

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ – UTFPR

NEUZA DE FÁTIMA DA FONSECA

AS REPRESENTAÇÕES DE BRASIL NOS QUADRINHOS DE FLAVIO COLIN

CURITIBA

2024

NEUZA DE FÁTIMA DA FONSECA

AS REPRESENTAÇÕES DE BRASIL NOS QUADRINHOS DE FLAVIO COLIN

THE REPRESENTATIONS OF BRAZIL IN FLAVIO COLIN'S COMICS

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Tecnologia e sociedade do Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientadora: Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz.

**CURITIBA
2024**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba**



NEUZA DE FATIMA DA FONSECA

AS REPRESENTAÇÕES DE BRASIL NOS QUADRINHOS DE FLAVIO COLIN

Trabalho de pesquisa de doutorado apresentado como requisito para obtenção do título de Doutor Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 27 de Março de 2024

Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Guilherme Caldas Dos Santos, Doutorado - Sem Vínculo Oficial

Dr. Ivan Lima Gomes, Doutorado - Universidade Federal de Goiás (Ufg)

Dr. Nobuyoshi Chinen, Doutorado - Observatório de Histórias em Quadrinhos - Usp

Dr. Rodrigo Otavio Dos Santos, Doutorado - Centro Universitário Internacional Uninter

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 27/03/2024.

NEUZA DE FÁTIMA DA FONSECA

Dedico esta tese ao meu esposo, Luiz Ney Todero, companheiro de vida, que durante toda essa jornada esteve ao meu lado, dando apoio, escutando meus desabaços e principalmente me aturando nos momentos de cansaço e desespero.

AGRADECIMENTOS

Quando uma jornada se finda, sentimo-nos gloriosos, mas sabemos que a vitória não é só de uma pessoa. Muitos colaboraram para esse resultado, então, meus agradecimentos são a forma de dizer obrigada a cada pessoa querida que me ajudou.

À minha orientadora professora, Dra. Marilda Queluz, por ter aceitado o desafio de me orientar (sei que não foi um trabalho fácil), pela paciência e por ter agido como o personagem de Colin, o senhor MCMurtry, perguntando sempre: “Já leu Dickens?” (lê-se: já leu Hall? Já leu Garcia Canclini? Já leu Krenak? Já leu Schwarcz?...) E assim me manteve na floresta de conhecimento que culminou nesta tese.

Ao professor Dr. Rodrigo Otávio dos Santos, meu eterno orientador, pelas sugestões, pelos materiais que encaminhava e por sempre me socorrer com sua imensa sabedoria.

Aos membros da banca, por terem aceitado o convite e pela disposição em ler o meu estudo. Obrigada também pelos apontamentos e sugestões.

Aos meus amigos, pela cumplicidade, amizade, brincadeiras, pelos bons vinhos que tomamos (muitas das ideias da tese nasceram desses encontros).

Ao meu esposo, Luiz Ney Todero, pelo incentivo e por compreender minha ausência enquanto me dedicava a este trabalho.

Aos meus filhos, Lorenzo Todero e Valentina Todero. Vocês são a força que me faz sempre buscar cada vez mais.

À minha filha, Valentina Todero, por ter desenhado a caricatura de Flavio Colin Filho, a qual usei no prólogo.

Ao Ivan Costa, responsável pela manutenção do acervo de Flavio Colin, pelas trocas de e-mails e por tão prontamente me atender, encaminhando imagens e respostas necessárias.

Ao Flavio Colin Filho, pelas trocas de e-mails e mensagens no WhatsApp, com informações muito importantes para melhor conhecer o quadrinista Colin.

Ao Fulvio Pacheco, diretor da Gibiteca de Curitiba, que prontamente me atendeu, permitido fotografar imagens originais do mestre Colin.

Aos meus colegas professores do colegiado de Licenciatura em Artes Visuais, do Instituto Federal do Paraná, pelas dicas, referências e incentivo.

À minha família, especialmente meu pai, Darcílio Fonseca, minha mãe Verônica do Nascimento Fonseca (*In memoriam*), irmãos Paulo Sérgio e Sebastião, irmãs Léo e Lu, sobrinhos Walas, Pablo, Samuel, Carol e Sophia, meu muito obrigada.



(FLAVIO COLIN FILHO, 2021).

RESUMO

A proposta desta tese é refletir sobre os quadrinhos de Flavio Colin, procurando compreender as representações de Brasil construídas em sua obra, considerando as relações de tecnologia e de cultura. Para isso, foram selecionadas três histórias em quadrinhos: *A Guerra dos Farrapos* (1985), lançada pela editora L&PM; *Estórias Gerais* (2011), produzida pela editora Conrad; e *Caraíba* (2007), da editora Desiderata. A escolha dessas obras se deu pelo fato de cada uma delas se passar em uma região diferente do país: sul, sudeste e norte. A primeira narra um acontecimento histórico que foi a Guerra dos Farrapos contra o Império; a segunda coloca em evidência o sertão e o cangaço; e a última, revisita a lenda do Curupira. Os temas abordados por Flavio Colin voltam-se, muitas vezes, para a história do Brasil, costumes, lendas e folclore, buscando aquilo que seria, para ele, genuinamente brasileiro. A fundamentação teórica acerca da linguagem dos quadrinhos baseia-se nos estudos de Gonçalo Júnior (2007), Will Eisner (2010), Thierry Groensteen (2015), Moacyr Cirne (1975), Paulo Ramos (2010) e Waldomiro Vergueiro (2017). Boris Fausto (2006), Eric Hobsbawm (1995), Juremir Machado (2018) ajudam a questionar os contextos imbricados nas obras e na trajetória de Flavio Colin. O conceito de representação apoia-se em Stuart Hall (2016); as reflexões sobre cultura material baseiam-se nos estudos de Daniel Miller (2013); as questões de identidade são pensadas a partir de leituras de Tomaz Tadeu da Silva (Org) (2014), Lília Moritz Schwarcz (2019), Marilena Chauí (2006) e Everly Pegoraro (2018). As análises procuram compreender e contextualizar as representações de “Brasil” nos quadrinhos de Colin, considerando a linguagem e as técnicas, os estudos sobre a cultura material e visual na composição de cenários, na construção e caracterização de personagens e cenas. Colin representa muitas das práticas sociais que envolvem questões de classe, gênero, raça e etnia. Os desenhos apontam diferentes tipos de masculinidades e feminilidades, tipos e estereótipos de pessoas negras e de povos indígenas. Na obra *A Guerra dos Farrapos*, Colin e Ruas trouxeram a história da guerra contada pelos historiadores da época em que o quadrinho foi criado. Vemos a ausência do negro e do indígena nas batalhas e nas decisões políticas, assim como as mulheres, que, apesar do heroísmo de Anita Garibaldi, são representadas, se são de classe social mais elevada, como dona de casa, outras, de classe muito baixa, são apresentadas como prostitutas ou acompanhantes dos soldados. No quadrinho *Estórias Gerais*, Srbek e Colin trazem a violência do cangaço nordestinos representada nas lutas entre bandos armados no sertão mineiro. Nessa obra, apesar do destaque maior aos homens brancos, o heroísmo é dividido, muitas vezes, com negros e mulheres. Mas a despeito desse heroísmo atribuído ao feminino, a obra traz muita violência contra a mulher. Já no quadrinho *Caraíba*, a principal preocupação de Colin é denunciar os desmazelos com a floresta amazônica. Traz o heroísmo dos seres folclóricos, a união dessas figuras com os seres humanos para combater o desmatamento, a poluição dos rios e do solo e o tráfico de animais e plantas.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos; Flavio Colin; a guerra dos farrapos; estórias gerais; Caraíba.

ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on Flavio Colin's comic books by investigating how Brazil is represented on his artwork, taking into account the relation between culture and technology. Therefore, three comic books were selected: "A Guerra dos Farrapos", published by L&PM in 1985; "Estórias Gerais", published by Conrad in 2011; and "Caraíba" published by Desiderata in 2007. The reason such books were chosen is that each one of them is set in a different region of Brazil: South, Southeast and North. The first one describes the Ragamuffin War, a historical uprising against the Empire of Brazil. The second gives prominence to the backlands and *cangaço*, and the last one revisits *Curupira*, a creature of the Brazilian folklore. Flavio Colin addressed topics that are used linked to the history of Brazil, its traditions, myths and folklore, in search of something that would be, for him, genuinely Brazilian. The theoretical framework on the style of Colin's comic books is based on the work of the following scholars: Gonçalo Júnior (2007), Will Eisner (2010), Thierry Goensteen (2015), Moacyr Cirne (1975), Paulo Ramos (2010) and Waldomiro Vergueiro (2017). Boris Fausto (2006), Eric Hobsbawm (1995) and Juremir Machado's (2018) work is essential to examine the intertwined contexts in Flavio Colin's work and career. The concept of representation is based on Stuart Hall (2016); the views on material culture are based on Daniel Miller's (2013) work; the investigations on identity are based on Tomaz Tadeu da Silva (2014), Lília Moritz Schwarcz (2019), Marilena Chauí (2006) and Everly Pegoraro's (2018) work. Our analyses intend to understand and contextualize the contrasting representations of Brazil in Colin's comic books. We also take into account how language and techniques are used in his work, the studies on material and visual culture in the settings making, and in the making of the characterization of characters and scenes. Colin's work represents many of the social practices on social class, gender, race and ethnicity issues. His drawings show multiple forms of masculinities and femininities. They also illustrate types and stereotypes of black people and indigenous people. In "A Guerra dos Farrapos" Colin and Ruas discuss the history of the Ragamuffin War as told by the historians from the time the story was produced. We notice the absence of black people and indigenous people during the battles and political decisions, as well as women, who are either represented as housewives, if they are upper-class, or prostitutes or soldiers' escorts, if they are lower-class, except Anita Garibaldi, who is seen as a heroine. In "Estórias Gerais" Srbeek and Colin highlight the violence of the northeastern *cangaço*, which is pictured in battles among armed gangs in the backlands of Minas Gerais. In this comic, despite white men being in the spotlight most of time, heroism is often shared with black men and women. But despite women getting the spotlight, the book also shows scenes of violence against them. In "Caraíba", Colin's main concern is to denounce the negligence to protect the Amazon rainforest. It discusses the bravery of folkloric creatures, their partnership with human beings to fight deforestation, water and soil pollution and wildlife trafficking.

Keywords: Comic books; Flavio Colin; A Guerra dos Farrapos; Estória Gerais; Caraíba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Terry e os Piratas</i> , série criada por Milton Caniff em 1932.....	27
Figura 2 - Flavio Colin e sua esposa Norma. Entrevista concedida ao site Universo HQ, 2001.	29
Figura 3 - Capa do Livro <i>O Continente do Rio Grande</i> , Barbosa Lessa/ Flavio Colin. L&PM, 1975.....	36
Figura 4 - “Ilustração das Assombrações”, Flavio Colin. Revista <i>X9</i> , 106, RGE, 1958.....	40
Figura 5 - Ilustração de Flavio Colin para a revista <i>O Cruzeiro</i> , 1961, p. 107, edição 0002...	41
Figura 6 - O Pastorzinho de Pouy. Capa do primeiro livro, ilustrada por Colin, 1957.....	42
Figura 7- Capa da revista <i>As Aventuras do Anjo</i> , Álvaro Aguiar e Flavio Colin, nº. 14, 1960.	43
Figura 8 - <i>Histórias Sinistras</i> (Seleções de Terror). Editora Outubro, nº. 9, 1961. Arte da capa Jayme Cortez	45
Figura 9 - <i>O Vigilante Rodoviário</i> . Década de 1960, TV Tupy, 38 episódios.	46
Figura 10 - Depoimento de Júlio Shimamoto, agosto de 2002.	49
Figura 11 - Tira “Vizunga”, Flavio Colin, <i>Folha de São Paulo</i> . Nº. 20.59 - Ano 45, 14/01/1965.	50
Figura 12 - Tira “Vizunga”, Flavio Colin, <i>Folha de São Paulo</i> . Nº. 18.69 - Ano 45, 03/06/ 1965	50
Figura 13 - Tira “Vizunga”, Flavio Colin, <i>Folha de São Paulo</i> . Nº 19.00 - Ano 45, 04/07/ 1965	51
Figura 14 - Quadro do comercial estrelado por Flavio Colin.....	53
Figura 15 - <i>O Cavalo Encantado</i> . Flavio Colin, editora Vecchi, 1978.....	54
Figura 16 - <i>Hotel Nicanor</i> (Hotel de Terror), de Flavio Colin, década de 1980, revista <i>Spektro</i>	56
Figura 17 - Especial de quadrinhos 2 - <i>Sepé Tiarajú</i> , Flavio Colin, Grafipar. Década de 1970-80.	59
Figura 18 - Página 9 da Revista <i>Serão e Pampa</i> . Especial de quadrinho nº. 2, arte Flávio Colin. Grafipar, Curitiba.....	60
Figura 19 - “O Matador de Lobisomem”, p. 05, desenho de Flavio Colin. Revista <i>Mestre do Terror</i> , nº. 28, Ed. D - ARTE.	62
Figura 20 - “Já leu Dickens?” Desenhos de Flavio Colin - Revista <i>Calafrio</i> Especial nº. 5. Ed. D - ARTE, 1962	63
Figura 21 - Conta capa do Álbum <i>A Guerra dos Farrapos</i> . Flavio Colin e Tabajara Ruas, L&PM, 1985.....	64
Figura 22 - <i>História de Curitiba em Quadrinhos</i> , vol. 1 e vol. 7.....	65
Figura 23 - Imagem original de Flávio Colin, publicado na revista <i>Próton</i> nº. 6.....	66
Figura 24 - Traço mais acadêmico de Colin em “A Maldição da Escrava”. <i>Spektro</i> , 1978.....	70

Figura 25 - Autorretratos, Flavio Colin.	71
Figura 26 - “A mulher-diabo no rastro de Lampião”. Ilustrado por Flavio Colin, Nova Sampa, 1994.	72
Figura 27 - Detalhe da obra <i>Caraíba</i> . Flavio Colin, Desiderata, 2007.	73
Figura 28 - Troféu HQ Mix, 2023. Curupira, Flavio Colin.	76
Figura 29 - Desenho de uma igreja estilo barroco, símbolo de identidade de religiosidade na obra “Fantasmagoriana”. Colin 2013. Igreja Barroca de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais.	84
Figura 30 - Referência à Inconfidência Mineira na obra <i>Fantasmagoriana e outros contos sombrios</i> (2013).	85
Figura 31 - Procissão dos mortos. <i>Fantasmagoriana e outros contos sombrios</i> (2013).	86
Figura 32 - Honorato. <i>Terror no Inferno Verde</i> (2021).	87
Figura 33- Representação do vestuário em “Honorato”. <i>Terror no Inferno Verde</i> (2021).	88
Figura 34- Representação do indígena em Sepé Tiarajú. Sertão e Pampa, 1980.	89
Figura 35 - Igreja Santíssimo Nome di Gesù all'Argentina, 1568-80, de Roma, Itália.	90
Figura 36 - Representação das ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul e flauta Pan do povo indígena guarani em Sepé Tiarajú. “Sertão e Pampa”, 1970-80.	91
Figura 37 - Representação do Cruzeiro. Sepé Tiarajú”. <i>Sertão e Pampa</i> (1980).	92
Figura 38 - Artefato de cerâmica para armazenar água. “Sepé Tiarajú”. <i>Sertão e Pampa</i> (1980).	93
Figura 39 - Pessoas indígenas se deslocando para vender seus artefatos. “Sepé Tiarajú”. <i>Sertão e Pampa</i> (1980).	94
Figura 40 - Representação da religiosidade por meio da figura da bíblia, da vela e dos crucifixos. “Sepé Tiarajú”. <i>Sertão e Pampa</i> (1980).	95
Figura 41- Vegetação característica do Sul do Brasil. <i>Aventuras do Anjo: o lenhador maldito</i> (2021).	96
Figura 42 - Vestuários para representar uma classe social mais alta. <i>Aventuras do Anjo: o lenhador maldito</i> (2021).	97
Figura 43- representação dos personagens da cidade. <i>Aventuras do Anjo: o lenhador maldito</i> (2021).	98
Figura 44 - Representação do crucifixo. <i>O continente do Rio Grande</i> (1987).	99
Figura 45 - Churrasco indígena. <i>O continente do Rio Grande</i> (1987).	100
Figura 46 - Edificação Jesuíta feita pelos indígenas. <i>O continente do Rio Grande</i> (1987).	101
Figura 47- Personagem Bento Gonçalves. <i>A Guerra dos Farrapos</i> (1985).	103
Figura 48 - Personagem herói, Sepé Tiarajú. <i>Sertão e Pampas</i> (1970-80).	104
Figura 49 - Personagem vilão da história de terror “Já leu Dickens?”. Revista <i>Calafrio</i> (1984).	105
Figura 50 - Personagem Vizunga. Série “Vizunga”, <i>Folha de São Paulo</i> (1965).	106

Figura 51 - Personagem erótica. “Dança conforme a música”. <i>Afrodite</i> (2015).....	109
Figura 52 - Personagem Caetana. <i>A Guerra dos Farrapos</i> , L&PM, 1985.....	110
Figura 53 - Personagem Anita Garibaldi. <i>A Guerra dos Farrapos</i> (1985).	111
Figura 54- Personagem indígena feminino e masculino. <i>Caraíba</i> (2007).	112
Figura 55 - Personagens José e Maria. <i>Terror no Inferno Verde</i> (2021).....	113
Figura 56 - Personagem cobra Honorato. <i>Terror no Inferno Verde</i> (2021).	113
Figura 57 - Representação de personagem indígena com influências de outras culturas, vendendo artesanatos nas regiões dos Sete Povos das Missões. <i>Sertão e Pampas</i> , 1970-80.	115
Figura 58 - Personagens nativos representados no norte do Brasil. <i>Caraíba</i> (2007).	116
Figura 59 - Personagens mestiços. <i>Caraíba</i> (2007).	117
Figura 60 - Personagem garoto negro, baseado no Negrinho do Pastoreio. <i>A Guerra dos Farrapos</i> (1985).	119
Figura 61 - Personagem negro em “Admirável novo Mundo”. <i>Fantasmagoriana e outros contos sombrios</i> (2013).....	120
Figura 62 - Representação de personagens negros em “O caso dos dez negrinhos”. <i>Terror no Inferno Verde</i> ,.....	121
Figura 63 - Personagem feminina, descendente de alemães na história “Porcos”. <i>Terror no Inferno Verde</i> (2021).	123
Figura 64 - Representação de um detalhe da cidade. <i>Caraíba</i> (2007).	125
Figura 65 - Visualidade de identificação das cidades históricas de Minas Gerais. <i>Fantasmagoriana</i> (2013).....	127
Figura 66 - Cenário em ambiente interno. <i>Aventuras do Anjo</i> (2021)	128
Figura 67 - Construções típicas da região sul. <i>Aventuras do Anjo: o lenhador maldito</i> (2021).	129
Figura 68 - Palafitas da região norte. <i>Caraíba</i> (2007).....	129
Figura 69 - Moradia Indígena em “Já leu Dickens?”. <i>Calafrio</i> (1984).	130
Figura 70 - Casebres no interior de Minas gerais. <i>Estórias Gerais</i> (2011).	130
Figura 71 - Araucárias do sul do Brasil. <i>Aventura do Anjo: o lenhador maldito</i> (2021).	131
Figura 72 - Fauna e flora típica da região amazônica. “Honorato”. <i>Terror no Inferno Verde</i> (2021).	132
Figura 73 - Vegetação típica do sertão mineiro. <i>Estórias Gerais</i> (2011).	132
Figura 74 - Reclamação dos charqueadores quanto ao preço do charque. <i>A Guerra dos Farrapos</i> (1985).	136
Figura 75 - Batalha inicial da Guerra dos Farrapos. <i>A Guerra dos Farrapos</i> (1985).	137
Figura 76 - Reunião em Poncho Verde em fevereiro de 1845, para o acordo de paz entre os Imperiais e os Farrapos. <i>A Guerra dos Farrapos</i> (1985).	141
Figura 77 - Capa da obra <i>A Guerra dos Farrapos</i> , Tabajara Ruas e Flavio Colin, L&PM, 1985.	143
Figura 78 - Página de apresentação. <i>A Guerra dos Farrapos</i> , L&PM, 1985.....	145

Figura 79 - Sequências de imagens que mostram os símbolos da identidade gaúcha. <i>A Guerra dos Farrapos</i> L&PM, 1985.	146
Figura 80 - Chapéu gaúcho.....	147
Figura 81 - Lenço gaúcho.....	148
Figura 82 - Ponche Gaúcho	149
Figura 83 - Bota gaúcha de garrão de potro	150
Figura 84 - Evolução da bombacha	151
Figura 85 - A presença negra na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i> . L&PM, 1985.....	153
Figura 86 - Cenas da Batalha do Porongos. “ <i>A Guerra dos Farrapos</i> , L&PM, 1985.....	154
Figura 87 - Indígena na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i> L&PM, 1985.	155
Figura 88 - Sequência da obra <i>A Guerra dos Farrapos</i> sem uso de palavras.	158
Figura 89 - Balão de fala normal.....	159
Figura 90- Balão de pensamento	160
Figura 91- Balão de grito.....	161
Figura 92 - Elipse temporal na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	162
Figura 93 - Passagem do tempo suavizada com anúncio no último balão.	163
Figura 94 - Requadro retangular na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	165
Figura 95 - Uma das cenas da história em quadrinhos <i>A Guerra dos Farrapos</i> sem requadro.	166
Figura 96 - Ação extrapolando o requadro na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	167
Figura 97 - Requadro mostrando a passagem do tempo em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	168
Figura 98 - Onomatopeias em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	170
Figura 99 - Onomatopeias em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	171
Figura 100 - Linhas serrilhadas	172
Figura 101 - Direção dos traços nos desenhos de Colin na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	173
Figura 102 - Traços diferentes, texturas diferentes	174
Figura 103 - Combinações de traços.	175
Figura 104 - Capas das edições de 2001, 2012 e 2021, da obra <i>Estórias Gerais</i>	184
Figura 105 - Capa da obra <i>Estórias Gerais</i> (2011)	184
Figura 106 - Capa da obra <i>Estórias Gerais</i> , lançada em 2006 na Espanha sob o título de <i>Tierra de Historias</i>	186
Figura 107 - Página inicial da obra <i>Estórias Gerais</i>	189
Figura 108 - Personagem Mortalma representado como o próprio Diabo. <i>Estórias Gerais</i> (2011).	191
Figura 109 - Maria Bonita e Lampião (no centro).....	192
Figura 110 - Acessórios da estética do cangaço.	194

Figura 111 - As anotações do Jornalista em relação aos sertanejos transformar assassinos em heróis	196
Figura 112 - Página inicial da segunda parte da obra <i>Estórias Gerais</i>	198
Figura 113 - A mãe de Floriano, sorrindo junto à família.....	199
Figura 114 - Rosinha sendo oferecida como objeto de distração ao Tenente Floriano.....	200
Figura 115 - Floriano pede para Rosinha ficar quieta	201
Figura 116 - A morte do Tenente Floriano.....	202
Figura 117 - Página inicial da terceira parte da obra <i>Estórias Gerais</i>	203
Figura 118 - Crueldades cometidas contra Joana, filha do Coronel Soturno	204
Figura 119 - Olhos em primeiríssimo plano do rosto do Coronel Soturno	205
Figura 120 - Página inicial da quarta parte da obra <i>Estórias Gerais</i>	206
Figura 121 - A morte do Coronel Soturno da obra <i>Estórias Gerais</i>	208
Figura 122 - A cabeça de Mortalma sendo entregue em uma bandeja. <i>Estórias Gerais</i>	209
Figura 123 - Página inicial da quinta parte da obra <i>Estórias Gerais</i>	211
Figura 124 - Mendigo messiânico da obra <i>Estórias Gerais</i>	212
Figura 125 - O olhar incrédulo de Tião para Joana e o Jornalista na obra <i>Estórias Gerais</i> ...	213
Figura 126 - Página inicial da última parte da obra <i>Estórias Gerais</i>	214
Figura 127 - Negociação de paz no final da obra <i>Estórias Gerais</i>	215
Figura 128 - Representação do raio que matou o Coronel Odorico Pereira e deu a vitória ao peão Tião.	216
Figura 129 - Reflexões do jornalista Ulisses Araújo no final da obra <i>Estórias Gerais</i>	218
Figura 130 - Linha tracejada indicando o passado	220
Figura 131 - Invasão da ação em outro quadro	221
Figura 132 - Balão de fala normal, colado no requadro.	222
Figura 133 - Passagem de tempo na morte e decapitação de Antônio Mortalma.	223
Figura 134 - Linhas cinéticas na obra <i>Estórias Gerais</i>	224
Figura 135 - Uso de onomatopeias na obra <i>Estórias Gerais</i>	225
Figura 136 - Capa da obra <i>Caraíba</i>	228
Figura 137 - Página de apresentação da obra <i>Caraíba</i>	232
Figura 138 - O primeiro encontro de Caraíba com Curupira. <i>Caraíba</i> (2007).	234
Figura 139 - A morte de Curupira. <i>Caraíba</i> (2007).	235
Figura 140 - Pessoas famintas causada pela morte de Curupira. <i>Caraíba</i> (2007).....	236
Figura 141 - Caraíba tendo azar na caçada. <i>Caraíba</i> (2007).....	236
Figura 142 - A missão de Caraíba. <i>Caraíba</i> (2007).	237
Figura 143 - Encontro de um grupo de turista com indígenas Xapocarís. <i>Caraíba</i> (2007). ..	239
Figura 144 - O corpo do Curupira. <i>Caraíba</i> (2007).	240

Figura 145 - Explosão. <i>Caraíba</i> (2007).....	241
Figura 146 - Curupira caçando com a lança encantada. <i>Caraíba</i> (2007).....	242
Figura 147 - Primeiro encontro de Caraíba com a Iara. <i>Caraíba</i> (2007).	244
Figura 148 - Motosserras usadas por madeireiros para derrubar a floresta, descartadas para Iara levar para o fundo do rio. <i>Caraíba</i> (2007).....	245
Figura 149 - Página de apresentação da segunda parte. <i>Caraíba</i> (2007).	246
Figura 150 - Caraíba e os macacos derrotando os madeireiros. <i>Caraíba</i> (2007).	250
Figura 151 - Página inicial da terceira parte da obra <i>Caraíba</i>	252
Figura 152 - Morte do peixe-boi. <i>Caraíba</i> (2007).....	253
Figura 153 - Vestido feito com a pele do peixe-boi. <i>Caraíba</i> (2007).	254
Figura 154 - Ação dos coureiros. <i>Caraíba</i> (2007).	255
Figura 155 - A captura de Caraíba. <i>Caraíba</i> (2007).....	256
Figura 156 - O ataque do Araruá para salvar o Caraíba. <i>Caraíba</i> (2007).	257
Figura 157 - O número de animais e peles traficados por Mr. Ted. <i>Caraíba</i> (2007).....	259
Figura 158 - Briga de caraíba com seus ex-companheiros de caçadas. <i>Caraíba</i> (2007).....	260
Figura 159 - Indígena criticando seus costumes. <i>Caraíba</i> (2007).....	261
Figura 160 - Pajé criticando a alimentação indígena. <i>Caraíba</i> (2007).....	262
Figura 161 - Curupira tirando Caraíba do fosso. <i>Caraíba</i> (2007).	263
Figura 162 - Iara destruindo o barracão flutuante onde eram armazenados os animais vítimas do tráfico. <i>Caraíba</i> (2007).....	264
Figura 163 - Iara e Araruá combatendo a poluição das águas. <i>Caraíba</i> (2007).....	266

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Obras usadas para fazer o levantamento do quantitativo de personagens homens, mulheres, negros, indígenas e brancos	19
Tabela 2 - Prêmios que Flavio Colin ganhou ao longo da carreira	75
Tabela 3 - Quantitativo de personagens homens e personagens mulheres levantado numa mostra de obras de Flavio Colin.....	107
Tabela 4 - Representação de personagens indígenas e negros nas 18 obras pesquisadas	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 FLÁVIO COLIN: VIDA E OBRA	23
2.1 Perfil e trajetória biográfica	23
2.1.1 Colin e a Vida Profissional.....	38
2.1.2 O traço de Flavio Colin e seus Prêmios.....	68
3 REPRESENTAÇÕES DE BRASIL E IDENTIDADES BRASILEIRAS NOS QUADRINHOS DE COLIN, CONSIDERANDO A LINGUAGEM E AS TÉCNICAS .77	
3.1 Representação e identidade	77
3.2 Cultura material e cultura visual	81
3.3 A representação de cultura material e visual de brasis nas obras de Colin	82
3.3.1 A Construção dos personagens nas obras de Colin.....	102
3.3.1.1 Representação dos personagens masculinos e femininos na obra de Flavio Colin	106
3.3.1.2 Representação e materialidades que constroem olhares sobre raça e etnia nas obras de Flávio Colin.....	114
3.3.2 As representações dos cenários urbanos e rurais na obra de Colin.....	124
4 ANÁLISE DA OBRA <i>A GUERRA DOS FARRAPOS: VISÕES DO SUL DO BRASIL</i>	134
4.1 O Contexto histórico que a obra retrata	134
4.2 A Obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	141
4.3 A Linguagem dos quadrinhos na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	157
4.3.1 A fala em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	158
4.3.2 O tempo em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	161
4.3.3 O Requadro em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	164
4.3.4 As Onomatopeias em <i>A Guerra dos Farrapos</i>	168
4.4 O traço do artista na obra <i>A Guerra dos Farrapos</i>	171
5 ANÁLISE DA OBRA <i>ESTÓRIAS GERAIS: DO SUDESTE PARA O NORDESTE DO BRASIL</i>	176
5.1 O contexto histórico apresentado pela obra	177
5.1.1 O cangaço no Nordeste do Brasil	180
5.2 A obra <i>Estórias Gerais</i>	183
5.3 A linguagem dos quadrinhos na obra <i>Estórias Gerais</i>	219
6 ANÁLISE DA OBRA <i>CARAÍBA: CONHECENDO O NORTE DO BRASIL</i>	227
6.1 A Obra <i>Caraíba: 1ª. parte</i>	227

6.2 A obra <i>Caraíba</i> : 2ª. parte.....	246
6.3 A obra <i>Caraíba</i> : 3ª. parte.....	251
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	268
8 REFERÊNCIAS	273
ANEXOS	285
ANEXO I - LISTA DE OBRAS FÍSICAS QUE A PESQUISADORA USOU NA ELABORAÇÃO DA TESE	286
ANEXO II - LISTA DE REVISTAS QUE JÁ PUBLICARAM TRABALHOS DE FLAVIO COLIN	287
ANEXO III - FICHAMENTO DAS OBRAS ANALISADAS.....	292

1 INTRODUÇÃO

Esta tese propõe um estudo sobre os quadrinhos de Flavio Colin, procurando compreender as representações de Brasil construídas em sua obra, considerando as relações entre tecnologia e cultura. Para isso, foram selecionadas três histórias em quadrinhos: *A Guerra dos Farrapos* (1985), lançada pela editora L&PM; *Estórias Gerais* (2011), produzida pela editora Conrad; e *Caraíba* (2007), da editora Desiderata. A escolha dessas obras se deu, a princípio, pelo fato de cada uma delas se passar em uma região diferente do país, sendo região sul, sudeste (com características do nordeste) e norte. Optamos por pensar as representações de Brasil em temáticas diferentes, pois a primeira narra um acontecimento histórico, que foi a Guerra dos Farrapos contra o Império; a segunda traz as histórias populares que colocam como evidência o sertão e o cangaço;¹ e a última revisita uma lenda do folclore brasileiro, que é a lenda do Curupira.

Flavio Colin é considerado um dos maiores mestres de quadrinhos do Brasil, com uma vasta produção e um estilo próprio em seu traço. Voltou-se para histórias sobre costumes nacionais, história do Brasil, criando personagens e cenários que buscam representar tudo que seria genuinamente brasileiro.

É possível observar que Colin tentou criar uma identidade própria para os brasileiros, mas, ao mesmo tempo, mostrando as diferenças identitárias de cada região. O quadrinista representa o gaúcho, o mineiro e o nortista, cada um com seu jeito de falar, de agir, de vestir, de pensar a natureza, de conviver com as diferentes raças e etnias, e com o irreal. Quando representa os povos indígenas, marca as diferenças de costumes, de cenários, de vestimentas dos indígenas que vivem no sul e no Norte do Brasil.

O pesquisador do campo dos estudos culturais, Stuart Hall (2001), chama a atenção para o fato de que, em nossas experiências sociais, não existe apenas uma identidade, mas várias. O processo de identificação “produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] Mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2001, p. 12).

