos, 2001. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero3/agaquev3n3_2.htm>. Acesso em: 4 junho 2015.

ANELLI, Renato L. S. Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB. **Arquitextos**, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/259>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?:** ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 11ª Edição. ed. São Paulo/Campinas: Cortez/ Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

_____. O caracol e sua concha: ensaio sobre a nova morfologia do trabalho. **Asian Journal of Latin American Studies**, v. 18, n. 4, 2005. 137-155.

ART BONOBO. Claudio Tozzi. **Art Bonobo**, 12 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/claudiotozzi/tozzi.html>>. Acesso em: 1 set. 2016.

ATELIÊ EDITORIAL. Benedito Lima de Toledo. **Ateliê Editorial**, s. d. Disponível em: <<https://www.atelie.com.br/publicacoes/autor/benedito-lima-de-toledo/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BAZZO, Walter; et al. **Introdução aos estudos CTS (ciência, tecnologia e sociedade)**. [S.l.]: Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), 2003.

BENEDITO, Mouzar. **Meneghetti: o gato dos telhados**. São Paulo: Boitempo, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade. In: MOLES, Abraham A. et al. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? **Portal Brasileiro de Cinema**, 19 jul. 2006. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BRANDÃO, Ramon de L. **O automóvel no Brasil entre 1955 e 1961: a invenção de novos imaginários na era JK**. 2011. 217 p. Dissertação (Mestre em Narrativas, Imagens e Sociabilidades) – PPGH-UFJF. Juiz de Fora, 2011.

BRANT, Beto. **Dov'è Meneghetti?** São Paulo: Chroma Filmes, Cardan, 1989. 11 min.

BRASIL, Carlos. Takeshi Assaoka, o Editor de Arte. **Blog Revista Goodyear**, 7 nov. 2007. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20121227231810/http://arevistagoodyear.zip.net/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

BREVE história. Direção: Fernanda Ribeiro. Produção: Belo Horizonte. [S.l.]: [s.n.]. 2015. vídeo na internet (14 min), PARTE 1/2, son., color. Entrevista. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Os4FeKwofBM>. Acesso em: 22/06/2016.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história: cinco séculos de um país em construção**. São Paulo: Leya, 2010.

CAMPOS, Eudes. Os primeiros hotéis da cidade de São Paulo. **Correio Gourmant**, 2014. Disponível em: <http://correiogourmand.com.br/turismo_03_turismo_05_historia_primeiros_hotéis_sao_paulo.htm>. Acesso em: 30 set. 2015.

CAMPOS, Rogério de. Avenida Paulista vira heroína de quadrinhos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 dez 1991. Ilustrada, p. 5-5.

CARVALHO, Carlos E. O fracasso do Plano Collor: erros de execução ou de concepção? **Economia**, Niterói, v.4, n. 2, jul./dez. 2003. 283-331.

CARVALHO, Ilmar. Arrigo Barnabé: poeta maldito da megalópole. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 797, 04 a 10 out. 1984. 8-9.

CASTELLO, Lineu. Meu tio era um Blade Runner: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema. **Arquitextos**, maio 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/781>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

CASTRO, Ruy; SEIXAS, Heloisa (org.). **O leitor apaixonado: prazeres à luz do abajur**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 1, 2000. 5-15.

CERRI, Luís F. **Non ducor, duco: a ideologia da paulistanidade e a escola**. 1996. 214 p. Dissertação (Mestre em Educação) – Faculdade de Educação, Unicamp. Campinas, 1996.

COIMBRA, Carlos. **Independência ou Morte**. São Paulo: Cinedistri, 1972. 108 min.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Algés: Difel, 2002.

CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Circo Editorial, 1985-1990.

CHINEN, Nobuyoshi. A história do Gibi. In: SANTOS, Roberto E., et al. **Gibi, a revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2010. p. 112.

_____. A revista Circo de Quadrinhos. In: MENDES, Toninho (org.). **Humor paulistano: a experiência da Circo Editorial 1984-1995**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014. p. 167-269.

CIRCO DE QUADRINHOS E HUMOR. São Paulo: Circo Editorial, 1986-1988.

CIRNE, Moacy. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.

CORDEIRO, Helena K. A “cidade mundial” de São Paulo e o complexo corporativo do seu centro metropolitano. In: SANTOS, M., et al. **O novo mapa do mundo: fim de século e globalização**. 3ª Edição. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

COUTINHO, Laerte. Biografia. **Laerte - Site oficial do cartunista Laerte**, n.d. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/laerte/info/biografia-top.html>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

COUTINHO, Laerte. Conversa de comadres: depoimento. [outubro/novembro, 1994]. São Paulo: **Revista Panacea** n. 36. Entrevista concedida a JMM Kazi.

COWAN, Ruth S. **More Work for Mother: the ironies of Household technology from the open hearth to the microwave**. New York: Basic Books, 1983; London: Free Association, 1989. 69-111 p.

CURTA Entrevista. Intérpretes: Arrigo Barnabé. [S.l.]: vídeo na internet. 1979. (14 min), son., color. Entrevista. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JWRQI9n7Zug>>. Acesso em: 22/06/2016.

DIWAN, Pietra. **Raça Pura**: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

DÓRIA, Palmério. **Honoráveis Bandidos**: um retrato do Brasil na era Sarney. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

DUCROQUET, Simon; MIRAGLIA, Paula; TONGLET, Ariel. Copan, 50 anos. **Nexo Jornal**, 28 maio 2016. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/especial/2016/05/28/Copan-50-anos>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana L. C. da. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

EISEL, Braxton. **The Flying Tigers**: Chennault's american volunteer group in China. Washington: Air Force History Museum, 2006.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. Vilanova Artigas, 20 jun. 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13159/vilanova-artigas>>. Acesso em: 13 mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.

ENZENSBERGER, Hans M. Trujillo - vida e morte de um pai do povo. **Versus**, São Paulo, n. 08, p. 22-33, fev.-mar. 1977. Traduzido por Silvana Rodrigues.

ESCRITÓRIO DE ARTE. Rubem Grilo. **Escritório de arte**. Disponível em: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/rubem-grilo/>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

_____. Rubens Gerchman. **Escritório de arte**. Disponível em: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/rubens-gerchman/>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

_____. Marcelo Grassmann. **Escritório de arte**, s. d. Disponível em: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/marcelo-grassmann/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**: hipóteses para a chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1994.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2ª Edição. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

FEENBERG, Andrew. Racionalização subversiva: tecnologia, poder e democracia. In: NEDER, Ricardo T. (org.). **A teoria crítica de Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Brasília: [s.n.], 2010. p. 69-95.

FERRARI, Monia D. M. **A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas (1951-1954) – seca e desigualdades regionais**. 2005. 160 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFSCar. São Carlos, 2005.

FERRETTI, Danilo J. Z. **A construção da paulistanidade: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930)**. 2004. 398 p. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP. São Paulo, 2004.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2005.

FINOTTI, Ivan. Um certo Toninho Mendes. In: MENDES, Toninho (org.). **Humor Paulistano - A Experiência do Circo Editorial - 1984-1995**. São Paulo: Sesi, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FUNDAÇÃO ESCULTOR VICTOR BRECHERET, n. d. Disponível em: <<http://www.victor.brecheret.nom.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

GALO, Regina A. de C. Dos livros para os quadrinhos: as quadrinizações de obras literárias na sala de aula. **Unopar Científica. Evista de ensino, educação e ciências humanas**, Londrina, v. 11, n. 2, out. 2010. 33-41.

GARCIA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GÊ, L. **Avenida Paulista**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2012.

_____. Fragmentos completos. **Revista Goodyear**, out,-nov.-dez. 1991. 34-99.

_____. **Quadrinhos em fúria**. São Paulo: Circo Editorial, 1984.

_____. Subterranean Snacks. **O Bicho**, Rio de Janeiro, n. 5, 15 jul. 1975. 44-47.

_____. **Território de bravos**. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. Uma conversa com o cartunista Luiz Gê. **Revista Ponto**, São Paulo, outubro 2014.

GIBI ATUALIDADE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1976.

GIUSTI, Iran. Laerte: “Gostaria de não ter renegado minha homossexualidade por 40 anos”. **iGay**, 11 mar. 2014. Disponível em: <<http://igay.ig.com.br/2014-03-11/laerte-gostaria-de-nao-ter-renegado-minha-homossexualidade-por-40-anos.html>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

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

_____. As heroínas da resistência. **IstoÉ**, 25 abr. 2011. Disponível em: <http://istoe.com.br/134439_AS+HEROINAS+DA+RESISTENCIA/>. Acesso em: 23 maio 2016.

_____. **A Morte do Grilo**: A história da editora A&C e do gibi proibido pela ditadura militar em 1973. São Paulo: Peixe Grande, 2012.

GUIMA, Victor. Ozualdo Candeias: O cinema marginal e a Boca do Lixo. **Newronio**, 23 out. 2014. Disponível em: <<http://newronio.espm.br/ozualdo-candeias-o-cinema-marginal-e-a-boca-do-lixo>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

HIERONYMUS Bosch Biography. **Hieronymus Bosch - The complete works**, 8 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.hieronymus-bosch.org/biography.html>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

HISTÓRIA do Brasil, por Bóris Fausto - Redemocratização. Direção: Mônica Simões. [S.l.]: TV Escola/Polo de Imagens. 2002. 30 min.

HOMEM, Maria C. N. **Higienópolis**: grandeza e decadência de um bairro paulistano. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico, 1980.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. **População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais - 1872/2010**. Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>. Acesso em 25/05/2016.

_____. **População nos Censos Demográficos, segundo as Grandes Regiões, as Unidades da Federação e a situação do domicílio - 1960/2010**. Disponível em <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>. Acesso em 09/06/2016.

INSTITUTO RUBENS GERCHMAN. **Instituto Rubens Gerchman**, 20 set. 2013. Disponível em: <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/>>. Acesso em: 1 set. 2016.

JOGO DE IDEIAS. **Série HQ**. Apresentação de Claudiney Ferreira, direção de Marcelo Novaes. São Paulo: Sala Itaú Cultural, 2012, vídeo na internet (27 min), parte 1/2, son., color. Entrevista. Série HQ, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GmY40PVUhME>>, acesso em 26/09/2015.

JORGE WILHEIM - O LEGADO. Jorge Wilhelm. **Jorge Wilhelm**, 13 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.jorgewilheim.com.br/>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

KOTSCHO, Ricardo. A fábrica de pneus que resgatou a reportagem. **Revista Goodyear**, São Paulo, jul./ago./set. 1990. 60-67.

KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2ª ed. (arquivo PDF). São Paulo: Scrita, 2001.

L&PM EDITORES. Autores - Vida & Obra: Laerte. **L&PM Editores**, n. d. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=809473>. Acesso em: 14 mar. 2017.

_____. Autores - Vida & Obra: Millôr Fernandes. **L&PM Editores**, s. d. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=700032>. Acesso em: 21 mar. 2017.

LABORATÓRIO Brasil. Direção: Roberto Stefanelli. Intérpretes: José de Ribamar. [S.l.]: TV Câmara. 2007.

LAMAS, Caio. **Boca do Lixo, Cinema Novo, Cinema Marginal**. [S.l.]: [s.n.]. s. d. disponível https://www.academia.edu/9739932/Boca_do_Lixo_Cinema_Novo_Cinema_Marginal_entrevista_com_Jo%C3%A3o_Silv%C3%A9rio_Trevisan. Acessado em: 08/08/2016.

LAMBIEK COMICLOPEDIA. Tanino Liberatore. **Lambiek Comiclopedia**, 22 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.lambiek.net/artists//liberatore.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

LARA, Arthur H. **Grafite: arte urbana em movimento**. 1996. 160 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP. São Paulo. 1996.

LUYTEN, Sonia B. M. Quadrinhos Paulistanos: de Ângelo Agostini a Maurício de Sousa. In: ADAMI, Antonio; MELO, José M. D. (orgs.). **São Paulo na Idade Mídia**. São Paulo: Arte e Ciência, 2004. p. 317-338.

LYRA, Maria de L. V. Memória da independência: marcos e representações simbólicas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, 15, n. 29, 1995. 173-206.

MACHADO, Arlindo. Imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In: _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997. p. 220-235.

MACKENZIE, Donald; WAJCMAN, Judy. Introductory essay: the social shaping of technology. In: _____ (orgs.). **The social shaping of technology**. Buckingham: Open University Press, 1999.

MARINETTI, Filippo T. Fundação e manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, Aurora F. **O futurismo italiano: manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARINS, Paulo C. **A Avenida Paulista como espaço de afirmação das elites imigrantes de São Paulo**. Seminário: Avenida Paulista. São paulo: [s.n.]. 2016.

MARQUEZI, D. **Auika!** São Paulo: Proposta Editorial, 1980.

_____. Brasil Extra: a memória apagada. **Dagomir Marquezi**, 23 jan. 2011a. Disponível em: <<http://dagomir.blogspot.com.br/2011/01/brasil-extra-mais-uma-imagem-do-passado.html>>. Acesso em: 2 jun. 2016.

_____. Luiz Gê e os tubarões voadores. **Dagomir Marquezi**, 7 jan. 2011b. Disponível em: <<http://dagomir.blogspot.com.br/2011/01/luiz-ge-e-os-tubaroes-voadores.html>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

MARTINE, Joly. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007.

MASCARÓ, Juan Luis. **Loteamentos urbanos**. Porto Alegre: L Mascaró, 2003.

MATSUBARA, Vitor. Gol faz 35 anos; veja 10 curiosidades. **Quatro Rodas**, 12 maio 2015. Disponível em: <<http://quatorrodas.abril.com.br/noticias/gol-faz-35-anos-veja-10-curiosidades/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MAUAD, Ana. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 1, jan-jun 2005. 133-174.

MELO, José M. de. **Comunicação social: teoria e pesquisa**. Petrópolis: Vozes, 1970.

MENDES, Toninho. Toninho Mendes: Editor e criador da Circo Editorial: depoimento. [15/04/2010]. São Paulo: **Produção Cultural**. Entrevista concedida a Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn.

MIL PERIGOS, São Paulo: Dealer Editora, n.3-4, 1991.

MOEBIUS. Biographie. **Moebius**, 29 jul. 2013. Disponível em: <<https://www.moebius.fr/page-Biographie>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

MORAES, Flávio L. M. B. D. **Estudo crítico e histórico da Avenida Paulista**. 1995. 281 fl. Dissertação (Mestrado) – IFCH-Unicamp. Campinas (SP), 1995

MORI, Victor H.; BONDI, Mauro. Paulicéia desvairada 2007. **Arquitetismo**, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/01.005/1343>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

MUMFORD, Lewis. **The Myth of the Machine: Technics and Human Development**. New York: Halcourt, Brace and World, Inc., 1967.

NARANJO, Marcelo. Grilo, um importante momento dos quadrinhos no Brasil. **Universo HQ**, 10 fev. 2004. Disponível em: <<http://www.universohq.com/museu-dos-quadrinhos/grilo-um-importante-momento-dos-quadrinhos-no-brasil/>>. Acesso em: 30 maio 2016.

NASCIMENTO, Ana P. **Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)**. 2009. 498 p. 2 v. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU-USP. São Paulo, 2009.

NASSAR, Paulo. A evolução das publicações em jornalismo empresarial para o jornalismo em empresas. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, Ano 13, n. 13, jan. - dez. 2009. 127-144.

NEHRING, Marta M. **São Paulo no Cinema: a representação da cidade nos anos 1960**. 2007. 237 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP. São Paulo. 2007.

NIXON, Nikki. Tubarões Voadores – a HQ que virou música. **HQ Memória**, 2009. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20110810210221/http://hqmemoria.quadrinho.com/?p=15>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso S. de. São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 32, jan./abr. 2013. 210-235.

OLIVEIRA, Cecília H. de S. A invenção do grito. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, 19 set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/a-invencao-do-grito>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

OLIVEIRA, Domingos S. de C. **O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará**. 2011. 227 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Belém. 2011.

OLIVEIRA, Iranilson B. et al. A ordem antes do progresso: o discurso médico – higienista e a educação dos corpos no Brasil do início do século XX. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, 9, n. 1, jan.-abr. 2012. 1-15.

OLIVEIRA, Marcelo A. N. de. **Avenida Paulista: a produção contemporânea de uma paisagem do poder**. 1998. 294 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia Social, IFCH/Unicamp. Campinas, 1998.

OUKAWA, C. S. **Edifício Copan: uma análise arquitetônica com inspiração na disciplina análise musical**. 2010. 211 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP. São Paulo, 2010.

OVANDO JÚNIOR, Altivo. **Praça da Sé: reformada ou deformada pelas obras do metrô?!**. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política, EACH-USP. São Paulo, 2014.

PERÍLLO, Sônia R.; ARANHA, Valmir J. Trajetória da Urbanização Paulista. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, 07, n. 3, jul.-set. 1993. 138-148.

PIETROFORTE, Antônio V. S. **Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê**. São Paulo: Annablume, 2009.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PINCH, Trevor J.; BIJKER, Wiebe E. La construcción social de hechos y de artefactos: o acerca de como la sociologia de la ciência y la sociologia de la tecnologia pueden beneficiarse mutuamente. In: THOMAS; HERNÁN; BUCH, Alfonso **Actos, actores y artefactos**. Quilmes: Editora de la Universidad de Quilmes, 2008. p. 19-62.

PINTO, Dalila dos S. C. **Arquétipos e memória: a gravura de Marcelo Grassmann**. 2007. 155 fl. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

PONTES, Ana P. G. **Diálogos Silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. 2004. 131 fl. Tese - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Rio de Janeiro, 2004.

PROJETO PORTINARI. **Projeto Portinari**, 14 set. 2014. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Roberto Marinho editor de quadrinhos. In: SANTOS, R. E. (et al.). **Gibi, a revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2010. p. 77-99.

RIBATSKI, Darlan W. Independendo. **Quadrinhos Autorais**, 08 maio 2013. Disponível em: <<https://quadrinhosautorais.wordpress.com/2013/05/08/independendo/>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

SANTOS, Aline M. D. **“Udigrudi”: O underground tupiniquim. Chiclete com banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira**. 2012. 188 fl. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia-UFF. Niterói, 2012.

SANTOS, Guilherme C. dos. Fanzines e a autopublicação de quadrinhos antes da internet. **3ªs Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo. 2015.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SANTOS, Mayra S. dos. **Arquitetura pela torre: Avenida Paulista 1960-80 e Marginal do Rio Pinheiros 1980-90**. 2012. 289 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP. São Paulo, 2012a.

SANTOS, Roberto E. et al. **Gibi, a revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2010.

SANTOS, Rodrigo O. dos. **Rock e quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana (1985-1990)**. 2014. 472 p. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

_____. **Webcomics malvados: tecnologia e interação nos quadrinhos de André Dahmer**. 2010. p. 259. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – PPGTE-UTFPR. Curitiba, 2010.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista - mercadorias e cultura urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHEWE, Jeff. 10 Years of Photoshop: the birth of a killer application. **PEI Magazine**, fev. 2000. 16-25.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998. p. 513-619.

SHIBAKI, Viviane V. **Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo**. 2007. 211 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – FFLCH-USP. São Paulo, 2007.

SILVA, André M.-D. Atribulada obra rara, 01 ago. 2011. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/leituras/atribulada-obra-rara>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

SILVA, Arlindo (et al.). **Desenho técnico moderno**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

SILVA, Fabio V. V. da. **Análise das estratégias competitivas dentro da indústria automobilística**. 2007. 124 p. Dissertação (Mestrado em Administração) – Departamento de Administração, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Nadilson M. da. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume, 2002.

SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, Daniel A. (org.). **Modernização, ditadura e democracia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 183-232.

SMITH, Michael L. Recourse of Empire: landscapes of progress in technological america. In SMITH, Merrit R., MARX, Leo (ed.). **Does technology drive history?: the dilemma of technological determinism**. Cambridge, London: The MIT Press, 1994. pp. 37-52.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUZIGAN, Wilson. A Industrialização de São Paulo: 1930-1945. **Revista Brasileira de Economia**, Rio de Janeiro, 25, n. 2, 1971. 89-112.

THE OFFICIAL R.CRUMB SITE. The History of Crumb. **Crumb on Crumb**, 7 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.crumbproducts.com/pages/about/history1.html>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

TIMM, Maria I.; SCHNAID, Fernando; ZARO, Milton A. Contexto histórico e reflexões sobre hipertextos, hipermídia e sua influência na cultura e no ensino do Século XXI. **III Ciclo de Palestras Novas Tecnologias na Educação**, Porto Alegre, 2004. Disponível em <http://www.cinted.ufrgs.br/ciclo3/af/10-contexto.pdf>. Acesso em: 18/12/2016.

TOLEDO, Benedito L. de. **Álbum iconográfico da Avenida Paulista**. São Paulo: Ex Libris, 1987.

TOMÉ, Manuel L. **As inovações estéticas e narrativas nos quadrinhos autorais de Fábio Moon e Gabriel Bá: um estudo de Daytripper**. 2013. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul. São Caetano do Sul, 2013.

VERAS, Dalila T. Palestras e debates: A imprensa alternativa no Brasil como resistência cultural. **Dalila Teles Veras**, 31 jul. 2005. Disponível em: <<http://www.dalila.telesveras.nom.br/palestrasdalilatelesveras9.htm>>. Acesso em: 22 maio 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro. O gibi depois do Gibi. In: SANTOS, Roberto E. et al. **Gibi, a revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2010. p. 55-75.

WINTON, Alexandra G. The Bauhaus, 1919–1933. **The metropolitan Museum of Art**, ago. 2007. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm>. Acesso em: 13 dez. 2016.

ZUINI, Priscila. Subway volta com força ao Brasil. **Exame.com**, 10 out. 2010. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/pme/subway-volta-forca-ao-brasil-581636/>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

SITES CONSULTADOS

Academia: www.academia.edu

Acervo *Folha de S. Paulo*: acervo.folha.uol.com.br

Acervo *O Estado de S. Paulo*: acervo.estadao.com.br

Ateliê Editorial: www.atelie.com.br

Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital Brasileira: bdigital.bn.br/hemeroteca-digital

Blog Revista Goodyear: web.archive.org/web/20121227231810/http://arevistagoodyear.zip.net/

Claudio Tozzi - Art Bonobo: www.art-bonobo.com/claudiotozzi/tozzi.html

Escritório de Arte: www.escritoriodearte.com

Festival de la Bande Dessinée d'Angoulême: www.bdangouleme.com

Fundação Escultor Victor Brecheret: www.victor.brecheret.nom.br

Gibis Clássicos: gibisclassicos.blogspot.com

Guia Ebal: guiaebal.com

Guia RGE: guiaebal.com/guia_rge.html

Hieronymus Bosch - The complete works: www.hieronymus-bosch.org/

iGay: igay.ig.com.br

Instituto Rubens Gerchman: www.institutorubensgerchman.org.br

Jorge Wilhelm – o legado: www.jorgewilheim.com.br

L&PM Blog: www.lpm.com.br

Laerte - Site oficial do cartunista Laerte: www2.uol.com.br/laerte

Lambiek Comicipedia: www.lambiek.net

Marcos Faerman: www.marcosfaerman.com.br

Nexo Jornal: www.nexojornal.com.br

Núcleo de Pesquisa de Ciência da Comunicação – Nupecc: eusoufamecos.uni5.net/nupecc

Portal Brasileiro de Cinema: www.portalbrasileirodecinema.com.br

Quadrinhos Brazukas: quadrinhosbrazukas.blogspot.com.br

Revista de História: www.revistadehistoria.com.br

Vitruvius: www.vitruvius.com.br

BIBLIOTECAS E ACERVOS FÍSICOS CONSULTADOS

Acervo pessoal de Luiz Gê

Biblioteca Central da UTFPR

Biblioteca de Ciência e Tecnologia da UFPR

Biblioteca do MASP

Biblioteca Pública do Paraná

Gibiteca de Curitiba

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM DANIEL BUENO

Ilustrador e pesquisador.

Entrevista realizada em 06/06/2016 por mensagem (Facebook).

Guilherme Caldas - A primeira coisa que gostaria de saber é se você trabalha em outras áreas, além de ilustração. Sei que escreve artigos também.

Daniel Bueno - O principal é ilustração mesmo. Principalmente ilustração editorial, às vezes faço algo para publicidade, animação, etc. Também ministro cursos de ilustração, práticos e teóricos. Eventualmente cuido do design de livros que ilustro. E também escrevo artigos para colunas e mesmo revistas científicas. Já escrevi uma coisa ou outra para revistas também (Revista da Cultura, Bravo!).

GC - Nesta pesquisa, vi que ele passou por um caminho como o de muita gente da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) – fez a faculdade sem exercer a profissão “ao pé da letra”. Na verdade, dá pra listar um monte de gente que fez esse caminho, você acha que isso é uma coisa da arquitetura em si ou mais especificamente da FAU? Do ensino da arquitetura no Brasil?

DB - Acho que é mais especificamente da FAU-USP. Tem a ver com a abrangência do curso, com a variedades de áreas e interesses que o caracteriza, embora ache que isso está se perdendo um pouco. Isso contaminava o ambiente, e os alunos passavam, então, a ter vontade de fazer outras coisas além das disciplinas: revistas, exposições, eventos etc. No meu caso, queria entrar na FAU-USP justamente por isso. Sabia que de lá haviam saído muitos quadristas. Como havia uma incerteza sobre o que eu iria ser, me sentia seguro num ambiente desses. Cheguei a visitar a FAU com meu pai anos antes, e pirei nos desenhos nas paredes dos estúdios. “Quero entrar aqui”, pensei. Não que isso não ocorra em outras faculdades... mas acho que na FAU é mais forte. O engraçado é que acreditei que seria arquiteto quase até o final do curso. Cheguei a estudar arquitetura em Portugal durante um ano. Mas passei meus últimos anos na FAU fazendo poucas disciplinas por semestre, e algumas foram decisivas para despertar meu interesse por ilustração. Como a disciplina de cenografia, ministrada pelo professor Silvio Dworecki. Foi nessa época que comecei a ilustrar para *Caros Amigos* e *Folha de S. Paulo* e não parei mais.

GC - São coisas que não se veem numa FAAP ou Mackenzie, por exemplo?

DB - Tenho uns zines antigos do pessoal do Mackenzie, por exemplo. Acho que há um pouco disso, mas em escala menor. Quando estava no cursinho, lembro de alunos fazendo perguntas sobre os cursos pros professores de desenho (alguns eram professores nos cursos de arquitetura também). Eles diziam: “a FAU é aberta, abrangente; o Mackenzie é fechado, voltado pra construção. Escolha”.

GC - Porque você acha que essa abrangência está se perdendo na FAU?

DB - É o que dizem por aí. Não estou totalmente inteirado. Professores da FAU já me falaram um pouco sobre isso. Vejo como uma tendência. Criaram um curso de Design na FAU, à noite, por exemplo. Não sei até que ponto isso compromete a multidisciplinaridade da faculdade. Mas, quando vou para lá, tenho ainda a impressão de que o ambiente continua rico. Vejo as expos, percebo dinamismo. Já participei de banca de TFGs (Trabalho Final de Graduação) interessantíssimos, com essa característica multidisciplinar.

GC - Você acha que essa abrangência tem a ver com a visão que o Artigas²²⁸ tinha do ensino de arquitetura?

DB - Sim, acho que tem a ver com a visão do Artigas, com a influência da Bauhaus.

GC - Você se imaginaria trabalhando com ilustração se não tivesse passado pela FAU? Como avalia que sua formação influenciou sua produção?

DB - Sim, sempre gostei muito de quadrinhos, ilustração, era sonho de criança trabalhar com isso. Então, mesmo sem ter feito FAU, poderia ter ingressado na área da ilustração. Mas é bem possível também que virasse um outro tipo de ilustrador, com outras características. Os ilustradores formados na FAU-USP têm, de modo geral, um interesse grande pelo suporte (livro), por questões de design. Também percebo um maior envolvimento com questões conceituais do desenho, com metalinguagem, abstração, o processo criativo, etc. Claro que vejo isso em ilustradores que não passaram pela arquitetura, mas é evidente que essa mentalidade permeia a obra de muitos dos ilustradores-arquitetos. Mas vou falar do meu caso específico: a geometria está claramente presente no meu trabalho e isso é influência da minha formação na FAU. Gosto, inclusive, de enxergar muitas das coisas que desenho como edifícios e construções, com estruturas, etc. É como se eu usasse o repertório de arquitetura, design e mesmo das artes plásticas para fazer uma arquitetura imaginária, com total liberdade. E tem também o modo de pensar o desenho. Gosto de “projetar”, planejar, fazer o rascunho, trabalhar com método, etapas. Há também a influência do modernismo, do desenho moderno, tão difundido na FAU. Não por acaso foi na biblioteca da FAU que conheci o trabalho do Saul Steinberg. Ele (que também fez arquitetura, em Milão) acabou sendo minha principal referência no TFG (60 desenhos em preto e branco denominados “MEN TIRAS”), e me ensinou muito sobre síntese e depuração.

GC - Bacana esse paralelo com o Steinberg.

DB - Em 1999 estava na disciplina de cenografia e o professor Dworecki parou a aula pra falar “hoje devemos estar de luto, morreu o Steinberg”. Já curtia o trabalho dele, mas fui ficando cada vez mais interessado. Depois de terminar a graduação, fiz a pesquisa de mestrado sobre ele, também na FAU.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM JOSÉ OSVALDO MANTOVANI

Ilustrador, integrou a equipe de produção de *Fragmentos completos* em 1991.
Entrevista realizada em 09/06/2016 por e-mail.

Guilherme Caldas - Frequentou alguma escola de arte? Se sim, quando?

José Osvaldo Mantovani - Me formei em Comunicação Visual, no Instituto Mackenzie, em 1989. Também fiz o curso de Desenho Artístico e Publicitário pelo Instituto Nobel de Tecnologia, em 1987. Depois da universidade fiz o curso de aerografia na Aeroart, em 1990 e no ano seguinte participei do curso de Histórias em Quadrinhos no Centro Cultural Oswald de Andrade. Todos estes cursos ocorreram na cidade de São Paulo.

GC - Quando começou a trabalhar em *Fragmentos completos*, já tinha alguma experiência em imprensa?

²²⁸ João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), foi um importante arquiteto brasileiro. Além de fundador da FAU, foi um dos responsáveis pela separação do ensino de arquitetura do das engenharias (ver nota referente).

JOM - Ainda não tinha experiência. Comecei a atuar profissionalmente entre 1989 e 1990, na Ergraf -Escritório de Comunicação Visual. Depois, trabalhei um pouco como assistente de arte na F. Barcellos Publicidade, em 1990, mas não quis permanecer na agência porque acreditava que meu trabalho deveria seguir um caminho diferente.

GC - Já conhecia a *Revista Goodyear* ou o trabalho de Luiz Gê?

JOM - Não me lembro se já havia ouvido falar da *Revista Goodyear* antes do projeto da HQ. Já o trabalho do Luiz Gê eu conhecia das tiras do Presidente Reis publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, que meu pai assina até hoje, e também da revista *Circo*. Naquela época, eu colecionava as matérias sobre quadrinhos do jornal. Ainda tenho guardadas as matérias do jornal sobre o lançamento da revista *Circo* e sobre o retorno do Luiz Gê após fazer mestrado na Inglaterra. Dentre todos os artistas que publicavam naquela época, eu achava o trabalho do Luiz Gê o mais interessante.

GC - Como se deu seu trabalho com Luiz Gê? Algum contato profissional prévio?

JOM - Soube que haveria um curso de Histórias em Quadrinhos com o ele e o Toninho Mendes no Centro Cultural Oswald de Andrade. Deixei meu primeiro emprego no escritório de comunicação visual de um amigo, me inscrevi na Oficina e fui aprovado na seleção para o curso. O Emídio Lee me apresentou o Luiz Gê ainda na escadaria da entrada do Centro Cultural.

GC - Quanto ao trabalho, poderia descrever sua rotina, os procedimentos?

JOM - O meu trabalho era como assistente de arte, portanto o Luiz Gê delegava apenas aquilo que ele sabia que eu seria capaz de fazer e que não alteraria o estilo do trabalho. Lembro que, logo no começo, ele pediu que eu fizesse a fachada de alguns prédios em alguns quadros. Eu fiz um desenho muito mais detalhado do que seria preciso. Ele avaliou que o resultado fora bom, mas daquela forma não haveria tempo de terminar o projeto. O Luiz Gê tinha que ter uma visão global do trabalho, administrando várias questões ao mesmo tempo para terminar o trabalho no prazo, além de se concentrar no próprio desenho. Minha participação não envolvia criar algo novo: a criação e desenho original da HQ o Luiz Gê já havia feito do início ao fim. Meu trabalho era bem mais simples, envolvendo o acabamento em algumas áreas da arte final, mas isso já ajudaria de alguma forma a finalizar o projeto.

GC - Alguma lembrança de um momento no trabalho onde você se viu exigido ao máximo em sua capacidade como desenhista ou arte-finalista?

JOM - Me lembro que as duas últimas semanas foram as mais cansativas, tive que me mudar para o estúdio para dar tempo de finalizar o trabalho dentro do prazo. Mas não sentia uma exigência de minha capacidade como desenhista e sim de resistência física. Até porque a parte difícil e autoral do trabalho estava com o Luiz Gê. Lembro de, em certa ocasião, acabar deitando no chão, debaixo da prancheta de desenho. Todos trabalhavam muito nesta etapa, mas o Luiz Gê sabia que sem descanso o trabalho não renderia.

GC - Observando os desenhos, é possível perceber pistas do uso de alguns instrumentos de desenho técnico, você vê (ou via) alguma relação deles com os procedimentos então usados na arquitetura ou nas representações arquitetônicas?

JOM - As ferramentas de desenho eram muito similares, tanto as usadas na arquitetura quanto para a elaboração de uma HQ. No caso do projeto da Avenida Paulista, acredito que, pela própria ambientação da história, com a representação de prédios, ruas, carros e pessoas em perspectiva, não apenas os mesmos instrumentos são utilizados para o desenho, mas também os mesmos conhecimentos de perspectiva e conceitos de arquitetura que permitam usar estas ferramentas de forma eficiente são essenciais.

GC - Havia alguma instrumentação mais específica? Como você vê o uso dos instrumentos usados naquele trabalho hoje em dia?

JOM - Me lembro das canetas de nanquim, régua, esquadros, lápis, borracha e a própria prancheta de desenho, já com sua régua acoplada. Posso dizer que trabalhei metade da minha vida com as ferramentas tradicionais e da metade em diante tenho usado as ferramentas virtuais. Sou adepto da computação gráfica, mas acredito que o contato físico das ferramentas de trabalho sobre o papel foi e permanece sendo referência essencial na minha formação.

GC - Você lembra se havia, no período de produção da HQ, uma ideia de como o computador poderia ser usado nas artes gráficas? Acha que o uso de computadores teria alterado de forma substancial seu trabalho em *Fragmentos completos*?

JOM - A revolução digital já havia começado, mas computadores pessoais e seus softwares ainda estavam evoluindo, além de ainda não serem objetos populares. Eles começariam a ser mais difundidos alguns anos depois. Trabalhei no Mappin²²⁹ entre 1992 e 1995 e o primeiro computador adquirido para uso no setor de projetos de comunicação visual e merchandising do Mappin, foi por volta de 1994. Mesmo assim era um só e quase ninguém tinha experiência ainda em informática para esta área de desenho e arquitetura. Saí de lá ainda sem ter tido contato com o computador, mas ele havia chegado, sem dúvida, para ficar.

Houve, para mim, um período natural de transição para o computador, de testes e aprendizado, durante o qual eu ainda não me considerava apto a desenvolver um bom trabalho com o uso do computador. No período de produção da HQ foram utilizados os recursos que forneceram o melhor resultado gráfico e visual para a época. Acredito que, se fosse feita hoje, a HQ da Avenida Paulista se beneficiaria muito dos recursos da informática, principalmente por facilitar certas etapas do trabalho como no caso da coloração e por facilitar alterações e correções. No entanto, a 'alma' do trabalho permaneceria inalterada, pois mesmo a tecnologia mais avançada ainda não é capaz de criar uma boa história.

GC – Como considera que a experiência de ter trabalhado nesta obra teve influência posterior em seu trabalho como artista e ilustrador?

JOM - Com certeza este trabalho acrescentou muita experiência na minha carreira solo como artista e ilustrador, além de ser um ótimo cartão de visitas. Fiquei muito contente pelo reconhecimento que o Luiz Gê dispensou ao meu trabalho, que era modesto e de bastidores. Trabalhar com ele na HQ me ensinou muito sobre elaboração e execução de arte sequencial de grande porte, o que me ajuda até hoje quando faço alguma HQ. A maior lição talvez seja que o trabalho pode ser penoso, mas no final vale a pena.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM OSVALDO PAVANELLI

Ilustrador e quadrinista

Entrevista realizada em 29/07/2016 por mensagem (Facebook).

Guilherme Caldas - Em primeiro lugar, gostaria de confirmar a informação passada pelo André Kitagawa (quadrinista e ilustrador) de que você participou da produção de *Fragmentos completos*, do Luiz Gê.

Oswaldo Pavanelli - Sim, é verdade, participei, dei uma mãozinha. O Luiz é meu amigo e estava atarantado com prazo e a complexidade do trampo, eu me ofereci para ajudar na arte-final apenas, trabalho braçal, por umas poucas semanas, não me lembro mais quantas foram.