Colin usou as visualidades e materialidades para criar seus personagens e cenários e marcar essas diferenças entre as regiões, dialogando com um regime de representações presente na sociedade e reiterado pelas mídias, literatura, história, publicidade, folclore, etc.

¹ Gênero de vida dos bandoleiros do Nordeste (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 313).

A pergunta que buscamos responder nesta tese é: “Como são as representações de Brasil construídas nas obras de Flavio Colin, avaliando as visões/relações de tecnologia e de cultura?”.

Compreendemos tecnologia como uma construção social, um processo que abarca as relações de trabalho, de produção, consumo e uso, as disputas de poder e as negociações políticas e econômicas. Os sistemas tecnológicos envolvem pessoas e artefatos no cotidiano. As questões tecnológicas precisam ser situadas, contextualizadas em suas dimensões econômicas, políticas, sociais e culturais (FEENBERG, 2010). Os artefatos técnicos e tecnológicos são atravessados por valores culturais e, por isso mesmo, contribuem para compreender o modo como a sociedade se organiza. Estudar a cultura material é um caminho para perceber visões de mundo, subjetividades e narrativas imbricadas nos objetos.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar as obras selecionadas de Flavio Colin, levando em consideração as materialidades e visualidades da linguagem dos quadrinhos para a construção de seus personagens e cenários. Para alcançar este objetivo principal, foram traçados os seguintes objetivos específicos: fazer um levantamento bibliográfico referente à vida e à obra do quadrinista; apontar as representações de Brasil e de identidade brasileira nos quadrinhos analisados e em outras imagens (personagens e cenários de outras obras do artista) selecionadas ao longo do estudo, levando em consideração a cultura material e a visual para o tratamento de raça, gêneros, cenários e todos os personagens; e analisar as obras escolhidas levando em consideração o contexto histórico, contexto social e a linguagem dos quadrinhos.

A metodologia da pesquisa utilizada na elaboração da tese é classificada, quanto à abordagem, como qualitativa. Para Marconi e Lakatos (2003), nesse tipo de pesquisa, os materiais recolhidos são majoritariamente descritivos, explorando as características do objeto de estudo com foco no seu caráter subjetivo. Os dados foram coletados por meio da observação e descrição, procurando entender os elementos sociais e culturais que constituem o objeto. Além da minha coleção particular, foram consultados os acervos da Gibiteca de Curitiba e da Biblioteca Pública do Paraná.

Afora as três obras selecionadas para análise, usamos como fonte a entrevista de Colin (2001) concedida para o site Universo HQ e também do livro lançado dessa entrevista, assim como imagens, fotografias e desenhos, depoimento do filho Flavio Colin Filho por meio de e-mail e entrevistas postadas em alguns meios de comunicação, como o *Podcast* Confins do Universo, do site Universo HQ, e o canal Milhas e Milhas. Foi de grande valia a entrevista de Flavio Colin (2020), concedida ao site “Universo HQ”, no ano de 2001, em uma matéria referente à importância de se comemorar os quadrinhos 100% brasileiros (essa entrevista foi

também lançada em livro em 2015) e as entrevistas concedidas no ano de 2021, por Flavio Colin Filho ao canal Milhas e Milhas da plataforma *Youtube* e o *Podcast* Confins do Universo do site Universo HQ. O documentário QUADRINHOS, dirigido por Yanko Del Pino e lançado em 1995, com a participação de Flavio Colin e de diversos artistas do quadrinho nacional, também foi um importante registro histórico de uma época. Parte 2/2, postado no perfil do *Facebook* de Flavio Colin (COLIN, 2002).

Além disso, assistimos alguns vídeos da plataforma *Youtube* anunciando os relançamentos de algumas de suas obras e contando alguns de seus contos de terror. Foram consultadas, ainda, páginas das redes sociais, como *Facebook* e *Instagram* (@flaviocolinoficial).

Quando iniciamos o projeto para esta pesquisa, era muito difícil encontrar algumas histórias do artista, principalmente as mais antigas, porém, nesses últimos anos (2020-2021) houve um movimento grande de republicações de suas obras, o que possibilitou acesso a imagens e histórias que só se encontravam com colecionadores.

A tese, em determinados momentos, tem também um caráter quantitativo, pois houve a necessidade de fazer um levantamento, por amostragem, da quantidade de personagens no geral, personagens femininas, personagens masculinas, personagens negras e indígenas. Para esse levantamento, usamos um universo de 18 histórias do artista, as obras foram selecionadas de acordo com o acervo das pesquisadoras, muitas delas relançadas no ano de 2021, como pode ser visto na tabela 1.

Tabela 1 - Obras usadas para fazer o levantamento do quantitativo de personagens homens, mulheres, negros, indígenas e brancos

Obra	Ano da edição utilizada	Editora/revista	Ilustração	Roteiro
Sepé Tiarajú	1980	Grafipar	Flavio Colin	Luiz Rettamoza
A Guerra dos Farrapos	1985	L&PM	Flavio Colin	Tabajara Ruas
Caraíba	2007	Desiderata	Flavio Colin	Flavio Colin
Estórias Gerais	2011	Conrad	Flavio Colin	Wellington Srbek
Admirável novo mundo	2013	Nemo	Flavio Colin	Wellington Srbek
Uma Noite no Fim do Mundo	2013	Nemo	Flavio Colin	Wellington Srbek
Dançar conforme a música	2015	Veneta	Flavio Colin	Paulo Leminski
Aventura do Anjo: O lenhador maldito	2021	Figura	Flavio Colin	Álvaro Aguiar
Já leu Dickens?	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Evelyn Waugh
Filho do Urso	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Barrett Willoughby
O Caso dos Dez Negrinhos	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Braulio Tavares
Praga de Urubu	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Flavio Colin
Viu a caveira?	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Flavio Colin

O passeio da peste	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Mavigner Colin (Fávio Colin)
Terror no Inferno Verde	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Flavio Colin
José, Maria	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Mavigner Colin (Fávio Colin)
Teimosia	2021	Pipoca & Nanquim	Flavio Colin	Aporeyma

Fonte: Elaborado pela Autora (2023)

A pesquisa bibliográfica foi realizada na biblioteca pública do Instituto Federal do Paraná, campus Palmas, na biblioteca pública da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Curitiba, tanto em acervos físicos, quantos digitais, bem como em acervo particular, repositórios da Universidade de São Paulo e outras universidades, sites especializados como Google Acadêmico, usando as palavras-chave Flávio Colin, Quadrinhos com temas do Brasil, Estórias Gerais, Guerra dos Farrapos e Caraíba.

As fichas² dessas obras foram elaboradas seguindo um roteiro com o título da obra, o(s) autor(es); edição, ano, editora, número de páginas, temática, paratexto (seu conteúdo), capa, contracapa, cor, entres outros quesitos.

Para selecionar as imagens usadas na pesquisa, pertencentes a essas obras, foram seguidos alguns critérios, tais como: imagens que caracterizassem os personagens e os cenários; exemplos de elementos compositivos da linguagem dos quadrinhos; detalhes do traço do quadrinista; desenhos que caracterizassem os contextos da história, como guerra e lutas.

Para a análise desses quadrinhos, foram levados em consideração, além do contexto social e histórico em que as histórias foram representadas, também o traço do artista, o enquadramento das imagens, ângulos, planos, composição, diagramação das páginas e elementos que compõem a linguagem dos quadrinhos.

Entre as pesquisas encontradas sobre Flavio Colin, destacamos o livro *Vida traçada: um perfil de Flavio Colin*, de Gonçalo Júnior (2009), no qual o autor apresenta a trajetória de vida do artista, desde sua infância até a sua morte, com passagens de sua vida profissional e as dificuldades de ser quadrinista no Brasil. Gonçalo Júnior (2009) enfatiza a participação de Colin em um movimento para a nacionalização dos quadrinhos, ocorrido em Porto Alegre, no início da década de 1960.

A dissertação de mestrado da Universidade Federal da Paraíba, de Paulo Ricardo Ferreira Floro Costa (2018), intitulada *Imaginário e representações sociais do sertão nos quadrinhos brasileiros contemporâneo* aborda o imaginário do sertão brasileiro, analisando e

² Um exemplo da ficha pode ser observado no Anexo III.

comparando os quadrinhos *Estórias Gerais*, de Wellington Srbek³ e Flavio Colin, e *Bando de dois*, de Danilo Beyruth.

O artigo “A religião nos quadrinhos: Estórias gerais, entre o catolicismo popular, o cangaço e o coronelismo”, de Rogério Fernandes da Silva (2011), da Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, propõe-se a realizar um estudo sobre a relação entre religião e o gênero textual quadrinhos, especificamente em *Estórias Gerais*.

Para pensar a linguagem dos quadrinhos e compreender um pouco da vida profissional e o traço de Colin, usamos referenciais como Will Eisner (2010), em sua obra *Quadrinhos e Arte Sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Paulo Ramos (2010), em *A leitura dos quadrinhos*, faz a relação entre quadrinhos e estudos linguísticos, sendo a linguagem dos quadrinhos analisada de forma crítica. Waldomiro Vergueiro (2017), com *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*, apresenta o cenário das histórias em quadrinhos no Brasil. Thierry Groensteen (2015), na obra *O sistema dos quadrinhos*, traz uma análise detalhada dos elementos da linguagem dos quadrinhos a partir de exemplos diversificados, sempre com um viés pedagógico. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*, de Moacy Cirne (1975), foca em uma das relações estruturais da arte contemporânea a partir da problemática da leitura, colocando a narrativa como centro da relação quadrinho e cinema. Em *Os quadrinhos*, Antônio Luiz Cagnin (1975) estuda os problemas próprios e formais das histórias em quadrinhos, tentando estabelecer uma tipologia e uma prática das HQs.

O suporte teórico-metodológico adotado para análise das obras selecionadas para esta tese debruça-se sobre o conceito de representação proposto por Hall (2016) em *Cultura e Representação*. O autor afirma que a representação é uma construção social que conecta sentidos e linguagem à cultura. Ao considerar a cultura como um conjunto de valores ou significados compartilhados que são o alicerce da linguagem no processo de significação como sistema de representação, Hall (2016) ressalta o caráter público e social da linguagem, mostrando a importância política das materialidades e visualidades criadas por essas representações.

Everly Pegoraro (2018), no livro *Cultura visual: memória, discurso e sociedades*, traz uma reflexão sobre como a visualidade é uma prática social e cultural. Também procuramos apoio em Raimundo Martins e Irene Tourinho (2011), no livro *Educação da cultura visual:*

³ Wellington Srbek (Belo Horizonte, 1974), roteirista e editor independente, formado em História e pesquisador e quadrinhos com doutorado em educação, é ganhador de cinco prêmios HQ Mix e de dois prêmios Ângelo Agostini (SRBEK, 2011, orelha do livro).

Conceitos e contextos, que aborda, de forma crítica, o fazer da educação da cultura visual na construção de nossas identidades.

Para refletir sobre as materialidades na obra de Flavio Colin, usamos o livro *Trecos, troços e coisas: estudo antropológico sobre a cultura material*, de Daniel Miller (2013), no qual afirma que os objetos nos fazem na mesma medida em que são feitos por nós.

Esta tese está assim estruturada: Introdução, Flavio Colin: Vida e obra; Representações de Brasil e identidades brasileiras nos quadrinhos de Colin, considerando a linguagem e as técnicas; Análise da obra *A Guerra dos Farrapos*: visões do sul do Brasil; análise da obra *Estórias Gerais*, do Sudeste para o Nordeste; Análise da obra *Caraíba*, conhecendo o norte do Brasil e considerações finais.

No primeiro capítulo, apresentamos a trajetória do artista, desde a infância, passando pela juventude, pelo início de sua carreira, seu engajamento na Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre, que tinha o propósito de produzir revistas em quadrinhos e tiras verdadeiramente brasileiros para jornais, sua participação no movimento de nacionalização dos quadrinhos por meio da criação de uma lei que obrigava as editoras a reservar dois terços para a produção de quadrinhos brasileiros. Encerramos o capítulo com apontamentos sobre o seu traço estilizado e único.

O segundo capítulo procura compreender a preocupação que o artista tinha em apontar a diversidade brasileira e as diversas culturas e costumes dos diferentes povos brasileiros e como usava isso na construção da identidade de seus personagens e cenários urbanos e rurais. Iniciamos com os conceitos de representação, identidades, cultura material e cultura visual. Seguimos buscando essas representações, materialidades e visualidades, mostrando, em imagens de diversas obras do artista, seus vários estilos, para a construção dos personagens e cenários. Na constituição dos personagens, procuramos assinalar as materialidades e visualidades para o artista lidar com questões de gênero, raça/etnia, classe.

No terceiro, quarto e quinto capítulos, realizamos uma análise das obras *A Guerra dos Farrapos*, *Estórias Gerais* e *Caraíba*. Iniciamos com a apresentação do contexto histórico em que as obras foram produzidas, descrevemos essas HQs e apontamos os elementos que constituem a linguagem dos quadrinhos, presentes nas obras, como a caracterização dos personagens, dos cenários, os enquadramentos e ângulos, a diagramação das páginas, as falas, o tempo, o requadro e onomatopeias. Importante lembrar que, de acordo com Martine Joly (1996), descrever é um processo que já envolve a interpretação e constitui-se socialmente.

Nas considerações finais, são pontuadas as conclusões obtidas referentes ao tema central da pesquisa e sua relevância, o desenvolvimento de cada objetivo, mostrando os resultados das ações desenvolvidas.

2 FLÁVIO COLIN: VIDA E OBRA

Neste capítulo, faremos um estudo sobre a vida de Flavio Colin, desde sua infância vivida no interior de Santa Catarina, seus estudos, a busca para se profissionalizar, suas lutas para a valorização dos quadrinhos brasileiros, as dificuldades encontradas na vida profissional e viver de sua arte. Além disso, mostramos as influências recebidas, seu estilo, seu traço, que renderam alguns prêmios, apontados no final deste capítulo.

2.1 Perfil e trajetória biográfica

Para refletir sobre esta trajetória usamos como base *Vidas traçadas: um perfil de Flavio Colin*, do jornalista Gonçalo Júnior (2002), que, por sua vez, comenta que o alicerce para seu livro foi o perfil bibliográfico, escrito por ele, para o álbum “O Filho do Urso e outras histórias”. Para produzir esse texto, o autor conversou várias vezes com Norma, a viúva do artista, além de recorrer a sua coleção de gibis e contribuição de amigos e conhecidos de Flavio Colin. Utilizamos, também, a entrevista que Flavio Colin concedeu, em março de 2001, a Samir Naliato, criador do site Universo HQ⁴ transcrita e lançada em livro organizado por Sidney Gusman em 2015, a participação de Flavio Colin Filho, em uma *live* para canal “Milhas e Milhas”, de Cássio Witt e Daniel Saks, em agosto de 2021 e a participação do *Podcast* do “Confins do Universo” do Universo HQ, de Sidney Gusman e de Samir Naliato, e também, nos depoimentos de seus filhos Colin Filho e Kátia Colin nos paratextos do álbum *Terror no Inferno Verde*, de 2021.

Flávio Barbosa Mavignier Colin nasceu no dia vinte de junho de mil novecentos e trinta, no Rio de Janeiro, mas passou parte de sua infância e adolescência na cidade de Porto União, em Santa Catarina.

De acordo com Gonçalo Júnior (2009), Flavio Colin e seu irmão mais jovem, Renato, foram tirados da mãe pelo pai e levados ao sul do país, em um episódio brutal e intenso para os meninos de 8 e 9 anos. O pai, Murilo Colin, bancário, era separado da mãe, Maria Ophelia

⁴ <<http://universohq.com/entrevistas/flavio-colin-uma-lenda-viva-dos-quadrinhos-e-brasileiro-com-orgulho/>> Acesso em 22 de maio de 2021.

Margarido, funcionária pública. A separação foi realizada de forma discreta, pois naquela época, a separação era considerada um escândalo, e o casal optou em deixar seus filhos internados no Colégio Fountain, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, combinando que, a cada quinze dias, um deles pegaria os meninos para passar o dia em sua companhia. Porém, em uma dessas ocasiões, o pai aproveitou para raptá-los.

Flávio e Renato foram chamados à diretoria do Colégio Fontain (sic), no bairro da Tijuca, pelo pai Murilo Colin. Sem maiores explicações, recebera a ordem para que entrassem no carro. Iriam viajar. Para bem longe, descobririam depois. Assustados, os garotos obedeceram. O veículo arrancou e os dois permaneceram em silêncio por um bom tempo, até darem conta que se aproximava do porto da cidade. Não faziam ideia sobre para onde seriam levados, até embarcarem em um navio e ouvirem do pai uma inesperada notícia: iam morar em Santa Catarina (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 19).

Essa tragédia familiar, segundo Gonçalo Júnior (2009), destruiu parte de suas vidas para sempre, pois a mãe só ficou sabendo que seus filhos não estavam mais no internato após uma semana do ocorrido, quando foi ao colégio visitá-los e foi informada pela direção que o pai não havia retornado com eles. Gonçalo Júnior (2009) ressalta, ainda, que Maria Ophelia registrou queixa na polícia, procurou informações junto aos familiares do ex-marido, os quais a trataram com hostilidade. Uma cunhada lhe deu o endereço de onde os filhos estavam internados e ela escreveu para a direção do internato São José, em Porto União. Entretanto, como resposta recebeu uma ameaça de que se ela se aproximasse dos filhos, o pai poderia tirá-los dali e isso prejudicaria a educação dos dois meninos. Dessa forma, pediram para que mantivesse distância para o bem dos meninos. O diretor do internato prometeu escrever regularmente para ela, porém, isso nunca aconteceu.

Foram anos e anos sombrios e de solidão para os meninos, que pioravam no período de férias escolares, quando os alunos voltavam para suas famílias e só retornavam após o carnaval. Flávio e Renato eram obrigados a ficar com os padres, na imensidão de um colégio agora quase deserto. E assim passavam o Natal e o ano novo, recolhidos a orações e brincadeiras das quais só os dois participavam. Aos colegas, os meninos diziam que simplesmente não tinham família - tamanha a mágoa com atitude do pai, ao privá-los da mãe (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 22).

Foi nesse ambiente, segundo Gonçalo Júnior (2009), que Colin se entusiasmou pelo desenho e teve contato com a revista *O Tico-Tico*⁵, que circulava desde 1905. Embora essa publicação tivesse a função de instruir as crianças e fosse aceita pelo Colégio São José, os

⁵ *O Tico-Tico*: primeira revista brasileira que publicou regularmente histórias em quadrinhos no Brasil. [...] Foi publicada de 1905 a 1962, permanecendo, durante década, como o título de periódico de mais longa duração no País. [...] Elaborada em estilo europeu, a revista *O Tico-Tico* não era composta exclusivamente por quadrinhos, mas trazia também contos infantis, passatempos, poesias, matérias sobre datas comemorativas etc. (VERGUEIRO, 2017, p. 27).

padres do internato acreditavam que os quadrinhos estragariam a alma das crianças, pois poderiam prejudicar o interesse pelos livros.

Nas folgas das aulas, Flavio Colin dedicava-se a copiar cenas das revistas e, até mesmo criar suas próprias histórias, chamando bastante atenção dos professores para seu domínio no desenho de anatomia. “Flavio pareceu ter encontrado no desenho uma forma de fugir do isolamento da família a que fora forçado com o irmão. Desenhava compulsivamente e não demorou para conquistar a admiração dos colegas” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 23).

Flavio Colin vendeu muitos gibis que ele mesmo produziu para os colegas, porém, seu professor de desenho, Felipe Canísio, desaprovava seus quadrinhos.

[...] meu professor de desenho (que também era professor de inglês) [...] ensinava trabalhos manuais. Era muito severo e exigente, principalmente comigo, pois percebeu meu incipiente talento. Mas sempre que o Frei Canísio surpreendia um aluno lendo uma das minhas histórias em quadrinhos, arrancava-lhe o caderninho das mãos, rasgava-o em pedacinhos, resmungando: - Gibis! Gibis! Porcarias! E me proibiu terminantemente de desenhar “Gíbis” (o acento no primeiro “I” é proposital, pois era assim que ele pronunciava gibi) Continuei desenhando às escondidas os meus “gíbis”, ele continuou rasgando-os em pedacinhos [...] Quando, em sua aula de inglês, eu dizia ou escrevia alguma palavra, ele exclamava: - Só pensa em gibis! (COLIN, 2007, p. 119).

No dia seguinte à formatura, Colin (2007) conta que foi se despedir e agradecer cada professor. Quando chegou a vez do Frei Canísio, este perguntou se ia continuar desenhando histórias em quadrinhos e, diante da afirmativa, declarou que aquilo que ele fazia não era quadrinho, e que não pensasse que desenhar gibi era fácil, pelo contrário, era muito difícil. Disse ao seu pupilo que ele teria que se esforçar bastante no desenho, estudar anatomia, perspectiva, desenhar animais, paisagens e, principalmente, ler muito e viajar para conhecer.

Quando as histórias em quadrinhos com grandes heróis chegaram ao Brasil, vindos dos Estados Unidos, em 1934, pela *Suplemento Infantil*⁶, “Flavio Colin ficou maravilhado com a série de autores que seriam referências em sua formação de artista – embora essas influências se tornassem cada vez mais imperceptíveis no decorrer do seu rápido amadurecimento de estilo” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 23).

⁶ Conforme Vergueiro (2017), foi chamada inicialmente de *Suplemento Infantil*, mas o título, posteriormente, foi modificado para *Suplemento Juvenil*. Este suplemento foi lançado no Rio de Janeiro, pela iniciativa do jornalista Adolfo Aizen (1907-1991), pois, viveu por algum tempo nos Estados Unidos e lá tivera contato com os suplementos impressos coloridos nos jornais norte-americanos. Quando retornou ao Brasil, propôs transplantar o modelo americano à nossa realidade, mas no jornal, onde trabalhava, sua proposta não foi aceita, o que levou a procurar outros, encontrando apoio no jornal *A Nação*. O suplemento mais aceito foi o direcionado às crianças, que após sua décima quinta publicação, passou a ser publicada de forma independente. “O *Suplemento Juvenil* representou a introdução do modelo de produção *comics* Norte-Americana no Brasil” (VERGUEIRO, 2017, p. 33).

Gusman (2015) coloca que Colin tinha como grandes ídolos os autores Milton Caniff,⁷ Chester Gould,⁸ Alex Raymond⁹ e Burne Hogarth.¹⁰ “Eu admirava muito o trabalho de Milton Caniff, que desenhava “Terry e Os Piratas”; Chester Gould, que fazia Dick Tracy; Alex Raymond, de Flash Gordon, um dos maiores desenhistas americanos, se não for o maior; e Burne Hogarth, que fez Tarzan” (COLIN, 2001, n.p.).

No perfil do *Facebook* de Flavio Colin, O Mestre @FlavioColinOficial, foi postado no dia 22 de junho de 2021, um depoimento que Júlio Shimamoto escreveu para a professora Walkiria Colin, uma homenagem a Colin para a revista “Como desenhar *Storyboard*”. No depoimento, Shimamoto coloca que, de Caniff, Colin sofreu influência da técnica altiva do claro e escuro, e de Chester Gould, a fórmula que o habilitaria na caracterização incomum de seus personagens. Essa fórmula, para Shimamoto (2002), era uma caracterização controlada sem tender para o humor.

Como podemos ver na figura 1, o traço de Caniff é simples, mas bem definido, com poucas linhas para mostrar as feições, tornando os personagens meio caricatos e abusando do claro e escuro, proporcionando contrastes e volumes em suas figuras.

⁷ Milton Caniff (1907-1988) “foi considerado um dos ilustradores mais importantes em todos os tempos do desenho a traço, teve seu estilo próprio chamado “estilo caniff” e foi considerado um dos fundadores da National Cartoonist Society, em 1946, quando criou vários personagens famosos, com Terry e os Piratas” (RODRIGUES, 2014, p. 19). Segundo Álvaro de Moya (1993), Terry e os Piratas revolucionou o mundo dos *comics* e revelou um dos melhores dramaturgos norte-americanos, com um texto másculo e direto, deslumbrantes desenhos, em preto e branco nos dias de semana e colorido aos domingos. Caniff desenhava com a mão esquerda e escrevia com a direita.

⁸ Chester Gould (1900 – 1995), de acordo com Maria Beatriz Furtado Rahde (2003), um dos mais importantes desenhistas de quadrinhos da chamada Idade do Ouro desse meio de expressão, foi o criador dos quadrinhos Dick Tracy, que, incentivado pelo Chicago Tribune Syndicate, publicou e distribuiu pela primeira vez em 1931. Dick Tracy é uma história “cercando-as de um clima de intriga, de fatalidade, de investigações, no qual o herói buscava sempre vencer o mal pelo seu caráter ímpoluto”. (RAHDE, 2003, p. 6).

⁹ Alex Raymond (1909-1956), para Rahde (2003), foi um dos maiores desenhista dos Estados Unidos do período denominado Idade do Ouro dos quadrinhos. Suas obras tinham ideias modernistas. Os três principais personagens criados pela imaginação criativa deste artista são: o Agente Secreto X-9, Jim das Selvas e Flash Gordon.

¹⁰ Burne Hogarth (1911 – 1996), segundo Patrícia da Silva Martins, atuou em múltiplas áreas: “foi um educador, autor literário e ilustrador dos Estados Unidos. Ficou conhecido por ser o pioneiro em produzir tiras para o jornal do Tarzan. Além disso, tem uma coleção de livros sobre desenho anatômico”. (MARTINS, 2020, p. 19). “Burne Hogarth viria a ser o criador visual mais vigoroso do mundo selvagem do Rei das Selvas. Homem de cultura, introduziu gradativamente a influência clássica de Michelangelo, das anatomias de Vessalius e os esgares dos filmes de Eisenstein, dando à página (de Tarzan) toda uma incrível visualização de ação ininterrupta” (MOYA, 1993, p. 70).

Figura 1 - *Terry e os Piratas*, série criada por Milton Caniff em 1932.



Fonte: Disponível em : <<https://ovoodomosquito.wordpress.com/2017/04/30/terry-e-os-piratas-uma-serie-inesquecivel-reeditada-por-jose-pires/>>. Acesso em: 27 out. 2021.

Segundo Eco (2008), Caniff, para manter o interesse dos leitores, usava elementos expressivos e caracterizava seus personagens como modelo de vida para seu público. Essa expressividade e personagem, com os quais o público se identifica (mesmo alguns deles se tornando modelos a serem seguidos, só no final da história), também influenciaram Colin.

Júlio Shimamoto, quadrinista, muito amigo de Flavio Colin desde quando se conheceram, num dia de pagamento na editora Outubro, em 1962, é descendente de japoneses, de família aristocrata, cresceu lendo quadrinhos. Nasceu um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, em Borborema, interior de São Paulo. “A família era descendente de samurais. Eram vassallos do Daimyo Oda Nobunaga, que morreu queimado juntamente com a família quando o templo onde estava foi sitiado pelo conspirador Akechi Mitsushide” (DANTON, 2012, p. 31). A família Shimamoto perdeu tudo em uma tempestade no mar, quando trabalhavam no comércio marítimo. O que restou da origem aristocrata foi uma espada com as iniciais da família gravada, a qual foi recolhida pela alfândega de Santos, na ocasião da chegada ao Brasil, e um pergaminho, que o menino Júlio esqueceu em um trem. Aos cinco anos de idade, sua família se mudou para uma fazenda na fronteira do estado do Mato Grosso, onde seu pai começou a trabalhar como administrador. A região tinha muitos jagunços contratados por grandes latifundiários para expulsar os antigos habitantes da região, o que tornou comum disputas

violentas inclusive assassinatos. Esses fatos, mais tarde, influenciaram o artista a criar alguns personagens.

Gusman (2015) coloca que Colin, ao se referir a Shimamoto, afirma que seu relacionamento com esse artista era felizmente fraternal, admirando sua cultura, sua simpatia e sua pessoa. Ainda que não se encontrassem com frequência porque moravam distante um do outro, quando se telefonavam ficavam por muito tempo falando sobre quase tudo. Colin afirmava que sempre aprendia muitas coisas com ele.

Quanto ao trabalho do Shimamoto, ainda para Gusman (2015), Colin comentava que os estilos entre eles eram muito diferentes, mas gostava da maneira em que Shimamoto desenhava e o considerava como um dos maiores desenhista que conhecia.

De acordo com Gonçalo Júnior (2009), Murilo Colin, pai de Flavio Colin, foi mudando, aos poucos, largou o vício do jogo, e, dessa maneira, começou a prosperar financeiramente, comprando terras e gado. Tinha o sonho de que seu filho mais velho assumisse a propriedade e se tornasse um criador de bovinos e caprinos. Flavio até tentou, mas não se adaptou na pecuária, preferindo estudar desenho na Escola Parobé, em Porto Alegre. O pai foi contra essa decisão, pois acreditava que a profissão de desenhista era para boêmios e ele não queria um filho com esse status. Colin viveu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, por menos de um ano: “aos 17 anos, decidi voltar para o Rio de Janeiro, angustiado pelo desejo de reencontrar a mãe. Agora próximo da maioridade, não precisava mais aceitar as imposições do amargurado Murilo” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 24).

O encontro com a mãe foi carregado de emoções, visto que foram muitos anos de separação e, para compensar isso, Maria Ophelia pediu ao filho que fosse morar com ela. Todavia, com a desculpa do reduzido tamanho do apartamento da mãe, a família paterna convenceu o jovem Colin a morar com um tio. A mudança para a casa do tio, de certo modo, foi benéfica, pois, em frente à casa, morava Norma, aquela que se tornaria o grande amor da vida de Flavio Colin (GONÇALO JÚNIOR, 2009).

Flavio e Norma ficaram noivos em 1953 e casaram-se dois anos depois. Dessa união, nasceram dois filhos, Kátia Colin e Flavio Colin Filho. Depois de adulto e casado, Colin apagou o sequestro da vida pública.

Flavio Colin Filho (2021) conta que o pai era muito presente e, mesmo cheio de trabalho, arranjava tempo para os filhos. À noite, lia histórias para eles, muitas vezes imitando a voz dos personagens. Os finais de semana, não importava quanto trabalho tivesse, eram dedicados à família. Levava os filhos ao jardim zoológico, a museus, ao Jardim Botânico (todos do Rio de Janeiro, onde viviam). “Sair com meu pai era muito prazeroso, porque ele não só saía

por sair. No jardim botânico, tinha as plaquetinhas (sic) com as plantas, ele explicava aquela ‘gerigonça’ toda [...] contava a história do jambo, contava a história de um pé de jaboti (sic)” (COLIN FILHO, 2021, n.p.). Ainda conforme Colin Filho (2021), isso contribuiu para o desenvolvimento do gosto pela literatura botânica e para o seu apreço ainda maior pelo Brasil.

Sobre o pai, Katia Colin, em depoimento nos paratextos do álbum *Terror no Inferno Verde* (2021), também coloca que com ele aprendeu que a liberdade, a verdade e o caráter devem estar acima de tudo, e que os sonhos podem se tornar realidade. Diz ainda que foi com seu pai que aprendeu a nadar e a observar o céu noturno. Momentos especiais, nos quais discursar sobre a vida e a morte fazia parte de vossas conversas (COLIN, 2021).

Flavio Colin morreu em 13 de agosto de 2002, cumprindo a promessa que fez no altar de apenas se separar de Norma quando a morte assim o fizesse.

Figura 2 - Flavio Colin e sua esposa Norma. Entrevista concedida ao site Universo HQ, 2001.



Fonte: Disponível em < <http://universohq.com/entrevistas/flavio-colin-uma-lenda-viva-dos-quadrinhos-e-brasileiro-com-orgulho/>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

De acordo Gusman (2015), Flavio Colin era uma lenda dos quadrinhos brasileiros e tinha muito orgulho disso. Era um defensor ferrenho dos quadrinhos nacionais e deixava claro que não gostava de quadrinhos como “Batman” e “Super homem”, dizendo que isso era coisa de gringos. O artista reclamava da mentalidade mercantilista e da falta de patriotismo e alienação cultural das editoras brasileiras, considerando que, por causa disso, pouco ou quase nada do que se lia em quadrinhos tinha a ver com o Brasil ou com os brasileiros. Em depoimento enviado para Wellington Srбек, em agosto de 2000 e publicado em 2011, Colin faz muitas ponderações sobre a falta de incentivos para a produção brasileira.