Ele quis colocar crédito pra mim na ficha técnica, eu não deixei, achei que seria muito reconhecimento pra pouca coisa.

²²⁹

O Mappin foi uma grande loja de departamentos que teve sua falência decretada em 1999.

GC - Nessa época você já tinha publicado na (revista) *Animal*, não?

OP - Ah meu Deus, sim, creio que sim. Minha memória já não é mais aquelas coisas... acho que a *Animal* já tinha acabado, não tenho certeza. Ou estava para acabar [...].

GC – [...] Encaminhei uma lista de perguntas ao (José Osvaldo) Mantovani, sobre o trabalho, porque vejo que este álbum foi produzido num momento de mudança tecnológica nas artes gráficas. [...]

OP - Olha, acho que posso te dizer agora uma coisa muito útil, talvez a mais interessante de tudo isso [...]. Os computadores ainda não haviam chegado com a presença que têm hoje, e, no entanto, o Luiz criou uma maneira FANTÁSTICA de obter um efeito gráfico de acabamento maravilhoso que hoje é possível obter no computador (parecido, não igual). Se você observa com atenção, vai notar que as cores dessa HQ são muito particulares, únicas. Elas foram conseguidas com a divisão de tarefas em três frentes: uma, o desenho com traço a nanquim, a segunda, com a renderização a carvão (ele em pessoa que fazia essa parte) e a terceira, com um colorista que pintava em outra prancha, então você tinha três pranchas que eram impressas uma sobre a outra para resultar naquele acabamento único. Ele fez isso sem computador, só com a noção que ele tinha de artes gráficas. A primeira frente ele dividiu com outros artistas, como o Mantovani e outros. Mas sempre fomos dirigidos, ele dava sempre o caminho e coordenadas, o trabalho intelectual foi todo dele, claro

GC - Imagino que nesse sentido, fosse um trabalho muito semelhante ao de um escritório de arquitetura.

OP - Sim, é a cara dele, o Luiz é arquiteto, mas, mais do que isso, ele tem um talento especificamente grande para coordenação e divisão de tarefas, [...] ele tem uma visão do todo invejável, e uma ideia absolutamente clara de seus objetivos. Hoje fazer aquilo seria muito mais fácil, uma pessoa só daria conta, mas quando foi feito, sem computadores, pareceu uma brutalidade!

GC - É um processo muito semelhante ao do Photoshop, com as camadas (layers).

OP - SIM, isso, ele fez isso, exatamente, como se fossem layers no Photoshop, boa analogia.

GC - A parte de colorização também era delegada pelo Luiz Gê?

OP - Sim, ele contratou um colorista. O sujeito fazia as pranchas em casa e levava semanalmente uma leva para apreciação do Gê, que conferia as feitas e indicava as próximas a serem feitas. Me parece que o Luiz também orientava as cores, passava uma direção cromática a seguir, mas não tenho certeza, acho que era um pingue-pongue, sabe? Como foi no desenho, o Gê aceitava sugestões - desde que fossem boas, claro! Mas tinha essa *editorial guidance* firme dele em tudo que era feito.

GC - É uma das coisas que eu quero destrinchar. Essa fronteira entre o autoral e o (por falta de nome melhor) industrial. O desafio de não perder o caráter autoral no meio do turbilhão que deve ter sido o fechamento da HQ. O Mantovani contou que chegou a dormir no estúdio na reta final.

OP - Cara, é verdade, ele morava um pouco longe, eu me lembro agora! Gente muito fina o Mantovani, foi uma boa companhia. Olha, é um tema ótimo, o Luiz é uma cara *extremamente* preocupado com originalidade e, ao mesmo tempo, um sujeito que manja muito de processo industrial de impressão e rodagem, ele é o cara perfeito pra ser entrevistado sobre isso [...]. Muito rico de informação nesse tema aí que você citou.

[...] Eu também dormi! Lembro agora, mas não sei se foi de um dia para o outro ou umas duas ou três horas de cochilo depois de umas 10 ou 12 horas de trampo. Deu um trabalho lascado aquilo lá, rapaz!

GC - Só de olhar praquelas fachadas, dá pra imaginar! Você se lembra de usar algum instrumento de desenho técnico? Bolômetro, esquadros, curvas francesas, régua...

OP - Tudo feito na unha, né? Hoje, você quer desenhar um prédio, seja qual for o estilo, você vai no Google, chama ele lá e pronto. Se bobear até dá pra usar a imagem tal e qual, mas naquela época era um trabalho só para achar as referências. Depois, tinha de desenhar tudinho na mão mesmo, sem Illustrator²³⁰, sem nada. Eu usei essa instrumentação, não muito, porque fiquei mais no desenho de carros, caminhões, pessoas, árvores, a parte da arquitetura mesmo o Gê passou pra um cara chamado Nil, acho. Era arquiteto também. Enfim, e o Mantovani também, se não me engano, fez bastante coisa técnica - se bem que era só quase isso, né? Tinha muita curva francesa, muito gabarito de elipses, régua T, esquadros, compassos etc. E papel que não acabava mais, as pranchas eram grandonas. E o próprio Gê também desenhou os prédios, claro. Ele mais do que qualquer outro.

GC - Você conhecia a *Revista Goodyear*? Lembro de ficar por anos achando estranho uma HQ como *Fragmentos completos* sair numa revista de fabricante de pneus. Apenas no decorrer desta pesquisa é que fui me inteirando das características e das pretensões do projeto da revista.

OP - Essas coisas todas que te falo aqui, confira tudo com o Gê, por favor, minha memória me trai muito hoje [...]. Sim, eu conhecia a *Goodyear*, eu não sei como foi feito o contato do Gê com a revista. Creio que o falecido Marcos Faerman²³¹ teve alguma coisa a ver com isso. Ele trabalhou na parte do texto com o Gê, eu me lembro de vê-lo lá conversando sobre o texto [...].

[...]

OP - Então, eu me lembro dele lá, creio que era sobre o projeto da Paulista. Como eu te disse, precisa checar com o Gê. Eu ficava desenhando o tempo todo, não prestava muita atenção no que rolava fora disso.

GC - Você já tinha uma carreira ou experiência em imprensa no final dos anos 80. Na época em que foi produzida *Fragmentos completos*, há quanto tempo você publicava?

OP - Refresque minha memória, de que ano estamos mesmo, esse da HQ da Paulista?

GC - Foi publicado no final de 1991

OP - Nossa, o tempo voa! Na época, eu trabalhava na *Folha de São Paulo*, e na revista *Placar*, onde me firmei profissionalmente. [...] Eu era *free lancer* na imprensa paulista, e tentava fazer quadrinho autoral com os malucos que apareciam querendo fazer revista de autor.

GC - Como (Laerte disse que) o Luiz Gê dizia: “realizar o sonho da revista própria”

OP - É, isso aí!

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ROSANGELA PETTA

Jornalista e escritora

Entrevista realizada em 23/08/2016 por videoconferência.

²³⁰ Adobe Illustrator, programa de ilustração vetorial.

²³¹ Idealizador do jornal *Versus*, falecido em 1999.

[O início da entrevista não foi gravado, Rosângela Petta afirma que a ideia de fazer uma HQ sobre a Avenida Paulista veio a partir da leitura de outra HQ, *Entradas e bandeiras*]

[...]

Guilherme Caldas - É uma HQ que saiu no primeiro número de *Chiclete com Banana*, não é? Com o *Monumento às Bandeiras*.

Rosângela Petta - É, o *Deixa que eu empurro*, como a gente chama aqui [em São Paulo]. E eu pensei que ia ser muito legal se a gente pudesse contar a história da Avenida Paulista com ilustração, com essa coisa do Luiz Gê mais criativa, pirada, fantasmagórica e tudo mais.

[...]

RP - Eu mostrei para a equipe da revista umas coisas do Luiz Gê e eles gostaram. O Mayrink já conhecia e gostou muito da ideia e lá fui eu fazer o contato com o Luiz Gê. Depois de muitas negociações, ele começou a fazer os rascunhos. Primeiro, ele pesquisou, foi uma coisa muito legal. Ele ficou andando pela Avenida Paulista, tirando fotos, já ia fazendo os rascunhos. No dia que eu fui ao estúdio dele, para ver como andava o trabalho, as paredes estavam, todas, forradas de *sketches*, de rabiscos, de prédios. A formação dele em arquitetura [...] sempre o fez prestar muita atenção nessa linguagem arquitetônica da cidade.

E a gente ia conversando sobre o que podia acontecer num ponto ou outro da história. A casa que tinha um minarete ia ser de um sultão, de um cara muito louco. A gente tinha as ideias mais malucas! Lógico, depois era tudo passado numa peneira. Esse trabalho durou meses...

GC - Você acompanhava o Luiz Gê nessas caminhadas pela Avenida Paulista?

RP - Acompanhava. Eu fiquei de fazer o texto dos balões da HQ. E acompanhei a história também, com umas ripinhas [de texto] sobre o que estava acontecendo na época, para também dar uma situada no leitor sobre algo mais concreto, mais histórico e informativo, sobre a Avenida Paulista.

Enfim, durou meses. E aí tem aquela coisa do gênio: umas horas dava uma empacada, ficava em crise... A uma certa altura, a gente se estranhou. Eu falei "eu não vou mais fazer texto do balão! Não vou fazer nada, eu tô cansada de chique de artista!" (Risos). E o Mayrink acabou fazendo os textos. Mas eu fiquei tocando esse projeto ao longo de uns quatro meses. Foi publicado e teve uma repercussão muito boa, muita gente comentando a originalidade da abordagem da Avenida Paulista. Foi uma época em que teve muitos eventos comemorando [o centenário da Avenida]...

GC - Eu me mudei para São Paulo em 1991, foi bem nessa hora que eu cheguei à cidade.

RP - Eu sei que esse trabalho ficou sendo um dos trabalhos mais queridos pelo Luiz Gê, não só pelo empenho dele mas pelo resultado muito bacana, criativo. E físico também, porque imagine o que foi desenhar tudo aquilo, criar um enredo, um roteiro pra tudo aquilo. Depois, eu fui fazer curso de roteiro, mas, naquela época, eu não entendia nada do assunto! Eu só gostava da ideia da HQ, porque HQ é um filhote do cinema. Esses cortes que tem no cinema, esses saltos no tempo e no espaço, sempre me fascinaram. E eu achei que podia ser uma coisa legal, não pensando no lado jornalístico, mas da publicação que era a *Revista Goodyear*.

Depois, eu soube que o Gê inscreveu esse projeto na Alemanha, ganhou prêmio com essa HQ. Eu não tenho mais contato com ele, então não sei detalhes disso, não me lembro. Mas foi um trabalho premiado no exterior.

Teve, também, uma vez em que ele foi para um evento no SESC Pompéia, um debate sobre HQ junto com o Mayrink. E ele falou no evento "o Mayrink participou disso tudo, mas a criadora foi a Rosângela Petta, ela é a Nossa Senhora disso aqui!". Todo mundo riu e ele completou "e o Mayrink é o São José!". Eu não estava no evento, mas o próprio Mayrink me contou depois, rindo! [...] Foi muito legal ele ter reconhecido isso e, depois, reatamos a amizade.

Agente acabou se afastando por essas coisas da vida. Cada um indo prum lado. Mas foi um trabalho que, sem dúvida, marcou as nossas vidas profissionais. Porque era, até então, uma coisa inusitada contar uma história de uma efeméride tão grande, em uma publicação jornalística. Embora a revista fosse empresarial ela tinha muita reportagem, da boa! Com fotógrafos, fotojornalistas de muita qualidade...

GC - E ela tinha essa abordagem da grande reportagem, esse era o mote da revista.

RP - Sim, a gente tinha quatro edições por ano, apenas. Era absolutamente luxuosa! Uma vez, o Millôr [Fernandes], no Jornal do Brasil [...], elogiou uma legenda que eu fiz. Era uma foto do Miguel Rio Branco, no sertão [...]. A foto era de uma janela, numa casa de sertanejo. Lá dentro, tinha uma mocinha com um pôster da Mona Lisa – que eu não sei como foi parar lá – e a legenda dizia: “A cidade viveu muitos anos apavorada e preparada, esperando a passagem do Lampião. Mas nem o Lampião veio aqui” (Figura 86). E o Millôr falou “Sensacional! Maravilhoso! Nessa revista de papel couché 150!”. Ou seja, era uma publicação em que muita gente via qualidade jornalística e não apenas propaganda da empresa que patrocinava.

Também o que permitiu o Luiz Gê desenvolver esse trabalho foi a natureza deste projeto editorial, que visava trazer um conteúdo de excelência.

GC - O [Takeshi] Assaoka comentou isso em uma entrevista que ele deu²³², que ele tentava fazer um projeto sempre pensando no tema da revista. O projeto gráfico estava em constante mudança, não era algo engessado. Essa pegada visual da revista pode ter sido uma das coisas que levaram a esse passo ousado, que foi a publicação de uma HQ de mais de sessenta páginas...

RP - Dentro de uma revista que tinha outras matérias! Era uma coisa realmente luxuosa. Imagina, isso custou uma fortuna, não lembro de valores, mas lembro que era tudo muito caro. Tinha dinheiro para investir, entendeu?

E saía muita briga! Lógico, poucas pessoas fazendo uma revista linda, maravilhosa e tudo mais e a gente discutia sobre a foto que tinha que abrir [a matéria]... Apesar de cuidar da assistência de edição do Geraldo Mayrink, eu opinava muito em foto, na paginação e vice-versa o Eduardo Simões (fotógrafo) opinava muito na pauta, na linha que a reportagem devia seguir. Então era um trabalho muito intenso daquelas cinco ou seis pessoas. E todo mundo contribuía com muita coisa. Eram discussões muito acaloradas, mas eram ótimas porque geravam ideias muito criativas. E essa edição do Luiz Gê até hoje rende. A Companhia das Letras acho que acabou de reeditar, não é?

GC - Isso, em 2012, com a parte dos quadrinhos praticamente inalterada.

RP - Enfim, você vê que qualidade tinha esse trabalho. Isso virou um produto independente da própria revista. Lógico que, dentro das limitações da própria revista – não apenas de espaço, já que era uma revista de tamanho padrão –, mas também por conta da sua linha [jornalística], afinal, a gente estava contando a história da Avenida. Por mais louca que ela fosse, tinha determinadas limitações. Todo trabalho tem uma fronteira, que delimita até onde se pode criar.

E, claro, a partir do momento em que isso é tido como um trabalho de autoria apenas do Luiz Gê, fica a cargo dele alterar isso ou não numa reedição. Mas você vê que tem poucas alterações, o que dá uma ideia do nível, da qualidade que tinha desde a origem.

GC - O foi mudado, na verdade, foram aqueles textos que iam acompanhando os quadrinhos.

RP - Exato.

²³² Muitos depoimentos de gente ligada à produção da revista Goodyear podem ser consultados no blog criado pelos alunos de jornalismo das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), disponível, via Web Archive, em <https://web.archive.org/web/20121214154526/http://arevistagoodyear.zip.net/>

GC - Ele faz, inclusive, essa observação na introdução da edição nova. O que, na *Revista Goodyear*, era um apanhado do que acontecia no mundo, na edição da Companhia das Letras ele consegue aproximar mais o foco da Avenida.

RP - Na verdade, [o texto daquele jeito] foi uma opção. Lembro que fui eu que escrevi esses boxes, esses momentos de informação histórica, atravessando ciência, sociologia, guerras, enfim... Porque a Paulista foi virando uma referência econômica, social e política muito importante na São Paulo do século XX, mas, principalmente, no fortalecimento de São Paulo como uma potência econômica e social na 1º metade do século XX.

E estava, evidentemente, afetada por tudo que acontecia no mundo. Você tem o crack da bolsa de Nova York em 1929, que afeta diretamente os barões do café que tinham seus casarões na Avenida Paulista. Enquanto isso também está surgindo a *Swinging Music*, enfim, todo esse caldo do que acontecia no mundo afetava uma cidade, uma rua. Ela não é fechada em si mesma. Mas eu também acho que era um texto que estava sobrando. Acho que a obra do Luiz Gê independe dessa parte de texto. Até porque nessa parte de texto [parecia que] a gente justificava o que, afinal, o Luiz Gê estava fazendo ali naquela revista! Nesta edição especial da Paulista.

Mas tudo afeta uma rua, a cidade a modificação na linguagem arquitetônica. A gente viu dos anos 60 pra cá (na verdade, já começa nos 50, com o Conjunto Nacional e tudo) mas a gente já vê dos anos 60 pra cá uma verticalização, e uma linguagem [arquitetônica] mais pros caixotões. Aí, nos anos 70, vêm os prédios espelhados... isso tudo é reflexo do panorama econômico. A Avenida passou a ser um centro financeiro, então a estética dos grandes bancos se refletia numa estética arquitetônica na Paulista.

GC - Você falou que estava havendo esse burburinho sobre a Paulista. Você trabalhava em outros veículos na época?

RP - Eu sempre fiz muito frila. Na época, eu tinha vindo da sucursal do Jornal do Brasil pra ir para a *Goodyear*.

Eu ia voltar para a IstoÉ. O Mino Carta tinha reassumido a direção da revista e eu pensei "puxa, nunca trabalhei com o Mino, vou lá". Mas acabei indo para a *Goodyear*. Eu já era colaboradora, já fazia algumas matérias. Era uma política da revista sempre convidar jornalistas como Gabeira, Ruy Castro... eu também era convidada.

GC - Era um núcleo pequeno com colaboradores rotativos.

RP - Com muitos colaboradores de fora. E eu já era colaboradora e fui trabalhar lá. Eu me dediquei apenas à *Goodyear* durante quatro anos, mais ou menos, com pouquíssimas outras coisas. Quando fechou a revista todos nós ficamos parecendo um grupo de viúvas carpideiras...

GC - Foi uma surpresa o fechamento da revista?

RP - Foi, porque isso veio depois do Plano Collor. Foi terrível o efeito do plano. E teve o comitê de fábricas da Goodyear no Brasil, que contrariou, inclusive, a opinião do presidente da empresa no Brasil, o Polhemus, que era a favor de manter a revista. Mas o comitê falou que a Goodyear era uma empresa que fazia pneu e não revista.

A revista custava muito caro, por volta de um milhão de dólares por ano, para quatro edições! Duzentos e cinquenta mil dólares por edição, imprimindo com a máxima excelência e distribuindo só vinte e cinco mil exemplares! Como instrumento de *marketing* (na época, a gente não usava essa palavra), como instrumento institucional, era maravilhosa, porque repercutia na imprensa, dava o que falar, as pessoas ficavam esperando. Tem bibliotecas públicas que têm a coleção da *Revista Goodyear* por causa da qualidade do conteúdo. Mas, numa época de vacas magras, como a que a gente vive agora, é lógico que as pessoas cortam esse tipo de coisa. A *Revista Goodyear* foi cortada e acabou o meu contato com a empresa.

GC - Esse foi um comentário de que a Goodyear fazia pneu e não revista também foi feito pelo Assaoka.

RP - Mas já fabricava pneu quando acabou a revista. Porque acabou naquele momento? Porque toda a economia brasileira estava muito chacoalhada com toda aquela bobajada, com os desastres dos pacotes econômicos... E as coisas são assim, elas nascem, morrem, mas a *Revista Goodyear* ficou. E essa edição da Avenida Paulista é um destaque na trajetória inteira da revista.

GC - A Goodyear era uma revista que já existia antes dessa fase de excelência, não?

RP - Existia. Quando eu fui trabalhar lá, em 1988, ela já tinha uns dois anos nessa fase, mas não tinha bem periodicidade. Era uma coisa feita meio quando a Célia [Cabraia], das relações públicas da Goodyear, chamava o Assaoka, o Mayrink para fazer conteúdo.

Quando a revista começou a ganhar prêmios, e a se mostrar um instrumento institucional forte, a Célia decidiu montar uma redação. Era uma casa alugada no Pacaembu aonde a gente ia trabalhar. Tinha também o *house organ*, um jornal quinzenal, que eu editava. Era dos funcionários e, nele, a gente também tentou sair daquela coisa careta. Tinha fotografias muito arrojadas, muito bacanas, matérias de comportamento.

Na época do Collor, veio aquele negócio de apenas R\$ 50,00 [sic]²³³ no bolso de cada um e a poupança confiscada no banco, nós fomos convocados pela presidência da Goodyear a fazer um projeto de emergência, com pequenos jornais de 8 páginas, quase diárias, a cada dois ou três dias. Depois, ficou semanal.

A Goodyear, uma empresa multinacional, com uma administração interessante, fez uma coisa muito legal. Deu R\$ 50,00 [sic] para cada funcionário dela que é o que tinha em caixa. Porque, de repente, aumentou muito o número de acidentes nas duas fábricas, em Americana (SP) e São Paulo. Lógico, os operários estavam preocupados. Então, nós fizemos um jornal em que quem falava, quem discutia economia e política era o peão do chão-de-fábrica. Foi um trabalho sensacional. Na época, nós recebemos um fax – que era o que tinha de comunicação mais rápida na época – de Akron, que é a sede da Goodyear nos Estados Unidos, parabenizando a equipe por essa iniciativa ágil e rápida de comunicação, para manter todos os funcionários, do diretor ao vendedor, todo mundo, ligado, de uma certa forma, na empresa. Tinha que continuar produzindo.

Nós conseguimos fazer um jornal muito legal e eu me lembro que uma das discussões que a gente teve era quem tinha que falar nesse jornal era a pessoa mais afetada. Não se tratava de serem menos qualificados, porque todo mundo que trabalhava na Goodyear tem muita qualificação, uma formação maravilhosa. São pessoas bem preparadas. Mas, em vez do diretor, era a pessoa que manejava o maquinário, chão-de-fábrica. Então, esse jornal fazia todas essas coisas. Na época do Plano Collor, eu cheguei a fazer texto de publicidade pra Goodyear sem cobrar por fora! Porque a gente queria salvar o projeto! A gente era muito envolvido, muito apaixonado pelo projeto [do jornal e da revista].

Era uma delícia trabalhar na *Goodyear*, eu era muito bem paga. Lembro que eu dizia que tinha salário de senador (risos)! Depois, o final foi meio repentino demais pro nosso gosto, apesar do nosso esforço... nós ficamos muito abalados quando a direção comunicou que ia fechar.

Mas foi muito prazeroso, aprendi muito do ponto de vista da edição. Eu trabalhei com liberdade, a ponto de poder sugerir o Luiz Gê para fazer a HQ. Era uma liberdade que não tinha na grande imprensa. Foi uma experiência maravilhosa!

GC - Era uma fronteira entre a prática do jornalismo e o experimentalismo, pelo que você está falando...

RP - Exatamente. É por isso que ela chamava atenção. Porque outras empresas concorrentes, a Pirelli... a Mercedes tinha uma revista chamada *Sua Boa Estrela*, por causa do símbolo deles... eram revistas maravilhosas, luxuosas do ponto de vista da produção – hoje você tem as revistas customizadas da Mitsubishi, teve da Daslu – mas na época tinha poucas, eram apenas as grandes corporações e multinacionais que tinham essas revistas. E existiam revistas muito boas, muito bem-feitas, mas a *Goodyear* se diferenciava pelo conteúdo inesperado, pelas entrevistas maravilhosas. Teve Carlos

²³³ Como colocado anteriormente, Carlos Eduardo Carvalho (2003, p. 287) observa que o Plano Collor estipulou que cada pessoa poderia dispor de Cr\$ 50 mil (equivalente a US\$ 1.300,00 pelo câmbio oficial e a US\$ 610,00 pelo paralelo).

Guilherme Mota falando sobre o caráter brasileiro, sobre o Brasil contemporâneo, teve Sevcenko²³⁴, grandes intelectuais. Eu não lembro todos os nomes agora. Então a gente tinha entrevistas que a *Veja* vinha “como é que vocês fizeram essa entrevista que a gente não fez?” (Risos).

GC - O seu contato para ir para a revista foi o Geraldo Mayrink?

RP - Exatamente. Eu já tinha trabalhado com ele na *IstoÉ*, onde ele foi meu editor. E, quando ele foi para a *Goodyear*, ele me chamava para colaborar...

GC - E você foi ficando meio da casa.

RP - Mas quem fez o convite foi a Célia Cambraia. Ela me disse que gostava das minhas matérias, do meu texto, das pautas que eu sugeria. Quando a redação, a equipe, foi montada, ela me chamou. Ela queria profissionalizar a revista.

GC - Era uma formalização.



Figura 86. Legenda de Rosângela Petta para a reportagem *A longa viagem de volta*, de Antônio Tavares, com fotografias de Miguel Rio Branco (Fonte: Revista Goodyear, julho-agosto-setembro de 1991).

RP - Foi a fase em que a revista ganhou uma redação. A Célia fez o convite, evidentemente com o aceite do Mayrink. E eu acabei ficando lá por quatro anos. Como eu falei, a revista era trimestral, mas o trabalho era tão intenso que eu me dediquei só à *Goodyear*.

GC - Dá pra ver só pelo volume, pela extensão das matérias. Era muito conteúdo.

RP - E você veja que o máximo de tecnologia era uma máquina de escrever elétrica! Não tinha computador...

GC - O pessoal falou que, depois, tinha telefone à vontade e máquina elétrica. Eu gostaria de falar, agora, sobre uma questão delicada: o Luiz Gê comenta, na introdução de *Avenida Paulista* (2012) sobre uma saia justa que houve em relação aos créditos dados ao Geraldo Mayrink nos textos. Você conhece algum detalhe disso? Tem alguma lembrança?

RP - Não era só a questão de creditar, porque ficou desenhos de Luiz Gê e textos de Geraldo Mayrink. E eu falei: “Ué? E eu?” (Risos). Eu fiz uma reclamação na época. Falei: “Gente, eu tô há quatro meses trabalhando nisso aqui!”. Fiquei meio chateada de não ter recebido créditos. Hoje, a gente teria uma ficha técnica. Na época, era diferente...

[...]

RP - Eu fiquei chateada pelos créditos. Porque não era só um trabalho de Geraldo Mayrink e Luiz Gê, pelo contrário! Ao Geraldo Mayrink, como editor, eu sempre me reportava. Mas quem tocou o projeto, como o próprio Luiz Gê reconhece, fui eu!

GC - Tanto que eu cheguei ao seu nome porque ele menciona você na introdução, fala do contato, do convite.

RP - Mas não foi só um contato. Como eu estou te dizendo, a gente desenvolveu isso junto. Ele me mostrava uma foto de um prédio do lado de um casarão que está até hoje lá, meio abandonado, onde acontecem umas *raves* de vez em quando... a Avenida Paulista virou, hoje, uma lata de lixo!

GC - É um casarão maio Art Nouveau logo no começo²³⁵...

RP - Isso, que tem bazar de moda.

GC - Eu cheguei a ir em bazar ali.

RP - A minha filha ia em festa. Até eu já fui lá. Eu lembro que a gente falava em como lidar com esse contraste, tinha muita discussão nesse nível. A gente gastava tardes inteiras discutindo isso. Então, não foi apenas um contato. Eu não estou querendo dizer que o trabalho não é dele [...]. O trabalho é do Luiz Gê e a oportunidade quem deu foi a *Goodyear*, com a minha participação e do Geraldo Mayrink nessa última fase.

[...]

Ainda sobre a ideia para uma HQ sobre a Avenida Paulista

RP - Porque eu conhecia a HQ com os monumentos andando. Eu pensei, gente”, isso é uma maravilha! Uma visão orgânica da cidade andando no sentido literal! “Fazer uma construção de pedra de aço, de

²³⁵

Residência Franco de Melo, situada no número 1919 da Avenida.

concreto, se mexer numa cidade. Uma cidade que está se transformando o tempo todo. Eu achava lindo esse trabalho. E eu pensei: se a gente não podia fazer uma coisa parecida. Foi isso que me chamou a atenção.

Nessa reunião, nesse *brainstorm* que a gente teve quase um ano antes [da edição especial] sobre o que seria feito em relação à Paulista, vieram outras ideias. Mas essa ideia da HQ colou porque as pessoas acharam muito legal o trabalho do Luiz Gê. Pensamos que poderíamos fazer algo diferente! Foi a única vez, acho, que a nossa capa não teve fotografia²³⁶. Foi uma criação de prancheta, de desenho. Mas foi por isso que eu tive essa ideia, graças ao talento do próprio Luiz Gê.

[...]

Sobre a Revista Goodyear

GC - A revista era uma coisa de nicho, restrita, num sentido de que a pessoa tinha que estar a fim de achar a revista.

RP - A revista era distribuída gratuitamente para um *mailing* de vinte e cinco mil pessoas. Quem eram essas vinte e cinco mil pessoas? Evidentemente, eram pessoas para quem a Goodyear queria fazer um agrado. Não ia para loja de venda de pneu, como vai a da Mitsubishi, hoje, para as concessionárias. Ela ia para redações, para jornalistas, publicitários, formadores e multiplicadores de opinião. Por isso, ela teve uma estratégia de divulgação muito interessante, ela teve muita visibilidade com gente que trabalhava com comunicação. As pessoas disputavam a tapa! Eu lembro de colegas de jornal que me diziam “me arruma um exemplar, por favor!” e eu respondia que não tinha, porque a tiragem era muito pequena mesmo!

Para você ter uma ideia da sofisticação da impressão, eu me lembro que, na época (era a [gráfica] Takano que imprimia a revista) o Assaoka, com sua ótima mania perfeccionista, queria que a revista fosse impressa à noite, durante a madrugada [...] porque a temperatura muda a qualidade da tinta. Então imprimia na madrugada para sair do jeito que ele queria! (Risos) E mudava mesmo! Então a Goodyear pagava a hora extra dos caras que trabalhavam de madrugada, para poder rodar com aquela cor de vermelho!

GC - Era o vermelho do Assaoka! (Risos)

RP - Imagine hoje, uma coisa dessas, não existe! Por isso que eu digo que foi um privilégio trabalhar na *Revista Goodyear*, participar dessa aventura. Por ter feito essa HQ do Luiz Gê, por ter aprendido que se rodar de madrugada numa gráfica, a tinta sai de um jeito diferente, por ter podido discutir fotografia mais profundamente e pautas muito legais. Foi uma aventura maravilhosa!

[A revista] teve seu momento [...] eu dei aula na Cásper Libero por sete anos. E lá na biblioteca da Cásper Libero tem uma coleção da revista. Um dia, eu estava na biblioteca e pensei “gente! Eu trabalhei nessa revista!” então, muita gente por exemplo, aqui em São Paulo, que não encontra a revista [...] e querem pesquisá-la, procuram a biblioteca da Cásper (Muita gente? Os dois ou três que sabem que ela existiu). Quantas dessas pessoas que receberam a revista naquela época a guardaram realmente?

[...]

GC – [Talvez não tenha] nem no *marketing* da Goodyear.

²³⁶ Um levantamento realizado após a entrevista, com a ajuda de Gustavo Mayrink, filho de Geraldo Mayrink, mostrou que houve apenas três outras capas baseadas em desenho, além da da edição especial sobre a Avenida Paulista. São elas a da primeira edição da nova fase da revista (dez. 1985), com uma pintura a óleo de Herman Braun-Vega, a de abril-maio-junho de 1989, com ilustração de Alan Voss e a da última edição da revista, em julho de 1992, com ilustração de Miadaira.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM LUIZ GÊ

Ilustrador e quadrinista, entre outros. Idealizador de *Fragmentos completos/Avenida Paulista*.

Entrevista realizada em 10/09/2016 presencialmente. Esta entrevista será apresentada em duas partes: a primeira delas, a seguir, foi revisada e retificada pelo próprio Luiz Gê; a segunda parte é a transcrição da entrevista realizada durante a Bienal de Quadrinhos de Curitiba, em 2016.

PARTE 1

Guilherme Caldas - De onde veio a ideia de cursar arquitetura? Você comenta que o seu pai tinha um pendor para atividades manuais, que a sua família tinha essa coisa com artes visuais... você acha que veio daí, ou de outro lugar essa inclinação, essa vontade?

Luiz Gê - Acho que sim. A minha avó era uma pintora e desenhista muito boa. Mas eu não a conheci. Meu pai tinha esse jeito pra desenho, embora ele não gostasse de mostrar, ficava com vergonha. Eu não peguei tanto isso que vou contar e sim, meus primos mais velhos. Um deles estava até me contando melhor a respeito desses dias, que o meu pai, quando ia contar história pra eles, quando meus três primos mais velhos eram pequenos, ele desenhava a história. Então, ele ia desenhando a história conforme ele ia contando, saca? Mas, quando chegava no final, ele amassava e jogava fora.

GC - E não sobreviveu nada disso?

LG - Não tem porra nenhuma disso aí. Eu me lembro de uma vez em que o meu pai fez isso, eu já tinha uns 10 anos de idade, então dava pra me lembrar bem, e era uma coisa muito engraçada. Por exemplo, eu sempre tive um certo fascínio, obsessão, com a Segunda Guerra Mundial, então eu queria que o meu pai fizesse uma história de guerra, e o meu pai fez um castelo. E ele colocava, lá fora, um monte de gente tomando banho de sol, e eu reclamava: “não, isso não! Não põe gente tomando banho de sol! É guerra!” (Risos). Aí, ele colocava capacete no pessoal, colocava uns fuzis e tal, e falava que estavam cercando o castelo. Aí, quando você já estava achando legal, ele punha um cara no rio pescando: “Não! Isso aí, não! Isso aí estraga!” e ele dizia “Não, não, esse cara aqui é um espião e o rádio dele tá aqui no samburá, e a vara é uma antena!” (Risos)

GC - E você se esforçando pra acreditar naquilo!

LG - Então, o meu pai tinha umas coisas assim, engraçadas. Ele tinha um certo jeito pra desenho que ele não mostrava muito. Ele fazia isso e depois jogava fora, entendeu? E a minha mãe também tinha um certo pendor. Mas minha avó tinha sido uma boa pintora, desenhava bem.

Tive tios que tinham também o jeito pra isso. Então, eu acho que deve ter alguma coisa no meu DNA, porque eu não me lembro quando comecei a desenhar. É uma coisa que está comigo desde que eu nasci. Nem sei se eu tive oportunidade de fazer algo tão seguidamente. Não tive, infelizmente. Tive que parar muitas vezes na vida de desenhar. Mas, que ele (o desenho) está comigo desde o começo, ele está.

Minha mãe também, chegava com figuras, tipo homem-palito, e falava que ia fazer uma festa de São João: “aqui é uma quermesse, aqui é o pau-de-sebo, aqui, o pessoal está fugindo do busca-pé. Aqui, estão soltando balão” e tal. Isso inflamava muito a minha imaginação.

E não era só isso. Meu pai, como eu contei lá no Itaú²³⁷, liderava meus primos, fazia para os garotos, com eles ajudando, um caiaque nas férias. Isso, nos anos 50. Os caras terminam, pintam, levam para um lago incrível que tinha onde a gente morava – a gente morava no campo – [...]. Imagina umas férias em que você constrói um barco! Hoje em dia, o cara fica lá teclando um celular, e olhe lá!

GC - Quando muito...

LG - E a gente fazia um monte de outras invenções, coisas com papel machê, com madeira, metal mesmo, lata etc. Então, eu tive uma infância que estava muito dentro de ambiente muito criativo. Quase o tempo inteiro produzindo coisas interessantes. Até tive bastante dificuldade em me adaptar em colégios tradicionais, muito caretas, onde nada da criatividade era explorada. Onde desenhar era uma mera...

GC - Perda de tempo?

LG - ... uma mera faceta curiosa de uma pessoa, aquela pessoa da classe que sabia desenhar. Isso não fazia a menor diferença para esse sistema de educação. Eu sofri com isso. Com esse tipo de educação que não dá oportunidade para o seu verdadeiro talento, para o seu verdadeiro pendor, para outras coisas que não sejam aquelas estabelecidas, impostas.

GC - O que me leva a outra pergunta: como você via ou vê esse lado interdisciplinar da FAU, que é uma escola que formou muito quadrista, muita gente que não exerce a arquitetura. Quer dizer, o cara não deixa de ser arquiteto, mas não vai exercer a profissão. Isso já tinha na época em que você entrou na FAU?

LG - Eu não sei como está hoje, mas, na época em que eu estava na FAU, era muito isso. Era bastante. Eu acho que não podia ter tido uma formação mais legal...

GC - Desculpe interromper, mas você acha que isso tem alguma conexão com o Artigas, ou é o oposto dele?

LG - Também tem a ver com o Artigas, pois ele é um dos idealizadores do sistema de ensino da faculdade. Agora estão me faltando os dados, não sei quando a FAU foi fundada...

GC - Ela é de 1948, acho.

LG - [...] Então tinha a ver com isso. Na verdade, tinha a ver com a formação de arquitetura à partir do modernismo, assim como o de design, que vem desde a Bauhaus. Mas acontece que, trazendo aqui mais pra nossa situação, a FAU tem essa visão que integra ciências e técnicas exatas com ciências humanas. E isso é integrado através da produção artística, da produção criativa. Então a criação artística cria uma situação de interdisciplinaridade onde as coisas todas têm que, obrigatoriamente, se fundir. Todos esses conhecimentos conversam e você produz uma coisa nova. Eu acho que, mesmo que eu tivesse feito artes plásticas, eu não teria uma formação assim, interessante, como essa. Eu sempre curti esse lado. Acho que a FAU tem um monte de defeitos, mil problemas, muita coisa para ser criticada, com certeza, mas eu acho que nesse ponto foi uma coisa importante pra mim. Até acho que na minha colocação amanhã²³⁸ eu vou falar sobre isso e mostrar bastante coisa de arquitetura, música e outras áreas que se integram com quadrinhos.