Nunca fui xenofóbico (meus melhores mestres eram todos norte-americanos: Milton Caniff, Alex Raymond, Chester Gould etc.). Mas é fundamental que as nossas histórias em quadrinhos mostrem o Brasil aos brasileiros. Assuntos, figuras, paisagens, variedades de costumes não nos faltam. Podemos imitar os bons exemplos e utilizar algumas informações de nossos vizinhos e amigos, mas não devemos assimilar totalmente tudo o que eles fazem ou dizem. [...] Desgraçadamente, estamos substituindo o que é nosso pelo alheio. Até nossa linguagem, Povo que não se conhece, que não se estima e que não tem memória, não é povo. É bando (SRBEK; COLIN, 2011, p. 7).

Colin (2001) explica que sempre gostou de fazer temas brasileiros porque é coisa do nosso povo e isso o fazia sentir-se gratificado, levando-o a participar de um movimento em prol da nacionalização dos quadrinhos na década de 60. Gomes (2018, p. 35) destaca que, “com vista à inserção no universo das editoras de HQs, marcado pela adaptação de *comics* obtidos no exterior, nomes que iniciavam suas atividades no mercado seguiram para a defesa de uma reserva de mercado para artistas locais”. Para esses desenhistas, segundo o autor, essa reserva se justificava no argumento de que os *comics* traziam valores prejudiciais e alheios à cultura nacional. Para Gomes (2018), a ideia de reserva de mercado foi ganhando força a partir da organização em associações das classes dos artistas e com apoio de jornais. A partir de 1961, as organizações de artistas de HQs tiveram várias iniciativas nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

Segundo Gonçalo Júnior (2009), Colin foi um participante ativo do movimento de nacionalização dos quadrinhos deflagrado em Porto Alegre pelo então governador do estado do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, com a coordenação do desenhista carioca José Geraldo Barreto. Este criou a Cooperativa Editora e de Trabalho de Porto Alegre (CETPA) com o propósito de produzir revistas de histórias em quadrinhos e tiras de jornais com temas absolutamente brasileiros.

CETPA é a abreviatura para o nome da Cooperativa Editora e de Trabalho de Porto Alegre que, para iniciar as atividades no ramo das histórias em quadrinhos, contou com apoio de Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, “atuando nos moldes de uma produtora a partir de encomendas. Enfrentou resistências e dificuldades de ordens várias para conseguir se firmar no mercado brasileiro de quadrinhos” (GOMES, 2018, p. 37). O autor ainda coloca que é muito escassa bibliografia sobre a cooperativa e que também não se sabe precisar a data exata da inauguração. Porém, se levarmos em consideração uma reportagem do *Última Hora* (jornal gaúcho com sede no Rio de Janeiro, com edições em várias outras cidades), a CETPA foi fundada oficialmente em 7 de novembro de 1961

Em reunião realizada ontem, na Secretaria de Economia, foi criada a Cooperativa de Desenhistas e Argumentistas do Rio Grande do Sul, com a finalidade de produzir e editar, para todo o País, histórias em quadrinhos com personagens e temas brasileiros. [...] “A Cooperativa Editora e de Trabalho de Porto Alegre” é o resultado da luta desenvolvida há anos por desenhistas e argumentistas patricios, no anseio de aqui produzirem histórias brasileiras identificadas com nossos hábitos e costumes [...] (GOMES, 2018, p. 56).

Com essa finalidade, muitos artistas da chamada nona arte mudaram-se para a capital gaúcha. Colin, como aponta Gonçalo Júnior (2009), por causa dos compromissos firmados com outras editoras, permaneceu no Rio de Janeiro e, mesmo à distância, não desistiu de participar. Se a nacionalização dos quadrinhos para os artistas significava valorizar nossa cultura, costumes e história, para os ricos empresários, essa ideia era considerada absurda e subversiva, alimentada por supostos comunistas que queriam tomar conta da mídia brasileira (GONÇALO JÚNIOR, 2009). Comunista aqui não se refere a quem era coligado ao partido político comunista,¹¹ cuja doutrina é o marxismo-leninismo, mas sim qualquer pessoa que expressasse ideais de partidos da esquerda, como o PTB, liderado por Leonel Brizola, ou defendesse maior igualdade social, demonstrasse preocupação com o que ou quem fosse considerado em desvantagem em relação aos outros.

Políticos da direita, alguns grandes empresários e parte da mídia brasileira, usando o discurso de “para o Brasil não seguir o mesmo caminho da Cuba”¹², incitavam a população a combater esse comunismo inventado. “A revolução de Cuba era tudo: romance, heroísmo nas montanhas, ex-líderes estudantis com a desprendida generosidade de sua juventude, um povo exuberante, [...]. E o que era mais: podia ser saudada por toda a esquerda revolucionária” (HOBSBAWM, 1995, p. 427). Por isso, ricos empresários, ligados a grandes editoras, cidadãos de bem (aqueles que se autointitulam superiores por defenderem a manutenção da família

¹¹ Não existia um partido comunista no Brasil, pois, segundo Boris Fausto (2006), o Partido Comunista Brasileiro (PCB), teve seu registro eleitoral cancelado em 1947.

¹² Conforme Eric Hobsbawm (1995), a década de 1950 foi marcada por guerrilhas nos países do Terceiro Mundo, sendo algumas de grandes vultos e outras, nem tanto. “Curiosamente, foi um movimento relativamente pequeno [...], atípico, mas bem-sucedido, que pôs a estratégia da guerrilha nas primeiras páginas do mundo: a revolução que tomou a ilha caribenha de Cuba em 1º de janeiro de 1959” (HOBSBAWM, 1995, p. 425). O autor aponta que Fidel Castro, um dos líderes da guerrilha, apesar de não ser um característico político latino-americano, era um jovem carismático, de família proprietária de terras e de política indefinida, estava decidido a mostrar sua bravura a favor da liberdade de seu povo. “Após um período obscuro entre os bandos de pistoleiros da política estudantil da Universidade de Havana, escolheu a rebelião contra o governo do general Fulgêncio Batista. [...] Fidel venceu porque o regime Batista era frágil, não tinha apoio real [...]. Desmoronou assim que a oposição de todas as classes políticas, da burguesia aos comunistas, se uniu contra ele. [...] A vitória do exército rebelde foi genuinamente sentida pela maioria dos cubanos como um momento de libertação e infinita promessa, encarnada em seu jovem comandante” (HOBSBAWM, 1995, p. 426). Hobsbawm (1995) coloca que, apesar dos revolucionários serem radicais, nem Fidel Castro, nem qualquer um de seus camaradas, eram comunistas. Nem disseram ter simpatia pelo marxismo. Até mesmo o partido comunista cubano não simpatizava com eles. “Os diplomatas e conselheiros americanos debatiam constantemente se o movimento era ou não pró-comunista – se fosse a CIA [...] sabia o que fazer –, mas concluiu que não era” (HOBSBAWM, 1995, p. 427). Mas tudo, no entanto, empurrava o movimento de Fidel na direção do comunismo.

tradicional, das tradições nacionalistas, e bons costumes.) e políticos de partidos de direita converteram “o anticomunismo uma verdadeira cruzada” (FAUSTO, 2006, p. 227). Na verdade, designar comunistas era uma das estratégias para justificar o Golpe Militar de 1964.

No ano de 1959, o então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek¹³ (J.K.), que estava no final do mandato, preocupava-se com a sucessão de seu governo, pois, tanto os nacionalistas, quanto os denominados comunistas, atacavam seu governo. O presidente rompeu com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e, embora essa ruptura lhe tenha provocado uma onda favorável, as eleições de outubro de 1961 mostraram um grande descontentamento (FAUSTO, 2006).

Conforme Fausto (2006), Jânio Quadros¹⁴, que já havia sido governador de São Paulo, era o principal crítico da corrupção do governo de Kubitschek e do mau uso do dinheiro público, principalmente na construção de Brasília. Ele se elegeu presidente e João Goulart¹⁵ vice-presidente. “Ele reunia a esperança da elite antigetulista, do setor da classe média que esperava a chamada moralização dos costumes políticos e se via atingida pela alta do custo de vida, assim como a grande maioria dos trabalhadores” (FAUSTO, 2006, p. 241).

Para Fausto (2006), Jânio Quadros começou a governar de forma desconcertante, pois se preocupou com assuntos que não condiziam com o cargo que ocupava, como a proibição do biquíni, do lança-perfume e brigas de galo. Combinou medidas que agradavam tanto a esquerda, quanto os conservadores. Nessa tentativa de agradar ambos os lados, criar uma terceira via para o Brasil e planos para enfrentar os problemas financeiros herdados do governo anterior, trouxe uma grande pressão que culminou na renúncia de Quadros em agosto de 1961.

Jânio Quadros, de acordo com Fausto (2006), governava sem apoio de seu alicerce político, pois a base adversária dominava o Congresso. Deixou de consultar até mesmo a liderança da UDN (União Democrática Nacional, fundada em 1945 e extinta pelo governo militar em 1964), que era um dos partidos da coligação que o elegeu. Carlos Lacerda¹⁶, que antes era aliado, passou a ser um dos maiores críticos e fez um discurso em 24 de agosto de 1961, um dia antes da renúncia, “transmitido pelo rádio, denunciando uma tentativa de golpe janista articulado pelo ministro da justiça, Oscar Pedrosa Horta. [...] Horta negou a acusação” (FAUSTO, 2006, p. 242).

¹³ Juscelino Kubitschek de Oliveira foi um político brasileiro que ocupou a Presidência da República entre 1956 e 1961, também conhecido por JK. Além de político, também foi médico e oficial da Polícia Militar Mineira (FAUSTO, 2006).

¹⁴ Presidente eleito, pelo voto popular, em outubro de 1960 com 48% dos votos. Renunciou ao governo em 25 de agosto de 1961 (FAUSTO, 2006).

¹⁵ João Belchior Marques Goulart foi um político brasileiro, vice-presidente de Jânio Quadros, assumiu o governo, tomando posse em setembro de 1961 e deposto com a instauração do governo militar em 1964 (FAUSTO, 2006).

¹⁶ político Brasileiro, se elegeu para governador da Guanabara, no mesmo período em que Jânio se elegeu presidente.

Porém, a renúncia nunca chegou a ser esclarecida: “ele se considerava imprescindível para os partidos na campanha presidencial e se julgava imprescindível para o Brasil com presidente” (FAUSTO, 2006, p. 243). No entanto, se a ideia era dar um autogolpe, isso não se concretizou.

Mesmo estando previsto na Constituição brasileira da época que o vice-presidente João Goulart deveria assumir, “[...] o cargo ficou em suspenso, diante da iniciativa dos setores militares que viam nele a encarnação da república sindicalista e a brecha por onde os comunistas chegariam ao poder” (FAUSTO, 2006, p. 243).

[...] o Congresso adotou uma solução de compromisso. O sistema de governo passou de presidencialismo a parlamentarista¹⁷ e João Goulart tomou posse, com poderes diminuídos, a 7 de setembro de 1961. Utilizado como simples expediente para resolver uma crise, o parlamentarismo não poderia durar muito, como de fato não durou (FAUSTO, 2006, p. 243).

Ao iniciar o governo, João Goulart priorizou os movimentos sociais e abriu espaço para os setores esquecidos do campo, desagradando os setores conservadores, os latifundiários e os militares, o que o levou a ser deposto do governo por um golpe militar em 1964.

Enquanto presidente, Jânio Quadros apoiou a ideia dos artistas, pois, de acordo com Gomes (2018), sua administração mostrava grande interesse pela conjuntura das histórias em quadrinhos no Brasil. “O espanto só aumentou quando o presidente soube que as produções norte-americanas, que monopolizavam o mercado brasileiro, eram financiadas pelo Departamento de Estado, de modo a serem entregues no Brasil a cinco dólares apenas cada historieta” (GOMES, 2018, p. 46-47). Com isso, ordenou que o Ministério da Educação e Cultura (MEC) criasse uma comissão para elaborar a Lei dos dois terços.¹⁸ Contudo, como renunciou dias depois, acabou por não assinar o decreto. Com a ajuda de Leonel Brizola, os artistas conseguiram levar suas reivindicações para o presidente que assumiu o lugar de Jânio Quadros, João Goulart, que alegou não ter poder para sancionar a lei, pois o país adotara o regime parlamentarista. Apesar disso, o governador Brizola, depois de não ter êxito na criação da lei, decidiu reunir os quadrinistas numa editora em Porto Alegre para publicar somente gibis nacionais (GONÇALO JÚNIOR, 2009).

¹⁷ Parlamentarismo – s.m. Regime democrático fundado na separação e colaboração dos poderes, no qual o governo, exercido por um gabinete sobre a chefia de um primeiro-ministro, é coletivamente responsável perante o Parlamento (KOOHAN; HOAUSS, 1999, p. 1212).

¹⁸ “A ideia era criar uma lei de ‘nacionalização’ das histórias em quadrinhos. Ou seja, reivindicavam um dispositivo legal que obrigasse as editoras a publicarem 60% de suas páginas com material brasileiro. A proposta ficaria conhecida como “Lei dos dois terços” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 32).

Colin empregou todo o seu talento na produção para a CETPA, a fim de contar a história do Rio Grande, produziu a história do herói rio-grandense, Sepé Tiarajú.

A história de Sepé Tiarajú se passa no Rio Grande do Sul, no período das missões católicas, também chamada de Reduções Jesuíticas. Sepé serviu de tema para a CETPA e foi uma das poucas séries produzidas na cooperativa, que chegou a sair em forma de revista em quadrinhos e tira de jornal. “Sepé Tiarajú assumiu ares mitológicos e ganhou papel de (super-) herói das HQs. Esse uso do passado, assim como a disputa do personagem por opositores políticos, aponta para a importância de Sepé no imaginário gaúcho” (GOMES, 2018, p. 203). Sobre esses ares mitológicos, Colin (2001) explica: “era um índio missioneiro. No Rio Grande existe até uma cidade e um rio chamado de São Sepé. Ele era meio canonizado, porque tinha um sinal na testa, uma meia lua, que era mística. Como missioneiro, ele defendeu os padres jesuítas naquela guerra das missões” (COLIN, 2001, n.p.).

Segundo Danton (2012), Sepé Tiarajú foi o primeiro soldado guerreiro ou marco de resistência cultural e católica. “Uma espécie de guerrilheiro índio que teve como campo de batalha os interesses de Espanha e Portugal e como arma a cultura indígena, alimentada pela grande fonte de informação jezuítica (sic)” (DANTON, 2012, p. 49).

O personagem Sepé, conforme Gomes (2018), foi desenhado por Flavio Colin e as falas ficaram por conta de Cavaleiro Lima,¹⁹ que assinava sob o pseudônimo Clima. Essa revista procurava desenvolver as ações de misticismo da história gaúcha. “Promovia uma valorização do folclore que destacava, no fim das contas, a dimensão educativa das HQs; para isso servia-se de um personagem que se tornou conhecido pela sua resistência incondicional perante o invasor” (GOMES, 2018, p. 69).

Para Gomes (2018), a CETPA, com títulos como *O Continente do Rio Grande do Sul* desenhada por Colin, com roteiro de Barbosa Lessa,²⁰ com ênfase nas guerras internas e até mesmo com países vizinhos, e histórias como a do personagem Sepé Tiarajú, fez reconhecer que por meio de HQs poderia levar as representações da diversidade cultural brasileira a outros níveis de entendimento e conhecimento. Colin, com “seu traço único no mundo, tinha a oportunidade de refletir a brasilidade na forma e no conteúdo das histórias” (DANTON, 2012, p. 49). Porém, mesmo Colin sendo um grande defensor dos quadrinhos nacionais, com histórias

¹⁹ Cavaleiro Lima – De acordo com Shimamoto (apud GOMES, 2018), era jornalista e trabalhou no jornal gaúcho *Última Hora*.

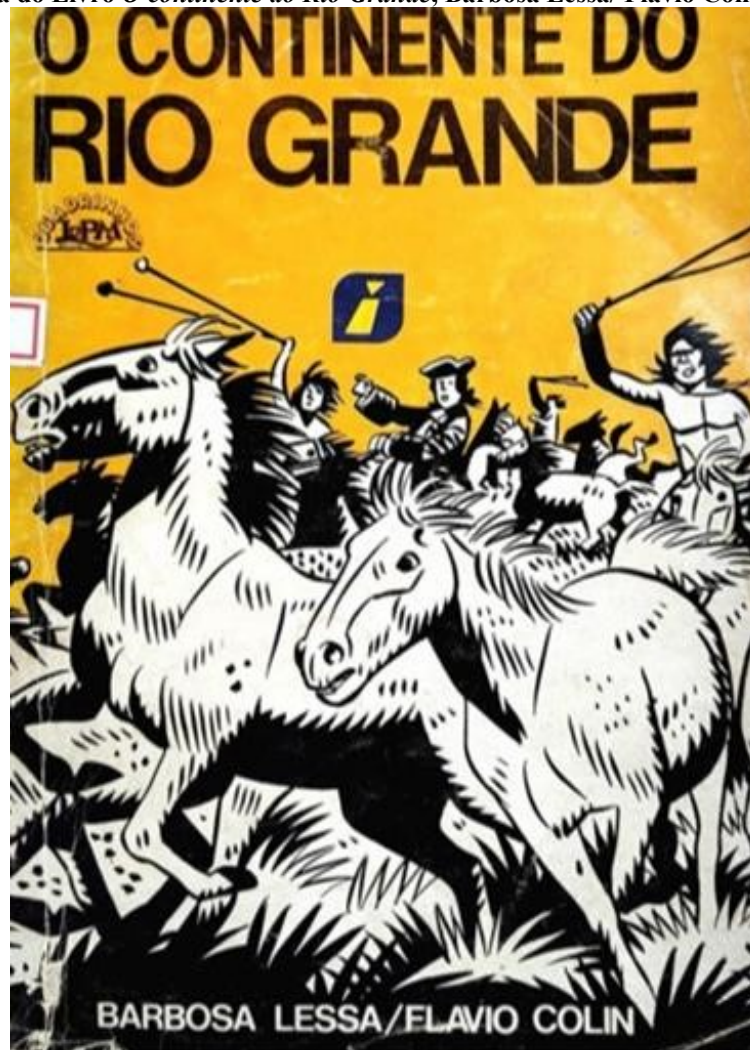
²⁰ “Romancista e historiador. Nasceu em Piratini, RS, 1929. [...] Foi membro do Instituto Histórico do Rio Grande do Sul. Nos anos 60 dirigiu na cidade de São Paulo a primeira empresa brasileira produtora e distribuidora de “tiras” de quadrinhos em rede jornalística nacional” (LESSA, COLIN, 1975, n.p.)

e personagem brasileiros e crítico da produção de quadrinhos estrangeiros, o personagem Sepé Tiarajú foi produzido com características de um super-herói norte-americano.

A revista “Sepé Tiarajú” já mostrava o marcante traço de Flavio Colin, “que fez dele um dos mais elogiados artistas de quadrinhos do Brasil até hoje” (GOMES, 2018, p. 69). Isso se aplica também à capa da revista *O continente do Rio Grande* (figura 3). Percebe-se o uso do traço firme, pelo qual é conhecido até os dias atuais, o emprego expressivo do claro/escuro e figuras com muitas linhas e ranhuras para representar texturas, luz e sombra, e tridimensionalidade. O traço do artista nesta capa, assim como em muitos outros trabalhos, lembra o expressionismo,²¹ não nos temas, pois eles não transmitiam melancolia ou tristeza, mas no desenho com o controle de suas formas simplificadas, com movimentos intempestivos por meio de linhas serrilhadas, hachuras e sombras carregadas no nanquim, o que resulta num trabalho intenso, forte e expressivo. A composição dá destaque aos cavalos, colocados em primeiro plano e em uma perspectiva de quem olha de baixo para cima, sugerindo o protagonismo desses animais.

²¹ Expressionismo, de acordo com Giulio Argan (1992), é um fenômeno artístico europeu que nasce no interior das correntes modernistas com dois centros distintos: O movimento francês Fauves e o movimento alemão Die Brücke, como superação do seu ecletismo e como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte. “Estilo que retrata as emoções por meio das distorções de formas e cor” (CAROL STRICKLAND, 2004, p. 123). “Forma de arte que se fixa na intensidade da expressão; tendência artística e literária (surgida na Alemanha nos últimos anos do séc. XIX) que, reagindo contra o impressionismo, visa a encontrar um modo de expressão das sensações. E não a produzir a impressão causada pelo mundo exterior” (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 651).

Figura 3 - Capa do Livro *O continente do Rio Grande*, Barbosa Lessa/ Flavio Colin. L&PM, 1975.



Fonte: Lessa; Colin, [s.d.].

De acordo com Colin (2001), a CETPA não deu resultado porque teriam que competir com grandes editoras, como a Abril e a Globo, além das dificuldades de patrocínio, distribuição e má gestão por parte administrativa. Já Gonçalo Júnior (2009) afirma que o golpe militar de 1964 pôs fim a CETPA e à sonhada lei prometida por João Goulart. Conforme Danton (2012, p. 17), “no dia 23 de setembro de 1963, o presidente assinou o decreto-lei 52497, que nacionalizava as histórias em quadrinhos, reservando uma cota de 60% das publicações para material produzido no Brasil”. No entanto, o decreto-lei precisava de regulamentação e, antes disso, os editores entraram com um mandado de segurança e, no dia 10 de outubro do mesmo ano, Cândido de Mota Filho, Ministro do Supremo Tribunal Federal, decidiu pela anulação do decreto-lei. Dois anos depois, o STF se pronunciou a favor dos artistas, mas já era tarde, pois no dia 31 de março de 1964, João Goulart foi deposto por um golpe militar e os artistas passaram a ter que lidar com a estruturação de um aparato de censura. “E o mundo pareceu ruir sob os

pés de Flavio. Sua vida, então tomaria outro rumo” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 37). Colin pagou muito alto pelo engajamento na CETPA e no movimento pela Lei dos Dois Terços. Por ter o seu nome ligado ao governador Leonel Brizola, que era considerado subversivo, ganhou a reputação de comunista e isso equivaleria ao isolamento em certos meios, principalmente o editorial. “Era uma cooperativa que publicava temas nacionais. Mas como estava interligada ao Brizola, quando houve a rebordosa, fechou; e os desenhistas que faziam aquilo ficaram meio marginalizados” (COLIN, 2001, n.p.). Segundo Danton (2012), todos os artistas que lutavam pela nacionalização dos quadrinhos, com o golpe, passaram a ser vistos como comunistas e subversivos.

Conforme Gonçalo Júnior (2009), as grandes editoras negam que tenha havido uma lista com o nome dos desenhistas que se envolveram na luta pela nacionalização dos quadrinhos, entretanto, muitos dos artistas, como Flavio, Júlio Shimamoto e outros, ficaram à margem das grandes editoras de revistas em quadrinhos, sendo considerados perigosamente críticos. Muitos deles só conseguiram trabalho nas editoras pequenas, que pagavam muito pouco.

A faxina contra os inimigos de uma decantada “Revolução” – apoiada pela classe média e por toda a grande imprensa – não levou Flavio à cadeia ou obrigou a deixar o país. Mas trouxe muito medo e apreensão. Quando o golpe sufocou a cooperativa gaúcha, ele achou mais prudente sair de cena (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 38-39).

Colin, por conta dessa situação, aceitou emprego como desenhista de cenários para a TV Rio. Desiludido, saiu em busca de outras oportunidades.

Além dessas perseguições ideológicas, as portas da CETPA foram fechadas por não haver recursos para competir com outras editoras e por falta de uma gestão comprometida, conforme declarações de José Geraldo, desenhista que assumiu o papel de liderança no movimento de nacionalização da HQs, levantado por Gomes (2018). “José Geraldo procurou ressaltar mais de uma vez em seu depoimento o pouco tino administrativo que tinha para os negócios, o que poderia ser fatal para a CETPA. Dívidas se acumularam e não foram encontrados caminhos para quitá-las” (GOMES, 2018, p. 78).

Gomes (2018) aponta outros fatores para o declínio e fechamento da cooperativa de quadrinhos, sendo um deles o fator cultural e o “perfil fortemente regional e pedagógico dos quadrinhos da CETPA. Num mercado dominado por quadrinhos estrangeiros, com suas histórias repletas de ação e aventura” (GOMES, 2018, p. 76). Outro motivo colocado pelo autor foi também o político, pois a cooperativa sofria forte oposição de políticos adversários do

governador Leonel Brizola e de outras cooperativas que não aceitavam que se destinassem recursos públicos para uma cooperativa de HQS.

2.1.1 Colin e a Vida Profissional

Colin iniciou sua carreira profissional muito jovem e seu primeiro emprego foi desenhar cartazes de cinema que ficavam expostos próximos às salas onde os filmes estavam sendo exibidos. Os pôsteres dos filmes eram bastante usados na década de 1950, com reprodução em tamanho gigante. Flavio Colin ficou menos de um ano nesse emprego e passou a fazer plantas de mapeamento da cidade no Palácio Guanabara, sede do governo carioca, ficando lá por dois anos (GONÇALO JÚNIOR, 2009).

Foi na Editora Garimar, segundo Gonçalo Júnior (2009), que Colin começou a realizar o sonho de desenhar quadrinhos. Iniciou fazendo desenhos dos relatos, feitos por cartas, dos pracinhas da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que lutaram na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Essas cartas, geralmente, contavam episódios vividos por esses soldados na missão na Itália. Essa coletânea se chamava “Coleção Aventura” e se tornou pioneira na exploração desse tipo de assunto.

A editora Garimar era bastante exigente, exigindo de quem desenhava a perfeição para mostrar a realidade descrita nas cartas. Nos traços de Colin, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), as histórias dos pracinhas tinham a aparência de profissionalismo que até então não se via nos quadrinhos brasileiros. “Quando Flavio Colin começou na Galimar (Sic) em 1955, na revista Coleção Aventura, uma carreira singular começava dentro do universo das histórias em quadrinhos no Brasil” (ALBERTO PESSOA, 2012, p. 1). Colin colaborou com a Garimar entre 1955 e 1956, tempo suficiente para lhe conferir reputação de artista completo.

Com o fim da “Coleção Aventura”, Flavio Colin se aproximou de Guilherme Aires, que era o chefe da sessão de desenho da Rio Gráfica Editora (RGE),²² que pertencia a Roberto Marinho, proprietário do grupo Globo de 1925 a 2003. Aires conhecia e admirava o trabalho

²² “Criada em 1952 por Roberto Marinho, a editora integrava o conglomerado de comunicações conhecido como Organizações Globo. Em 1986, passou a se chamar Editora Globo, mantendo-se no mercado com publicações periódicas, mas sem revistas em quadrinho” (GOMES, 2018, p 39). Porém, pouco tempo depois, a editora retornou com as revistas em quadrinhos, como a Turma do Arrepio (1989), Alf: O teimoso (1988), Cascão (1987), entre outras.

de Colin; por isso, em vez de mandá-lo ficar retocando os desenhos americanos, como acontecia com os novatos, tornou-o encarregado de ilustrar a revista de contos policiais, *X9*.²³

O primeiro trabalho do artista na RGE em quadrinhos, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), foi de ilustrar as histórias das Assombrações (figura 4), que eram publicadas nas capas internas da *X9*. Com apenas uma ou duas páginas, essas histórias de terror vinham supostamente de cartas dos leitores enviadas para a editora. Gonçalo Júnior suspeita que essas histórias do sobrenatural, provavelmente, sofriam influência do programa “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, da Rádio Nacional,²⁴ que era apresentado desde 1947, pelo radialista Almirante e era uma das maiores audiências da época. O programa mantinha o formato de contar histórias inexplicáveis de fantasmas enviadas pelos ouvintes.

²³ “A *X-9* foi uma revista publicada pela Rio Gráfica Editora, que teve início em 1941 e ultrapassou mais três décadas, atingindo um corpo editorial de pelo menos 625 números e tiragens acima de 100.000 exemplares. [...] Publicou diversos contos e novelas policiais, histórias de horror e fantasia, além, é claro, do quadrinho criado por Dashiell Hammett ‘o agente secreto X-9’, quadrinho este que deu nome à revista” (SEREZA, 2007, p. 3).

²⁴ “Fundada em 1936, a Rádio Nacional ocupou por 20 anos a liderança de rádio no Brasil. Foi a principal emissora da América Latina e uma das cinco melhores do mundo” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 58). Para que não haja confusão, esclarecemos que a revista *X9* não é a do agente *X9*, do quadrinista Alex Raymond.

Figura 4 - “Ilustração das Assombrações”, Flavio Colin. Revista X9, 106, RGE, 1958.



Fonte: Gonçalves Júnior (2009, p. 29).

Colin também desenhou os mocinhos do faroeste americano como “Águia Negra”, “Dom Quixote” e o “Cavaleiro Negro”, que lhe renderam muito como aprimoramento da técnica. Ele fez, ainda, ilustrações para a *Enciclopédia em Quadrinhos*,²⁵ que era um projeto de Roberto Marinho em respostas aos críticos que diziam que sua editora não produzia gibis educativos.

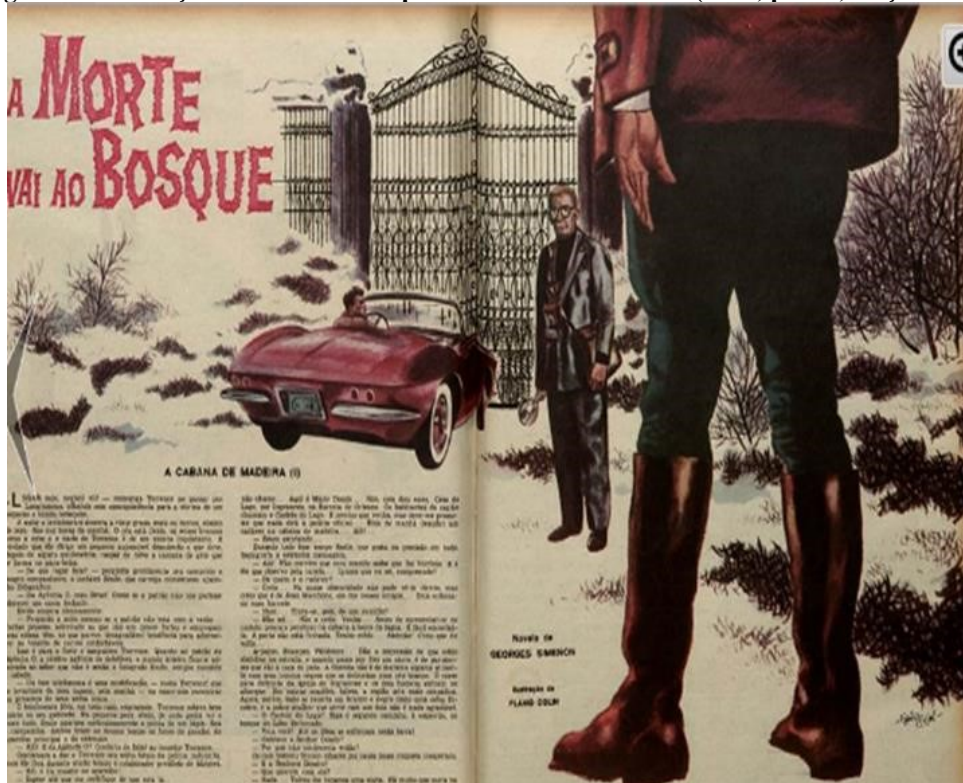
Segundo Vergueiro (2017), a Rio Gráfica Editora representava o setor de histórias em quadrinhos das Organizações Globo, que já naquela época era um conglomerado de meios de comunicação, com jornais, emissoras de rádio, várias publicações de entretenimentos, uma das

²⁵ Gonçalves Júnior, em seu livro *Vidas Traçadas: Um perfil de Flavio Colin* (2009, p. 28), publicado pela editora Marca de Fantasia, menciona esse trabalho, mas até o momento não tivemos acesso a ele, mesmo entrando em contato com Ivan Costa, que é o responsável pela manutenção do acervo do artista.

mais potentes emissoras televisivas do país. Apesar de fazer parte de uma grande rede de comunicação. “aparentemente, a RGE jamais teve uma política ostensiva de prioridade para as histórias em quadrinhos produzidas por autores brasileiros, guiando-se muito mais pela necessidade de mercado e pelas oportunidades que algumas vezes vislumbrava” (VERGUEIRO, 2017, p. 52). Ainda assim, de acordo com o autor, não hesitou em muitas vezes utilizar autores nacionais para criar histórias de personagens estrangeiros, quando aqueles que recebiam do produtor não davam conta de atender os anseios dos leitores brasileiros.