GC - Você foi aluno do Benedito Lima de Toledo²³⁹ na FAU?

LG - Sim, fui aluno do Benedito, do Nestor Gomes, do Júlio Katinsky entre os que estou me lembrando agora. Todos esses caras falaram, nos mostraram e nos abriram caminhos diretos ou indiretos em relação ao cotidiano histórico brasileiro [...]. Isso era uma coisa que eu necessitava porque, desde o colegial, eu gostaria de ter feito história do Brasil. Mas não queria fazer nada [...] que fosse aquela coisa Dom Pedro I, oficial e tal, Pedro Álvares Cabral, isso aí não me dá motivação, isso não me

²³⁸ Luiz Gê deu uma palestra sobre seu trabalho durante a Bienal de Quadrinhos de Curitiba (2016).

²³⁹ Benedito Lima de Toledo é arquiteto e historiador. Atualmente, é professor titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP (ATELIÊ EDITORIAL, s. d.).

inspira. O que me inspira é saber realmente como era. Aliás, antes de entrar na FAU eu tive o acesso e curiosidade pelo remanescente da biblioteca da minha avó paterna, que estava na casa de uma tia. Ali já havia tomado contato e matutado sobre isso. Então, no caso da disciplina do Benedito, eu nem estava preocupado se eu ia tirar nota ou não. Aliás, o Benedito estava orientando as pessoas nesse tipo de pesquisa, mas aquilo estava abrindo todo um campo, que eu vislumbrava, para além da questão meramente arquitetônica. Assim, quando ele citou alguns caras importantes, como Antonil²⁴⁰ e outros autores, que permitiam que você [...] sentisse como era o cotidiano em vários momentos históricos diferentes, isso veio de encontro ao que eu já almejava há um certo tempo.

Eu nem fiquei muito preocupado se estava levantando uma coisa original para dar pro Benedito. Eu estava entrando num mundo que estava me dando mil possibilidades. Então, de repente, eu vejo e descubro coisas. Por exemplo, como o cara conduzia uma tropa. Ou como ele viajava, saindo de São Paulo e indo até Vila Rica, vamos supor. Como era o cotidiano disso, o que acontecia, qual era o roteiro, quais as questões que estavam ali. Outros professores, falavam do tropeiro, de roteiros, das funções, das questões todas referentes ao tropeiro, que tinha funções as mais variadas dentro daquele contexto que se inicia com o Ciclo do Ouro, movimentando o mercado interno inteiro do Brasil.

GC - Ligando o Sul a Minas Gerais...

LG – [Um contexto] onde Sorocaba era importante, assim como Taubaté. Descobri muita coisa sobre Taubaté. Mariana e Vila Rica, que são as primeiras [localidades] do Ciclo do Ouro, estão ligadas ao bandeirantismo de Taubaté. Foram bandeirantes taubateanos que descobriram aqueles lugares. Até o Antônio Dias²⁴¹ [...] com aquela igreja em Ouro Preto, Conceição do Antônio Dias... Então, essa visão que escapa totalmente de uma história oficial, que faz com que seja possível você fazer um relato muito mais cheio de informação, rico, mexendo numa coisa que você não está acostumado a ver em lugar nenhum, que você está vendo pela primeira vez, que você teve que pesquisar...

GC - Uma forma de dar profundidade à história...

LG - Todas essas coisas foram importantes para mim. E, lógico, tem a questão da arte, da arquitetura, do urbanismo, do design e comunicação visual. Então é uma escola que tem essa integração das áreas, e o próprio projeto também é uma integração de áreas, porque é uma integração de urbanismo, arquitetura, comunicação visual e desenho industrial.

GC - Você fala do TGI²⁴²?

LG - Não, da estrutura da escola... Ela realmente te leva, só de falar dessas quatro áreas que eu mencionei agora, à atuação com uma maneira de pensar que detecta rapidamente os elementos fundamentais que constituem as linguagens e que, em sendo multidisciplinar, te leva para o pensamento interdisciplinar. Eu acho que o quadrinho já é também, porque mistura as linguagens visuais, o desenho, as artes gráficas, etc. com literatura, texto, com cinema, com a decupagem... são coisas todas que conversam entre si. Acho que não dava outra, senão sair um cara que acabou mexendo com tudo que é arte visual. Mexi com cinema, com charge política, com teatro, com ilustração, mexi com televisão, com direção de arte, cartaz, revista, projeto gráfico e sei-lá-o-que mais, saca? A questão que essa migração não era feito com o sentido de adaptação, buscando uma carreira, não sei como colocar, mas de exploração e sentido de conjunto e de integração. Era uma proposta. Foi essa vivência que deu embasamento para

²⁴⁰ André João Antonil foi o pseudônimo usado pelo reitor do Colégio dos Jesuítas da Bahia, João Antônio Andreoni, quando enviou seu livro *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, para Portugal, em 1710. Logo após ser impresso, o livro teve sua tiragem quase totalmente destruída, como uma forma de manter secretas as rotas que levavam às minas brasileiras e permaneceu virtualmente desconhecido até parte dele, referente à cultura da cana-de-açúcar, fosse publicado, em 1800. Hoje, o livro é considerado um clássico da historiografia brasileira (SILVA, 2011).

²⁴¹ Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias.

²⁴² Trabalho de Graduação Interdisciplinar.

pensar o doutorado que lidava com o desenho como um todo, na arte, na tecnologia, na comunicação, na ciência. Que linguagem é essa que é uma língua universal, transdisciplinar? A mãe da escrita, a escrita plástica?

Essa exposição que eu fiz em Piracicaba, no ano passado, mostrou um pouco disso na minha trajetória, essa visão que extrapola um pouco o quadrinho. Aliás, meus quadrinhos também têm muito de hiper-quadrinhos, híper, digamos, no sentido de “ir além de”. É um quadrinho que se lança na direção de outras linguagens, na busca de novas formas de expressão, quando isso é possível.

GC - Ele extrapola os limites do quadrinho. Isso é uma questão que tento colocar na dissertação.

LG - É a isso que tudo está levando. Se você não for um cara muito fechado, quadrado, com uma visão muito estreita...

GC - Você menciona, em alguns momentos, acho que na *Mil Perigos*, talvez [na entrevista para o] Itaú também, essa questão da marca urbana que você procura colocar em uma certa produção sua. Você acha que vem dessa formação com o Benedito?

LG - Com certeza veio do curso da FAU como um todo (o Benedito deu o empurrão principalmente para a questão histórica), mas teve um momento de percepção, de conscientização, como eu já contei várias vezes. Fui para Londres, morei com urbanista, com arquiteto, morei com quadrinista, tudo na mesma casa, [...]. E aí eu estava lá e tive contato com o pessoal do underground britânico e eu fiz uma HQ que se passava no metrô de Londres²⁴³, aliás, o metrô mais antigo. Na época ele ainda parecia mais antigo ainda. Eu desenhei, procurei ser bem realista, desenhei o metrô. E os caras chegaram e falaram “pô, você desenhou o metrô! Tudo certinho, olha só, que legal!” e isso me chamou a atenção. Depois, eu fui pensando e falei “pô, isso faz muito mais sentido no Brasil, retratar a realidade visual brasileira, do que fazer aqui! Porque aqui, o espaço é e já foi desenhado e fotografado inúmeras vezes, enquanto lá isso é raríssimo, principalmente no que toca o desenho...” (aliás, pensei – sempre pensava nisso, é o tipo de tarefa cultural que a existência de uma indústria, ou mercado forte de HQ no Brasil poderia realizar – criar um feedback de nossa realidade física e social, e, em consequência, um imaginário e uma memória)

GC - Tinha até um desenho animado, o *Danger Mouse*, não sei se você conhece...

LG - Não conheço.

GC - Aparece Londres, o Big Ben...

LG - Enfim, eles têm uma vida cultural, um cenário cultural fortíssimo, muita grana e tudo mais. E, aqui no Brasil, a gente não tinha isso. Quer dizer, o cara vai fazer uma HQ ele faz lá uma cidade que se parece com Nova York, que se parece com não-sei-o-quê, sabe? Você não situa nem nada. Então eu vim já pensando nisso. A primeira oportunidade que eu tive de fazer isso foi com *Meneghetti*²⁴⁴, que era uma HQ, uma história que se passava em SP em 1926...

GC - Que saiu na *Versus*...

LG - É. Ali eu tive dificuldade. Porque como eu ia achar a documentação? Era muito mais difícil naquela época. Mas aí, eu tinha visto recentemente, na casa da minha avó, um álbum, *São Paulo, quem te viu, quem te vê*. Eram fotos (fotos mesmo, não reproduções impressas) do Medina, um fotógrafo histórico aqui de SP, que fotografou a cidade por volta de 1890 e o “agora”, eram de 1920. Que era justamente a época do Meneghetti...

²⁴³ *Subterranean Snacks*, publicada na quinta edição da revista *O Bicho* (15/07/75)

²⁴⁴ *Gino Amleto Meneghetti*, de 1976.

[...]

LG - Aí, dois anos depois, em 77 ou 78, não lembro bem, eu fiz uma HQ que se passava no centro de São Paulo, durante o natal, em que caía neve, aquele negócio todo²⁴⁵ [...] E, em 79, eu fiz uma HQ pro *Jornal da República*²⁴⁶, e que eu também tenho o projeto de reeditar, que é durante a ditadura, e é uma HQ que começa no túnel da Nove de Julho, às três horas da manhã...

GC - Sai um foguete da porta...

LG - Essa, realmente, descrevia São Paulo literalmente, para que as pessoas tivessem a oportunidade de se situar. Ao mesmo tempo, fazendo aquelas intervenções malucas na cidade, que eram quase como instalações, quase como arte urbana onde você põe uma coisa para fazer uma intervenção. Só que é uma intervenção mental, porque você imagina aquela intervenção naquele lugar que você desenhou...

GC - O Banespa virando foguete...

LG - Tinha umas coisas mais originais até...

GC - O mar aparecendo na Paulista...

LG - Na São João. Tem uma série de coisas assim, tem umas batalhas medievais no Viaduto do Chá. E tem, por exemplo, um ônibus de dois andares, que eu fiz pensando [...] num desenho brasileiro, – não naquele desenho de ônibus londrino – que sempre achei que era legal...

GC - Com aquela frente de Mercedes...

LG - É, e o Jânio [Quadros] fez uns dois anos depois. Eu tenho certeza que deve ter dado um...

GC - Um clique no doidão...

LG - Eu acho que ele pensava nisso há mais tempo. De repente, minha HQ fez com que ele quisesse fazer mesmo e ele fez. Aliás, era um ônibus muito bom, eu andei naquele ônibus. Era muito legal. É muito legal estar naquele trânsito de São Paulo e não ficar no mesmo nível, ficar em cima, sabe? Acima disso aí. Mas aí a *Folha [de S. Paulo]* meteu o pau, disse que aquilo lá não podia de jeito nenhum, não sei o quê, que tinha que ser ônibus atrelado, um atrás do outro...

GC - Já tinha o modelo curitibano...

LG - Puta-que-pariu, cara! Não era justamente para economizar espaço? Era um ônibus que ia ocupar o espaço de um só, cabendo mais pessoas!

GC - No caso de Curitiba, havia o corredor exclusivo...

²⁴⁵ *Quem matou Papai Noel?* (1977), publicada, originalmente, no *Pacotão de Ano Novo* do jornal *Movimento*.

²⁴⁶ *Sem luz no fim do túnel* (1979).

LG - Curitiba já é outra história, aquilo lá tá bolado para uma estrutura que estava sendo feita na cidade inteira, como um todo. Agora, em São Paulo, fazia muita diferença você ter aquela solução... [...] É preciso lembrar também, que isso ocorreu muito antes da implantação de qualquer corredor de ônibus em São Paulo, aliás, quem iniciou, se não me engano, foi o Jânio. Eu cheguei a criticar a lardeza da construção da via na Avenida Santo Amaro, que o Jânio não terminou e acho que foi o Covas que ficou com o crédito. Isso se deu na coluna que eu tinha no jornal *O Estado de São Paulo*.

GC - [...] Sobre *Uma História de amor*, a HQ surge daquela sua homenagem ao Marcelo Grassmann no *Versus* [...] de onde vem essa coisa de mostrar o Trujillo como um personagem do Grassmann?

LG - O Trujillo era um ditador quase medieval. Se você ler o texto, você vê que ele era medieval...

GC - Eu li o texto e é apavorante...

LG - Daí eu achei legal usar aquelas imagens do Grassmann, que eu queria homenagear, e fiz aquelas cenas de tortura, de cavaleiro medieval, mas meio do mal, aquela coisa meio demoníaca...

GC - Ele tinha um lado meio teatral, ele gostava de fazer umas aparições [...].

LG - Mas *História de amor* também tem a ver com um período que eu estava querendo fazer HQ urbana mesmo, que é por aí, entre 1978 e 1980. Eu tinha a ideia de uma HQ que se passava na Nove de Julho na altura da praça 14bis, onde ela vira uma espécie de um 'Minhocãozinho'²⁴⁷ em que os prédios formam duas paredes uma de cada lado, um perfeito corredor, ou canal, sei lá [...]. Eu encanei com aquele lugar, achava que tinha uma história que começava com um cara que estava andando ali e, de repente, ele começava a 'cair pra cima'. Há um monte de histórias que surgiram nesse período aí, tinham a ver com aquele lugar específico, com aquela região. Umas foram feitas, outras não. O conjunto, uma história que as amarrava não, muito embora, a *Sem luz no final do túnel*, a história que saiu no *Jornal da República* tenha sido uma que quase fez isso. Já a *História de Amor* focava na questão das crianças que moravam naquele desfiladeiro de concreto. Como elas podiam socializar entre si, onde elas estavam, em que lugar elas brincavam, entendeu? E junta com o negócio do Grassmann, no sentido da coisa dos cavaleiros. E aí, como eu não tinha citado o Grassmann textualmente no caso do Trujillo, pus o nome completo dele.

GC - O que me leva à segunda pergunta nessa HQ: porque o Lord K é o vilão?

(Risos)

GC - O Infame Lord K!

LG - Lord K foi um cara que me ajudou naquele texto. Ele era um cara muito engraçado, muito bom verbalmente. Você conhece o Lord K?

GC - Eu conheço do tempo que eu lia a *Chiclete com Banana*. Via só as apresentações, o cara peladão..., mas eu não conheço muito o som, só de ouvir falar mesmo.

LG - E, aí, eu homenageei o Lord K também. Ele era um puta amigo da época da FAU e até bem depois. Atualmente, estamos totalmente sem contato. Não sei onde ele está, como ele está... ele tinha um apartamento no Rio de Janeiro, mas ele não tá mais, vendeu... então não tenho ideia do que tá acontecendo com ele.

²⁴⁷ Referência ao elevado Presidente João Goulart (antigo Presidente Costa e Silva). Conhecido, popularmente, como Minhocão, situa-se sobre trechos da rua Amaral Gurgel, avenida São João e avenida General Olímpio da Silveira.

GC – [...] Essa história, na trajetória de HQs urbanas, então, se coloca nesse lugar da infância na cidade? Porque você só vai ter uma coisa de urbanidade nos seis últimos painéis, na hora em que o Marcelo olha e fala que vai libertar a princesa. Ali, você vê uma paisagem urbana [...].

LG - É bem ali na Nove de Julho, com aquele ‘Minhocãozinho’ que tem ali. Depois que eu tive essa compulsão por esse lugar, ocorreu uma coincidência. Uma ex-empregada da minha mãe, que ficou com a gente até eu ter uns 7, 8 anos de idade, refez o contato. Ela era casada com um cara que era zelador de um daqueles prédios. Então, através dela, eu tive oportunidade de ir lá em cima, no telhado, tirar fotos, pegar aquele visual, entendeu? Então tudo isso se junta... tá tudo meio na mesma época. Aquele ‘desfiladeiro’ da 9 de Julho é a paisagem que aparece na primeira e na última página de *Tubarões voadores*.

GC - E, afinal, quem é Helena? É alguém de verdade?

LG - (Risos) Não! Acho que foi só pra brincar com a Helena de Troia²⁴⁸, uma coisa assim.

GC - Eu pensei “Marcello, eu sei quem é, Lord K, também. Vai ver é, sei lá, uma namorada do Lord K”... Sobre aquela HQ dos marcianos²⁴⁹, uma coisa que me chamou bastante a atenção, porque *Território de Bravos* é todo sobre São Paulo, é esse percurso de São Paulo na verdade nas suas HQs...

LG - Elas são essa minha intenção, essa minha inspiração, que surgiu em Londres em 1975 e que vai, até o final dos anos 80. E completa com a [*HQ Avenida*] *Paulista* nos anos noventa, digamos... (o livro *Território de Bravos*, foi imaginado em 1976, na fase em que eu estava saindo da FAU. Eu tinha ideia clara do que seria um álbum que teria histórias curtas que se passassem em São Paulo, que a paisagem urbana brasileira fosse reconhecível, e que elas fossem intercaladas por comentários de viajantes que tiveram em São Paulo desde o século XVI. A única coisa que eu não tinha pensado ainda era nas tiras do *Presidente Reis* fazendo contraponto com esses comentários, pois nem havia idealizado ainda esse personagem. Comecei colecionar esses comentários naquela época. Mas demorou tanto para o álbum sair – começo dos anos noventa – que nesse meio tempo saiu um livro compilando esses comentários. Só que muitos dos que saíram foram os compilados já naquela época.

[...]

Essa coisa dos quadrinhos urbanos, de refletir a cidade, de fazer a cidade virar personagem e não só cenário. De intervir na cidade, modificar aqueles aspectos usuais, fazer as pessoas olharem novamente por onde passavam em um ‘estado de transe’, também é uma questão que se liga a uma outra coisa difícil de recordar nos dias de hoje, a de que até os anos 90, por aí, até 80 e tantos, o Rio de Janeiro era praticamente o centro e talvez a único foco do imaginário brasileiro. A gente não via, não pensava muito São Paulo, não tirava partido da sua paisagem e não refletia sobre ela, não a enfocava... então em 79, quando eu fiz a HQ pro *Jornal da República*, a HQ do túnel da Nove de Julho, aí as pessoas começaram a falar, “porra, nunca tinha visto SP dessa forma, não tinha visto isso aqui, não tinha olhado aquilo lá”, entendeu? Então, a minha intenção era essa, fazer as pessoas olharem um pouco para a realidade física, a aparência da nossa realidade e verificar a pouca importância que davam a isso, e, também, para todas as consequências que advém dessa atitude. E uma delas é o olhar alienado e o imaginário colonizado que diminui a qualidade de vida. Porque a tendência de São Paulo de virar a Casa da Mãe Joana, foda-se se passar um ‘minhocão’ em cima do Ibirapuera, ninguém liga, sabe, coisas assim? Tem que chamar atenção, fazer as pessoas se tocarem, criticar, até valorizar

²⁴⁸ Esposa do rei Menelau, de Esparta, Helena foge para a cidade de Troia com Páris, o que dá início a uma guerra de dez anos narrada por Homero em seu poema épico *Iliada*.