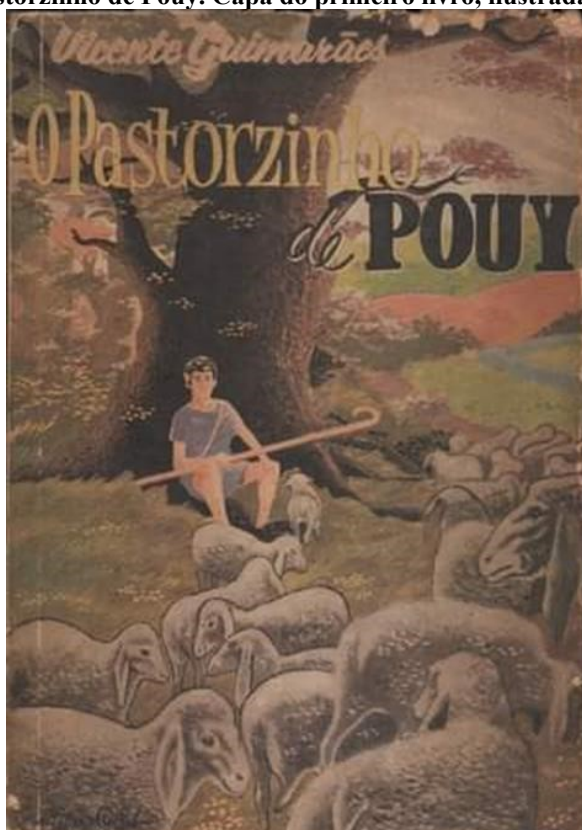
Em 1957-58, ao mesmo tempo em que trabalhava para RGE, segundo Gonçalo Júnior (2009), Flavio Colin também desenvolvia trabalhos para a revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, principal concorrente e inimigo de Roberto Marinho. Fazia ilustrações de livros para *O Globo*, sendo que a primeira capa de livro ilustrada por ele (figura 6) era uma história de Vicente Guimarães, tio do escritor Guimarães Rosa. Essa carga de trabalho estava lhe privando de se alimentar e dormir, pois, quase sempre virava a madrugada desenhando. Colin, então, percebeu que poderia ganhar mais como colaborador de várias publicações do que ficar somente na RGE. Então, decidiu pedir as contas, deixando as portas abertas para futuras parcerias.

Figura 5 - Ilustração de Flavio Colin para a revista *O Cruzeiro* (1961, p. 107, edição 0002).



Fonte: Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=132856>>. Acesso em: 29 out. 2021.

Figura 6 - O Pastorzinho de Pouy. Capa do primeiro livro, ilustrada por Colin, 1957.



Fonte: Disponível em: < <https://www.Facebook.com/FlavioColinOficial/photos/6536133436457663>>.

Acesso em: 13 dez. 2021.

Já no segundo semestre de 1958, o ator e roteirista Álvaro de Aguiar convidou Colin para ilustrar a revista *As Aventuras do Anjo*, uma adaptação do seriado que era apresentado pela Rádio Nacional e que seria lançada em revista pela RGE.

Para Colin (2001, n.p.), a grande dificuldade era que:

“O Anjo”, no rádio, se passava nos Estados Unidos, por isso, todos os nomes e cidades eram americanos. Mas nos quadrinhos, houve um acordo entre a Rio Gráfica e Álvaro Aguiar, o autor, para tudo ser transferido para o Brasil. Então, era a mim que competia receber os capítulos da novela, e colocar aquilo tudo em HQ, com nomes brasileiros e cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre etc.

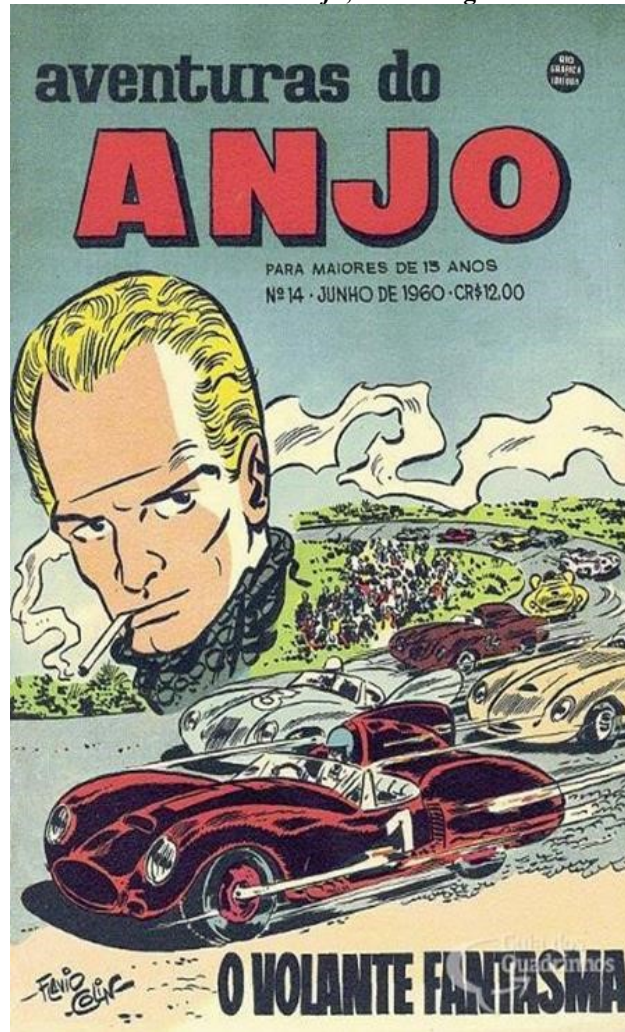
De acordo com Flavio Colin Filho, em entrevista para o canal “Milhas e Milhas” (*TV Calafrio*, nº. 74, de 24 de agosto de 2021), no início, essa transformação de cenário em ambiente brasileiro não agradou a Álvaro Aguiar, mas, como o mestre Colin tinha um bom relacionamento na editora, Aguiar acolheu e, dessa forma, o artista começou a desenhar o Brasil no lugar do cenário dos Estados Unidos.

Todas essas dificuldades apresentadas por Colin, de acordo com Danton (2012), foram superadas por muitas pesquisas, pois, mesmo não indo aos lugares que apresentaria na série, Colin comprava livros e fazia recortes de jornais sobre o assunto, usando um traço econômico

que pode ser visto na figura 7. Esse tipo de traço se tornou uma das características mais marcantes do artista.

Flavio Colin, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), desenhou 43 dos 60 números e, nesse tempo, viu o seu nome ser nacionalmente projetado por causa do sucesso da revista.

Figura 7- Capa da revista *As Aventuras do Anjo*, Álvaro Aguiar e Flavio Colin, nº. 14, 1960.



Fonte: Disponível em: < <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/aventuras-do-anjo-n-14/as002100/50280>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

Nesta capa de *Aventuras do anjo: o volante fantasma*, publicada em julho de 1960, podemos ver esse traço bem definido e comunicativo, com a figura do anjo contrastante em relação ao tamanho dos outros personagens que parecem pequenos pontos, evocando, talvez, a intenção do artista em mostrar a onipresença do personagem. A perspectiva da cena reforça a ideia de movimento. O artista empregou muitas linhas cinéticas para determinar a velocidade e indicar movimento e ação. As linhas curvas, como a fumaça do cigarro do personagem e o contorno da estrada ampliam o dinamismo da cena. Em quase todos os elementos, Colin usa

um traço simples, apenas no carro em destaque vermelho, usou as linhas serrilhadas, tão comuns em seus trabalhos, indicando ao leitor, antes mesmo de iniciar a leitura, que, no carro em questão, estaria o volante fantasma. Esse tipo de traço foi recorrente em muitas de suas obras, tanto para criar volume quanto para identificar tal personagem ou objeto, como no caso do carro em questão.

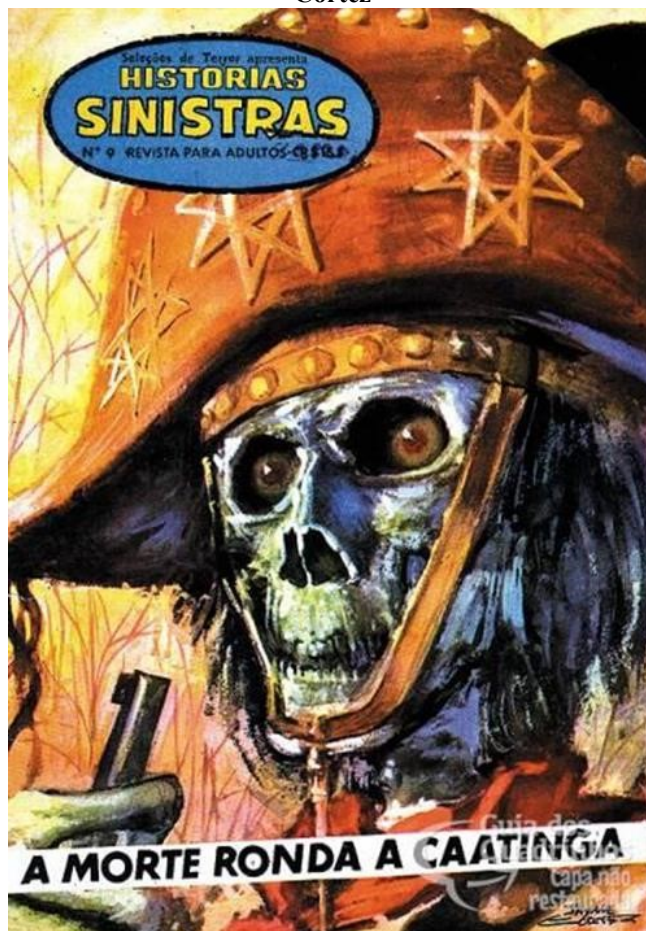
No ano de 1959, conforme Gonçalo Júnior (2009), a vida de Flavio Colin tomaria outros rumos, pois foi nessa época que se deu início a um movimento, no Rio Grande do Sul, para a criação da lei de nacionalização dos quadrinhos, tema já pontuado neste texto. A paixão que o artista demonstrou pelo projeto consolidou-se como marca de sua personalidade nas décadas seguintes. Nesse mesmo período, Colin se tornou colaborador regular das revistas em quadrinhos da editora Continental, que mais tarde passou a se chamar Outubro.²⁶

Vergueiro (2017) comenta que os trabalhos de editoras pequenas, como a Outubro, foram de extrema importância para que as histórias em quadrinhos nacionais se desenvolvessem, pois essas editoras possibilitaram que muitos artistas brasileiros pudessem tirar seu sustento com produções de histórias em quadrinhos e, ao mesmo tempo, facilitaram para os leitores, o acesso a histórias que tratavam da nossa cultura e realidade. Para Vergueiro (2017), nas páginas das revistas dessas pequenas editoras, as histórias do gênero terror se desenvolveram, chegando ao alcance de muitos leitores durante décadas, assim como as dos super-heróis brasileiros.

Colin citava, como mais representativas da sua colaboração na Outubro, as “Histórias Sinistras”, publicadas em *História de Terror*. Enquanto os outros artistas copiavam sequências inteiras dos artistas americanos, Colin criava os seus desenhos, aperfeiçoando ainda mais o traço. Nas histórias de aventuras sobrenaturais, o traço do desenhista foi identificado como parte de seu estilo e isso o consagrou como um dos artistas mais originais do século XX: “Havia, no entanto, a predominância do caricatural como recurso para distorcer as figuras e adequá-las ao propósito de assustador. Ele apenas cuidaria de aperfeiçoá-lo e estilizá-lo cada vez mais, até atingir a plenitude nos anos 1970” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 33).

²⁶ De acordo com Luciano Henrique Ferreira da Silva (2012), a Editora Outubro foi fundada no ano de 1959, com o nome de Continental, mas devido a problemas com o registro na junta comercial em 1961, pois já existia uma empresa com este nome, foi rebatizada de Outubro em homenagem a data de início da Revolução Russa. A editora, desde sua fundação, tinha a pretensão de produzir quadrinhos feitos por artistas e escritores nacionais.

Figura 8 - “Histórias Sinistras” (Seleções de Terror). Editora Outubro, nº. 9, 1961. Arte da capa Jayme Cortez

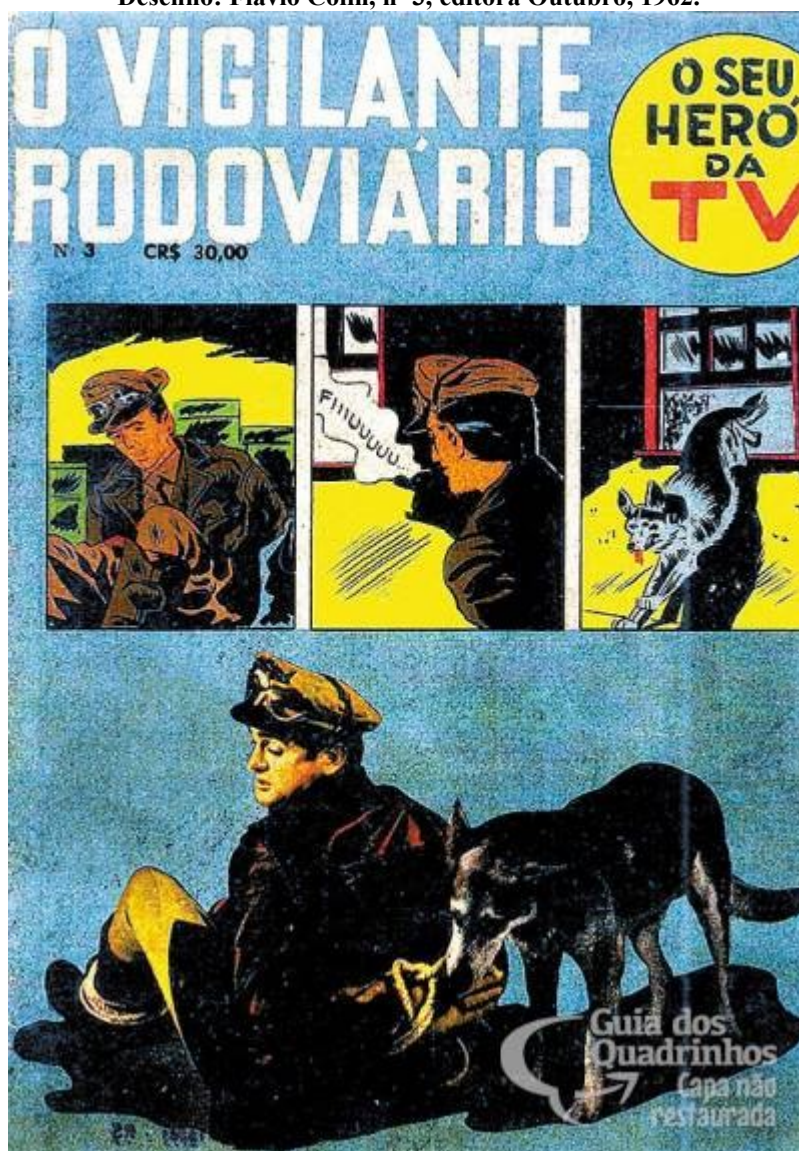


Fonte: Disponível em: < [http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/historias-sinistras-\(selecoes-de-terror-apresenta\)-n-9/hi213102/143542](http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/historias-sinistras-(selecoes-de-terror-apresenta)-n-9/hi213102/143542)>. Acesso em: 05 nov. 2021.

A popularidade do artista só aumentou depois de sua parceria com a editora Outubro: “[...] fiz muitas coisas para a editora Outubro, de São Paulo [...]. Eram histórias de terror. Além disso, fiz os primeiros números de *O Vigilante Rodoviário*, que foi o primeiro seriado nacional de televisão” (COLIN, 2001, n.p.).

De acordo com Gonçalo Júnior (2009), na década de 1960, o artista começou a ilustrar a adaptação do herói do seriado televisivo “O Vigilante Rodoviário”, que ia ao ar pela extinta TV Tupy, no horário das 20 horas, sob o patrocínio da marca Nestlé. “Colin era a mão por trás de o Vigilante Rodoviário” (VERGUEIRO, 2017, p. 85).

Figura 9 - *O Vigilante Rodoviário*. Roteiro: Gedeone Malagola
Desenho: Flavio Colin, nº 3, editora Outubro, 1962.



Fonte: Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/vigilante-rodoviario-o-n-3/vi213100/31678>>. Acesso em: 03 de abril. 2024.

A passagem pela Outubro despertou em Colin o gosto para o terror. “Há quem diga que não é terror, é Terrir” (COLIN, 2001, n.p.). Gonçalo Júnior (2009) aponta que isso é causado pelas pitadas de humor que o artista colocava em suas histórias. Para o autor, era um jeito brasileiro de produzir histórias em quadrinhos com características culturais nacionais, com personagens típicos do folclore brasileiro, como Saci Pererê, Curupira, Lobisomem, assombrações, entre outros. A ideia não era criar uma identidade brasileira por meio dos personagens, mas fazer com que os brasileiros se sentissem representados ali, reconhecessem o cenário, os lugares, as paisagens e os elementos de suas vivências ou, até mesmo, passassem a conhecer lugares e personagens do Brasil.

Colin (2001) coloca que usou essas histórias de lobisomem, fantasmas, almas de outro mundo e visões que ouvia desde criança e que fazem parte do folclore brasileiro. Ainda aponta que essas histórias são comuns ao repertório dos caboclos e dos índios.

As histórias, cujos roteiros ele mesmo criava para a Outubro, traziam lobisomens, almas de outro mundo e visões – ele buscava no folclore brasileiro que ouvia desde criança no colégio interno São José. Eram fatos corriqueiros no imaginário do interior. Flavio contava que quem vivia no mato ou na selva, tinha muito disso, acabava “vendo coisas”. Era um bicho que passava, a sombra de uma árvore. Então, para justificar o medo, falavam que era o Saci Pererê, uma alma do outro mundo etc. Enquanto os americanos preferiam os quadrinhos de vampiros e de ficção científica (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 35).

Segundo Silva (2006), embora Colin tentasse dar um tom típico da cultura brasileira nas histórias de terror, por meio da inserção dos elementos folclóricos, a presença do traço do horror gótico, atribuído a elementos da cultura local nas HQs nacionais, assemelhava-se às culturas importadas nos *comics* de horror norte-americanas: “Nos quadrinhos nacionais de horror das décadas de cinquenta e sessenta a hibridação cultural é visível na mistura de elementos iconográficos e na abordagem temática” (SILVA, 2006, p. 104).

Para Colin (2001), não era apenas o gosto que o fez produzir terror, mas naquele momento era o que vendia. “Era um mercado que o americano e seus copyrights não entravam. Então, era um espaço para o artista brasileiro” (COLIN, 2001, n.p.). Os americanos não entravam nesse mercado porque pararam de produzir quadrinhos de terror devido à tentativa de censura aos quadrinhos desse gênero nos Estados Unidos, com a criação do *Comics Code Authority* (Código de Autoridade para os Quadrinhos).²⁷ De acordo com Selma Regina Nunes Oliveira (2021), esse código trazia alguns artigos, entre eles o que proibia todas as cenas de terror numa história, cenas em que aparecesse derramamento de sangue, crimes hediondos, depravação, luxúria, sadismo e sadomasoquismo. Com a proibição de se produzir terror nos Estados Unidos, abriu-se uma oportunidade para os artistas brasileiros.

Vergueiro (2017) afirma que Colin imprimia um forte sentimento nacionalista em suas obras. Ele se dedicou à adaptação de lendas e narrativas populares para a linguagem dos quadrinhos, criou histórias em que o dia a dia do homem interiorano, com suas crenças e superstições, preenchia cada quadro.

²⁷ Nos anos 50, em uma sociedade pós-guerra, uma onda conservadora na população estadunidense tomou conta de diversas mídias. Um desses motivadores foi à política do senador republicano Joseph McCarthy, que ficou popularmente conhecido como Macarthismo. Uma verdadeira caça às bruxas para suspeitos de práticas de traição ou subversão antiamericanas. Os quadrinhos foram mais uma vítima desta política graças ao psiquiatra Fredric Wertham, que, em seu livro *Sedução do Inocente*, sustentava que os quadrinhos dos diversos gêneros iriam contra ideais americanos de bons traços, como delinquência juvenil e homossexualidade, o que repercutiu no *Comics Code Authority*, que mudou ao longo da história do mercado de quadrinhos norte-americano.

Colin usou durante toda sua carreira, inspirações do folclore brasileiro, fatos corriqueiros e causos que ouvia quando criança. Considerando que Colin foi um dos pioneiros dos quadrinhos de terror no Brasil, podemos afirmar que ele influenciou toda a construção desse gênero (PESSOA, 2012, p. 2).

O gênero de terror, para Pessoa (2012), foi o primeiro em que o artista não produziu apenas os desenhos, mas todo o processo da produção de uma história em quadrinho, como roteiro, quadrinização, desenho e o letreiramento. Era um gênero com o qual o artista se identificava e se dedicava com afinco: “O terror é bom de fazer, muito gostoso, porque incita sua imaginação. Você pode criar monstros e situações, inventar em cima de várias coisas” (COLIN, 2001, n.p.).

Quando a cooperativa gaúcha (CEPTA) foi sufocada pelo golpe militar, Colin foi deixado de lado pelas grandes editoras e pensou em fazer alguma coisa relacionada à propaganda. Não demorou muito, soube que a agência de publicidade McCann Erickson havia criado um concurso para anunciar uma determinada marca de pneu. Colin venceu o concurso. Fazendo a campanha, ganhou muito dinheiro em pouquíssimo tempo, como aponta Gonçalo Júnior (2009). Apesar de ganhar o concurso, não ganhou a vaga de emprego logo de início, e só mais tarde foi chamado para substituir um dos funcionários que havia ido embora.

Houve um concurso na McCann Erickson, do pneu Atlas. O tema era “Deixe o macaco em paz”. Eles queriam um macaco, o animal, e eu consegui fazer como eles queriam. Fiz toda a campanha, ganhei dinheiro. Não tinha vaga para entrar na agência, mas fiquei conhecido por lá, pelo diretor de arte, o Oscar Grosso, um argentino. Aí aconteceu que um desenhista chinês resolveu sair, para ir pro Canadá, onde morava sua mãe, e abriu uma brecha. Eu trabalhava na TV Rio, e nunca tinha visto um *storyboard*, nem sabia o que era. Conheci lá, na hora. Mas como eu fazia quadrinhos; e *storyboard* tem muito a ver com HQs, não foi muito difícil (COLIN, 2001, n.p.).

Colin não conhecia *storyboard*, mas em pouco tempo tornou-se um dos melhores nesse tipo de desenho, como podemos ver no depoimento que o quadrinista Júlio Shimamoto escreveu, dias após a morte do amigo.

Figura 10 - Depoimento de Júlio Shimamoto, agosto de 2002.

EM POUCO TEMPO, COLIN SE TORNARIA O MAIS SOLICITADO STORYBOARDMAN (OU STORYBOARDISTA) DO MERCADO PUBLICITÁRIO DO RIO DE JANEIRO.

EU COSTUMAVA EXECUTAR OS MEUS PRÓPRIOS STORYBOARDS NA AGÊNCIA ONDE TRABALHAVA, MAS QUANDO ME VIA ATOLADO, NÃO FORAM POUCAS AS VEZES EM QUE EU O CONVIDEI PARA DIVIDIR A CARGA DE TRABALHO. SEUS STORYBOARDS ERAM PERFEITOS, CHEIOS DE VIDA, GRAÇAS A EXPRESSIVIDADE GRÁFICA DO SEU TRAÇO.

ANOS MAIS TARDE, QUANDO ELE DEIXOU A PUBLICIDADE, RETORNOU AOS QUADRINHOS UTILIZANDO-SE DA TÉCNICA QUE APERFEIÇARA NOS STORYBOARDS. ASSIM, COLIN CONSOLIDOU SEU PRÓPRIO ESTILO, INCONFUNDÍVEL, PARA A ALEGRIA DOS MÃES E PARA A ADMIRAÇÃO DOS AMIGOS E COLEGAS, TANTO NO BRASIL QUANTO NO EXTERIOR.

SÓ POSSO DIZER: OBRIGADO, GRANDE MESTRE, VOCÊ CONTINUA VIVO NOS NOSSOS CORAÇÕES!

Júlio Shimamoto
(QUADRINISTA)

RIO, 21 AGOSTO/2002

Fonte: Disponível em: <<https://www.Facebook.com/FlavioColinOficial/photos/5728552913882390>>. Acesso em: 27 out. 2021.

Ainda, enquanto estava na agência de publicidade desenvolvendo o projeto da propaganda da marca de pneu, segundo Gonçalo Júnior (2009), enviou uma sequência de tiras que se chamava “Vizunga” para Mauricio de Sousa, o criador da Turma da Mônica. Quando Sousa aceitou e informou que já estava sendo publicada no jornal *Folha de São Paulo*, Colin entrou em pânico, pois ficou em dúvida se conseguiria produzir tiras suficientes a curto prazo, porque isso demandaria muitas pesquisas e ele estava com muito trabalho na agência. Contudo, aceitou o desafio.

Já Gusman (2015) afirma que Colin, em entrevista para o Site Universo HQ, em 2001, contou que foi Mauricio de Sousa quem o procurou para fazer um trabalho para publicar na *Folha de São Paulo*. Então, ele criou o “Vizunga”, pois sempre gostou da natureza e de animais. Colin ainda dizia que acreditava que tinha muitos desenhistas e roteiristas focados em temas urbanos, e ele, embora tenha nascido no Rio de Janeiro, foi para o estado de Santa Catarina quando ainda era muito pequeno e que lá era mato e isso oportunizou sua convivência muito próxima com os animais e a natureza.

[...] criei Vizunga, porque sempre gostei de natureza, animais etc. Acho que tem muitos desenhistas e roteiristas focando temas urbanos. Como eu, embora carioca, fui muito menino para o interior de Santa Catarina, e lá era mato mesmo. [...] Acabei tendo um convívio muito direto com os animais e a natureza. Desgraçadamente, havia muito caçador. Existe aquela brincadeira de que todo caçador e pescador é mentiroso, exagerado; e isso me deu ideia de criar o Vizunga (COLIN, 2001, n.p.).

Para compor o personagem Vizunga, Colin fez uma experiência inovadora para os quadrinhos da época. “Tem uma parte mais [...] ‘acadêmica’ onde ele recebe os amigos, conversa e começa a contar suas pescarias e caçadas, eu entrava com o cartum, a caricatura, para poder exagerar no tamanho do animal” (COLIN, 2001, n.p.).

Gonçalo Júnior (2009) explica que, ao usar o cartum e a caricatura para exagerar na ideia dos contadores de causos, seu traço mudava completamente, mas não dificultava a compreensão do leitor.

Figura 11 - Tira “Vizunga”, Flavio Colin, *Folha de São Paulo*, nº. 20.59, ano 45, 14/01/1965.



Fonte: Disponível em:

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=2059&keyword=VIZUNGA&anchor=4440751&origem=busca&originURL=&pd=8afba2d9fdd79a93e8486079c2379506>>. Acesso em: 30 set. 2021.

Figura 12 - Tira “Vizunga”, Flavio Colin, *Folha de São Paulo*, nº. 18.69, ano 45, 03/06/1965



Fonte: Disponível em:

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=1869&keyword=VIZUNGA&anchor=4991534&origem=busca&originURL=&pd=215bca11feba4b5aea5c9edd95d3fc13>>. Acesso em: 30 set. 2021.

Figura 13 - Tira “Vizunga”, Flavio Colin, *Folha de São Paulo*, nº. 19.00, ano 45, 04/07/1965



Fonte: Disponível

em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=1900&keyword=VIZUNGA&anchor=4994655&origem=busca&originURL=&pd=48c3421c15599fc162bcc510c197f9f6>>. Acesso em: 30 set. 2021.

Em algumas tiras de Vizunga, Colin usou apenas linhas simples para definir o desenho ou até mesmo para dar volume. A mancha foi usada apenas nas figuras distantes, para dar a ideia de profundidade na cena, como pode ser visto nas figuras 11, 12 e 13. Porém, na figura 12, a mancha, além de destacar a sombra, também foi usada para representar a personagem do negro, cujos detalhes do rosto foram omitidos pelo modo como a cor preta foi aplicada. Nessa figura, a representação do negro é um desenho estereotipado, construído ao longo da história, que segue um padrão hegemônico nos quadrinhos em geral.

[...] numa forma de expressão que é ao mesmo tempo um meio de comunicação de massa, como os quadrinhos, a intenção é fazer com que o leitor rapidamente identifique o personagem retratado, sem precisar de muitas explicações. Para representar um negro, um oriental, um judeu, somente por meio de traços, modos e sotaques, a simplificação e a estilização acabam sendo uma exigência da limitação das técnicas de reprodução gráfica. No entanto, essa generalização, muitas vezes, esbarra no arriscado limite que é tornar-se ofensivo (CHINEN, 2019, p. 48).

Porém, o autor aponta que a construção de estereótipos do negro não se desenvolveu apenas na necessidade de se compreender rapidamente quem era o personagem, mas ao longo dos anos houve muitos momentos da história e da ciência em que tentaram criar modelos negros destacando características padronizadas para aquela raça. Para Chinen (2019, p. 49), “[...] tudo o que tem sido construído como sendo a imagem do negro se deve a esse predomínio da sociedade branca”.

A venda de Vizunga para Maurício de Sousa aconteceu de modo muito rápido, porque o jornal *Folha de São Paulo* publicava seis tiras diárias, mas só uma era brasileira, que era a do próprio Maurício de Sousa e, de repente, decidiu aumentar para uma página inteira, ficando o criador da Turma da Mônica como responsável para preencher com suas produções ou com trabalhos de outros artistas (GONÇALO JÚNIOR, 2009).

Gonçalo Júnior (2009) defende que, pelo fato de Colin não criar suspense no último quadro para segurar o leitor para a tira do dia seguinte, que é uma das características de tira de jornal seriada, a série durou apenas dois anos. No entanto, sabe-se que muitos outros quadrinistas não se utilizam desse recurso, como o próprio Mauricio de Souza. Colin (2001) atribui a outro fato a sua interrupção. Alega que o cancelamento ocorreu porque ganhava pouquíssimo com essas publicações e que Mauricio de Sousa ainda descontava a sua parte de distribuição. Como o autor trabalhava na agência de publicidade McCann Erickson, onde ganhava com um quadrinho de *storyboard* o equivalente a um mês de Vizunga, então, resolveu se dedicar apenas à publicidade.

Ali Colin teria a tranquilidade de um emprego fixo e um salário bem maior que o de ilustrador de histórias em quadrinhos. Além disso, proporcionava maior tempo livre para se dedicar à família e, por isso, Colin ficou muitos anos neste ramo, sem fazer aquilo que mais gostava, que eram os quadrinhos: “Durou 12 anos, e parei até de fazer quadrinhos. Aí voltei para a Grafipar, do Paraná, com histórias eróticas; para a editora Vecchi; e fiz o “Lobisomem” para a editora Bloch. Então, fui pegando trabalhos avulsos, pois não tinha uma série completa” [...] (COLIN, 2001, n.p.). Apesar de ser um trabalho que dava segurança para a família, a publicidade não era um trabalho que satisfazia o artista: “O que mantinha a casa era a publicidade. Só que eu digo que deve ter sido uma tortura horrível para o meu pai desenhar rótulo de cerveja com o coração em HQ” (COLIN FILHO, 2021, n.p.).

Colin Filho ainda coloca que entrar na publicidade não foi por decepção com os quadrinhos, porém, “infelizmente os quadrinhos não pagavam as contas, então foi obrigado a voltar para a publicidade [...]. Fazer quadrinhos sem dúvida nenhuma era a paixão dele [...] abdicou de muitas coisas na vida, inclusive amizades para fazer quadrinhos” (COLIN FILHO, 2021, n.p.).

Colin também participou como modelo de comercial de TV (figura 14), no ano de 1967 ou 1968, conforme relato do seu filho Flavio Colin Filho na rede social *Facebook*, na página Colin, o Mestre, no dia 31 de janeiro de 2023.

Todas as noites ficávamos esperando o meu pai chegar do trabalho para jantarmos. Em uma dessas noites, nos idos de 1967 ou 1968, ele chegou sério, sem muito papo, nos beijou como sempre fazia, mas diferente, diria até estranho. Após tomar seu banho, antes do jantar, ele nos chamou na sala e com a sua voz grave, pediu para nos sentarmos no sofá e prestarmos atenção no que iria aparecer na televisão. E ali ficamos, perdidos sem saber o que estaria por vir, já que vivíamos um momento bem complicado politicamente. Quando de repente, após o término do telejornal, eis que aparece o papai em uma propaganda do adoçante Dietil.

Ele deu uma gargalhada estrondosa e minha mãe rindo falou: 'Flavio! Você não tem jeito! Nós aqui com o coração batendo forte e você fazendo graça!!!'
 Eu e minha irmã ficamos deslumbrados, pois tínhamos um pai 'famoso'!
 Para completar, além da vizinhança ter visto, alguns familiares também viram.
 Ele falou que o chamaram porque tinham que apresentar a ideia para o cliente e, naquele momento, não tinha um modelo disponível na agência de propaganda onde ele trabalhava.
 Porém o cliente gostou do 'modelo substituto' e ele acabou sendo o garoto propaganda da campanha (COLIN FILHO, 2023, n.p.).

Figura 14 - Quadro do comercial estrelado por Flavio Colin



Fonte: Disponível em: < <https://www.Facebook.com/search/top?q=flavio%20colin%2C%20o%20mestre>>.
Acesso em: 05 out. 2023.

Em 1976, quando saiu da agência de publicidade, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), resolveu voltar às origens, coincidentemente, junto com seu amigo, o quadrinista Júlio Shimamoto. O cenário desse período era mais favorável para produção de quadrinhos. Iniciaram trabalhando na editora Vecchi,²⁸ uma editora muito antiga, fundada em 1913, com gibis de terror. Júlio Shimamoto, também levou Colin, de acordo com Dalton (2012), para trabalhar na editora Bloch, que, assim como Colin, havia se exilado na publicidade. Nesta editora, conforme o autor, Colin ficou responsável pela revista *Lobisomem*. Graças ao convite do amigo, além de trabalhar na editora Vecchi, passou a produzir também na editora Grafipar, onde fazia histórias eróticas. Danton (2012, p. 42) conta que, “certa vez, Flavio Colin declarou ao amigo Shimamoto que temia que seus netos descobrissem que ele vivia de fazer quadrinhos de sexo”. Nessa época,

²⁸ Segundo Ângela José do Nascimento (1989), a Vecchi foi uma editora brasileira fundada em 1913, com sede no Rio de Janeiro, que foi muito importante na publicação de histórias em quadrinhos. A editora encerrou seus trabalhos no ano de 1983.

Colin já era avô e ainda carregava a rigidez do frei Canísio, professor do colégio interno onde fez o ginásial.

Conforme Gonçalo Júnior (2009), Flavio Colin, em seus primeiros trabalhos feitos para a editora, mostrava que o tempo empregado à publicidade lhe ajudou a alcançar um maior amadurecimento, como podemos perceber pela qualidade da obra “O Cavalo Encantado”. Cada vinheta exibida confirma a sua grande capacidade de dramatizar o personagem. Até os cavalos desenhados por ele, que fazem parte da trama, dão a impressão de comunicar algo.

Figura 15 – “O Cavalo Encantado”. Flavio Colin, editora Vecchi, 1978.



Fonte: Pessoa (2012, p. 7).

A obra “O Cavalo Encantado”, de acordo com Pessoa (2012), foi publicada pela primeira vez no *Grande Livro do Terror*, da Argos, em 1978. Para o autor, essa obra é diferente da grande produção de Flavio Colin e é um marco de sua volta à produção de quadrinhos após anos dedicados à publicidade. Colin traz linhas semelhantes às que realizava nos *storyboards*, com traços mais acadêmicos. “Colin domina aqui todo o espaço disponível nos quadrinhos para contar a história. Em 1978, quando a paginação estava engessada numa estrutura bidimensional, seus enquadramentos eram uma ousadia” (PESSOA, 2012, p. 6). O enquadramento, para Marcel Martin (2007), trata da composição da imagem, que, no caso do quadrinho, é dada pelo

desenho e pela maneira como o artista divide as cenas e organiza no papel os fragmentos de realidade que irão aparecer em cada quadro. No caso de Colin, seu enquadramento joga com a tridimensionalidade, criando profundidade e, com isso, obtém efeitos grandiosos ou dramáticos.

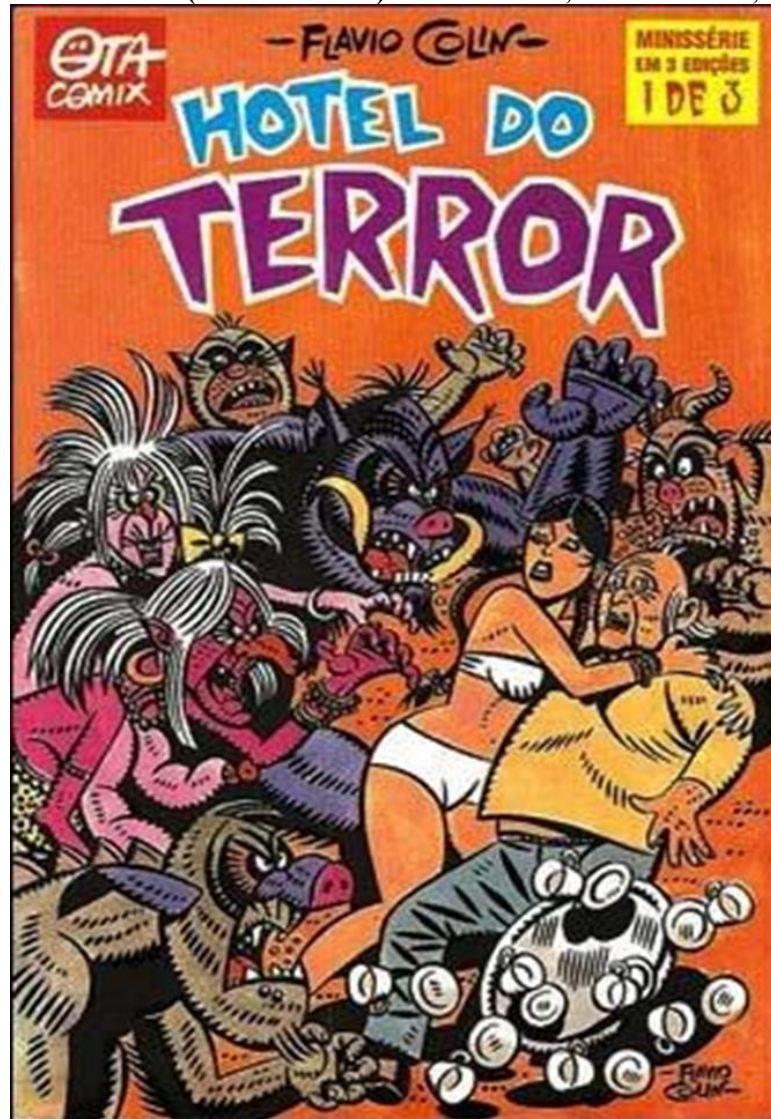
Em 1978, com o cancelamento das revistas de monstros da Marvel, a editora Bloch chamou Flavio Colin para criar as histórias do “Lobisomem”. Mas, “O melhor do quadrinista, no entanto, estava reservado para os leitores de ‘Spektro’²⁹, da Vecchi [...] Em suas páginas, entre muitos trabalhos antológicos, fez em parceria marcante com Juka Galvão uma história que viraria série e marcaria a publicação: ‘Os hóspedes do Hotel Nicanor’” (JÚNIOR, 2009, p. 47).

Conforme Júnior (2009), “Os Hóspedes do Hotel Nicanor”, uma mistura de humor ácido e terror, consistia na história de dois ladrões que encontraram abrigo num hotel de beira de estrada após o carro deles ficar atolado devido a uma tempestade, sendo confundidos, pelo proprietário do hotel, com os hóspedes que esperava. Ao descobrir que não eram esses hóspedes, solicitou que fossem embora com a alegação de o hotel estar lotado. Eles recusaram e, no decorrer da noite, foram atacados por criaturas monstruosas que eram viciadas em comer carne humana.

Na figura 16, podemos ver o traço simples característico de Colin em todas as imagens, destacadas por linhas serrilhadas e muitas hachuras para delegar volume e perspectiva. As figuras humanas, cercadas por criaturas terríveis, mostram expressões faciais bem marcadas, caracterizando-as como muito assustadas, parecendo quase caricatural. O fato de o artista quase não ter desenhado linhas cinéticas não deixou a cena sem movimento, pois isso é mostrado pelas posições dos corpos, pelas expressões dos rostos e pela bandeja e xícaras suspensas instantes antes de tocar o chão.

²⁹ *Spektro* foi uma revista brasileira publicada pela editora Vecchi. “Nos anos 70, no Estado do Rio de Janeiro, a editora Vecchi, que até então se destacava principalmente pela edição de fotonovelas, passou também a publicar revistas de histórias em quadrinhos [...]. Essa editora publicou histórias em quadrinhos até sua falência, em meados da década de oitenta. [...] A publicação mais famosa da Editora Vecchi, no entanto, talvez tenha sido a revista *Spektro*, que teve 27 edições entre 1977 e 1982, trazendo ao país personagens de terror originalmente publicados pela editora norte-americana Gold Key, Fawcett e Charlton, além de apresentar histórias em quadrinhos elaboradas por autores nacionais, entre os quais se destacam Watson Portela, Mano, Flavio Colin, Júlio Shimamoto, Manoel Ferreira, Itamar, Lobo e Eugênio Colonnese” (VERGUEIRO, 2017, p. 62-64).

Figura 16 - “Hotel Nicanor” (Hotel de Terror) de Flavio Colin, década de 1980, revista *Spektro*



Fonte: Disponível em: < <https://universohq.com/materias/o-terrivel-hotel-nicanor/>>. Acesso em: 09 set. 2021.

Gonçalo Júnior (2009) comenta que a reação do público leitor foi surpreendente, pedindo mais histórias. Por isso, acabou tornando-se uma série que durou algum tempo e nos anos 1990 foi transformada na minissérie “Hotel de Terror”. Em 2022, foi relançado “Os Estranhos Hospedes do Hotel Nicanor”, pela editora Mmarte. Já na Grafipar de Curitiba, conforme Gonçalo Júnior (2009), Colin teve a maior produção em uma mesma editora.

Conforme Silva (2006), a editora Grafipar – Gráfica Editora Paraná Cultura – foi fundada em 1969, pelo empresário Said El-Kathid, uma personalidade tradicional da colônia árabe em Curitiba. O autor aponta ainda que Said delegou o comando da gráfica aos seus três filhos, os quais fizeram uma reformulação nas estratégias de marketing e produção da Grafipar,

o que resultou numa revolução editorial interna que a fez passar de pequena empresa familiar para empresa de grande porte. Investiram na publicação em massa.

Na busca para se atingir um mercado massificado de abrangência nacional, as revistas voltadas ao público predominantemente masculino, com conteúdo diversificado entre curiosidade, piadas, distrações e passatempos, – porém sempre permeados de generosa dose de sexo e erotismo –, eram possibilidades de investimento promissoras, e nesse sentido vieram da Grafipar, títulos como *Peteca* (1977) e *Personal* (1978) (SILVA, 2006, p. 120).

Segundo Vergueiro (2017), a editora Grafipar, apesar de ser pequena, despontou rapidamente na cidade de Curitiba, no Paraná, com uma proposta diferente para a produção de quadrinhos. A editora tinha uma produção voltada para o terror e histórias eróticas e priorizava artistas brasileiros, incentivando as histórias nacionais. Claudio Seto³⁰ foi o chefe de setor dos quadrinhos e responsável por incentivar a produção de quadrinhos nacionais, convidando os quadrinistas brasileiros a enviarem seus trabalhos para a editora e impedindo que quadrinhos estrangeiros entrassem.

Em entrevista para Leandro Luiz dos Santos (2020) concedida em 2018, o jornalista, editor, quadrinista brasileiro, e auxiliar de Claudio Seto na editora, Franco de Rosa conta que

apareceu na Grafipar um representante da agência APLA (Agencia de Prensa Latino Americana) para vender quadrinhos estrangeiros para Faruk, proprietário da editora. Um dos quadrinhos eróticos era de uma editora italiana e tinha por personagem Isabele. Claudio Seto estava ouvindo a conversa e não pensou duas vezes em interrompê-los para apresentar uma personagem que ele já tinha, Katy Apache. Na verdade, conta-se que ele criou aquela personagem naquele momento a fim de evitar que entrasse para as publicações da editora um “enlatado estrangeiro” (SANTOS, 2010, p. 33).

Além das publicações, para Vergueiro (2017), a editora também organizava exposições com os originais dos artistas, oferecia oficinas e cursos sobre a arte dos quadrinhos. O autor coloca que a editora foi obrigada a abandonar o mercado de história em quadrinhos por problemas econômicos nos anos de 1980.

Mas, para Silva (2006), a editora Grafipar, ao tentar sobreviver ao contexto de sucessivas crises da economia que o país atravessava no final da década de 1970, colocou em jogo o seu futuro por investir em produção massificada, seguindo os moldes das revistas em quadrinhos adotados pelas grandes editoras do país.

³⁰ Claudio Seto nasceu Chuji Seto Takeguma, em 22 de julho de 1944, na pequena cidade de Guaiçara, interior de São Paulo, conforme indica Gonçalves Junior (2010). A mudança de nome ocorreu, segundo Seto (2006), quando ele concluiu o curso primário em uma escola rural de Jundiá. Na época, a instituição não diplomava crianças que não fosse batizadas, ou seja, cristãs; Chuji era de família budista. Gonçalves Junior (2010) acrescenta que Seto era filho de Yoshinori Takeguma, caixeiro viajante, e, de Yoshie Seto, dona de casa; ambos eram filhos de japoneses que imigraram para o Brasil SANTOS, 2020, p. 153).

Para Gonçalo Júnior (2009), apesar de Colin realizar a maior produção em uma editora, o assunto não era comentado por ele. A explicação está no fato de os gibis eróticos do artista não terem despertado o interesse dos colecionadores e serem tratados apenas como pornografia. Colin produziu, pelo menos, cinquenta histórias entre terror, regionalismo e erotismo, e mais de quatrocentas páginas de ilustrações. Um fato interessante, segundo Gonçalo Júnior (2009), é que, mesmo com um traço inconfundível, Colin, em muitos trabalhos, assinava com o pseudônimo de Fly, Tox, entre outros. Algumas vezes, assinava com o seu sobrenome “Mavigner”, que era desconhecido dos seus leitores. “Conforme as histórias iam ficando mais explícitas muitos artistas começaram a usar pseudônimos: [...]. Até Flavio Colin tentou usar um pseudônimo [...], mas seu traço era tão característico que todos sabiam quem de fato estava desenhando” (DANTON, 2012, p. 112).

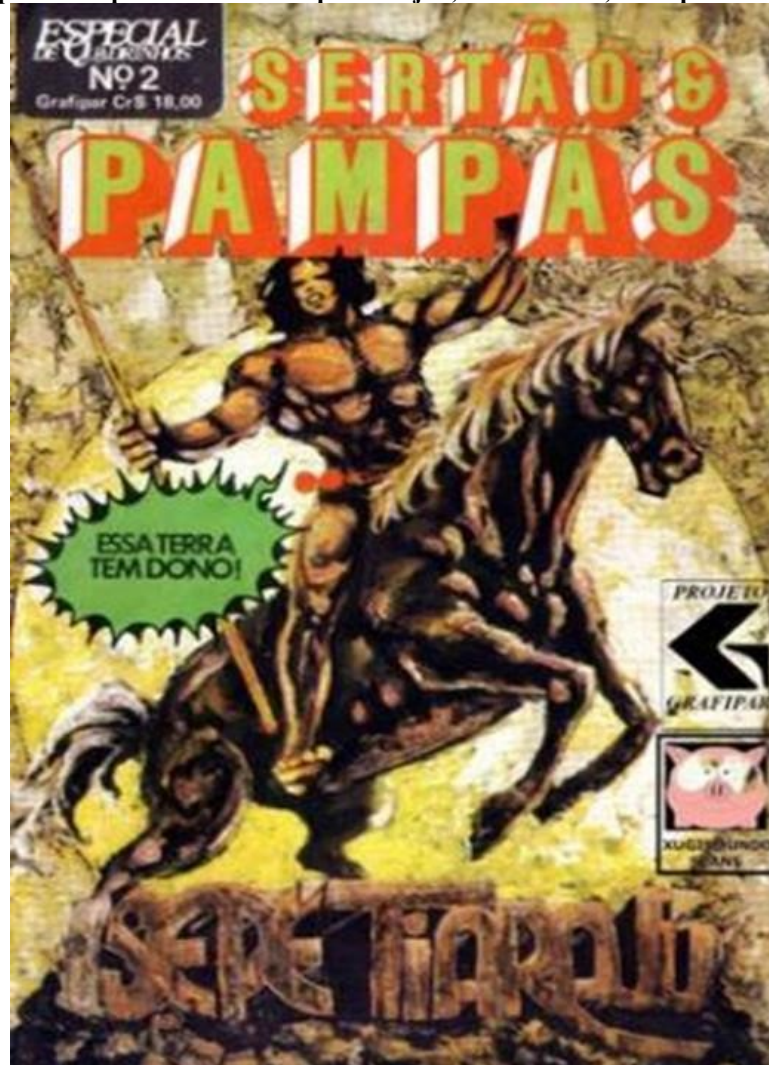
Outra situação curiosa da época da Grafipar, para Gonçalo Júnior (2009), era que um dos roteiristas com mais parcerias com Colin na editora assinava Rose West, levando os leitores a acreditarem que se tratava de uma mulher. Porém, depois da falência da editora, descobriu-se que era o fundador da editora Edrel de São Paulo, Minami Kuzi, responsável pelo início dos quadrinhos eróticos no mercado brasileiro, nos anos de 1960.

Na editora Grafipar, Colin fez grandes produções, sendo algumas obras memoráveis, que, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), tiveram alguns números de revistas publicados só com trabalhos dele. Entretanto, foi com “Sertão e Pampas” que o quadrinista marcou sua passagem pela editora. “Sertão e Pampas” traz a história do Rio Grande do Sul, tema bem conhecido do artista e, por isso, para ele, era gratificante produzir. Além disso, fez parceria com o gaúcho Jorge Fischer³¹, escritor, roteirista de histórias em quadrinhos que, a partir de 1980, passou a colaborar com a editora Grafipar. Flavio Colin fez muitas inovações nessa obra, desde a experimentação de nova angulação e paginação, como pode ser vista na figura 17, até o acabamento com uso de aguada, que consiste em usar nanquim diluído em água para criar o contraste entre personagens, objetos e cenário. Esse tipo de uso de tinta já pode ser visto na figura da capa da revista que traz a imagem de um cavaleiro aparentemente nu, que é o personagem da história, Sepé Tiarajú, montado em seu cavalo sem sela, empunhando uma lança e gritando que essa terra já tem dono. As figuras apresentadas, devido ao uso da tinta aguada,

³¹ Jorge Fischer Nunes nasceu em Porto Alegre em 1936, e faleceu em 1987, também em Porto Alegre. “[...] policial do Batalhão de Choque desde 1955. Em 1965 foi preso e mandado para o quartel da PE, em Porto Alegre, onde foi torturado. Lá conheceu o tenente Lamarca, que servia nessa unidade. No final de 1960 entrou na luta contra o regime participando da guerrilha e fazendo “expropriações” em bancos da capital gaúcha. Em 1970 foi preso pelo DOPS” (DANTON, 2012. p. 92).

têm formas mais pictóricas e menos lineares, que é uma das marcas de Colin. Dentro revista, as figuras são lineares, a aguada é mostrada no tom acinzentado dos objetos e personagens.

Figura 17 - Especial de quadrinhos 2 - “Sepé Tiarajú”, Flavio Colin, Grafipar. Década de 1970-80.



Fonte: Disponível em:

<<https://issuu.com/andersonlopesdeoliveira/stacks/427d327b05734a71874066840601644a>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

Outro aspecto que chama a atenção nesta capa é o nome “SEPÉ TIARAJÚ” em cor marrom, confundindo-se com as pedras e o solo, evocando, talvez, a íntima ligação do indígena com a terra, com a natureza, sendo uma base sólida daquele chão.

O personagem Sepé Tiarajú foi criado no período em que o artista trabalhou na CETPA, desenhado por Colin e roteirizado por Cavaleiro Lima, mas a imagem da figura 18 se refere à reedição da história publicada na revista *Sertão e Pampa*, roteirizada por Luiz Rettamozo, da editora Grafipar.

Segundo Danton (2012), a revista *Sertão e Pampa* parecia ter sido feita exclusivamente para Flávio Colin, pois era apaixonado pela história e pelas lendas nacionais, e usou a revista para provar que também era muito bom em retratar trajés e ambientes do passado.

Figura 18 - Página 9 da Revista *Sertão e Pampa*. Especial de quadrinho nº. 2, arte Flávio Colin. Grafipar, Curitiba.



Fonte: Flávio Colin; Luiz Rettamozo,³² 1970-1980.

³² Luiz Rettamozo é pintor, compositor, designer, ilustrador e foi um dos pioneiros dos quadrinhos em Curitiba. O artista gaúcho, nascido em São Borja-RS, atuou intensamente na cena cultural curitibana da década de 1970. Da capital paranaense, Rettamozo buscou participar de uma movimentação que ocorria no Brasil naquele momento, isto é, aquela de um conjunto de poetas, músicos e artistas plásticos que Eduardo Viveiros de Castro sintetizou ao chamar de “tropical-concreta”. Tal movimentação foi vivenciada por uma geração que tinha no humor, entendido de forma ampla, como poética e não apenas como atitude cômica, um modo privilegiado de atuação, uma espécie de “arte das artes”, que permitia jogar com os paradoxos, ambiguidades e avessos da sociedade brasileira (MORAES, 2016, p. 1).

Nas imagens, podemos ver o traço simples, mas bastante seguro do artista, o qual abusa do recurso metalinguístico, como quando a figura feminina sai do seu requadro e invade os outros e, com esse recurso, o autor dá liberdade à personagem. São quadros cuja sequência dos gestos e da expressão corporal marcam a passagem do tempo, mostrando uma personagem se banhando, despreocupada, deliciando-se com o contato da natureza. No último quadro, a personagem está em pé, afastando-se do leitor, voltando para sua casa. Seu corpo curvilíneo contrasta com as linhas retas e quebradas usadas para a figura masculina que a observa de longe, montado em seu cavalo. Os limites tracejados dos requadros reiteram o modo livre da jovem e o encantamento com a sensualidade provocada no olhar do leitor e do cavaleiro.

Com a falência da Grafipar, segundo Gonçalo Júnior (2009), Colin, agora morando em Curitiba com toda a família, viu-se, mais uma vez, sem uma fonte de renda. Voltou a buscar abrigo na publicidade e, ao mesmo tempo, passou a colaborar com as revistas *Mestre do Terror* e *Calafrio*³³, da editora D-Arte, mas as encomendas não eram suficientes para cobrir suas despesas. Nessas revistas, produziu aquilo que fazia muito bem: histórias de terror. Mesmo com dificuldades, Colin e a família permaneceram em Curitiba até 1988.

³³ De acordo com Vergueiro (2017), as revistas *Calafrio* e *Mestres do Terror* foram duas revistas dedicadas ao gênero terror, que encerram suas publicações nos anos 1990. “Permanecendo nas bancas de jornal durante vários anos, ainda que muitas vezes tenham sido publicadas em intervalos regulares de um número para o outro, os dois números se esmeraram na produção de histórias com qualidade, sendo a válvula de escape para o trabalho de grandes artistas nacionais [...]. Poucos títulos de terror apareceram no País depois que essas revistas deixaram de ser publicadas” (VERGUEIRO, 2017, p. 113). As revistas *Mestre do Terror* e *Calafrio* foram retomadas através do editor Daniel Saks e estão sendo publicadas regularmente ainda hoje, com autores das edições antigas e com autores atuais.

Figura 19 - “O Matador de Lobisomem”, p. 05, desenho de Flavio Colin. Revista *Mestre do Terror*, nº. 28, Ed. D - ARTE.



Fonte: Acervo do artista. Responsável: Ivan Costa (2021).

Figura 20 - “Já leu Dickens?” Desenhos de Flavio Colin - Revista *Calafrio Especial* n°. 5. Ed. D - ARTE, 1962



Fonte: Acervo do artista. Responsável: Ivan Costa (2021).

Tanto em *Calafrio*, quanto em *Mestre do Terror*, o traço de Colin é inconfundível, com o uso de linhas quebradas, angulosas, retas, com pontos e manchas em abundância para criar volume e forte expressividade às cenas.

Em 1985, o artista foi convidado para fazer o álbum *A Guerra dos Farrapos*, trama tirada do romance histórico do escritor gaúcho Tabajara Ruas. O álbum foi publicado pela editora gaúcha L&PM,³⁴ com apoio da Secretaria de Cultura do Governo do Rio Grande do Sul,

³⁴ A L&PM Editores foi fundada em Porto Alegre em agosto de 1974 pelos arquitetos gaúchos Ivan Gomes Pinheiro Machado e Paulo de Almeida Lima. Inicialmente chamou-se Lima & Pinheiro Machado Editores, passando pouco depois a ser denominada de L&PM Editores. A editora, no início, só publicava materiais rio-grandenses, pois surgiu para publicar um livro com as charges do personagem Rango, de autoria do cartunista

e se tornou um marco dos quadrinhos brasileiros, pois o quadrinho era o primeiro de fôlego todo desenhado por Colin e rendeu um álbum para livrarias (GONÇALO JÚNIOR, 2009).

Figura 21 - Contracapa do Álbum *A Guerra dos Farrapos*. Flávio Colin e Tabajara Ruas, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, contracapa).

Edgar Vasques, amigo de Pinheiro e Lima na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [...] Machado é filho do advogado Antônio Pinheiro Machado Neto, que havia sido deputado constituinte estadual em 1946 pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), com pouco mais de 20 anos de idade. Depois do golpe de 1964, exilou-se na Itália no começo dos anos 1970. Retornou em pouco tempo e era uma figura de destaque na oposição à ditadura em Porto Alegre. Ivan teve alguma atuação política na faculdade e esteve na Itália algum tempo, acompanhando seu pai no exílio. Paulo Lima é filho do jornalista Mario de Almeida Lima, diretor da sucursal de *O Estado de S. Paulo* em Porto Alegre. Seu pai era grande amigo de Paulo Brossard, figura de referência na oposição legal ao regime, e muito ligado à oposição. Mario Lima tinha uma livraria muito conhecida na cidade, a Livraria Lima. Assim, ambos os fundadores da editora vinham de ambientes de oposição, em que se buscavam caminhos para combater a ditadura brasileira (MAUÉS, 2019, p. 160-161).

Segundo Gonçalo Júnior (2009), nesse mesmo período, Colin publicou *A História de Curitiba em Quadrinho*, num total de sete volumes, sendo eles: vol. 1 – “Nas trilhas de Coré Etuba”; vol. 2 – “As bandeiras do ouro”; vol. 3 – “Tropas, senhores e escravos”; vol. 4 – “Erva-mate, sangue verde”; vol. 5 – “As novas bandeiras”; vol. 6 – “A cidade sorriso”; vol. 7 – “Curitiba: Presente!”, patrocinado pela Secretaria de Estado de Cultura do Paraná, e republicou *O Continente do Rio Grande do Sul*, pela L&PM, em edição popular, com papel jornal de pouca qualidade e que foi distribuído aos clientes dos postos de gasolina da Rede Ipiranga.

Figura 22 - *História de Curitiba em Quadrinhos*, vol. 1 e vol. 7.



Fonte: Acevo do artista. Responsável: Ivan Costa (2024).

De acordo com Gonçalo Júnior (2009), nessa época, houve um grande volume de trabalhos do artista, tanto de terror, quanto eróticos, que ele fez pela Grafipar, que foram relançados por outras editoras, sem sua autorização, ou seja, ele nem sequer recebeu seus direitos autorais. Colin, que nunca teve uma capa nessa editora, pois acreditava que seus desenhos não serviam para isso, viu em um dos trabalhos que foi reeditado sem seu conhecimento, “Sussurro Sinistro”, a ampliação de um de seus desenhos estampado na capa do primeiro número.

Colin Filho, por meio de conversa informal, afirmou que, no final dos anos 1980, o pai também foi professor na Gibiteca de Curitiba e nesse local ainda se encontram preservados alguns desenhos originais do artista. Esses originais, de acordo com anotações no verso das imagens, foram publicados na revista *Próton*,³⁵ nº. 6.

Nos desenhos originais de Flávio Colin, pertencentes ao acervo da Gibiteca de Curitiba, percebemos o uso de aguada para criar contraste entre os personagens e o fundo.

Figura 23 - Imagem original de Flávio Colin, publicada na revista *Próton*, nº. 6



Fonte: Acervo da Gibiteca de Curitiba, dezembro de 2023.

³⁵ De acordo com Silva (2006), *Próton* foi uma revista de ficção científica publicada pela editora Grafipar entre as décadas de setenta e oitenta.

No final dos anos 1980 e no início da década de 1990, Colin viveu só de publicações avulsas para a publicidade e de colaborações para pequenas editoras. Na editora Nacional, fez ilustrações para livros paradidáticos. “Flavio chegou a fazer quatro volumes sobre religião, escritos por Marlene Ordonis e Célia Siebert. A parceria parecia promissora” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 57). No ano de 1993, teve até o cartão de Natal dessa editora, com ilustração de um presépio, feito por ele. Para Gonçalo Júnior (2009), como Colin era um artista bastante sensível, se não falassem que seu trabalho estava bom, acreditava que não valia a pena continuar fazendo e, como não teve um *feedback* por parte da editora, decidiu parar de atendê-la.

Em 1994, Flavio Colin voltou a ter experiências com novela gráfica ao lançar *A Mulher-diabo no rastro do Lampião*, pela editora Nova Sampa. Mesmo sendo lançada em edições modestas em papel jornal, a obra foi um grande sucesso, rendendo-lhe o prêmio HQ MIX de melhor desenhista nacional. Em 1995, publicou *O Boi das Aspas de Ouro*, que retrata o folclore gaúcho e, em 1998, em parceria com Wellington Srbek, fez *Estórias Gerais* que, de acordo com Srbek (2011), só foi publicada com edições limitadas, no ano de 2001.

Wellington Srbek nasceu em Belo Horizonte, em 1974. É quadrinista e roteirista independente, formado em História e pesquisador de quadrinhos, com doutorado em educação. Foi também coordenador do selo Nemo, que é uma divisão da editora Autêntica, voltada para publicação de quadrinhos. Além de publicar um dos clássicos dos quadrinhos, *Estórias Gerais*, também publicou com Flavio Colin outras três histórias, todas em revistas independentes, entre 2000 e 2002, que foram *A Companhia das Sombras*, *Admirável Mundo Novo* e *Uma Noite no Fim do Mundo*. Em 2013, essas três histórias foram publicadas em conjunto, pela revista *Fantasmagoriana*, a qual rendeu a Srbek o prêmio HQ Mix de melhor *graphic novel* nacional e o prêmio Ângelo Agostini de melhor roteirista.

Srbek (2013) afirma que, após concluir a obra *Estórias Gerais*, que foi um trabalho muito gratificante, “não via a hora de repetir a parceria com o Mestre Colin” (SRBEK, 2013, p. 4). Nesse período, Flavio Colin lançou, também, *Caraíba*, assinando tanto o desenho, quanto o roteiro. “É a história de um caçador profissional que vive na Amazônia. Trabalhava para um grande contrabandista e explorador de peles de animais silvestres” (COLIN, 2007, p. 122). Colin (2007) ressalta que esse, talvez, tenha sido o último trabalho importante em sua vida, pois considera as HQs uma missão e, como bom missionário que era, acreditava que através delas o Brasil seria mais brasileiro. Ele também afirmava que o mercado brasileiro de quadrinhos sempre foi confuso e precário porque os materiais estrangeiros chegavam aqui pontualmente e muito baratos (COLIN, 2007). O artista ainda observa que, se no nosso país houvesse entidades honestas e competentes que se propusessem a publicar histórias em quadrinhos nacionais,

mostraria o Brasil aos brasileiros e, conseqüentemente, o sucesso financeiro e editorial seria garantido.

Francisco Ucha (2020) coloca que, no ano de 2000, Colin lançou pela editora Nona Arte³⁶ o álbum *Fawcett*, editado por André Diniz,³⁷ um dos maiores ilustradores e quadrinistas brasileiros da atualidade.

Para Gonçalo Júnior (2009), as inúmeras decepções do mercado de trabalho sofridas por Colin ao longo de sua carreira não o impediram de continuar acreditando numa transformação do Brasil em um grande centro de gibis, e foi por este sonho que lutou até o final, como ele mesmo afirmava: “Todo quadrinista brasileiro já nasce decepcionado” (COLIN, 2001, n.p.). Mas, ao mesmo tempo, era um batalhador. Gonçalo Júnior (2009) aponta que, no final de sua carreira, o artista praticamente implorava por um trabalho, e isso pode ser visto no depoimento de André Diniz.