²⁴⁹ *Errare marcianum est*, publicada na edição nº 5 da *Circo*. Foi publicada, novamente, no livro *Território de Bravos* (Editora 34, 1993).

objetivamente certos lugares... senão é muita alienação, falta de cultura, ignorância desse imediatismo ideologicamente justificado pelo sistema econômico periférico, desse individualismo egoísta que nunca cria uma nação, uma solidariedade.

GC - Um crescimento muito violento e muito rápido...

LG - E nunca acontece do cidadão refletir sobre a nossa realidade. Disso, eu sinto muita falta. Os caras só veem coisa americana, só tem narrativa americana na televisão, que o cara assiste, sem espírito crítico, da hora em que nasce, até a morte.

GC - Nessa HQ dos marcianos, eu fiquei com a sensação de que você estava tirando um sarro daquele filme com o Tarcísio Meira²⁵⁰

LG - (Risos) Não, não! Não tinha necessidade disso. O filme do Tarcísio Meira é meio...

GC - Tem aquela coisa da ditadura...

LG - Aquela coisa da ditadura e da história oficial, de que a HQ tira um sarro como um todo. Inclusive do filme, do filme do Tarcísio Meira, porque não? Um sarro geral.

GC - Do Sílvio Santos, com aquela história de concessão de canais...

LG - (Risos) É! E essa coisa da gente ser colônia até hoje!

GC - Agora, sobre *Tubarões voadores*. Ela foi produzida para o *Brasil Extra*? Você e o Arrigo se conheceram no 1º ano da FAU?

LG - A gente se conheceu no cursinho [...] no Anglo [...] da rua Tamandaré, na Liberdade.

GC - Vocês entraram no mesmo ano?

LG - No mesmo ano. Mas a gente já tinha bastante amizade no cursinho, já fazia bastante coisa junto [...] em 1970.

A *Tubarões* eu estava fazendo para mim mesmo, porque não tinha nada, não tinha revista, não tinha coisa nenhuma. E eu comecei a fazer a HQ dentro desse espírito de São Paulo, só que *Tubarões* não precisa citar nenhum lugar específico, mas pega bem fielmente o aspecto da cidade, aquela coisa meio agressiva de São Paulo...

GC - [...] É uma coisa que eu, às vezes, comento [...] sobre São Paulo. A cidade é muito violenta, mas não se trata exatamente da violência do assalto, do assassinato. Existe, claro, mas ela é uma violência que permeia as relações [...]. [Falo com] as pessoas daqui [de Curitiba] porque elas não [têm ideia]. Para a nossa sensibilidade, é uma coisa muito violenta. E *Tubarões Voadores* me traz isso, essa violência difusa. Claro, o cara está se cortando, o tubarão arrancando a cabeça, mas é uma violência que está difusa...

LG - Eu acho o seguinte: se esse capitalismo brasileiro é um cada um por si e deus contra todos, eu acho que São Paulo é a essência disso. Então, é uma competição muito acirrada, que permeia as coisas, que tá presente, é como você tá falando. Você nota de mil maneiras...

²⁵⁰ *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra.

[...]

Acho boa a sua expressão, violência difusa. É uma coisa que tá naquele espírito de um formigueiro, de, sei lá, vinte milhões de pessoas que estão lá dentro. E pior ainda porque é no Brasil, com toda a violência que nós sabemos que isso representa, inclusive esteticamente. Quase que não podia dar em outra coisa...

GC - E o Brasil Extra foi onde saiu pela primeira vez?

LG - Foi o primeiro lugar que saiu depois de ter saído no disco²⁵¹. Ela saiu, primeiro, no disco, encartada. Aliás, ela saiu com a numeração errada. Muita gente não percebeu que a música acompanhava a HQ, porque saíram erradas dentro do disco. Aí, a primeira vez que ela saiu correta foi no Extra. Acho que, no disco, eles pegaram um caderno e inverteram.

GC - No *Editorial para a revista Circo*, tem um momento em que você faz essa oposição entre charge, cartum e quadrinhos. Você relaciona a charge e o cartum ao Rio de Janeiro, de forma geral, em alguns momentos em que você fala, e o quadrinho a São Paulo... me deu a impressão de ser aquele um momento [os anos 80] em que o quadrinho está chegando ao mesmo tempo em que São Paulo está chegando, com a revista *Circo*, e com os quadrinhos da Circo Editorial. Embora não esteja colocado ali [na HQ] especificamente, eu gostaria de saber o que você tem a dizer sobre isso [...]

LG - O editorial era uma HQ que eu estava fazendo, não lembro muito bem, acho que ela era um pouco anterior à *Circo*, talvez, sim para a Brasil Extra. Pelo menos esboçada antes da *Circo*, não lembro muito bem. Ela faz menção a um a questão da inexistência das HQs, das pessoas não conhecerem direito, de terem visto uma vez ou outra e, ao contrário, a charge política era uma coisa do dia-a-dia. E a minha experiência era essa. Como chargista político da Folha de S. Paulo, eu era lido por um milhão de pessoas, nas contas do jornal, digamos duzentas mil assinaturas e mais um certo número - que eles calculam que também lia, ou folheava o mesmo exemplar. Enquanto isso, o quadrinho (especialmente o de página, como o que eu faço) sempre foi uma coisa muito mais restrita, muito menor, saindo nos alternativos, no máximo num Pasquim que na época vendia bastante. Sempre foi muito mais restritivo. Então era uma questão de enfatizar que aquilo era uma linguagem nova, que ela podia mexer com a nossa realidade, que podia refletir a nossa realidade, que ela podia fazer coisas que charge, e outras linguagens mais divulgadas, não podiam. Mas se você fica na questão da charge, você fica muito restrito a figurinhas conversando, uma coisa bem menos livre na questão daquilo que se pode desenhar. E para mim, especificamente, que queria desenhar a nossa realidade, queria desenhar o Brasil, e achava que isso era fundamental. Era disso que eu estava falando. Charge política vocês conhecem, tudo mundo sabe, mas HQ? O que é isso? Aí fala, “vem comigo”, e o dinossauro vira um Godzilla.

GC - Falando, “que interessante” e todo mundo correndo (risos). Você tem uma produção de aproximadamente 15 anos na imprensa, e a sensação que eu tive na época em que saiu *Avenida Paulista*²⁵² e que esta pesquisa reforçou, é que esta foi, de certa forma, a sua primeira HQ colorida. Teve *O Exorcista*²⁵³, com duas páginas coloridas e outra que eu vi na exposição [do Salão de Humor] de Piracicaba (2015) com uma pegada erótica, mas que eu não sei de que época é.

LG - James Burn.

GC - Essa. De que época ela é?

²⁵¹ *Tubarões Voadores* (1984), de Arrigo Barnabé.

²⁵² Em alguns momentos a HQ de Luiz Gê *Fragmentos completos* é referenciada como *Avenida Paulista*. Apesar dos nomes diferentes, trata-se, em essência, da mesma obra.

²⁵³ Publicada no *Pasquim*, em 1981.

LG - Eu era editor da *Status* então deve ser 84, por aí²⁵⁴. Mas, como quase sempre, era uma história que eu tinha feito antes, para mim, nem lembro por que motivo.

GC - Mas ela foi uma das poucas.

LG - Uma das poucas. Ela também teve texto final do Lord K, que aliás também assina. O roteiro e o desenho são meus. Ele foi interpretando a intenção da HQ pronta com uma verve incrível. Acho que o Lord deveria virar escritor. Tem tudo para isso.

GC - Inclusive tem uma questão que você coloca em relação a O Exorcista, é que ela tinha duas páginas coloridas e o *Folhetim*²⁵⁵ não quis publicar, aí você ficou com aquele negócio na mão sem saber onde publicar. [...] E eu menciono isso como uma questão preponderante na sua produção. Não só sua, toda uma geração, Laerte, todos aqueles autores da *Circo*, Glauco, entre outros. Eu gostaria que você comentasse isso, se a questão da cor era uma limitação que você via ou se era algo que nem te passava pela cabeça. Porque uma coisa que me chamou muito a atenção na época de Avenida Paulista é que se tratava de uma HQ do Luiz Gê, toda colorida. E, no decorrer desta pesquisa ficou claro que não há outra HQ sua colorida. Essa da *Status* é quase um caso isolado.

LG - Teve essa e a do Exorcista no Pasquim, em 1981. Era para ter saído no Folhetim e os caras não quiseram publicar. Era uma HQ que previa um terrorismo de direita e não saiu. Aí, quando começaram os atentados, eles também não quiseram publicar. Depois o Pasquim publicou e parecia que eu estava comentando uma coisa que já tinha passado.

[...]

LG - A questão da cor, a gente realmente trabalhou muito em preto e branco (PB) durante os anos 1970 inteiros e parte dos 1980. Na realidade, era bem mais objetivo e ágil, o PB, porque você fazia a sua arte, mandava para gráfica e pronto, acabou o trabalho. Agora, você faz o trabalho em dobro para fazer a cor, tem que tratar seu original PB inteiro, preparar inteiro, para então fazer a cor. A gente ficou com tempo de trabalho, no mínimo, dobrado, frequentemente mais que isso.

Tem uma sequência de charges que eu estou fazendo, que era para eu ter publicado na quinta (08/09/2016), e que eu não consegui terminar. E uma das razões é que você fica naquela “tem que pôr um pouco de cor”, não tem PB. E é meio charge, então você fica grilado, porque o tempo da charge tem que ser meio exato, tem que ser naquele momento. Mas acho que aguenta até domingo.

O meu TGI (Trabalho de Graduação Interdisciplinar) na FAU, se chamava Meios de produção gráfica de pequena tiragem e baixo custo (1977), que era uma coisa que vinha da experiência da Balão. Eu queria politizar a tecnologia.

GC - Tem a frase final [é preciso politizar a tecnologia]

LC – Que era a conclusão final de um dos primeiros livros do Pierre Levi. [...] Eu coloquei isso 25 anos antes! Na verdade, eu sabia que, na época, isso era uma coisa que poderia ser considerada “ingênua” pela esquerda, pois ainda se pensava em termos de revolução. Ao contrário, cada vez ela se torna mais premente (pensando bem, as duas)! Com a comunicação de massas dominada pela direita não existe possibilidade de sairmos da condição de colônia.

GC - Eu ia retirar esse trabalho na biblioteca da FAU.

²⁵⁴ Uma informação posterior, fornecida por Luiz Gê, dá conta de que esta HQ foi publicada na edição de julho de 1985 da revista *Status*. O dado foi confirmado por um vendedor no site Mercado Livre, que vendia um exemplar dessa edição.

²⁵⁵ Caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*, criado por Tarso de Castro, que também havia sido um dos fundadores do *Pasquim*. Foi publicado entre 1977 e 1989

LG - Mas não tem lá. Eu fiz uma cópia desse trabalho, está no computador para eu colocar no site a hora que der. Na verdade nunca terminei direito. Mas era uma coisa experimental, usar as técnicas de reprodução de baixa tiragem, mas que você pudesse brincar com as limitações técnicas, superando-as e explorando aquilo que fosse possível fazer, mas de forma criativa, com todas essas dificuldades.

GC- Transformar em linguagem

LG - Então eu pensava em tudo, de carimbo, a xerox, passando por Multilith²⁵⁶, ou seja, a tecnologia daquela época. Acabei nunca terminando esse trabalho direito e nunca publiquei isso. Mas era a nossa velha brincadeira com a tecnologia. A nossa forma de fazer gravura, por assim dizer. Porque o sujeito desenha para uma técnica onde ele pode explorar a técnica de reprodução específica com as suas características próprias (aí na Bienal de Curitiba eu conheci melhor o Marcatti, que comprou e reformou inteira uma Multilith, dominou sua técnica e está fazendo suas edições com ela. Um trabalho muito legal, mas eu tinha vontade de experimentar mais, seu eu pudesse, isto é, se tivesse tempo...). E eu acho que é exatamente o mesmo tipo de pensamento que eu sempre tive a vida inteira, em relação aos meios que estavam disponíveis. Foi uma boa escola.

GC - Você, inclusive, produz Avenida Paulista nesse limiar em que os computadores vão chegar, mas ainda não chegaram.

LG - Você não tinha nem o laptop que eu cito no desenho lá, nem o celular.

GC - Ao mesmo tempo, você já tem a redação da Folha de S. Paulo informatizada.

LG - Mas ainda não era a parte gráfica. Era só para texto.

GC - Essa chegada do computador, vem cercada de expectativa, e o trabalho, em vez de diminuir, aumenta.

LG - Sessões inteiras da [editora] Abril são dispensadas, mandadas embora. E, para o artista, e, pior ainda, para o chargista, que é uma coisa de muita rapidez, [a colorização por computador] exige um trabalho ingrato. De você perder aquele tempo precioso para ainda estar fazendo isso. Não sei, mas se você pensa hoje o PB e a comparação que você vai ter com outras charges coloridas, esse elemento chamativo que tem a cor, esse apelo que a cor tem sim, realmente te faz ficar um degrau abaixo na atenção das pessoas.

GC - Tem uma coisa que me incomoda muito nessa cor de super-heróis, por exemplo, cheio de uns brilhos, parece que você está numa boate.

LG - Isso sempre me incomodou. Mas no Avenida Paulista, ele também teve que se adequar a uma técnica que tinha que ter rapidez também. Porque, no fim das contas, os caras acabam aprovando e dando condições para você começar a desenhar muito em cima da hora.

GC - A informação é que foi finalizado em três meses.

LG - Agora eu estou até meio confundindo, mas foi infernal. Não me lembro se foi menos.

GC - Essa informação eu peguei na introdução do álbum da Cia. das Letras (2012).

²⁵⁶ Equipamento para impressão em *off-set*. Como principais características a Multilith apresenta dimensões relativamente reduzidas, custo baixo e recursos de impressão limitados.

LG - Então foi isso. Só sei que era o seguinte: não tinha fim de semana, não tinha noite, não tinha dia. Barra pesada.

GC - O [José Osvaldo] Mantovani menciona que chegou a dormir no estúdio.

LG - No final, eu levei umas vinte pessoas para ajudar.

GC - Sim, o Pavanelli me disse que chegou só no final. [...]. Você acha que, já houvesse um uso difundido do computador, teria sido uma dinâmica diferente de trabalho? Você tinha um cálculo de página por tempo? Por exemplo um determinado número de dias por página ou o contrário?

LG - Não. Existia uma certa velocidade que você sabia que tinha que manter. Eu tinha entregas daquele material, para que os caras fossem produzindo na gráfica, trazendo provas, porque eu fazia umas experiências que nem eu sabia o que ia acontecer. Naquela época não tinha computador pessoal, então não tinha como saber. Hoje em dia é fácil, teria na hora, naquela época eu fazia a experiência, indicava aquilo, ia para gráfica, os caras produziam os fotolitos conforme minhas indicações e me mandavam de volta. E a sorte é que sempre dava certo, sempre ficou legal. Misturar cor aplicada com cor selecionada. Eram coisas que interferiam, todas umas nas outras, um risco para o que ia acontecer. Na Avenida Paulista tinha um monte dessas experiências. Eu sempre tentei experimentar ideias de diversas naturezas quando eu faço meus trabalhos. Muitas vezes até nem volto para elas, o que seria o certo, já vou para outra. Então, no da Paulista que era grandão, eu acabei experimentando várias técnicas diferentes em determinados momentos. Isso era possível (e desejável, pelo menos no que me concerne) pelo conteúdo de certos trechos diferir uns dos outros, assim eu tive condições de ficar experimentando. Mas era um processo bem caro. Um processo que só uma revista de multinacional poderia bancar. Essa produção gráfica que eu pedia era relativamente complicada de fazer naquela época.

GC - Você acha que o [Takeshi] Assaoka teve algum papel nessa história, de encampar, vamos dizer, essa maluquice?

LG - Eu acho que ele fez o que tinha que fazer, foi produzindo, não sei dizer.

GC - Certo. Os originais tinham todos uma dimensão padrão?

LG - Tem que fazer isso, porque senão vai mudar o traço.

GC - Como era essa transformação dos originais em fotolito?

LG - Eu nem sei direito como era isso em termos de processo físico, de criação do fotolito. Mas eles pegavam uma cor tirada do original, e havia a separação [...] e a gente divide: tem uma arte pro PB, tem uma arte para cor, para balão e para efeito especial. Às vezes, mais.

GC - Aquelas aplicações fotográficas...

LG - Sim. Então eu falo que a cor está aqui, separada, mas vai sofrer uma intervenção de PB, e eu uso meio-tom no PB, então esse meio-tom vai virar cian²⁵⁷ 45, amarelo 30 e assim por diante. A cor vai intervir nisso e eu não sabia o que ia acontecer com esse negócio. Eu só tinha uma intuição do que ia acontecer.

GC - Como você recrutou a equipe para *Fragmentos completos*?

LG - Nos últimos dias, eu chamei quem era amigo, e tal, para dar uma força. mas eu tinha, na época, um ajudante que era o Nil, que era muito legal, um ótimo desenhista. Ele foi o cara que fazia aqueles prédios com quinhentas janelas. Eu indicava como era, mais ou menos, e ele executava. Fazia também fundos, esse tipo de coisa, o que era uma ajuda enorme naquela correria.

Tinha o cara da cor, que eu fazia a cor num papel separado com lápis de cor e ele passava para o Ecoline, aquarela. O original é uma aquarela, ou Ecoline. E esse cara também é ótimo, um grande pintor, o René. E o René não sei que fim levou. Era um cara que fazia pintura a óleo hiper-realista, era muito bom.

GC - O René não trabalhava no mesmo estúdio.

LG -Trabalhava em outro lugar. Ele pegava as indicações, eu conversava com ele e a gente foi se acertando na produção. A cor começa a ficar mais do meu gosto lá pela página 20. O René, apesar de ser ótimo, com grande técnica, usava umas cores meio fortes, mas fomos nos acertando. No começo eu ainda sentia esse choque de cores, com que eu não concordava muito, mas a gente foi se falando, foi se acertando. Depois, eu gosto muito da cor que ele fez na arte-final. Elas estavam indicadas, mas ele era o cara que misturava o Ecoline, que cuidava disso.

GC - Você lembra quantas páginas eram feitas por dia?

LG - Isso variava conforme a dificuldade da prancha. Tinha prancha que era mais rápida e outras que eram meio demoradas.