Eu era apaixonado pela história do Coronel Fawcett. Gostava das lendas que foram criadas para explicar o sumiço dele. Então, escrevi um roteiro sobre esses eventos, entrei em contato com Flavio Colin e perguntei se ele não desenharia essa HQ. Ofereci um valor muito baixo, e eu sabia disso, mas era o que tinha. Ele foi bastante gentil – como sempre fora comigo – mas não aceitou porque a quantia era realmente irrisória. Pediu-me desculpas por não aceitar e nos despedimos. Mas o fato é que um mês depois ele me contactou de novo e disse que faria a história. Isso foi maravilhoso, mas ao mesmo tempo, melancólico, porque um artista como ele estava sem trabalho (DINIZ *apud* UCHA, 2020, n.p.).

Colin foi, segundo Gonçalo Júnior (2009), vítima desse mal que acomete um país que ignora os verdadeiros talentos e, muitas vezes, obriga a adequação de sua criatividade ao mercado. Nesse sentido, Ucha (2020) sustenta que é muito impactante para os artistas que decidem alimentar os sonhos de viver de sua produção de quadrinhos num país que não valoriza sua arte, trai sua cultura e precariza a educação.

2.1.2 O traço de Flavio Colin e seus Prêmios

³⁶ De acordo com Naliato (UHQ) Universo HQ (2001), A Nona Arte foi uma editora carioca independente. Criada pelo roteirista, desenhista e editor André Diniz no ano de 2000, como uma forma de publicar suas próprias obras e trazer aos leitores novos artistas ainda pouco conhecidos pelo público.

³⁷ André Diniz é roteirista e ilustrador de histórias em quadrinhos. Nasceu em 05/09/1975 no Rio de Janeiro e reside desde 2016 em Lisboa, Portugal. Entre 2000 e 2005, publicou diversos trabalhos de sua autoria pela Nona Arte, sua própria editora. Entre seus trabalhos mais conhecidos, estão *Fawcett*, *7 Vidas*, *O Quilombo Orum Aiê*, *Morro da Favela*, *Que Deus te Abandone*, *Matei Meu Pai e Foi Estranho*, *Olimpo Tropical* e *O Idiota*. De 2000 até hoje, recebeu 19 prêmios, entre eles três troféus HQ Mix de melhor roteirista. Seus livros *O Quilombo Orum Aiê* e *O Negrinho do Pastoreio* foram selecionados pelo PNBE – Programa Nacional Biblioteca na Escola e distribuídos para todas as bibliotecas de escolas públicas do Brasil (DINIZ, 2018, n.p.).

De acordo com Ricardo Leite (*apud* UCHA, 2020, n.p.), Flavio Colin é um dos pouquíssimos quadrinistas que conseguia se expressar com tão poucas linhas, considerando cada cena feita pelo artista como uma aula de grafismo, ou seja, um grande gênio das artes gráficas.

Ucha (2020) pontua que Colin tem um estilo próprio e inconfundível e que, no Brasil, não são muitos os desenhistas de histórias em quadrinhos que podem afirmar que criaram seu próprio estilo, o que dificilmente outros conseguiram reproduzir. Ricardo Antonelli (*apud* Gonçalves Júnior 2009) corrobora essa ideia, destacando que o estilo de Colin é completamente personalizado, inconfundível, e dificilmente imitável, sendo que as estilizações das figuras humanas e objetos parecem ter caráter escultural, o que reflete outra de suas paixões, que era a escultura.

Já para Gonçalves Júnior (2009), Flavio Colin não fazia apenas um estilo, era bom em vários estilos, e isso nas artes gráficas é extremamente raro. O autor ainda coloca que muitos artistas nunca foram identificados por autoria em determinados gêneros, como Colin era identificado no terror, erótico ou temática regional. Poucos quadrinistas em todo o mundo tiveram um traço tão abrangente quanto Flavio Colin, afirma Gonçalves Júnior (2009), acrescentando que ele não só desenhava com estilo próprio, como também escrevia nos balões conservando o seu traço.

Na história de terror “A Maldição da Escrava”, publicada pela revista *Espectro*, nº. 4 de 1978, o traço do artista ainda não tinha as características tão marcantes que o identificam, mas já era um traço limpo e estilizado e com bastante contrastes de luz e sombras, em suma, um modelo considerado acadêmico, como podemos ver na figura 24.

Figura 24 - Traço mais acadêmico de Colin em “A Maldição da Escrava”. *Spektró*, 1978.



Fonte: Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/spektró-n-4/sp094100/48286>>. Acesso em: out. out. 2021.

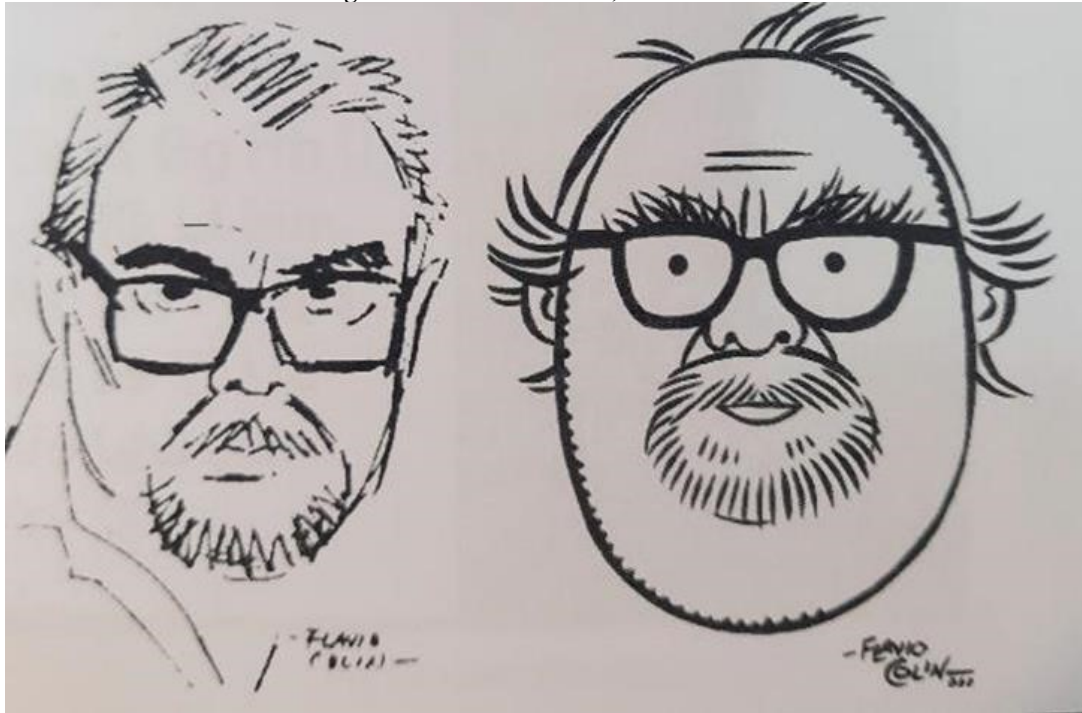
Flavio Colin, para adaptar seu estilo de um gênero a outro, não precisava ir além de alguns ajustes, pois tinha um traço sempre limpo, de uma simplicidade desconcertante, com um domínio muito grande da anatomia do pincel e das variações de ângulos, que sugeriam a tridimensionalidade de seus cenários. “Até mesmo o letreiramento dos balões era personalizado, sintonizado com os desenhos que acompanhava” (GONÇALO JÚNIOR, 2009, p. 60).

Para Shimamoto (*apud* GONÇALO JÚNIOR, 2009), os desenhos de Colin o impressionavam de tal forma que, às vezes, nem prestava atenção ao texto, pois seus traços eram um grande exemplo de síntese e acuidade. O artista fazia uma arte marcada pela capacidade de diversificar e nunca se repetir. Essa perfeição no traço era estendida para todos os elementos gráficos referentes às histórias em quadrinhos.

Flavio Colin estabeleceu uma direção de arte marcante em seus trabalhos ao longo de seu processo de criação, tanto no desenho, como nos seus elementos gráficos pertinentes às histórias em quadrinhos, tais como tipografia, design de página, anatomia expressiva e facial, texturização, entre outro, a ponto de promover uma linguagem de comunicação própria, de fácil identificação e de difícil imitação (PESSOA, 2012, p. 8).

Para Pessoa (2012), essa evolução pode ser facilmente percebida em seus autorretratos realizados em períodos distintos, assumindo uma forma no início, e outra, mais arredondada, no final de sua carreira.

Figura 25 - Autorretratos, Flavio Colin.



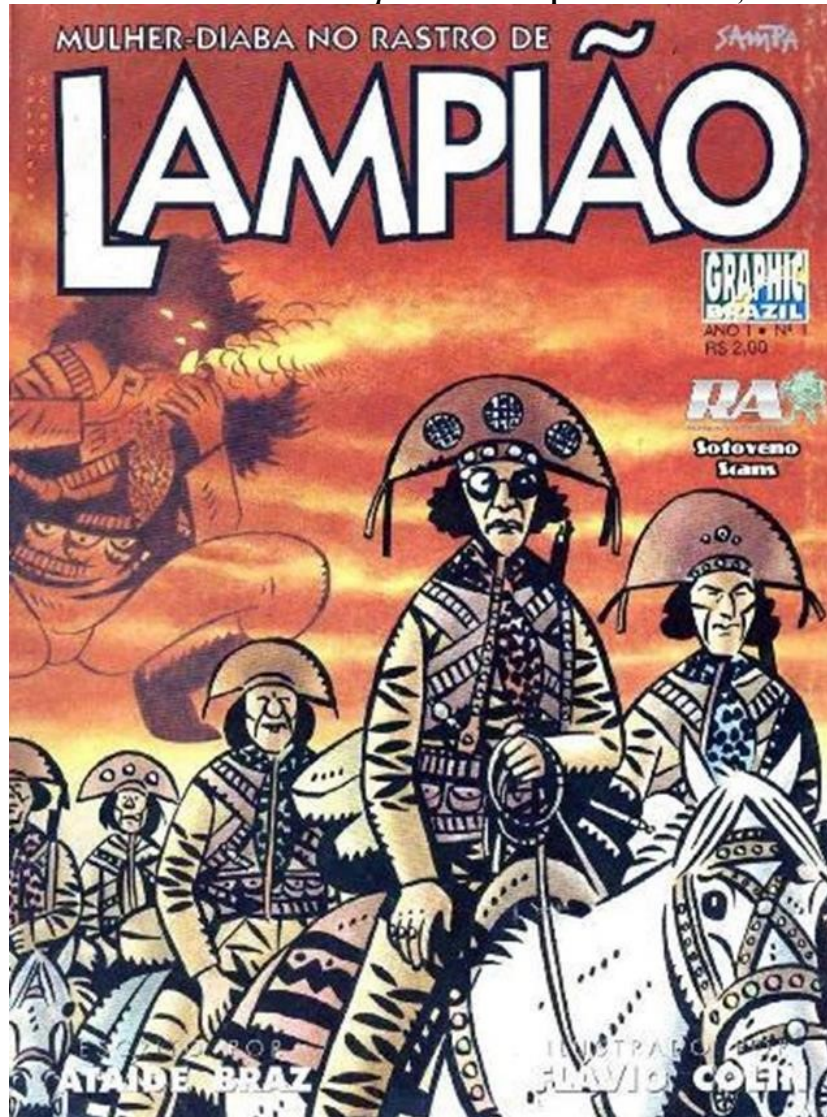
Fonte: Pessoa (2012, p. 8).

Flavio Colin, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), negava que seu traço tinha influência da Literatura de Cordel,³⁸ porém, essa semelhança pode ser vista no álbum *A mulher-diabo no rastro de Lampião*, talvez porque essa temática seja bastante usada pelos cordelistas nordestinos.

Geralmente as ilustrações dos livretos de cordéis são feitas com xilogravuras (gravura em madeira), e as ilustrações de Colin têm os traços que parecem talhos em baixo relevo na madeira. Segundo Gonçalo Júnior (2009), o artista era categórico em negar essa influência, pois dizia que não conhecia nem a técnica de xilogravura e que também não tinha o cordel como referência. “Eu apenas uso muita estilização no meu traço, que é concebido como acadêmico e, depois modificado” (COLIN *apud* JÚNIOR, 2009, p. 60).

³⁸ Literatura de Cordel, o romanceiro popular nordestino, que se distingue em dois grandes grupos: o da poesia improvisada cantadas nas “cantorias”, e o da poesia tradicional, de composição literária, contidas em folhetos pobremente impressos e vendidos a baixo preço nas feiras, esquinas e mercados do Nordeste (KOOHAN; HAUSS, 1999, p. 441).

Figura 26 - *A mulher-diabo no rastro de Lampião*. Ilustrado por Flavio Colin, Nova Sampa, 1994.



Fonte: Disponível em: < <https://issuu.com/canoadetolda/docs/mulherdiaba>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

Um exemplo dessa técnica personalizada, de acordo com Gonçalo Júnior (2009), aparece, geralmente, no primeiro quadro de sua história, que, para o desenhista era um espaço muito especial, pois ali exercitava sua criação e resumia tudo o que viria a seguir. Os primeiros quadros de muitos trabalhos, ao longo de diferentes épocas, são bastante grandes, como uma cena de cinema, com riqueza de textura e estilização, para conquistar o público desde os primeiros momentos. Isso é o que se pode ver nas imagens de abertura do álbum *Caraíba*.

Figura 27 - Detalhe da obra *Caraíba*. Flavio Colin, Desiderata, 2007.



Fonte: Colin (2007, p. 7).

Por mais que Colin tenha declarado que no início de sua carreira se inspirou em quadrinistas americanos, em sua obra não é possível constatar nenhuma influência, conforme aponta Gonçalo Júnior (2009), nem mesmo a presença de qualquer modismo passageiro. Porém, após a análise de vários trabalhos de Colin, podemos perceber que, em determinados desenhos do mestre, há algumas influências dos quadrinistas que o inspiraram no início da carreira, como Milton Caniff, Chester Gould, Alex Raymond entre outros.

Seu estilo consolidou-se na década de 1970, quando o artista chegou ao traço que tanto procurou, um traço pessoal, capaz de tornar possível sua identidade em qualquer lugar ou época. Um traço carregado de simplicidade, mas um simples muito difícil de fazer.

Olha, eu primeiro fui procurando um traço pessoal, algo que me identificasse. Mas um traço onde eu me sentisse à vontade, porque não adianta fazer algo que é pretensamente pessoal, mas você não se sinta confortável. Então, eu tinha que fazer alguma coisa que me agradasse, estética e artisticamente. Fui e sou um adepto da simplicidade. Acho que a coisa tem que ser simples (COLIN, 2001, n.p.).

Colin (2001) ainda explica que não rabisca muitas coisas, faz várias coisas em um traço. Usa bastante o contraste, mas procura resumir, fazer um trabalho simples. Talvez, segundo o autor, seja por isso que o julgaram moderno, pois estiliza e, muitas vezes, o resultado fica meio caricato. Para ele, se fizer um bandido, o personagem tem que ter no traço alguma coisa truculenta para que o público olhe e identifique como bandido sem confundir com o mocinho.

Mas a simplicidade é muito difícil, porque é muito mais fácil colocar do que tirar. Agora, eu digo o seguinte, a base tem que ter estudo, tem que ser acadêmica. Meu esboço é quase acadêmico, a estilização é feita depois. Você não pode partir direto

para o cartum, e eu vejo muito disso, principalmente, em fanzines.³⁹ Mas o cartunista sabe que tem que ter essa base de anatomia. Estilizar direto é muito difícil e o desenho não fica completo (COLIN, 2001, n.p.).

Toda essa procura do aprendizado para estilizar seus trabalhos, segundo Gonçalo Júnior (2009), vinha do esforço para se distanciar dos padrões americanos e isso o levou a ser uma referência para as outras gerações.

Pessoa (2012) aponta que a trajetória de Colin mostra um profissional consciente de sua busca em ser um artista responsável e que seu traço, ao longo do tempo, foi buscando uma síntese, uma simplificação no significado das formas, deixando a imagem ainda identificável, comunicando de modo resumido.

Colin, um apaixonado pela temática nacionalista, valorizou nossa história mais do que qualquer outro quadrinista, pois, para ele, nossa gente tinha muita importância. De acordo com Gonçalo Júnior (2009), gostava de quadrinhos com conteúdo e, por isso, para fazer suas adaptações, dedicava-se muito à pesquisa. “Eu acho que a pesquisa é fundamental, porque a memória é falha” (COLIN, 2001, n.p.). Colin ainda coloca que a pesquisa, além de valorizar o trabalho, passa informações mais precisas e corretas e, ao mesmo tempo, o pesquisador também aprende. A pesquisa é importante, também, porque a arte dos quadrinhos é muito complexa e, assim como a música, o cinema e a dança, existem muitos tipos de quadrinhos, fazendo com que o desenhista deva ler muito, tenha disciplina e um método de trabalho. Em relação ao seu método, ele comenta:

O meu método de trabalho é muito simples. Naturalmente, esboço a lápis toda a história (se for longa, divido em duas ou três etapas). Em seguida, coloco a página sobre uma mesa luminosa, com a folha de papel definitiva superposta, faço o letreiramento, com os balões e a quadrinização. Desenho com uma pena fina e, retirando a página da mesa luminosa, executo a finalização com o pincel (COLIN, 2007, p. 120).

Por ser um artista que sempre levou a sério o seu trabalho, sempre pesquisando para realizar suas produções, o resultado é um acervo extraordinário com muitas obras premiadas.

Colin (2001) conta que ganhou alguns prêmios, citando vários prêmios HQ Mix,⁴⁰ como um em 1990 como o grande mestre dos quadrinhos, outro em 1994, como o melhor

³⁹ Fanzine: “Publicação elaborada por e para amantes de ficção científica, histórias em quadrinhos, cinema etc.” (KOOHAN; HAUSS, 1999, p. 661).

⁴⁰ Conforme Santos (2020), o Troféu HQ Mix é uma das mais tradicionais premiações das histórias em quadrinhos e do humor gráfico no Brasil. Criado em 1989 pelos artistas João Gualberto Costa (Gual) e José Alberto Lovetro (Jal), a premiação segue como uma das principais honorárias ao gênero no Brasil.

desenhista nacional, e em 1999, como artista homenageado. Recebeu, também, alguns prêmios Ângelo Agostini.⁴¹ Esses prêmios podem ser vistos na tabela nº. 2.

Tabela 2 - Prêmios que Flavio Colin ganhou ao longo da carreira

ANO	CATEGORIA	PRÊMIO	OBRA PREMIADA
1986		Press	Conjunto da obra
1987	Mestre dos quadrinhos	3º Prêmio Ângelo Agostini	
1991	Grande Mestre	3º Troféu HQ Mix	
1995	Desenhista Nacional	7º Troféu HQ Mix	
1995	Graphic Novel Nacional	7º Troféu HQ Mix	Mulher-Diaba no rastro de Lampião
1995	Revista de Terror	7º Troféu HQ Mix	Hotel do Terror
1998	Homenagem especial	10º Troféu HQ Mix	
2001	Melhor Desenhista	17º Prêmio Angelo Agostini	Fawcett
2001	Graphic Novel Nacional	14º Troféu HQ Mix	Estórias Gerais
2001	Homenagem especial	14º Troféu HQ Mix	
2002	Melhor desenhista	18º Prêmio Angelo Agostini	
2003	Graphic Novel Nacional	15º Troféu HQ Mix	Fantasmagoriana
2003	Edição especial	15º Troféu HQ Mix	O Filho do Urso e outras histórias
2022	Grande Contribuição	34º Troféu HQ Mix	Projeto de Resgate da Obra de Flavio Colin

Fonte: Santana (2006). Disponível em:

<<https://www.bigorna.net/index.php?secao=biografias&id=1148261005>>. Acesso em: 08 dez. 2021.

No ano de 2023, a estatueta escolhida para o Trigésimo Quinto troféu HQ Mix foi o personagem Curupira, criado por Flavio Colin. O artista responsável pela confecção foi Bruno Braga,⁴² fundador do Instituto de Impressão 3D, em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco.

⁴¹ De acordo com Vergueiro (2017), Ângelo Agostini (1843-1910) foi um autor ítalo-brasileiro que criou séries em linguagem gráfica sequencial bastante semelhantes às histórias em quadrinhos, por isso, é considerado um precursor dessa arte no Brasil.

⁴² Bruno Neves Braga nasceu em 1989. O pernambucano de Recife, formado em Administração de Empresas (UniFG/Universidad Europea de Madrid), é o fundador e sócio-diretor do Instituto Impressão 3D. Criou o Instituto Impressão 3D com o intuito de ser ao mesmo tempo um MakerSpace e um espaço de uso coletivo, que promove não apenas acesso aos sistemas, mas também palestras, minicursos e pesquisas sobre o setor e em nosso país (LOVETRO, 2023, n.p.).

Figura 28 - Troféu HQ Mix, 2023. Curupira, Flavio Colin.



Fonte: Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/08/29/estatueta-do-35-trofeu-hqmix-homenageia-o-curupira-de-flavio-colin>>. Acesso em: 24 out. 2023.

Colin, ao longo de sua carreira, produziu muitas histórias, mas, infelizmente, muitas delas se perderam ou foram extraviadas, por isso, não é possível precisar o número exato de suas produções. Sobre isso, em resposta a um e-mail nosso solicitando uma lista de trabalhos do artista, endereçado a Ivan Costa, curador da obra de Flavio Colin, o filho, Flavio Colin Júnior (em cópia), mandou a seguinte resposta, “infelizmente não tenho essa informação da quantidade de obras do Papai. Mas me lembro que uma vez conversamos sobre isso e ele mesmo me falou que não tinha noção, mas que achava (na ocasião) que passava de trezentas entre publicadas e não. E isso já deve fazer uns 40 anos” (COLIN JÚNIOR, 2022, n.p.).

De acordo com Diogo (2007), no site “Guia dos quadrinhos”, encontramos 237 revistas que publicaram uma ou mais histórias do quadrinista. Essa lista pode ser consultada no anexo II.

3 REPRESENTAÇÕES DE BRASIL E IDENTIDADES BRASILEIRAS NOS QUADRINHOS DE COLIN, CONSIDERANDO A LINGUAGEM E AS TÉCNICAS

Este capítulo se propõe a elaborar um breve panorama e algumas reflexões a partir da leitura de várias obras do autor. Essas obras não serão apresentadas de forma mais aprofundada, mas são importantes para pensar como Flavio Colin usou as materialidades e visualidades para representar os personagens, os tipos de feminilidades e masculinidades, as construções de gênero, raça e etnia, a construção das paisagens urbanas e rurais e como ele buscou criar uma identidade de Brasil em suas histórias em quadrinhos.

Para tal, abordaremos o conceito de identidade e representação por meio, principalmente, da obra de Stuart Hall (2016), e os conceitos de cultura material e visual, discutindo as obras de Daniel Miller (2013), Everly Pegoraro (2018), Raimundo Martins, Irene Tourinho (2011), entre outros.

3.1 Representação e identidade

A representação, segundo Hall (2016), liga o sentido e a linguagem à cultura, ou seja, “representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas” (HALL, 2016, p. 32). Representar abrange a aplicação da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos, coisas ou personagens, por meios como a escrita, a pintura, o desenho, a fotografia, a arte e o sistema de comunicação. Porém, só podemos entender os significados nos sistemas de representações “se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior” (SILVA, 2014, p. 17). Para Silva (2014), a representação abrange os estágios de significação e os sistemas simbólicos pelos quais os significados são lançados, posicionando-nos como sujeitos.

De acordo com Hall (2016), é dessa forma que se dá sentido às coisas, aos personagens e acontecimentos. É por meio da linguagem que criamos e apresentamos o mundo e atribuímos identidades a um grupo de pessoas, a povos e raças. Ou seja, a linguagem pode ser vista como um depósito de padrões, normas e representações. E essas identidades “[...] não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2001, p. 48). As identidades são constituídas ao longo do tempo, ou seja, elas não são inatas. “Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de

identificação e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2001, p. 39), que se busca na linguagem.

No centro do processo de dar significado na cultura, existem dois sistemas relacionados e pertinentes. O primeiro, aceita dar sentido ao mundo por meio de uma série de equivalências entre os objetos, as coisas, as pessoas, acontecimentos etc. Já o outro, depende da elaboração de um grupo de correspondências entre o nosso conhecimento da ideia que temos daquilo e a reunião dos signos organizados em várias linguagens que apontam ou representam aqueles conceitos. “A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção de sentidos na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de representação” (HALL, 2016, p. 38).

Muitas vezes, os significados que criamos ou aprendemos são estereótipos ou convenções sociais, reiteradas por narrativas de telenovelas, do cinema, da literatura e de propagandas que consumimos nos meios massivos de comunicação. Conforme Barbero (2015), esses meios conquistaram o papel de agentes culturais, porém, sem desconsiderar o caráter comercial, propagando modelos estereotipados de identidades de raças ou grupos sociais.

A identidade não é fixa ou permanente; ela é móvel, e se forma e se transforma constantemente, aponta Hall (2001). A esse respeito, Silva (2014) alerta que quando as identidades envolvem reivindicações essencialistas, elas são vistas como fixas e imutáveis, por isso, devemos adotar uma posição não essencialista. Essa postura tem “ênfático que as identidades são fluidas, que elas não são essências fixas, que elas não estão presas a diferenças permanentes” (SILVA, 2014, p. 36).

Albuquerque Junior (2001) pede que se questione a própria ideia de identidade, que é vista, muitas vezes, como uma repetição, uma semelhança de nível, que tem no seu interior uma diferença inicial, batalhas e lutas que precisam ser mencionadas. “A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiência efetivas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001 p. 27).

Fiorin (2009) aponta que existem várias concepções de identidade brasileira, e uma delas é a concepção da mistura das raças que chegaram aqui, com as que já habitavam o Brasil, tornando o brasileiro simpático, acolhedor e tolerante. “Daí se descreve o brasileiro como alguém aberto, acolhedor, cordial, agradável, sempre pronto a dar um ‘jeitinho’. Ocultam-se os preconceitos, a violência que perpassa as relações cotidianas etc. Enfim, esconde-se o que opera sob o princípio da triagem” (FIORIN, 2009, p. 124). O autor critica a ideia de que a mestiçagem é o que dá a genialidade do brasileiro no futebol, por exemplo, e que este esporte é um reflexo

do que é ser brasileiro, pois uniria eficiência e malandragem, objetividade e transgressão. Essa concepção de identidade brasileira nos remete à ideia do mito fundador.

Chauí (2006) coloca que, no período da colonização do Brasil, surgiram os principais elementos para a construção de um mito fundador, ou uma narrativa de origem de identidade brasileira. O primeiro item que constitui esse mito é que o Brasil era um paraíso, onde todos viviam em harmonia numa natureza exuberante e farta. O segundo, a sagrada história deste país, onde tudo era a vontade divina. O terceiro item tornava o governo sagrado, ou seja, o rei tinha o direito divino para unificar e disciplinar uma sociedade.

Esses elementos construíram um mito de que o Brasil é constituído de três raças (o branco, o negro e o indígena), as quais vivem harmoniosamente e desconhecem o preconceito, formando uma única nação.

A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo de nação una e indivisa, sobreposta com um manto protetor que recobre as divisões reais que a constitui (CHAUÍ, 2006, p. 89-90).

Schwarcz (2019) conta que os primeiros ensaios sobre os três povos formadores do Brasil datam de 1832. Nesses ensaios foram usadas metáforas de rio para determinar as três raças, sendo que o primeiro rio representava o indígena, era pequeno e tendia a desaparecer. O segundo, também bastante pequeno, representava o negro e o terceiro era grande e caudaloso, representando os brancos. Para a autora,

Essa metáfora demonstrava grande falta de conhecimento sobre as raças negra e indígena, “falta” essa que na verdade era excesso, pois dava conta do que interessava para valer: contar uma história pátria – a europeia – e mostrar como ela se imporia, “naturalmente” e sem conflitos às demais (SCHWARCZ, 2019, p. 16).

Schwarcz (2019) ressalta que mistura não era e nem nunca foi sinônimo de igualdade.

[...] o negro é visto pelo olhar do paternalismo branco, que vê afeição natural e o carinho com que os brancos se relacionam, completando-se uns aos outros, num trânsito contínuo entre a casa-grande e a senzala. Na ideologia da “identidade nacional”, o negro é visto como classe social, a dos escravos [...]. Na primeira, o caráter brasileiro é formado pelas relações entre o branco bom e o negro bom [...], ou entre o branco ignorante e o negro indolente [...]. Na segunda, a identidade nacional aparece como violência branca e alienação negra, isto é, como duas formas de consciência definidas por uma instituição, a escravidão (CHAUÍ, 2006, p. 26-27).

Tanto na primeira quanto na segunda ideologia, foi tirada do indivíduo negro a capacidade de criar, agenciar e ter consciência política, mas lhe foi dado o caráter de indolente e malandro. Chauí (2006) aponta que a ideia de mestiçagem permitiu construir a imagem de

uma sociedade homogênea, mas uma identidade nacional incompleta e cheia de lacunas, porque as pessoas livres pobres e escravizadas do período colonial ou os operários e operárias do período republicano foram classificados como alienados.

Porém, conforme afirma Fiorini (2009), no tempo da construção da nacionalização, “os negros estavam excluídos. Essa mistura não era desejável, pois, afinal, tratava-se de escravos. Mais tarde, surge a ideologia do embranquecimento,⁴³ que presidiu ao estímulo às grandes imigrações europeias, de italianos, de alemães, de espanhóis, de poloneses etc.” (FIORINI, 2009, p. 121).

Para a criação de uma identidade brasileira, houve, em muitas ocasiões, a necessidade de se inventar tradições, como aconteceu, conforme Barbato (2014), durante o processo de independência de Portugal, em meio a uma crise institucional.

Portanto, era o momento ideal para se operar um processo de invenção das tradições, prover uma identidade nacional capaz de produzir códigos de comunhão entre brasileiros de norte a sul, de leste a oeste do país, separados por rios, montanhas e florestas, que pouco – ou quase nada – enxergavam semelhanças entre si, além das semelhanças de viverem sob um mesmo governo (BARBATO, 2014, p. 4-5).

Hobsbawm e Ranger (1984) lembram que não há lugar ou período da história nos quais não ocorreu a invenção das tradições.⁴⁴ Isso acontece de modo mais intenso em momentos de transformações rápidas, em que se destroem os padrões sociais onde as velhas tradições estavam inseridas.

A literatura brasileira, as artes plásticas e os meios de comunicação, que fazem parte do sistema de representação, ao longo da história, contribuíram com a representação da identidade cultural brasileira, criando personagens caricatos, símbolos e paisagens, destacando costumes como sendo de um Brasil único.

Nossa identidade foi forjada por meio da pintura e das obras literárias emblemáticas, românticas, que retratava a grandiosidade de nossa natureza e da população indígena. Apesar de se saber muito pouco sobre os indígenas, visto que em pleno século XIX, estavam suficientemente longe (PEGORARO, 2018, p. 42).

Para a autora, criou-se uma identidade indígena a partir do imaginário branco, masculino e europeu, do ponto de vista dos colonizadores.

⁴³ De acordo com Pegoraro (2018), o branqueamento foi promovido pelo Estado Brasileiro em relação à mestiçagem, amparado na convicção de que o Brasil se desenvolveria e seria uma nação branca por meio da mistura dos imigrantes europeus com os negros que habitavam o país.

⁴⁴ “Tradição inventada” é um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a incultar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que significa, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBBSAWM; RANGER, 1984. p. 9).

A identidade de um povo é um conjunto de sentimentos, conhecimentos, costumes etc. que faz o indivíduo se sentir ambientado a um lugar, sociedade, comunidade ou nação, mas quem não compartilha dos mesmos sentimentos, conhecimentos e costumes daquele lugar, não deve ser excluído, pois, não existe, como reitera Hall (2001), uma única identidade e sim identidades múltiplas.

3.2 Cultura material e cultura visual

A representação, como vimos, é uma prática social que cria e recria identidades, segundo Hall (2016). Mas ela é materializada, ou seja, são relações com artefatos que assumem significados de acordo com o uso e com a maneira como são representados. As coisas nem sempre são tangíveis, em que poderíamos esbarrar ou tropeçar. “Elas funcionam porque são invisíveis e não mencionadas, condição, que em geral, alcançadas por serem familiares e tidas como dadas” (MILLER, 2013, p. 79). Essas materialidades representam diferenças de gêneros, de classes, de educação, de cultura e de profissão, ou seja, elas classificam o que somos e como vivemos.

Para Miller (2013), em alguns momentos, certos objetos, que identificam um povo ou uma nação, podem ser vistos como superficiais, mas eles ajudam a ressignificar o mundo e as relações cotidianas. Quem pertence a outras comunidades ou outras nações vê as coisas de outro modo. “O termo superficialidade e as suposições que fazemos sobre onde estaria situado o ser, fazem parte de uma definição muito mais ampla da cultura material em nossa sociedade” (MILLER, 2013, p. 36-37). Um objeto pode ter inúmeras funções ou usos e isso nos ajuda a conhecer algumas práticas sociais de um grupo, como a indumentária, por exemplo. Em um determinado lugar, as pessoas usam as roupas para se descobrirem como seres, em outras, para se definirem como homens ou mulheres, solteiros ou casados, já em outras comunidades, servem apenas para cobrir o corpo.

A caracterização dos personagens criados por Colin, os artefatos, os cenários, os tempos narrados, são materialidades que ajudam a compreender como se estabelecem as relações sociais e a representação do Brasil de um determinado momento da história. Como Miller (2013) coloca, os objetos, as coisas, os trechos e os troços não só nos representam, como nos constituem como sujeitos.

Para melhor compreensão da identidade de um grupo, de um povo e ou de uma nação, há que se considerar que as imagens e outras representações visuais, segundo Martins e Tourinho (2011), carregam e medeiam significados e posições discursivas que ajudam a pensar

o mundo e a nós mesmos como sujeitos. A identificação de um grupo se dá, em grande parte, por meio do visual, que “legitima espaços de sociedade” (PEGORARO, 2018, p. 136).

Cultura visual não é só aquilo que se vê nos museus, em exposições, em filmes, em vídeos, telenovelas, fotografias e nos mais diferentes espaços virtuais, mas o que se vê do ponto de onde o sujeito está, o momento da história no qual se vive. Por isso, deve-se ter o cuidado ao construir relatos sobre outras épocas a partir das representações visuais do presente. Muitas vezes, essas representações podem apenas fazer sentidos na época em que foram criadas.

Para Martins e Tourinho (2011), a cultura visual é uma condição cultural e está inserida nas relações com as tecnologias de comunicação e aprendizagem, afetando a maneira como vemos a nós mesmo e o mundo: “[...] a cultura visual não seria tanto um quê (objeto, imagem) ou como (um método para analisar ou interpretar o que vemos), pois se constitui como um espaço de relação que traça pontes por aquilo que vemos” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 34).

Os autores colocam, também, que a cultura visual pode ser um campo de estudos interdisciplinar que questiona as práticas culturais do olhar e as consequências desse olhar sobre quem vê.

Já vimos que a representação cria e recria significados de coisas, objetos, artefatos, raças, gêneros etc.; dessa forma, engendra identidades, por isso, quando vemos uma imagem de um artefato, até mesmo de um costume, recorremos às informações gerais ou conhecimento específico (criado pela representação). Evocamos, também, condizente com Martins e Tourinho (2011), hábitos, referências, valores e contextos para dar sentido ao que vemos. “Cada indivíduo utiliza suas informações, conhecimentos, hábitos e referências para estruturar e dar sentido às coisas que visualiza, valorizando-as diferentemente, negociando os seus significados de acordo com o contexto, sua trajetória cultural e interesses” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 55). Porém, o conhecimento prévio de quem está vendo, pode ser elaborado pela representação e o sujeito não percebe essa influência.

3.3 A representação de cultura material e visual de brasis nas obras de Colin

Flavio Colin tratava os quadrinhos como um meio de comunicação e formação muito importante, “principalmente no Brasil, país com milhares de analfabetos e semianalfabetos, onde os livros são caríssimos. Quadrinhos são mais populares e baratos. Seduzem pela interessante harmoniosa combinação do desenho com o texto curto e objetivo” (COLIN, 2000, p. 8). Para o artista, esses quadrinhos publicados no Brasil deveriam ser brasileiros, ou seja,

mostrar temas brasileiros, pois “assuntos, figuras, paisagens, variedades de costumes não nos faltam” (COLIN, 2000, p. 8). Ele dizia que as histórias em quadrinhos de fora deveriam ficar de fora mesmo, e que as histórias em quadrinhos daqui deveriam mostrar o Brasil para os brasileiros.

Colin passou quase toda sua vida tentando mostrar o Brasil ou os “Brasis” ao seu povo, trazendo paisagens, costumes, histórias (fatos reais) e estórias (ficção e imaginário) brasileiras. Na sua obra, o artista apresentou diferentes faces da sociedade por meio de representação e do uso da cultura material e visual, na criação dos cenários e personagens. Além disso, os artefatos, carregados de símbolos, usados por Colin, possibilitavam diversos modos de identificação com o país, como com as especificidades de cada região. Vale lembrar que a representação, segundo Hall (2016), é um processo no qual as pessoas envolvidas em uma determinada cultura usam a linguagem para produzir sentidos. Entretanto, as coisas não possuem sentidos fixos ou acabados, são as práticas culturais que dão sentidos às coisas, ou seja, um mesmo artefato pode ter significados diferentes dependendo da época e do contexto social. “Não há garantia alguma de que cada objeto em uma cultura terá sentido equivalente em outra, precisamente porque culturas diferem, às vezes radicalmente, uma das outras [...] a forma com que elas retalham, classificam e atribuem sentidos ao mundo” (HALL, 2016, p. 108).

Iniciamos com a obra *Fantasmagoriana e outros contos sombrios*, lançada como revista independente entre 2000 e 2002 e relançada pela editora Nemo em 2013, com ilustrações de Flavio Colin e roteiro de Wellington Srbek. Colin constrói o período colonial brasileiro por meio de suas linhas, hachuras e pontos, um jogo expressivo de luzes e sombras. O cenário é composto por igrejas e casas com arquitetura desse período, além da calçada com pedras ovaladas, chamadas de calçada pé-de-moleque.⁴⁵ Antes mesmo de começar a leitura da obra, já se percebe que a história se passa nas cidades históricas coloniais de Minas Gerais como Marina, Ouro Preto, Sabará, Tiradentes, São João Del Rei, entre outras.

Fantasmagoriana e outros contos sombrios é uma coletânea de obras de Colin e Srbek que traz três contos populares de terror: “A companhia das sombras”, “Admirável novo mundo” e “Uma noite no fim do mundo”. Não se pretende, neste momento, fazer uma análise de cada conto, mas refletir sobre o conjunto da obra para mostrar as materialidades e visualidades que o artista usou para criar uma identidade brasileira.

Na obra, Colin busca uma identidade baseando-se na vida das pequenas cidades brasileiras, sublinhando aspectos da religiosidade, da história do Brasil e dos contos populares.

⁴⁵ Segundo Toledo (2015), a calçada pé-de-moleque ou cabeça de negro é um tipo de calçada com pedra irregular, comum no período colonial. Também conhecida como calçada portuguesa.

Na questão de religiosidade, em vários momentos, aparecem falas de padres ou falas referindo-se a eles, mostrando que, em muitas situações, é comum os moradores esperarem uma solução dos padres para os problemas da cidade.

Logo nas primeiras imagens de *Fantasmagoriana e outros contos sombrios*, percebemos a pesquisa da visualidade das edificações cristãs (figura 29). Essas igrejas católicas, por meio de suas linhas arquitetônicas e formas, remetem à arquitetura religiosa colonial barroca.⁴⁶ O artista investe na caracterização estilizada das pequenas cidades de Minas Gerais, no período da descoberta do ouro nessa região e da chegada de uma grande parte da população do país e de Portugal para a exploração das minas, junto com artistas, artesãos e religiosos, responsáveis pela construção das igrejas. Na figura 29, podemos ver os traços semelhantes do desenho das igrejas feitas por Colin e a fotografia de uma igreja de arquitetura barroca existente nas cidades históricas do estado de Minas Gerais.

Figura 29 - Desenho de uma igreja estilo barroco, símbolo de identidade de religiosidade na obra *Fantasmagoriana*. Colin 2013. Igreja Barroca de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais.



Fonte: Srbek e Colin (2013, p. 27); Tirapeli (2008, p. 278).

Colin usa como referência histórica o desfecho da Inconfidência Mineira.⁴⁷ Para Fausto (2006), a Inconfidência Mineira foi a manifestação de rebeldia mais importante ocorrida no Brasil nos fins do século XVIII, e essa importância advém da construção simbólica. O uso

⁴⁶ Barroco, uma palavra portuguesa que significa “pérola irregular, com altibaixos”, passou bem mais tarde a ser utilizada como termo desfavorável para designar certas tendências da arte seiscentista. Hoje, entende-se por estilo Barroco, uma ornamentação artística que surgiu em Roma, na virada do século XVII (BECKETT, 2006, p. 173).

⁴⁷ Inconfidência Mineira foi um movimento patriótico do final do séc. XVIII (1789), chefiado pelo alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que pretendia libertar o Brasil do regime colonial português (também se diz Conjuntura Mineira) (KOOGAN; HOUAISS, p. 857).

dessa simbologia criada pela representação da Inconfidência teve relação direta com a identificação dos personagens como pertencentes àquela região.

Na figura 30, podemos ver o emprego dessa simbologia para representar a Inconfidência por meio de imagem, em primeiríssimo plano, da parte inferior das pernas e pés de uma pessoa que estava suspensa. Colin nos dá uma ilusão de enquadramento pela disposição dos elementos no quadro, e a interpretação do que está ali depende da realidade e conhecimento do leitor, sendo, para nós, uma referência à morte de Tiradentes e à maneira como foi morto.

Figura 30 - Referência à Inconfidência Mineira na obra *Fantasmagoriana e outros contos sombrios* (2013).



Fonte: Srbek; Colin (2013, p. 16).

Nos contos populares de terror, Colin e Srbek apresentam desfiles e cortejos das assombrações (figura 31), insinuando certa naturalidade com que as pessoas daquelas cidadezinhas aceitam os adventos do sobrenatural. Os autores, por meio da imagem, ressaltam essas estórias de fantasmas e assombrações como parte do cotidiano das cidades do interior, como uma identidade daqueles lugares, contadas como verdade. Vemos, nos contos de *Fantasmagoriana e outros contos sombrios*, as pessoas ali representadas reunindo-se para ver os acontecimentos sobrenaturais. Esses acontecimentos, para a população fictícia da obra, são inteiramente naturais, causando estranhamento em quem é de fora. “[...] cada uma dessas comunidades acredita que seus costumes são inteiramente naturais e próprios; os outros é que são estranhos e equivocados” (MILLER, 2013, p. 71).

Figura 31 - Procissão dos mortos. *Fantasmagoriana e outros contos sombrios* (2013).



Fonte: Srbek e Colin (2013, p. 7).

Esses personagens com traços e feições exageradas e caricatas, representados na figura 31, compõem o cortejo fúnebre da Companhia das Sombras, formado pelos sete pecados capitais: Ira, a qual abre o desfile, seguida pela Vaidade, a Inveja, a Avareza, a Gula, a Luxúria e, arrastando-se para encerrar o desfile, a Preguiça. Pode-se notar, também, uma paródia das crenças cristãs e dos vícios condenados pela igreja católica.

O folclore brasileiro é bastante rico em lendas e contos, mas nem sempre conhecido em todas as regiões do país. Pensando nisso, Colin procurou popularizar esses contos, porque, “assim como vemos, também podemos ser vistos. Os olhos dos outros devem combinar com os nossos olhos para dar credibilidade que fazemos parte do mundo visível” (BERGER, 1997, p. 15, tradução nossa).

No conto do “Honorato”, que “tem como protagonista o povo caboclo, o Rio Amazonas e a serpente gigante boiuna” (COLIN, 2021, p. 15), de 1992 e relançado em 2021, no álbum *Terror no inferno verde*, pela editora Pipoca & Nanquim, Colin, mais uma vez, mostra a naturalidade das pessoas ali representadas, agora do norte do país, em aceitar e conviver com situações que fogem da realidade. Nesse conto, o artista apresenta uma história com características rurais ligadas ao alto Amazonas. Pelos elementos visuais apontados pelo artista, podemos ver que eram pessoas simples, que conviviam com os animais e tiravam seu sustento da floresta e das águas.

Figura 32 – “Honorato”. *Terror no Inferno Verde* (2021).



Fonte: Colin (2021, p 18).

Na figura 32, vemos como os personagens desenvolviam suas atividades, como é o caso da retirada do látex das seringueiras para a produção de borracha. Podemos identificar a fauna e a flora encontradas nesse ambiente amazônico. Vemos, também, os recursos que o artista usou, como as linhas de expressão no rosto da mulher, demonstrando a mudança dos sentimentos conforme os acontecimentos. O balão que representa o grito, quando ela disse ao marido que teria um filho, associado à expressão da personagem, exaltam toda sua emoção e felicidade com o acontecimento.

O cenário desenhado por Colin é muito rico em detalhes, evidenciando a riqueza de fauna e flora que o estado do Amazonas possui, contrastando com a simplicidade do vestuário dos personagens que, muitas vezes, reforça visões estereotipadas.

Figura 33- Representação do vestuário em “Honorato”. *Terror no Inferno Verde* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 29).

Na figura 33, podemos ver a perspectiva da imagem criada pelo artista por meio da proporção dos elementos. A disposição de planos ajuda a construir significados, sendo que as imagens do primeiro e segundo plano, com a presença indígena, estão grandes e mais nítidas. Já no terceiro plano, a imagem do pescador, que é um caboclo que irá receber a ajuda do personagem indígena, é menor, talvez pelo susto por ver o personagem, que antes era uma cobra, em pé e com forma humana. No balão que representa o pensamento do personagem, mostra-se o jeito coloquial de falar e o vocabulário usual do povo representado na história, como a palavra *panemice*, a qual significa que tudo está parado ou caçador e pescador azarado.

Na obra *Sertão e Pampa*, lançada pela editora Grafipar na década de 1980, com roteiro de Luiz Rettamoço e desenhos de Flavio Colin, o vestuário indígena e as roupas usadas nas batalhas e no campo são compostos apenas por alguns ornamentos corporais. Os indígenas

dessa passagem são apresentados como selvagens, pois ainda não conviviam com os Jesuítas e, logo, não eram civilizados. O artista os representa de forma estereotipada, caracterizando as diversas etnias como iguais. Já os que estão em companhia dos padres, nas Reduções, são diferenciados pelas vestes, porém, suas feições são semelhantes. Tantos os que estão nus, somente com os ornamentos, quanto os que estão vestidos, sugerem características e costumes indígenas da etnia guarani. Vale lembrar, conforme Miller (2013), que a roupa não nos muda, mas nos revela mais até para nós mesmos.

Figura 34- Representação do indígena em Sepé Tiarajú. *Sertão e Pampa* (1980).



Fonte: Colin e Rettamozo (1980, p. 14).

Na figura 34, o jeito como os indígenas estão representados traz valores idealizados de bravos guerreiros e a luta feroz pela sua liberdade. Há uma desproporção em relação aos brancos, mesmo considerando as regras da perspectiva e a relação entre os planos. A gestualidade e a expressão corporal evocam dinamismo e colocam os indígenas como sujeitos ativos. As ações são reiteradas pelo movimento dramático criado com as linhas diagonais das lanças.

Nesta obra, os povos indígenas apresentados aparecem num cenário mais urbano, com construções de igrejas nas Reduções jesuíticas (figura 35). As Reduções “eram espaços urbanos em meio à mata, construídos sobre coxilhas, num plano mais alto. O templo ficava no centro. Na frente à praça e ao redor dela, as casas dos índios. de um lado da igreja, a casa dos padres, com dois pátios, e as oficinas de arte e trabalho” (TAVARES, 1999, p. 16). Na figura 35, vemos, ao fundo, as ruínas da igreja Missioneira de São Miguel Arcanjos, inspirada na Igreja Santíssimo Nome di Gesù All'Argentina, de Roma (figura 35), igreja considerada matriz da Companhia de Jesus, ordem jesuítica. Foi a primeira igreja com fachada barroca, construída pelos jesuítas em 1568-80 naquela cidade, e serviu como modelo de construção em muitos outros países.

Figura 35 - Igreja Santíssimo Nome di Gesù all'Argentina, 1568-80, de Roma, Itália



Fonte: Foto acervo pessoal, elaborado pelas pesquisadoras, 2020.

Percebemos, também, a presença da flauta Pan e do tumbaquara,⁴⁸ que são instrumentos musicais conhecidos e produzidos pelos povos guaranis nas oficinas jesuíticas, onde os indígenas eram treinados para todos os tipos de ofícios. Outra situação que chama a atenção na imagem é o remendo nas roupas, mostrando a situação de pobreza dos indígenas.

⁴⁸ Tumbaquara: Instrumento típico da região missioneira, criado pelos índios e jesuítas (COLIN; RETTAMOZO, 1980, p. 11).

Figura 36 - Representação das ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul e flauta Pan do povo indígena guarani em Sepé Tiarajú. *Sertão e Pampa*, (1970-80).



Fonte: Colin e Rettamozo (1980, p. 22).

As materialidades e as visualidades usadas pelo artista tornam possível identificar onde se passa a história, criando uma narrativa visual sobre o modo de vida desse lugar, evocando o fato de que os indígenas viviam em liberdade e, ao mesmo tempo, em servidão. Os artefatos apresentados como vasilhas de barro (figura 38) para armazenar água e alimentos, balaios de trançados (figura 39), as lanças (figura 37), bíblia, vela e o crucifixo (figura 40), o cruzeiro (figura 37), o formato da igreja, ajudam a pensar sobre o cotidiano desses povos, o momento da história do Brasil, a questão religiosa e a lenda do herói indígena do Sepé Tiarajú. Nessa obra, Colin “tinha a oportunidade de refletir a brasilidade na forma e no conteúdo das histórias” (DANTON, 2012, p. 49). Com todas essas visualidades, percebe-se que são povos indígenas da etnia guarani, que viviam em ambientes dominados pelos Jesuítas, no esplendor das Missões, sendo catequizados pela fé católica. Trata-se de descendentes daqueles que um dia foram donos dessas terras e matas, vivendo agora na miséria.

A representação desses indígenas parece apontar para os valores da aculturação, da imposição de uma cultura e costumes que não pertenciam a esses povos. A imagem dos indígenas trabalhando em frente à igreja nos remete à ideia do mito fundador, da mistura entre as raças, do indígena pacífico, conformado, ordeiro, trabalhador e religioso.

Figura 37 - Representação do Cruzeiro. “Sepé Tiarajú”. *Sertão e Pampa* (1980).



Fonte: Colin e Rettamozo (1980, p. 13).

Na figura 37, a imagem em destaque no primeiro plano, à esquerda, é da Cruz de Lorena, que é um símbolo religioso de poder e proteção. De acordo com Tavares (1999), os Jesuítas espanhóis usavam esse símbolo, que passou a ser chamada de cruz missioneira.

Figura 38 - Artefato de cerâmica para armazenar água. “Sepé Tiarajú”. *Sertão e Pampa* (1980).



Fonte: Colin e Rettamozo (1980, p. 9).

A narrativa joga com duas temporalidades, o passado e o presente. No decorrer da história, em várias passagens, conta-se a luta dos indígenas para sobreviver no presente. Em relação aos povos guaranis atuais, sabe-se que “vendem artesanatos em frente ao museu. Os turistas, curiosos, param, observam, tiram fotos nesse palco onde, um dia, guaranis e padres da Companhia de Jesus ergueram uma utopia à qual chamaram de Missões” (TAVARES, 1999, p. 14).

A figura 39 traz o deslocamento de dois indígenas para tentar vender seus artesanatos. Nessa imagem, podemos observar um velho e uma criança, representando, talvez, o passado e futuro, e, ao mesmo tempo, a tradição indígena, cujo conhecimento e história são transmitidos dos mais velhos para os mais novos.

Essa cena passa-se no presente, pois, nas Reduções do passado, o indígena trocava e armazenava seus produtos no armazém comunitário.

Figura 39 - Pessoas indígenas se deslocando para vender seus artefatos. “Sepé Tiarajú”. *Sertão e Pampa* (1980).



Fonte: Colin e Rettamoza (1980, p. 4).

Tavares (1999) conta que, muitas vezes, esses povos guaranis, que vendem artesanatos na região dos Sete Povos, em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, lugar representado pela obra de Colin, são trazidos de outras cidades que querem se livrar deles: “Esse grupo guarani que um dia chegou trazido numa Kombi, enxotado de uma cidade que não queria vê-lo por perto, integrou-se à paisagem de São Miguel” (TAVARES, 1999, p. 20). Segundo o autor, para produzir seus artesanatos os indígenas usam recursos da floresta subtropical que fica perto dali. Retiram de lá a madeira e a fibra do guaimbé, planta usada para amarrar o trançado.

Figura 40 - Representação da religiosidade por meio da figura da bíblia, da vela e dos crucifixos. “Sepé Tiarajú” *Sertão e Pampa* (1980).



Fonte: Colin e Rettamozo (1980, p. 12).

Na figura 40, podemos ver que, ao representar os indígenas, Colin, mais uma vez, desenhou todos com feições bastante semelhantes, ao contrário dos padres jesuítas, com características bem marcadas e diferentes. As visualidades religiosas, sempre presentes nessa obra, representam também a luta do bem contra o mal. A negociação se dá em uma mesa, com os indígenas meio de costas para o leitor e brancos bem visíveis, quase de frente. A composição da cena em diagonal reforça o desequilíbrio nesses acordos. O vestuário, o mobiliário e os objetos que compõem o cenário demonstram a situação privilegiada dos religiosos.

A história em quadrinhos *Aventuras do anjo: o lenhador maldito*, nº 5, lançada em setembro de 1959 e relançada pela editora Figura no final de 2021, traz desenhos de Flavio Colin e histórias de Álvaro Aguiar. Antes mesmo de iniciar a leitura da história, pela vegetação apresentada na capa, a araucária ou pinheiro Paraná, já é possível identificar que a aventura se passa no sul do Brasil. Mas, na verdade, a história original não se passava no Brasil e Colin teve que adaptá-la, usando visualidades e materialidades do Brasil: “passava-se nas florestas do Canadá. Colin ambientou-a na Zona madeireira de Santa Catarina, que ele conhecia tão bem, e chegou a usar pessoas do local como referência para os personagens secundários” (DANTON, 2012, p. 43).

Figura 41- Vegetação característica do Sul do Brasil. *Aventuras do anjo: o lenhador maldito* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 3).

As visualidades usadas pelo artista ajudam a identificar os tipos de pessoas que participam do enredo. No início, os vestuários permitem perceber que os personagens pertencem a uma classe social de média a alta. Os acessórios, como óculos escuros, isqueiros, lenços, gravatas etc., colaboram para formar essa visão de serem mais abastados. Já no decorrer da história, outros personagens são mostrados com vestuários simples, exibindo as condições modestas em que viviam.

Figura 42 - Vestuários para representar uma classe social mais alta. *Aventuras do Anjo: o lenhador maldito* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 5).

O artista, no decorrer da história, mostra cenários urbanos, como São Paulo, com interiores de casas com sofás, cortinas, quadros nas paredes, ornamentos; cidade de Calmon, Santa Catarina, com um cenário mais rural, com muita vegetação, troncos de árvores cortadas, pois era uma região lenheira, com as típicas casas de madeira e o telhado também de madeira. De acordo com os desenhos de Colin, são homens rudes que trabalham duramente, vivem de forma simples, enfrentam muito frio. Todos são brancos, pois as pessoas negras não têm representatividade nesta história.

Os quatro personagens principais não residiam nesta região, vieram apenas ajudar os moradores a se livrar de um inimigo perigoso. Eram tratados como heróis e demonstravam ter o conhecimento de como combater o inimigo, o que os tornava poderosos. É comum, nos quadrinhos de Colin, os personagens principais terem um conhecimento superior aos demais, por isso, sempre vencem o mal, ou conseguem resolver os problemas com mais facilidade. Para Hall (2016), são os sujeitos que personificam o discurso branco e rico.

Figura 43- representação dos personagens da cidade. *Aventuras do anjo: o lenhador maldito* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 6).

Na figura 43, além das ricas vestes e ambientes do anjo e seus companheiros, é possível perceber, pela fala dos personagens, as diferenças regionais de vocabulário. O personagem, que veio do sul do país, usa expressões que não são compreensíveis por todos, como quebra, chôto, guaju e bodega.⁴⁹ Isso mostra as diferenças na comunicação entre uma região e outra.

A obra *O continente do Rio Grande*, lançada pela editora L&PM, em 1987, com ilustração de Flavio Colin e roteiro de Barbosa Lessa, traz, mais uma vez, uma história que se passa no sul do Brasil, sobre a conquista das terras onde hoje é o Rio Grande do Sul, e, também, a convivência dos indígenas guaranis com os padres Jesuítas. A questão da religiosidade é evocada pela presença do crucifixo (figura 44).

Figura 44 - Representação do crucifixo. *O continente do Rio Grande* (1987).



Fonte: Colin (1987, p. 8).

Mostra também algumas influências de costumes dos jesuítas passados para os indígenas, como assar a carne para comer, o que teria dado origem ao churrasco que se tornou um símbolo do povo gaúcho. Outra atividade representada é o trabalho dos indígenas na construção das edificações religiosas para a Companhia de Jesus.

⁴⁹ Na definição do próprio personagem do quadrinho *Aventura do Anjo: o lenhador maldito*, quebra significa valentão, chôto uma espécie de facão, guaju, uma briga, e bodega, uma espécie de venda pobre.

Em seguida, podemos ver os indígenas fazendo o churrasco (figura 45) e ajudando nas edificações Jesuítas (figura 46). Na figura das edificações (46), lemos a fala de um indígena questionando o poder e a ação discriminatória do deus cristão (Cristo Nhandejara) e afirmando que Nhandervuçu, considerado o deus criador na mitologia tupi-guarani, também é importante. O diálogo mostra que os indígenas problematizavam, duvidavam e eram sujeitos atuantes. O desenho de Colin dá ênfase à exploração do trabalho dos indígenas, pois mostra a divisão assimétrica das atividades laborais.

Figura 45 - Churrasco indígena. O continente do Rio Grande (1987).



Fonte: Colin (1987, p. 10).

Na figura 45, vemos, em primeiro plano, um pedaço de carne sendo assada. Em segundo plano, indígenas com feições muito semelhantes umas das outras, esperando para que o churrasco fique pronto. Alguns estão sentados em frente a uma palhoça, outros em pé. Segundo Tavares (1999), o churrasco surgiu com os indígenas, que foram repreendidos por comer a carne crua e aconselhados a cozinhar os alimentos, então, eles passaram a usar o fogo para “moquear” a carne. Percebemos, nas figuras 45 e 46, o cuidado de Flavio Colin em mostrar a diferença na caracterização dos indígenas guaranis. Quando estão nos campos, longe dos olhos dos padres jesuítas, aparecem de corpos nus, com adereços na cabeça, já, quando estão junto aos padres, na construção da igreja (figura 46), estão cobertos por roupas, todas iguais, e o adereço que usam é o crucifixo.

Figura 46 - Edificação Jesuíta feita pelos indígenas. O continente do Rio Grande (1987).



Fonte: Colin (1987, p. 9).

Vemos também, na figura 46, fragmentos de uma partitura musical para representar que havia alguém cantando enquanto trabalhavam. Tavares (1999) explica que os jesuítas ensinavam a música do velho mundo para os indígenas, além de cantos religiosos. Segundo o autor, eles eram exímios cantores e construtores de instrumentos musicais e muitos outros objetos. “E havia a delicadeza dos bordados e objetos domésticos, a confecção de instrumentos

musicais (harpa, oboé, trompete, trompas, clarins e flautas), a dedicação ao curtume, escultura em madeira e pedra, o canto coral, a tipografia [...]” (TAVARES, 1999, p. 29).

O homem branco, o gaúcho, é caracterizado pelo uso de ponche, chapéu, lenço e o inseparável cavalo. A representação do gaúcho, nessa obra, é uma pessoa que está sempre lidando com o gado.

3.3.1 A construção dos personagens nas obras de Colin

É por meio do personagem que as histórias em quadrinhos compartilham seu enredo com o leitor. Tudo acontece em relação ao personagem, ou seja, é presença fundamental na história dos quadrinhos.

Para Constantin Stanislavski (2016), deve-se experimentar o personagem, conhecer sua história, sua cultura, sua etnia, sua profissão, enfim, viver as características do personagem.

É possível retratar em cena uma personagem em termos gerais: um mercador, um soldado, um aristocrata, um camponês, etc. Para observação superficial de uma série de categorias em que as pessoas foram outrora divididas não é difícil elaborar maneirismos remarcáveis e tipos de postura. Por exemplo: o soldado profissional em geral se mantém rigidamente ereto, marcha em vez de andar como uma pessoa normal, mexe os ombros para exhibir as dragonas, bate os calcanhares para fazer tinir as esporas, fala em voz alta, aos arrancos, por força do hábito. O camponês cospe, assoa o nariz sem lenço, anda desajeitadamente, fala de modo desconexo, enxuga a boca na ponta do seu gibão de pele de carneiro. O aristocrata está sempre de cartola, luvas e monóculo, fala afetado, gosta de brincar com a corrente do relógio ou com a fita do monóculo. Tudo isso são clichês generalizados, visando representar personagens. São tirados da vida real, existem de fato, mas não contém a essência de uma personagem, não são individualizados (STANISLAVSKI, 2016, p. 56).

Muitas vezes, criar um personagem implica o uso de clichês generalizados e conhecidos por meio do sistema da representação. Nos quadrinhos de Colin, foram retratados personagens de vários níveis sociais, etnias, muitas profissões e ofícios. Muitos desses elementos visuais e materiais são apropriações de clichês e estereótipos que circulam em nossas práticas de representação da sociedade.

Colin também construiu muitos personagens bem conhecidos nos livros de história do Brasil, como Bento Gonçalves, por exemplo, tido como herói da Guerra dos Farrapos e ligado a fortes tradições, muitas vezes, inventadas. (A obra *Guerra dos Farrapos* será analisada com mais profundidade no capítulo 3 desta tese)

Assim como Mortalma,⁵⁰ muito do seu caráter vem do ideário popular gaúcho, pois, conforme Tau Golin (1983), o principal responsável pelo mito Bento Gonçalves é o

⁵⁰ Personagem da obra *Estórias Gerais*, cuja análise completa se encontra no capítulo 4 desta tese.

tradicionalismo. Em 1989, foi fundado o Grêmio Gaúcho e seu estatuto tinha como uma das regras “cultivar as tradições gaúchas, inspiradas na personalidade inconfundível do ínclito general Bento Gonçalves da Silva” (GOLIN, 1983, p. 15). Colin parece ter usado essa representação, criada pelo tradicionalismo gaúcho para construir seu personagem.

Figura 47- Personagem Bento Gonçalves. *A guerra dos Farrapos* (1985).



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 4).

Na figura 47, temos a representação de Bento Gonçalves em primeiro plano, trazendo em suas vestes a tradição gaúcha do lenço e o costume do chimarrão. O chimarrão é uma prática bastante explorada nesse quadrinho.

Na criação de personagens de heróis, como Sepé Tiarajú, Colin buscou inspiração em lendas. Sepé Tiarajú é um personagem dotado de simbolismo e misticismo. Como quase todo herói, tem o corpo desenhado para parecer musculoso e forte, possui poderes ou tem objetos que lhe proporcionam poderes. O conhecimento e a inteligência são imperativos para um protagonista herói. Essas características fazem com que o personagem sempre se sobressaia nas lutas e desafios. São características bastante usadas em quadrinhos de super-heróis norte-americanos.

Na figura 48, podemos ver que, por meio de linhas expressivas, pontilhadas, tracejadas, o artista atribuiu movimento à imagem para representar a velocidade do cavaleiro em acertar o amuleto. As linhas quebradas atrás do personagem Sepé Tiarajú representam a luz, a qual lhe proporciona o misticismo de super-herói.

Figura 48 - Personagem herói, Sepé Tiarajú. *Sertão e Pampas* (1970-80).



Fonte: Colin (1970-80, p. 27).

O personagem Mcmurtry, da história “Já leu Dickens?”, da revista *Calafrio*, nº. 28, 1984, é um senhor com aspecto visual de vovô bonzinho, mas, no decorrer da história, percebemos que, na verdade, ele é o pior dos vilões. Entretanto, isso não é percebido pelos aspectos visuais, mas sim pelas atitudes de usar a leitura como desculpa para não deixar seu convidado ir embora, ou dopá-lo e mandá-lo para outra tribo, quando os responsáveis por sua busca vêm procurá-lo, entre outras situações criadas por ele para prender o visitante. A visualidade, nesta história, é muito importante para identificar o lugar, os tipos de personagens (se é jovem ou velho, gordo, magro, gênero, raça), os acontecimentos: “[...] a realidade não é suficiente. O imaginário precisa introduzir-se nela, desfigurá-la, intensificá-la” (CARRIÈRE, 2006, p. 158). O artista precisa dos elementos visuais para expressar e construir seus

personagens, para que os leitores possam compreender a história e identificar lugar, enredo e tipo de personagem etc.

Figura 49 - Personagem vilão da história de terror “Já leu Dickens?”. Revista *Calafrio* (1984).



Fonte: Colin (1984, p. 5).