GC - Uma prancha rápida levaria um dia, talvez...

LG - A gente fazia mais que isso, acho. Porque eu simplifiquei muito o desenho também. Desenhei com uma linha só.

GC - Dá para ver em alguns momentos o uso da instrumentação técnica misturado com o desenho solto.

LG - Sim, tem uma questão de você ter que usar uma técnica com uma certa rapidez, não tem como escapar. Lógico, se eu tivesse um ano para fazer aquilo, faria diferente, mas era o que dava para fazer. O duro é isso, na minha vida sempre foi tudo para ontem, sempre é correria, sempre tem um prazo...

PARTE 2

GC - Em *Quem Matou Papai Noel?*, você meio que se vingou disso...

LG - Exato.

²⁵⁷ Cian ou ciano é um tom claro de azul. Faz parte, juntamente com o amarelo, o magenta (uma cor rosada) e o preto, das cores primárias de impressão, a partir das quais se obtêm todas as outras cores. A numeração ao lado das cores refere-se à quantidade presente na retícula de impressão, sendo 100 (cem) o equivalente ao preenchimento total de uma área com uma determinada cor, e 0 (zero) sua total ausência.

GC - Você fez uma versão mais solta e, depois, você conseguiu fazer novamente.

LG - Foi difícil aquela do Papai Noel. Eu até coloquei isso numa outra história [...] com o personagem Major Sertório, publicada num *Diário Oficial*. É uma HQ que começa comigo atendendo o telefone e a pessoa diz: “Gê! Tem uma HQ aqui pra fazer!” E eu, “Finalmente, HQ!”, “mas é pra amanhã” (risos).

GC - Para variar um pouco...

LG - Aí começa a ficar tudo rabiscado, uns aviões atacando...

GC - Você lembra a diferença de tempo da primeira versão para a segunda?

LG - Na primeira vez, eu tinha uma semana para fazer, mas isso incluía ter a ideia, fazer o roteiro e desenhar.

GC - Não foi uma semana só para desenhar.

LG - Isso. Eu demorei uns cinco dias para saber como era a HQ. Aí não tinha mais tempo, virou dois dias! Depois eu pensei que a HQ estava muito legal, adoro a história, e precisava fazer ela melhor, né?

GC - Você redesenhou pro *Quadrinhos em Fúria*²⁵⁸, né?

LG - Sim, mas aí começou a sair em outros lugares, agora não me lembro mais.

[...]

GC - A segunda edição veio por iniciativa da Companhia das Letras? Foi um convite deles?

LG - Foi por iniciativa do André Conti.

GC - Falando da questão do computador na produção de HQ. Conversei com vários quadrinistas a respeito desta questão do prazo, a partir dessa informação de que você levou três meses para concluir o *Avenida Paulista*. Entre as várias respostas, o Rafael Coutinho (quadrinista editor de quadrinhos e ilustrador) me passou que se ele está cem por cento dedicado leva um determinado tempo para fazer uma página, mas a questão é que ele *nunca* está cem por cento dedicado. Eu queria saber como você lidava com isso na época, aparentemente isso mudou.

LG - Leva mais tempo do que antes.

GC - O computador come seu tempo, quando se esperava que fosse o contrário. Você conseguiu se dedicar integralmente ao *Avenida Paulista*? Você comenta que recusou convite de festival, recusou trabalho...

LG - O *Avenida Paulista* foi um pega-para-capar mesmo, o trabalho não permitia absolutamente nada. No domingo, eu me permitia ir na casa da minha mãe, na reunião semanal da família, comer e cair fora de novo. Essa era a minha saída do estúdio. Não saía mais para nada. Era só aquilo mesmo. Mas a *Circo* também era infernal. A gente tinha dois meses para terminar qualquer coisa que estivesse fazendo lá. Mas tem *Invasões Holandesas* com vinte e tantas páginas

GC - Uns quadrinhos todo detalhados.

LG - Sim, cheios de detalhes. Você morria na entrega, os caras iam pegar o material e você já estava morto no chão. E já podia começar a correr de novo, porque já tinha outra edição. Isso que também me fez ter preguiça de começar outra revista. Revista é infernal!

GC - Voltando ao *Avenida Paulista*: ela foi a sua última HQ ou teve alguma publicação nesse meio tempo?

LG - Teve a ópera *O Homem dos Crocodilos*²⁵⁹, com uma HQ que saiu e que também tem trilha sonora.

GC - Saiu também no livro do [Antônio] Pietroforte.

LG - O mal do livro do Pietroforte é que a reprodução é meio ruim, mas, sim, saiu lá. E, da forma como ela foi produzida para a ópera, ficou um álbum lindo. Ela é preta e amarela, então faz umas combinações dessas cores. Eu experimentei com nanquim e lápis litográfico e mais umas coisas misturadas. Eu gosto bastante daquele trabalho. E eu fiz mais algumas coisas, mas eu, realmente, fiquei muito tempo sem publicar. Dentro dessa ópera tem esse álbum chamado *O caçador de crocodilos*.

GC - Você pode apontar diferenças ou semelhanças entre os processos de produção de *Avenida Paulista* e *O Guarani*? Teve algo notável, ou foi a velha volta à prancheta? Teve assistente em *O Guarani*?

LG - Também tive assistente. Era uma pessoa que fazia a cor no computador do meu lado e eu ficava orientando, era meu aluno. Da mesma forma, ele foi pegando o jeito durante o processo, e foi ficando legal o trabalho. E, mesmo assim, eu tinha planos para que *O Guarani* levasse uns sete, oito meses. Acabou levando um ano e dois meses e isso me estressou muito porque, apesar de eu gostar de *O Guarani*, não é minha história, é uma adaptação. Eu tinha me programado para ficar um certo tempo e depois não deu.

GC - Foi uma encomenda?

LG - Sim. E, n'*O Guarani*, eu errei também o cálculo do número de páginas. Eu estipulei que conseguiria fazer um certo número de páginas, mas o problema com *O Guarani* é que é a adaptação de um texto muito longo, então o número de quadros por página era muito grande. Eu achei que isso não ia ficar legal, que ia me atrapalhar, mas eu não quis, de propósito, pleitear nada disso, porque eu estava pensando no projeto deles, em termos de dinheiro disponível para realizar o livro, custos de gráfica etc, e de compensar o trabalho. E eu nunca tinha tido essa experiência, então pensei "vamos ver o que acontece" se eu consigo fazer exatamente esse número de página, pensando nos custos do livro. Isso refletiria no seu preço, na possibilidade de uma criança poder comprar o livro, entre outras questões. Acabei precisando fazer uns remanejamentos no roteiro que nunca aparecem para o leitor. No final do livro, tem um *making of*, onde aparece um trecho do roteiro do Ivan Jaf (roteirista) e depois aparece a página igualzinha, mas aquilo lá é uma exceção n'*O Guarani*. Eu mudava totalmente todas as páginas, remanejei partes da narração para abrir espaço para as páginas mais legais, com cenas de batalha.

GC - Os originais eram do mesmo tamanho de Avenida Paulista?

LG - São menores, e eu sempre gostei de trabalhar em tamanho maior.

GC - Em Piracicaba, os originais são enormes.

²⁵⁹

De autoria de Arrigo Barnabé, estreou em 2001.

LG - Sim, sempre gostei. Meu pai era filho de pintora, então, quando eu desenhava pequeno, como todo mundo faz, meu pai falava: “Não faz desenho pequeno! Faça grande! Artista faz grande!”, sabe? E aí eu fiquei com essa mania de fazer grande. Mas tem vários problemas. Mas, realmente, eu gosto mais de fazer grande, sempre sai um resultado melhor. Só que hoje em dia, inclusive com a questão do *scanner*, de ter que escanear, é difícil.

GC - Se você fizer grande, vai ter que arranjar alguém que fotografe isso. Não tem nem como colocar numa máquina. Você comentou sobre a preguiça de fazer uma nova revista, em virtude da quantidade de trabalho envolvida.

LG - É verdade, mas também tem um prazer muito grande, porque você se vê evoluindo muito, você evolui muito fazendo revista, porque você produz muito, com muita assiduidade. Com a repetição, você vai melhorando e isso é muito bom, mas me bateu muita preguiça. Eu tenho uma ascendência de índio e índio só sai da rede quando a fome aperta!

GC - Eu coloco isso por uma questão que eu acompanho, que eu às vezes vejo entre o pessoal ligado aos quadrinhos, que fala da “saída de cena de Luiz Gê”. Na verdade, o que eu vejo é uma mudança de atuação. Você já tinha esse lado de pesquisador.

LG - Eu fiz um relatório de pesquisa, para *Viagem ao Centro do Universo*²⁶⁰, mostrando a parte virtual, a parte de HQ interativa, que está projetada para aquela história.

[...]

LG - Lá eu cito *Oba-oba*, você conhece? É uma que saiu na *Balão* nº 2, é uma HQ não-linear, ela abre um leque, que vai se integrando. Mas ela é curtinha, ali só tem o começo da HQ, então as pessoas nunca entenderam direito a minha intenção. Eu relato essa HQ, e, também, que uns 28 anos depois vem a Net, de TV a cabo, me pedindo para fazer a abertura do website deles, e eu falei que tinha uma estrutura que serve para produzir uma HQ interativa. Aí, eu pego aquela estrutura do *Oba-oba* e jogo no computador. Quando eu fiz aquela estrutura, em 1972, eu tinha que fazer a matemática, eles tinham um computador lá [na FAU], mas era daqueles enormes, que você programava com cartão perfurado. Então o *Oba-oba* ficou quieto (hibernando). É uma estrutura que dava para fazer uma parceria com a Vivo, de telefonia celular, porque ela tem uma questão que parece, de certa, forma, uma partitura, em termos de altura, baixos, agudos. Então, sempre pensei nisso mas acabou não acontecendo. Aí vem o Arrigo Barnabé e decide fazer a música em cima de *Tubarões Voadores* quando viu a HQ no meu estúdio. Eu estava numa conversa com o Dagomir [Marquezi] e acabei fazendo, e o Dagô ficou só olhando o que eu estava acontecendo. Depois, teve o processo de finalizar a HQ e foi nessa hora que o Arrigo foi no estúdio, viu e sonorizou. Mas *Oba-oba* é um projeto que teria que ter uma integração de música e HQ ainda maior. Mas de repente era exatamente aquilo, e eu tinha sacado o que era aquilo entende? Em termos de como usar isso no computador, e deu certo, era fácil de fazer.

GC - Parecido com hipertexto.

LG - Sim, você clica num personagem e vê a história através do olhar do personagem. Então eram três personagens e o mesmo número de narrativas, que poderiam se cruzar se o leitor quisesse. E aí tem *Viagem ao Centro do Universo*, que era um passo além de *Oba-oba*, que necessitava de um tipo de participação do leitor, que não era o mais óbvio. Então, para alguns podem acontecer certas imagens, certos pensamentos, para outros, podem ser completamente diferentes, e eu nem sei quais são, mas ele permitia também ampliar esse leque meio complementar, subjetivo, das pessoas, que era essa versão virtual, onde você vai clicando e tendo outras informações de coisas que vão acontecendo. Então este é um caminho que passou pela universidade.

E tem a questão da publicação das minhas aulas, que precisam ser publicadas. Eu tenho uns quatro semestres de desenho que eu boleei. Dá para fazer, de cada semestre, um livro. Tem três semestres

²⁶⁰

Publicada em 1990 na revista *Chiclete com Banana*.

de história em quadrinho, três de ilustração. Se eu puder reunir o material que meus alunos fizeram e publicar um livro disso, dessas coisas todas, eu acho que preenche um pouco esse espaço [sem publicar HQ].

GC - Você teria partido para esse lado acadêmico sem ter feito *Fragmentos completos*? Você se imagina sem ter feito essa HQ? Eu sei que você já tinha feito o mestrado antes disso...

LG - *Fragmentos* foi feito um ano depois da minha chegada [da Inglaterra]. No ano anterior, eu fiz *Viagem ao Centro do Universo*, que é ainda um projeto em aberto, que eu quero terminar, e *Avenida Paulista* vem a seguir. Mas, na verdade, eu não sei... Como eu já tinha professor de cursinho, já tinha dado aula de linguagem arquitetônica, eu acho que aceitaria ir para a faculdade, se fosse o caso. Mas, sei lá, não dá pra falar muito sobre isso.

GC - Soa meio teleológico isso, mas no decorrer desta pesquisa, não pude deixar de pensar que *Avenida Paulista* dá um sentido claro aos seus anos de pesquisa sobre a cidade de São Paulo. Que se a HQ não tivesse sido feita ficaria, talvez, no ar.

Sobre experimentação de linguagem

LG - Lobo Mau talvez esteja dentro dessa linha de experimentação de *Oba-oba*, *Net* e *Viagem ao Centro do Universo*. Está num tipo de experimentação onde a questão da linguagem está abrindo algum espaço, algum caminho.

GC - Essa HQ da *Net* era a abertura do site?

LG - Isso, está tudo lá no meu site, mas eu não consigo terminar o site. Quer dizer, eu vou fazer – estou fazendo – estou perdendo um tempo precioso em que eu queria estar desenhando, pra ficar mexendo naquele [...] computador. Eu vou colocar lá, mas está tudo sem texto. E o que já tem eu preciso tirar, porque os arquivos estão pesados, e colocar de novo. É infernal!

Sobre a tese

LG - Eu esqueci de falar sobre a minha tese.

GC - Orientada pelo [Antônio Luiz] Cagnin, né?

LG - Ele foi meu orientador, [...]. A minha tese fala sobre o desenho em todas as áreas [...].

GC - Foi na FFLCH²⁶¹, isso?

LG - Na ECA, na área de cinema, na verdade. Em Ciências da Comunicação, a área, eu não lembro o termo exato. Acho que era Cinema, Rádio e Televisão. A tese é uma coisa que, em termos da questão do desenho, eu nunca vi nada que fale sobre isso com essa profundidade. Que fale sobre o que aconteceu com o desenho desde o momento que ele começa a ser concebido como desenho moderno, por volta de 1300, quando começa a existir papel, instrumentos para desenhar em papel, meios de produção que podem reproduzir o desenho de uma forma igual etc. Eu vou mostrando a evolução

²⁶¹

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

disso, e a evolução do pensamento em relação ao desenho. O nome da tese é “Desenho, escrita plástica”²⁶². Fala de interdisciplinaridade, mas, principalmente, de desenho e conhecimento. A tese vai mostrando toda a importância disso, mas com toda uma vivência.

Eu nunca sei o que fazer com essa tese, se eu coloco no ar ou não. Porque eu queria fazer dela um livro.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM SIMONE PONÇANO

Encarregada da arte-final da reedição realizada em 2012 pela Companhia das Letras.
Entrevista realizada em 07/11/2016 por mensagem (Facebook).

Guilherme Caldas - Já conhecia a obra antes da reedição?

Simone Ponçano - Eu não conhecia a obra antes de reedição.

GC - Foi preciso digitalizar novamente os originais para a edição de 2012? [...] Teve alguma dificuldade inesperada no processo de produção do álbum?

SP - Sim, tive que digitalizar tudo novamente. O Luiz fez cada página dividida em 3 artes: uma com o traço, outra com o sombreado, em preto e a terceira com as cores. Elas tinham mais ou menos 50 por 60 cm. Tive que digitalizar em várias partes, pois não cabia no *scanner*, e depois fundir essas partes, e, por fim, fundir as 3 artes em uma só. Demorou bastante. Perdi a conta de quantas digitalizações fiz. E numa parte do livro [até a página 20 da HQ], ainda foi aplicado um fundo de papel velho.

GC - Algum contato direto com o autor da HQ?

SP - No caso desse livro, não tive contato com o autor. Também fizemos outro livro dele ano passado, *Ah, como era boa a ditadura...*²⁶³, que já veio digitalizado mas com o traço todo serrilhado. Tivemos que recuperar tudo.

GC - Qual, ou quais, softwares usou no processo?

SP - O software que usamos foi o Photoshop mesmo, [...] o texto foi digitado novamente e aplicado no Indesign. Os balões foram digitalizados e transformados em vetor no Illustrator.

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM ANDRÉ CONTI

Editor na Companhia das Letras.
Entrevista realizada em 07/11/2016 por telefone.

Guilherme Caldas - Já conhecia o trabalho de Luiz Gê? O *Avenida Paulista*?

André Conti - Conhecia a vida toda. Se você é paulista e fã de quadrinhos, [a obra dele] é inescapável. Você já leu histórias dele, não é possível que não tenha visto, que não conheça.

GC - A ideia de reeditar o *Avenida Paulista* foi sua?

²⁶² MARTINS, Luiz Geraldo F. A Escrita Plástica: desenho, pensamento, conhecimento e interdisciplinaridade. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2004.

²⁶³ Companhia das Letras, 2015.

AC - Não consigo lembrar direito agora... eu conhecia o livro, lembrava de ter visto a HQ na época que saiu na revista da *Goodyear*. E, quando eu comecei a fazer o selo de quadrinhos²⁶⁴, o Joca Terron falou “cara, faz o *Avenida Paulista*, tem uma demanda enorme”. A partir disso, eu não lembro se fui eu que procurei o Luiz Gê, ou ele me procurou, se foi uma coincidência, mas era algo que estava na nossa cabeça. Quem me falou pela primeira vez para reeditar, certamente, foi o Joca. Mas eu conhecia o livro, lembrava dele e gostava [...].

GC - Você chegou a ter um exemplar dessa edição da revista *Goodyear*?

AC - Sim, eu tenho ainda, está aqui na minha mesa!

[...]

GC - Antes de *Fragmentos completos* sair na *Goodyear*, você já conhecia a revista?

AC - Não conhecia. Sei que era o [Geraldo] Mayrink que fazia mas acho que fiquei conhecendo depois. Não lembro de conhecer na época [...]. A minha cópia era do meu irmão, Marcelo.

GC - Ele trabalhava com publicidade ou jornalismo?

AC - Não, ele gostava de quadrinhos.

GC - Você teve alguma dificuldade inesperada nessa reedição?

AC - A digitalização foi complicada, porque os originais eram muito grandes. Teve uma grande confusão, de ordem técnica. Não lembro exatamente o que foi, mas, entre escanear e tratar os originais deu muito trabalho. Eles ficavam numas mobílias, eram uns originais grandes e a gente não tinha *scanner* naquele tamanho. Eu lembro que foi bem difícil tratar e organizar o material.

GC - Não dava pra apenas escanear a *Goodyear*...

AC - Não. A gente escaneou os originais do zero, para refazer. Não lembro exatamente qual foi o problema técnico, por causa do tamanho dos originais. Sei que foi muito difícil.

GC - Eu conversei com a Simone Ponçano sobre isso, mas eu gostaria de saber de você sobre a radiagrafagem dos textos, se surgiu algo mais complicado [nesta etapa].

AC - Essa parte foi mais fácil. O livro foi feito com fonte digitalizada, não foi escrito à mão pelo Luiz Gê. Eu sei que ele deu um tapinha no texto, mexeu aqui e ali, corrigiu coisinhas, quis fazer uma introdução. A gente foi atrás de [...] um texto do Nabil Bonduki. Nessa parte, não teve outras dificuldades. A gente só ficou editando, ajustando e tendo ideias para fazer uma edição definitiva [...]. Foi só discussão editorial.

GC - Você já tinha tido algum contato direto com o Luiz Gê antes da reedição deste álbum?

AC - Não, só no livro. Como eu disse, conhecia porque eu era leitor da *Circo*, as HQs dele apareciam por toda parte, na *Chiclete [com Banana]*, *Circo*, tem aquela foto dele de jaqueta de couro e braços cruzados... enfim, era uma lenda dos quadrinhos. Eu sabia que o Luiz Gê tinha parado [de fazer HQ] e, quando o Joca me deu essa letra, eu fui atrás dele [...].

²⁶⁴ O selo Quadrinhos na Cia. Iniciou suas atividades em 2008, lançando *Cachalote* de Daniel Galera e Rafael Coutinho em 2010.

APÊNDICE H – ENTREVISTA COM JOCA TERRON

Escritor.

Entrevista realizada em 18/11/2016 por e-mail.

Guilherme Caldas - Qual era a sua função na Cia das Letras na época da reedição?

Joca Terron - Não tinha nenhuma função na editora, era apenas autor da casa (sou romancista, e publiquei meus últimos livros pela Cia das Letras). O [André] Conti é meu editor, e na época da criação do selo Quadrinhos na Cia, pelo qual ele também é responsável, conversamos bastante sobre as HQs que ele pretendia publicar. Nessa ocasião mencionei a HQ – até então conhecida pelo título usado na *Revista Goodyear, Fragmentos completos* –, exortando-o a publicá-la, pois “era um clássico perdido dos quadrinhos brasileiros e a obra-prima do Gê etc”. Passado um tempo, Conti me relatou que contatara o Luiz e a publicação sairia, assim como outras. Fiquei exultante.

GC - Conheceu a obra *Avenida Paulista* na época em que foi lançada (1991)? Conhecia a *Revista Goodyear*?

JT - Não, conheci-a uns oito anos depois, no final dos anos 90, graças ao poeta Luiz Roberto Guedes, que me presenteou a revista com a HQ. Eu conhecia a HQ apenas por ser lembrada por amigos, como o Toninho Mendes, ex-editor da *Chiclete com Banana* e da *Circo*, com quem eu trocava figurinhas no período (então ele queria publicar poemas em minha editora, a Ciência do Acidente, e era amigo do Glauco Mattoso, a quem eu já havia publicado). Toninho me disse que o original da HQ eram os fotolitos, pois, segundo ele, Gê fizera intervenções nos próprios filmes. [...] Depois, através de meu amigo, o jornalista Gustavo Mayrink, eu soube de mais detalhes acerca da redação do texto da HQ, feito pelo Geraldo Mayrink, pai do Gustavo e então editor da *Revista Goodyear*.

GC - Algum contato prévio pessoal com Luiz Gê?

JT - Contatos prévios com o Luiz Gê eu tive somente através de sua obra: quando saiu *Quadrinhos em Fúria*, em 1984, me explodiu a cabeça. Guardo o álbum até hoje, e, dentro o suplemento *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, com a matéria sobre o lançamento.

Então eu passava as férias em Santos na casa de meus avós. Li a matéria e no mesmo dia fui até a Livraria Martins Fontes, de onde saí com o álbum publicado pela Circo Editorial. *Quadrinhos em Fúria*, assim como, posteriormente, *Território de Bravos* (Editora 34, 1993) são dos mais importantes quadrinhos de nossa história gráfica. E, um dia, tive a felicidade de conversar longamente com o Gê, na livraria de quadrinhos do Gual e da Dani na praça Roosevelt, lugar que frequentei com alguma assiduidade. Isso foi antes da reedição do *Avenida Paulista*.

GC - Por que reeditar *Avenida Paulista*? De onde surgiu a ideia?

JT - Bem, era imprescindível reeditar a HQ. Pelos motivos já relacionados, é uma obra-prima do quadrinho brasileiro, por sua consistência narrativa e pela alta qualidade gráfica, e ponto alto na carreira de Luiz Gê.

ANEXO A – COMPARATIVO ENTRE AS DUAS VERSÕES DE “QUEM MATOU PAPAI NOEL?” (EXCERTOS)

A comparação entre as duas versões desta HQ interessa por tornar palpável o processo de amadurecimento da representação da paisagem urbana no trabalho de Luiz Gê. Sua segunda versão, produzida para o livro *Quadrinhos em Fúria* (Circo Editorial, 1984) é, também, resultado das pesquisas visuais realizadas neste período pelo autor. As próximas duas páginas trazem a sexta página da versão original, de 1977, seguido da mesma página em sua versão final e mais conhecida.



Figura 87. Sexta página da versão original de *Quem matou Papai Noel?* (Fonte: Pacotão de Ano Novo, 1977, p. 22).



Figura 88. Mesma página na versão final, e mais conhecida, de *Quem matou Papai Noel?* (Fonte: Revista Circo n. 7, 1987, p. 56).

ANEXO B – SEM LUZ NO FIM DO TÚNEL (TRECHOS ESCOLHIDOS)

Ao longo desta pesquisa, surgiu a oportunidade de ter contato, em alguns casos pela primeira vez, com muitas HQs de Luiz Gê. Algumas delas integram *Quadrinhos em fúria* (1984), atualmente esgotado, o que dificulta seu acesso por parte de um público mais amplo. Mas este não é o caso de *Sem luz no fim do túnel*. Publicada em capítulos quase diários pelo *Jornal da República* em 1979, nunca foi reeditada. As páginas a seguir contêm os trechos de onde foram retirados os exemplos que ilustram o subitem 3.3.3 (Sem Luz no fim do túnel) desta dissertação.

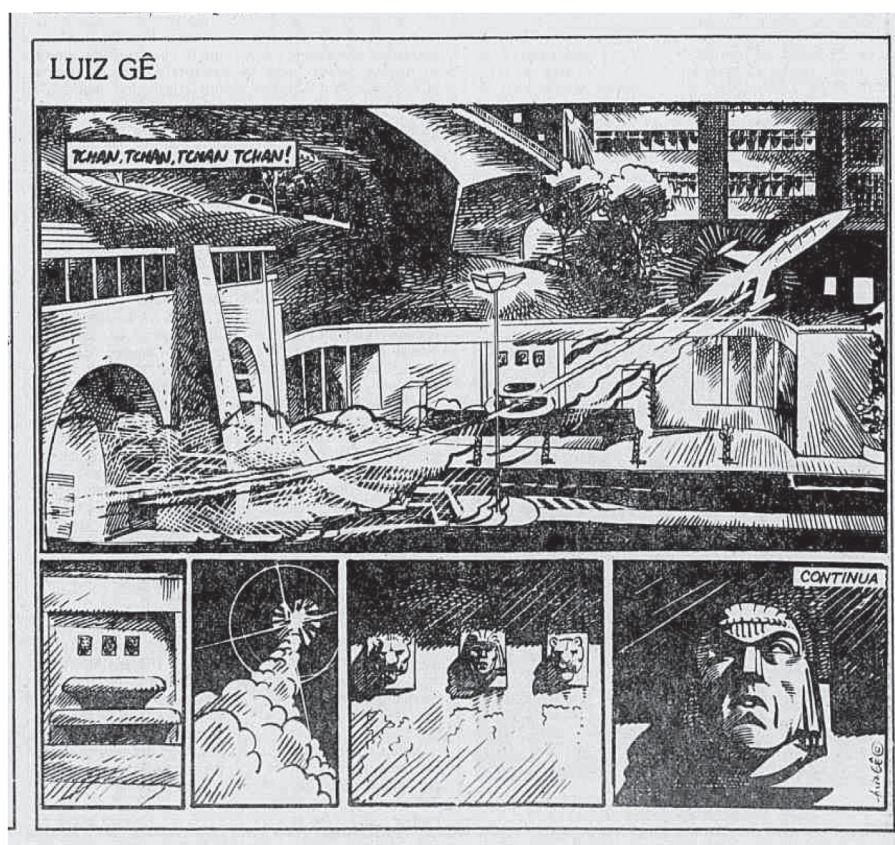


Figura 89. *Sem luz no fim do túnel*, 5º episódio (fonte: *Jornal da República*, 01/09/1979, p. 13 – Hemeroteca Da Biblioteca Nacional)

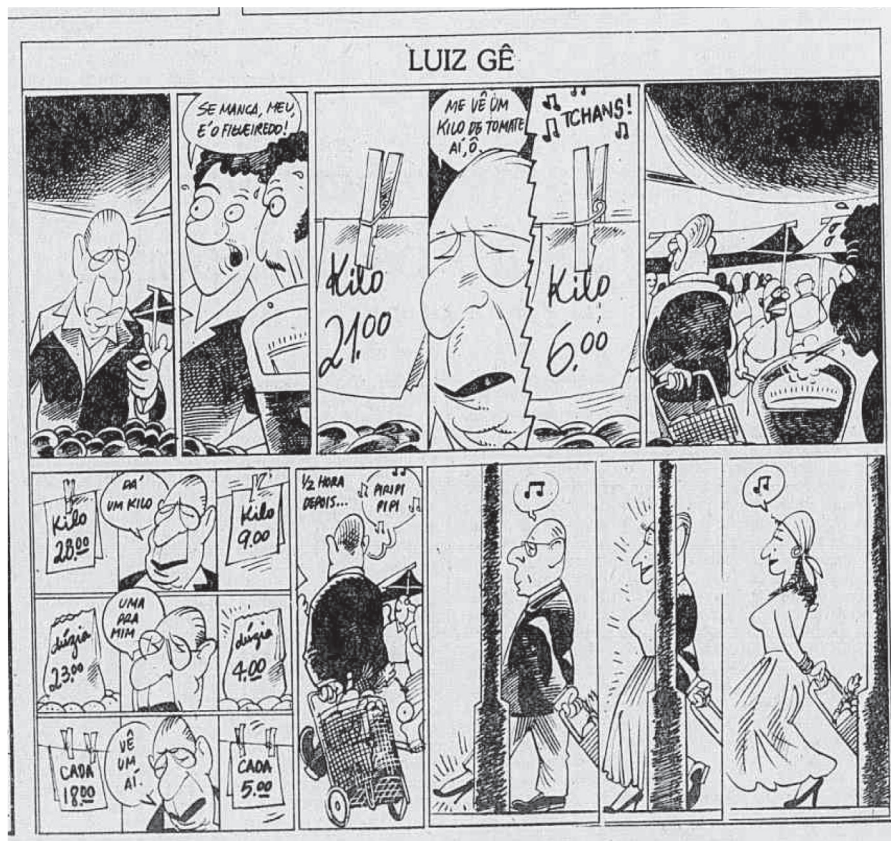


Figura 90. *Sem luz no fim do túnel*, 15º episódio (fonte: *Jornal da República*, 13/09/1979, p. 14 – Hemeroteca Da Biblioteca Nacional)

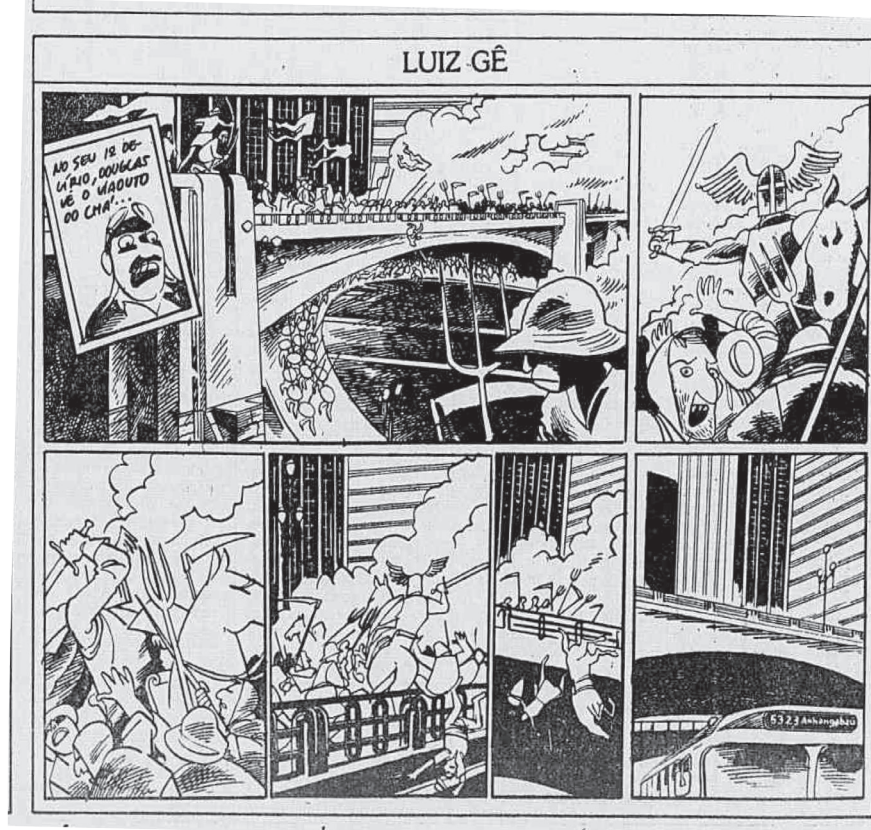


Figura 91. *Sem luz no fim do túnel*, 31º episódio (fonte: *Jornal da República*, 05/10/1979, p. 14 – Hemeroteca Da Biblioteca Nacional)

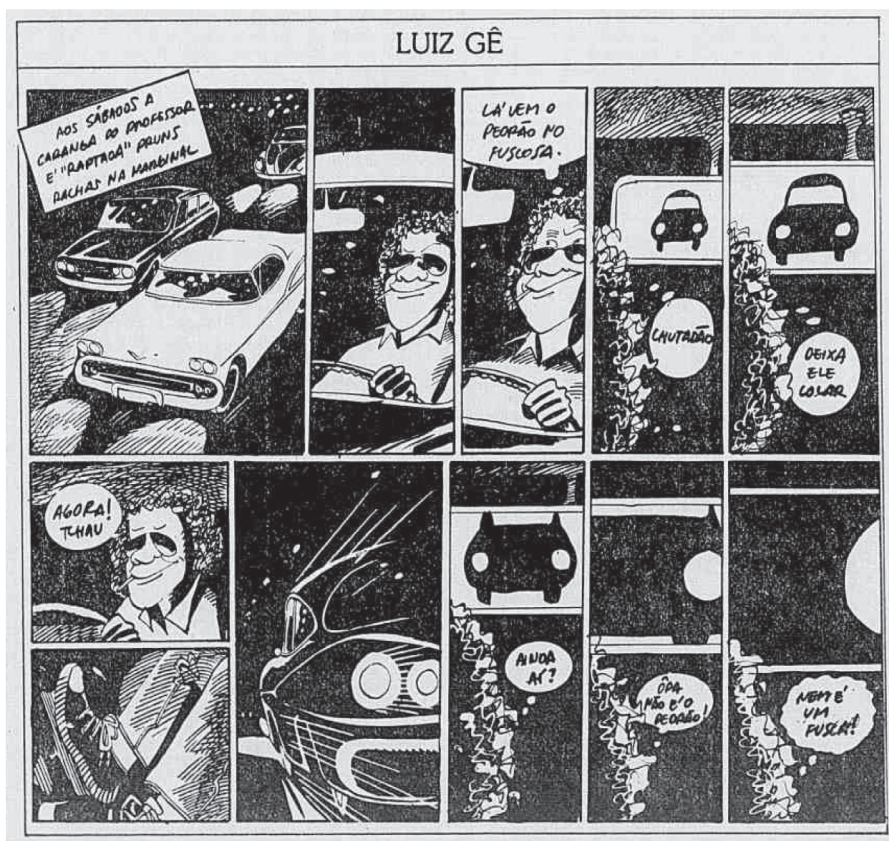


Figura 92. Sem luz no fim do túnel, 42º episódio (fonte: Jornal da República, 20/10/1979, p. 12 – Hemeroteca Da Biblioteca Nacional)

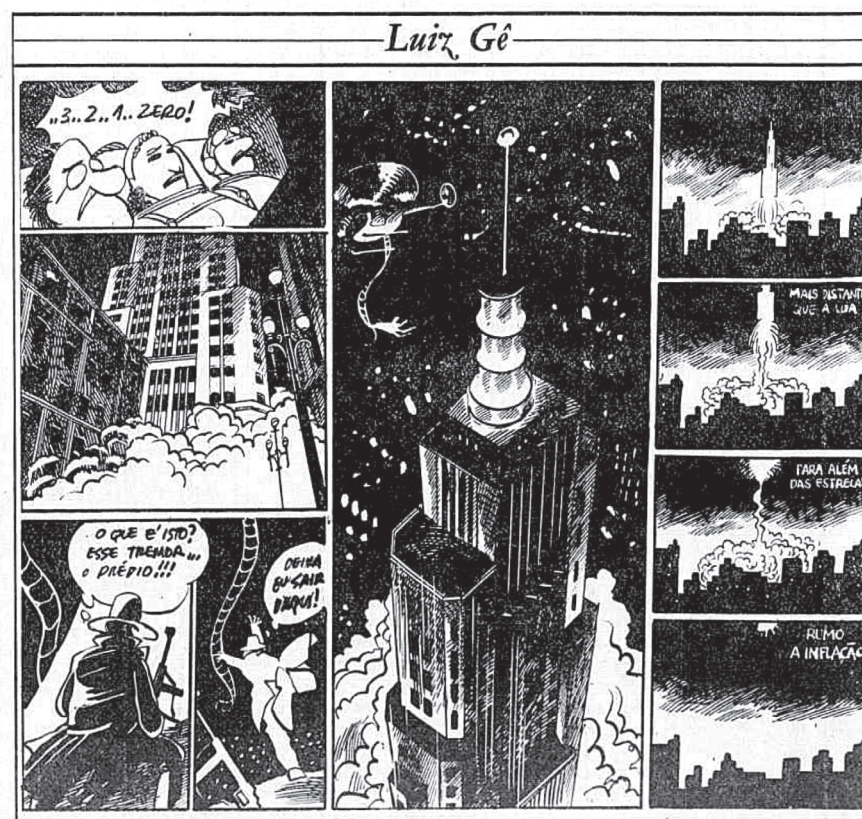


Figura 93. Sem luz no fim do túnel, 46º episódio (fonte: Jornal da República, 26/10/1979, p. 14 – Hemeroteca Da Biblioteca Nacional)