O protagonista da série “Vizunga”, criada por Colin, distribuída pelo estúdio Maurício de Sousa e publicada pelo jornal *A Folha de São Paulo*, em 1964, era um homem de negócios que se chamava Percival de Carvalho, com aproximadamente cinquenta anos, e que aproveitava suas viagens para caçar. Vizunga era seu apelido. Animais, vegetações, cidades, acidentes geográficos etc. nos permitem conhecer vários lugares e identificar o passado de Vizunga, pois suas histórias contadas são aventuras pretéritas.

Figura 50 - Personagem Vizunga. Série “Vizunga”, *Folha de São Paulo* (1965).



Fonte: Disponível em:

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=1923&keyword=vizunga&anchor=4993995&origem=busca&originURL=&pd=91c0a9b2f0517d27e65fdf3b29424fec>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

Na figura 50, podemos ver uma passagem de recordação dos seus momentos de caçadas, com a presença abundante de vegetação e animais.

Flavio Colin criou dezenas de personagens, usando representações veiculadas pelos livros de história, pela literatura, pelos diversos meios de comunicação. Outras vezes, tomou como base de inspiração as suas vivências, suas experiências pessoais.

Por meio de elementos da cultura visual, Colin tornou possível identificar, continuamente, os sistemas culturais nos quais os quadrinhos estavam inseridos. Identificar essas culturas, de acordo Martins e Tourinho (2011), nos dá equilíbrio e conexão visual ao mundo, ao modo como o vemos e reconhecemos, além da capacidade de compreender e explicar o cotidiano e seus personagens.

3.3.1.1 Representação dos personagens masculinos e femininos na obra de Flavio Colin

Não pretendemos aqui comentar todos os personagens femininos e masculinos da obra de Colin, mesmo porque se trata de um acervo bastante expressivo. Mostraremos apenas alguns personagens que consideramos de maior relevância para este estudo. Os números apresentados nas tabelas 3 e 4 são aproximados, pois, em muitas histórias, alguns personagens são figurantes, feitos em tamanhos pequenos e em posições que dificultam a identificação de gênero, raça ou etnia.

Fizemos um levantamento em dezoito obras de Flavio Colin. É importante considerar que o desenhista dialogava com os valores da época em que as histórias foram criadas e produzia de acordo com o contexto do mercado, que tinha, como grandes consumidores desse tipo de leitura, o público masculino.

Tabela 3 - Quantitativo de personagens homens e personagens mulheres levantado numa mostra de obras de Flavio Colin

História	Personagem Masculino	Personagem Feminino	Personagem principal ou de destaque
Sepé Tiarajú	18	6	Homem
Dançar conforme a música	2	1	Homem
Caraíba	54	20	Homem
A Guerra dos Farrapos	123	18	Homem
A companhia das sombras	11	9	Homem
Admirável novo mundo	6	3	Homem
Uma Noite no Fim do Mundo	14	9	Homem
Aventura do Anjo: O lenhador maldito	24	0	Homem
Estórias Gerais	83	21	Homem/mulher
Você já leu Dickens?	16	2	Homem
Filho do Urso	1	2	Mulher
O Caso dos Dez Negrinhos	32	11	Homem
Praga de Urubu	21	10	Homem
Viu a caveira?	16	3	Homem
O passeio da peste	16	8	Mulher/homem
Terror no Inferno Verde	41	3	Homem
José, Maria	12	1	Homem/mulher
Teimosia	2	1	Homem/mulher
Total	492	128	
TOTAL GERAL DE PERSONAGENS	620		

Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2022.

Os personagens criados por Flavio Colin são predominantemente masculinos, caracterizados como fortes, ágeis, inteligentes, buscando por justiça e aventuras. A presença feminina é bastante tímida, sendo personagens geralmente criadas para serem coadjuvantes, sem heroísmo. Num universo de 620 personagens, presentes nas dezoito obras pesquisadas, apenas 128 são mulheres, 492 são homens. Somente uma mulher é protagonista e outras quatro dividem o protagonismo com homens. Segundo Boff (2014, p. 63), desde o início da circulação massiva das HQS, a representação da mulher foi como coadjuvante: “aparecem como mocinhas a serem resgatadas por um herói, secretárias de importantes agentes de polícia, figuras que sirvam aos assuntos relativos ao sexo, em grande parte dotadas de belos atributos físicos”.

Conforme Gomes (2020), na maioria das narrativas que formam a história das HQs, de seus artistas e de seus personagens, é recorrente a afirmativa de que as mulheres tiveram insuficiente espaço num meio dominado essencialmente por homens. A presença de alguns personagens femininos na obra de Colin não dá conta da representatividade e diversidade de gênero. Boff (2014) alerta para o fato de que, mesmo havendo a representação de mulheres nos quadrinhos, ou ainda de heroínas ou protagonistas, não significa que elas tenham sido vistas como autônomas e donas de seu próprio discurso.

De acordo com Edvaldo Rodrigues, Maria Eduarda Menezes e Álamo Bandeira (2015), isso acontece porque os quadrinhos, geralmente, não são vistos como imprensa supostamente voltada para o público feminino, como seriam as revistas de moda, beleza, crianças e cuidados com a casa. Esse tipo de publicação seria “um dos principais fatores para a construção da identidade da mulher em sociedade” (RODRIGUES; MENEZES; BANDEIRA, 2015, p. 2).

Partindo da premissa de que as histórias em quadrinhos foram criadas voltadas ao público masculino, haveria uma justificativa para que a imagem da mulher fosse pouco valorizada nos quadrinhos, ou estivesse mesmo ausente.

Para Gomes (2020), com a produção das revistas de super-heróis, houve ainda mais silenciamento das representações de mulheres nas HQs. Quando os quadrinhos representam homens, evidenciam a força e a virilidade do corpo masculino; já os corpos das mulheres heroínas costumam ser desenhados com forte carga sexual.

Os cânones associados aos vários formatos de publicação – da tira cômica às *graphic novels* – são de artistas homens dedicados a produzir narrativas voltadas para leitores do sexo masculino. O caso das revistas de super-herói seria a expressão mais representativa do silenciamento da presença feminina nas HQs (GOMES, 2020, p. 8).

As mulheres representadas nas obras de Colin, em inúmeras vezes, são construídas com um viés que as insere “como o outro, lugar de desejo e vontades masculinas heterossexuais” (BOFF, 2014, p. 59). Já os personagens masculinos desempenham papéis profundos, com diálogos elaborados. Logo, “a imagem das personagens é reduzida, quase sempre, a meros clichês. São raríssimos os casos onde a figura feminina consegue ganhar uma história que não envolva um homem de forma direta ou indireta” (RODRIGUES; MENEZES; BANDEIRA, 2015, p. 3).

Flavio Colin produziu todos os tipos de histórias em quadrinhos: terror, eróticas, guerra, policiais, ecológicas, regionais e folclóricas, mas foi nas HQs eróticas que as personagens mulheres tiveram um pouco mais de destaque, contudo, são personagens submissas, cuja função é satisfazer o olhar do público leitor masculino. Todas as visualidades e materialidades empregadas pelo quadrinista reforçam essa submissão. É o que vemos em “Dança conforme a música”, história erótica de Paulo Leminski⁵¹ e ilustração de Colin, lançada

⁵¹ Paulo Leminski (1944-1989) foi um poeta, escritor, tradutor e professor brasileiro. Nasceu em Curitiba, Paraná, no dia 24 de agosto de 1944. Em 1975, Paulo Leminski iniciou sua trajetória de “escritor maldito” com a obra *Catatau*, um polêmico livro de prosa em que o experimentalismo atinge níveis pouco usuais, classificada pelo autor como mero romance-ideia. Leminski tornou-se um dos mais destacados poetas brasileiros da segunda metade do século XX. Inventou seu próprio jeito de escrever poesias, fazendo trocadilhos ou brincando com ditados

pela primeira vez na revista *Rose* (nº. 16, 1979), da editora Grafipar e relançada em 2015 no álbum *Afrodite*, pela editora Veneta.

Vemos na figura 51, principalmente no primeiro quadro, uma mulher com ar de superioridade, sendo a protagonista naquela situação da relação dos dois personagens, mas isso muda no decorrer da história, quando divide o protagonismo com o personagem masculino e, por fim, acaba mais uma vez sendo mostrada como objeto a serviço do homem.



Fonte: Leminski e Colin (2015 p. 16).

Na obra *A Guerra dos Farrapos*, existem muitas personagens femininas mostradas, geralmente, em ambientes domésticos. Caetana, esposa do General Bento Gonçalves, sempre é retratada bem vestida, com belos penteados e com elementos visuais representativos de um nível social alto. Aparece sempre em festas, dançando com seu marido, ou acompanhando-o em suas refeições, porém, seu personagem não ganha nenhum destaque no desenrolar da história.

populares. O poeta faleceu em Curitiba, no dia 7 de junho de 1989, em consequência do agravamento de uma cirrose hepática (FRASÃO, [s.d.], n.p.).

Figura 52 - Personagem Caetana. *A Guerra dos Farrapos*, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 3).

Na figura 52, Caetana é apresentada interagindo com Bento Gonçalves, no momento da refeição. No decorrer de toda a história, percebemos que sua função é cuidar da casa, da família e esperar pela volta do marido. Ainda nesta sequência, no último quadrinho, vale notar a personagem negra que serve a família.

Uma personagem com um papel um pouco mais relevante, nesse álbum, é Anita Garibaldi. É relevante porque, de uma forma muito sutil, é apresentada como sendo a única mulher que lutou junto ao exército dos farrapos. Todavia, ao mesmo tempo, é caracterizada como frágil, como alguém que precisa da ajuda de seu marido, Giuseppe Garibaldi⁵² para se salvar. É uma heroína, mas que precisa de um homem para confirmar isso.

Na figura 53, Anita Garibaldi, nos dois primeiros quadros, é mostrada sendo salva de um afogamento, pelo seu marido Giuseppe Garibaldi. Já no último quadro, ela volta a ser tratada como uma heroína que lutava nas batalhas, assim como os outros personagens masculinos.

⁵² Patriota italiano (Nice, 1807 – Caprera, 1882). Lutou pela unificação da Itália [...], combateu pela França em 18070-1871. Participou da Revolução Farroupilha, sob o comando de Bento Gonçalves (Santa Catarina e Rio Grande do Sul, 1839-1841) (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 737).

Figura 53 - Personagem Anita Garibaldi. *A Guerra dos Farrapos* (1985).



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 42).

As outras mulheres presentes nesse álbum são mostradas como empregadas dos generais ou como prostitutas que tinham a função de frequentar os acampamentos dos exércitos para distrair ou relaxar os soldados de patente mais elevadas.

Na obra *Caraíba*⁵³, lançada em 2007 pela editora Desiderata, com desenhos e enredo de Colin, a personagem feminina com mais destaque indígena, mas, diferente da personalidade de outras indígenas mostradas em outras histórias, que são fortes e decididas, esta é frágil e, para se defender de situações incômodas, pede ajuda aos homens de sua etnia, que são representados fortes e grandes. As visualidades e materialidades usadas para construir os personagens indígenas evocam uma vida longe da sociedade branca. Porém, em algumas cenas, aparecem personagens indígenas com forte influência dos turistas europeus e americanos, como o pajé que não gostava das “comidas de índios” e o caçador indígena que queria “Money”, dizia que as “cunhãs” (moças da aldeia) fediam e, por isso, preferia as europeias.

Na figura 54, vemos três personagens indígenas com os corpos nus, mas enfeitados com adereços como colares, cocares com penas, pulseiras, tangas e pinturas corporais.

⁵³ A análise completa dessa obra encontra-se no capítulo 5 desta tese.

Figura 54- Personagem indígena feminino e masculino. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 27).

Em muitas obras de Colin, não há personagens femininas. Exemplos disso são: *Aventuras do Anjo*; *O lenhador maldito*, de 1959, “O matador de Lobisomem”, da revista *Mestres do Terror*, nº. 28, de 1984, entre outras.

Na história “José Maria”, lançada pela primeira vez pela *Sertão e Pampa*, em 1980, e relançada no álbum *Terror no inferno verde*, pela editora Pipoca & Nanquim, em 2021, a personagem Maria e o personagem José dividem o protagonismo, assim como a situação de vítima. As roupas e os ornamentos de cabelo, aplicados pelo artista para a construção desses personagens, mostram que são pessoas simples e vivem em um lugar afastado de vizinhança.

Figura 55 - Personagens José e Maria. *Terror no Inferno Verde* (2021).



José

Maria

Fonte: Colin (2021, p. 155-156).

A maioria dos protagonistas das histórias de Colin, como já apontado, são homens: alguns chegam ser macabros, mas mesmo assim são heróis, como a cobra Honorato do conto “Honorato”, relançado pela Pipoca & Nanquim em 2021. O personagem, na maior parte do tempo, é uma cobra. Ele briga com sua irmã, que também é uma cobra, muito má, e acaba por matá-la, salvando a todos e se transformando em humano.

Figura 56 - Personagem cobra Honorato. *Terror no Inferno Verde* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 26).

Muitos personagens de Colin foram inspirados na literatura folclórica e histórica. São personagens associados ao imaginário popular, atualizados e adaptados para o contexto de suas narrativas sobre a sociedade brasileira.

3.3.1.2 Representação e materialidades que constroem olhares sobre raça e etnia nas obras de Flávio Colin

Os personagens indígenas na obra de Colin são minoria em relação aos personagens brancos, como podemos observar na tabela 4.

Tabela 4 - Representação de personagens indígenas e negros nas 18 obras pesquisadas

História	Total geral de personagens	Personagem Negro	Personagem Indígena
Sepé Tiarajú	24	1	11
Dançar conforme a música	3	0	0
Caraíba	74	3	16
A Guerra dos Farrapos	141	10	2
A companhia das sombras	20	0	0
Admirável novo mundo	9	1	0
Uma Noite no Fim do Mundo	23	0	0
Aventura do Anjo: O lenhador maldito	24	0	0
Estórias Gerais	104	8	0
Você já leu Dickens?	18	0	15
Filho do Urso	3	0	0
O Caso dos Dez Negrinhos	43	10	0
Praga de Urubu	31	6	0
Viu a caveira?	19	4	0
O passeio da peste	34	0	23
Terror no Inferno Verde	44	0	30
José, Maria	13	0	10
Teimosia	3	0	0
Total	620	43	107

Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2022.

Das obras analisadas, apenas um pouco menos de um sexto dos personagens são indígenas e menos ainda são negros, ou seja, num universo de 620 personagens, 150 não são brancos, sendo 107 indígenas e 43 negros.

Os indígenas foram pensados e construídos com materialidades e visualidades de cada região. Na região sul do país, muitas vezes, o artista os apresentou como exímios cavaleiros, bons guerreiros, cordiais e vivendo em comunhão com os padres Jesuítas e estancieiros da terra em que habitavam.

São representações de indígenas da etnia guarani e que teriam sofrido um longo e doloroso processo de aculturação. Seus descendentes, na atualidade, tiram seus sustentos da venda de objetos que, para eles, não tem mais valor artístico, mas que agrada aos turistas. Colin

os representa como aculturados, mas, para Canclini (2019), a cultura de um povo é um processo em constante transformação e, por isso, é uma cultura híbrida, pois se apropria de diferentes culturas de diferentes povos, desde o início da colonização. O autor explica que o conceito de aculturação pressupõe a ideia de uma cultura “pura”, uma essência, uma crença de que os indígenas deveriam permanecer isolados.

Figura 57 - Representação de personagem indígena com influências de outras culturas, vendendo artesanatos nas regiões dos Sete Povos das Missões. *Sertão e Pampas* (1970-80).



Fonte: Colin (1970-80, p. 33).

Já os indígenas da região norte, em algumas situações, são representados sugerindo um processo de hibridização, pois há uma influência cultural com o convívio com turistas

estrangeiros, porém, seus hábitos, costumes, acessórios e pinturas corporais ainda mostram a força de suas tradições. Esses grupos, de acordo com Colin (2007), habitam margens de rios, cuidam da natureza e se alimentam do que tiram da floresta e dos rios. Esses povos originários, além de brigar para que a fauna e a flora sejam preservadas, também lutam contra a exploração turística na região, por parte de estrangeiros.

Na figura 58, vemos, em todos os quadros, os personagens indígenas com acessórios e pinturas corporais, e um dos personagens (no primeiro quadro) está usando um botoque, que é um disco de madeira colocado no lábio inferior, tradicionalmente usado por líderes da etnia Caiapós. O cocar também reforça essa referência caiapó. São duas etnias indígenas distintas, mas Colin não define quais povos são.

Figura 58 - Personagens nativos representados no norte do Brasil. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 27).

Em determinados momentos de algumas obras, Colin retrata crianças indígenas com fisionomias semelhantes às dos povos brancos, talvez, para mostrar a mestiçagem. Só pelas características visuais não é possível identificar como sendo personagens indígenas, porque

A partir do momento em que o Estado promove uma concepção de identidade nacional embasada na mestiçagem, subte-se que os indivíduos perderam a sua especificidade, deixam de ser negros, brancos e índios, para fazerem parte de algo maior: para se tornarem brasileiros; as diferenças e os interesses são harmonizados, tornam-se todos iguais no plano simbólico, mesmo que isso não aconteça verdadeiramente no campo social (PEGORARO, 2018, p. 50).

Para a autora, desde quando a monarquia iniciou uma estratégia de nacionalização do Brasil, logo após a Independência, a proposta de englobar todos em um único projeto de nação era cuidadosamente pensada, desde que se diferenciavam nas questões sociais. Ou seja, os povos originários foram convidados a compor um país, sem os mesmos direitos que os cidadãos ricos, brancos, europeus ou descendentes.

Na figura 59, além da caracterização semelhante aos brancos, o artista se preocupou em mostrar a situação econômica, apontando, por meio da fala, a miséria em que viviam as crianças indígenas devido à ação das pessoas brancas, causando um grande desequilíbrio à natureza.

Figura 59 - Personagens mestiços. *Caraiba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 40).

Colin representou os povos indígenas em algumas histórias como protagonistas e, quando não eram personagens principais, recebiam destaques dentro da obra. Porém, quando desenhava o indígena deslocado de sua tribo, algumas vezes, dava-lhe características de indígena norte-americano, com conhecimentos e costumes nacionais.

A representação das pessoas negras nas obras apresentadas neste estudo é muito pequena e os personagens negros não são tratados como protagonista. Os desenhos dos corpos negros são estilizados e estereotipados. Os brancos eram feitos com todos os detalhes, enquanto os negros apenas apresentam linhas ou manchas pretas, tornando impossível ver sua fisionomia. Porém, isso se refere não apenas ao quadrinista, mas sim às práticas da representação que, segundo Hall (2016), foram usadas para diferenciar as raças ou racializar o outro.

Em algumas obras, como *A Guerra dos Farrapos*, Flavio Colin, para desenhar o negro, em algumas situações, talvez tenha usado como parâmetro a representação do personagem da lenda Negrinho do Pastoreio,⁵⁴ mostrando um menino cuidando dos campos ao mesmo tempo em que vigia a estrada para anunciar quando alguém está chegando.

⁵⁴ Tradição popular gaúcha e de toda a região sul do Brasil: um estancieiro incumbiu um moleque seu escravo de pastorear uma tropilha de tordilhos. O filho do estancieiro, de índole cruel, afugentou os animais, a fim de que o menino fosse castigado por negligência. Ainda sangrando, o negrinho foi lançado a um formigueiro, onde morreu. No dia seguinte, o filho do estancieiro, quando foi verificar se as formigas já haviam devorado o menino, encontrou-o vivo, de pé, junto dos tordilhos perdidos. Reconhecido o milagre, caiu de joelhos diante do escravo. Desde então, este reaparece pastoreando pelas campinas gaúchas. De acordo com a tradição, o Negrinho do Pastoreio está sempre procurando objetos perdidos, que coloca de forma que possam ser achados por seus donos quando estes lhe acenderem uma vela (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1133).

Figura 60 - Personagem garoto negro, baseado no Negrinho do Pastoreio. *A Guerra dos Farrapos* (1985).



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 1).

Na figura 60, a imagem remete ao que Chauí (2006) aponta sobre o negro ser visto pelo olhar paternalista do branco, que se submete a ele em troca de sua “bondosa” proteção.

Na história “Admirável Novo Mundo”, do álbum *Fantasmagoriana e outros contos sombrios*, da editora Nemo, de 2013, o negro representado está trabalhando na recepção de uma festa de máscaras. Mesmo ele estando em primeiro plano, seu rosto foi tratado com menos detalhes que as outras pessoas brancas colocadas mais distantes. Podemos ver isso também na história de “O caso dos dez negrinhos”, poema de Bráulio Tavares⁵⁵ e quadrinizado por Colin, lançada em 1991 e relançada no álbum *Terror no Inferno Verde*, pela editora Pipoca & Nanquim, em 2021.

Na figura 61 e 62, podemos ver a diferença de produção dos personagens negros e dos brancos, sendo que, na figura 62, essa diferença de tratamento na imagem fica mais evidente, pois, no lado onde estão os personagens brancos, até mesmo nas figuras mais ao fundo é possível ver os detalhes de seus rostos; já no primeiro quadrinho, temos uma figura

⁵⁵ Bráulio Tavares nasceu em 1950, na cidade de Campina Grande, Paraíba; mas desde a década de 1980 reside no Rio de Janeiro. É escritor, colunista, poeta e compositor. Foi o ganhador em 1989 do prêmio editorial português “Caminho da Ficção Científica” pelo livro de contos *A espinha dorsal da memória* e do Prêmio Jabuti de Literatura Infantil em 2009, pela obra *A Invenção do Mundo pelo Deus-Curumim*, em parceria com Fernando Vilela (FRANÇA; NIELS, 2015, n.p.).

completamente estereotipada, que, mesmo em primeiro plano, não possui detalhes além da boca e dos olhos.

Figura 61 - Personagem negro em “Admirável novo Mundo”. *Fantasmagoriana e outros contos sombrios* (2013).



Fonte: Srbek e Colin (2013, p. 22).

Figura 62 - Representação de personagens negros em “O caso dos dez negrinhos⁵⁶”. *Terror no Inferno Verde*.



Fonte: Colin (2021, p. 69).

A representação do negro, segundo Hall (2016), foi construída em três momentos:

Existiram três momentos importantes de encontro do “Ocidente” com os negros, que deram origem a uma avalanche de representações populares, baseadas na marcação da diferença racial. O primeiro teve início com o contato, no século XVI, entre comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, fontes de escravos negros durante três séculos. Seus efeitos podem ser encontrados na escravidão e nas sociedades pós-escravistas do Novo Mundo. [...] O segundo momento ocorreu com a colonização da África e sua “partilha” entre as potências europeias que buscavam controlar território, mercados e matérias-primas coloniais no período do “Novo Imperialismo”. [...] O terceiro momento ocorreu com as migrações pós-Segunda Guerra Mundial do “Terceiro Mundo” para a Europa e América do Norte. [...] As ideias ocidentais sobre “raça” e as imagens da diferença racial foram moldadas profundamente por esses três momentos (HALL, 2016, p. 161).

As representações criadas nesses três momentos da história influenciam não só os quadrinhos, mas todas as artes plásticas, o cinema, as mídias digitais etc.

A representação do negro estilizado nos quadrinhos não é apenas de Flavio Colin, pois, muitos outros, de acordo com Chinen (2019), também o fizeram. O autor coloca que a condição do negro nos quadrinhos brasileiros é paradoxal, pois a palavra “Gibi”, que se tornou símbolo de revista em quadrinho aqui no Brasil, no sentido original do termo, significa menino negro.

⁵⁶ É interessante fazer um paralelo com a obra de Agatha Christie, *Ten Little Niggers* (*Dez negrinhos*), lançado em 1948.

Ainda conforme Chinen (2019), mesmo o negro tendo dado o nome a essas revistas, nem sempre teve a presença garantida nas páginas e, quando teve, seu personagem nem sempre ganhou destaque, sendo, muitas vezes, representado de forma estilizada. Já Cirne (1982) aponta que o Brasil é um país que não reconhece o preconceito racial, mas isso não esconde o fato da existência do racismo estrutural, que “é uma forma de violência reproduzida no tecido social não mais na forma direta, mas nas formas institucionais e cultural” (BATISTA, 2018, p. 3). Talvez, por isso, os heróis negros são exceções e nossa representação de personagens negros é diminuta.

Atualmente, com 55% de sua população composta de pardos e negros, o Brasil pode ser considerado o segundo maior país de população originária da África, só perdendo o pódio para a Nigéria. E, se de um lado essa mescla gerou uma sociedade definida por ritmos, arte, aromas, culinária, esportes misturados, de outro produziu uma nação que naturaliza a desigualdade racial, na figura das empregadas domésticas, dos trabalhadores manuais, da ausência de negros nos ambientes corporativos, nos teatros, nas salas de concerto, nos clubes e nas áreas sociais (SCHWARCZ, 2019, p. 35).

Conforme a autora, o racismo estrutural presente no Brasil torna “natural” a aceitação da representação do negro nos trabalhos considerados “menores” e a serviço do branco, pois geralmente eles são representados assim nas telenovelas, telejornais, revistas, peças de teatro e quadrinhos. Infelizmente, a exclusão social é tão grande que os negros só não são invisíveis quando há batidas policiais, pois é delegado à polícia o papel de executar a discriminação, e nessas situações os policiais “escolhem sempre mais negros do que brancos e os humilham a partir da apresentação pública do poder e da hierarquia” (SCHWARCZ, 2019, p. 35).

Colin, nas obras apresentadas neste estudo, não colocou a pessoa africana ou afrodescendente como protagonista, mas a representou como alguém que estava ali, convivendo com os outros personagens e como a sociedade os via: um serviçal, um garoto de recado, ou, simplesmente, invisível.

Os protagonistas na obra de Colin são majoritariamente brancos, mas não europeus, são “brasileiros”. O quadrinista também retratou alguns personagens europeus ou descendentes deles, como o italiano Giuseppe Garibaldi em *A Guerra dos Farrapos*, e filhos de imigrantes alemães, como na história “Porcos”, lançada em 1991 e relançada no álbum *Terror no Inferno Verde*, como podemos ver na figura 63.

Figura 63 - Personagem feminina, descendente de alemães na história “Porcos”. *Terror no Inferno Verde* (2021).



Fonte: Coli (2021, p. 150).

No decorrer de muitas histórias de Colin, são retratados personagens brancos com olhos claros. A escolha da figura 63 deu-se pelo fato de a fala de o narrador explicitar que a personagem é filha de um colono alemão.

3.3.2 As representações dos cenários urbanos e rurais na obra de Colin

Não se constrói uma história fora de um tempo e de um espaço. Toda história se passa em um ambiente que pode ser rural ou urbano. Pode se passar em ambiente interno: dentro de uma casa, bar, shopping, bordel, igreja etc. Pode ocorrer em ambiente externo: praça, rua, floresta, rio etc. Os espaços são construídos por materialidades e visualidades pertencentes àquele lugar, ajudando a compreender as relações entre os personagens e situando melhor os leitores. O espaço nos quadrinhos ultrapassa o espaço geográfico que, para Santos, (2014), é um conjunto inseparável do objeto social, natural e da vida cotidiana e pode representar o todo de uma comunidade ou sociedade, assim como uma parte dela. Por isso, as obras foram analisadas levando em consideração as diferentes questões sociais, históricas e culturais de seu contexto de produção.

Colin fez dos cenários de suas histórias em quadrinhos um capítulo à parte. Abusou nos detalhes, visualidades e materialidades que permitem a identificação do lugar onde a história se passa e que interagem com os sentimentos e ações dos personagens. Em seus quadrinhos, apresentou quase todas as regiões do Brasil, com população, fauna, flora e construções típicas de cada uma delas. Mostrou que as regiões têm diferentes níveis de desenvolvimento, muitas contradições sociais e muita riqueza cultural. Mesmo as mais bem desenvolvidas, não são autônomas, dependem das outras, e, com essa interdependência, constrói-se um Brasil marcado pela diversidade e pelos encontros interculturais (CANCLINI, 2019). “A ‘região’ não tem existência autônoma, ela não é mais que uma abstração se tomada separadamente do espaço nacional considerado como um todo” (SANTOS, 2014, p. 43). Para Albuquerque Junior (2001), a noção de região, antes de nos remeter a um espaço geográfico, nos leva a uma noção fiscal, administrativa e militar. Ela se liga diretamente às relações de poder e sua espacialização. “Historicamente, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante aos exercícios do poder, como recortes espaciais que surgem do enfrentamento que se dão entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 25). Esse exercício de relação de poder pode causar a regionalização do poder. Ainda, para o autor, quando se regionaliza o poder, pode haver outras regionalizações, como o processo de produção, os de relação de trabalho e os das práticas culturais.

Albuquerque Junior (2001, p. 26) define região como sendo “aproveitamento estratégico diferenciado do espaço. Na luta pela posse do espaço ele se fraciona, se divide em

quinhões diferentes para os diversos vencedores e vencidos; assim, a região é o botim de uma guerra”.

Colin aproveitou essa regionalização de elementos das práticas econômicas e culturais para caracterizar e aproveitar estrategicamente os diferentes espaços e, assim, criar os diferentes “brasis” em suas histórias. Desenvolveu suas histórias nos espaços que inclui as cidades que, para Santos (2014), são realidades em processo constante de transformação,

O sistema de cidade constitui o arcabouço econômico, político, institucional e sociocultural de um país. A rede urbana é um conjunto de aglomerações produzindo bens e serviços junto com uma rede de infraestrutura de suporte e com fluxos que, através desses instrumentos de intercâmbio, circulam entre as aglomerações (SANTOS, 2014, p. 68).

Na construção dos cenários para suas HQs, o artista levou em consideração todo o funcionamento das cidades, representando os mínimos detalhes, tanto em seus aspectos positivos como negativos, como a degradação do meio ambiente, por exemplo. Podemos ver na figura 64 como ele representa um espaço urbano com muita poluição do ar e da água, além da derrubada de árvores para que a cidade amplie sua área comercial e industrial.

Figura 64 - Representação de um detalhe da cidade. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 11)2

O espaço dos cenários inclui, também, o ambiente rural com suas formas de vidas do campo que, segundo Williams (2011), englobam as mais diversas práticas – de caçadores,

fazendeiros e empresários agroindustriais –, e sua organização varia de vilas a aldeias, do camponês e pequenos arrendatários, de comunidades rurais e de tribos indígenas, do latifúndio a lavouras coletivas.

As visualidades urbanas e rurais, usadas pelo artista para representar os espaços, são resultados de pesquisas e de vivências do quadrinista, como as visualidades da região sul, por exemplo, onde ele passou parte da infância e da adolescência em uma pequena cidade de Santa Catarina. Já os elementos visuais que compõem os cenários de histórias que se passam no estado do Amazonas, foram frutos de muitas pesquisas, pois o artista não conhecia essa região. “Nunca pude viajar, porque sempre fui um “durão”, mas comprava livros sempre! Leio livros sobre tudo” (COLIN, 2001, n.p.).

Os interiores de casas, bares, clubes etc., nem sempre dão pistas sobre a cidade ou a região, mas ajudam a refletir sobre as relações sociais, os hábitos e costumes, as práticas cotidianas em que a narrativa se passa. As cenas externas, como no caso do álbum *Fantasmagoriana e outros contos sombrios*, evocam elementos visuais das cidades históricas de Minas Gerais, fazendo um recorte da história da exploração do trabalho nas minas. Além disso, traz as montanhas típicas daquela região, ajudando a identificar de imediato a localidade.

Figura 65 - Visualidade de identificação das cidades históricas de Minas Gerais. *Fantasmagoriana* (2013).



Fonte: Srbek e Colin (2013, p. 27).

No decorrer de todas as histórias desse álbum, são apresentadas referências visuais históricas e culturais que, para Pegoraro (2018, p. 135):

São compreendidas como um conjunto de fatores que compõe uma maneira específica de ver o mundo, resultante da confluência de experiências, imaginário e reapropriações, desdobradas em performances e materializada em uma estética visual híbrida, em termos culturais e de recortes da história.

Ainda para a autora, a cultura visual dos períodos históricos fornece subsídios para a construção do conhecimento de outras faces de determinada época, e, por meio delas, ressignificar o passado.

Em outras obras de Colin, também podemos identificar, por intermédio do cenário, momentos históricos do Brasil, como em *A Guerra dos Farrapos* e *Continente do Rio Grande*, adaptando/recriando as imagens construídas pela literatura histórica.

Na história “Aventura do anjo: o lenhador maldito”, o início da história ocorre na cidade, mas a trama é construída apenas em ambiente interno com visualidades para identificar

a classe social do Anjo. Podemos ver na figura 66 uma sala com sofás com linhas retas, mesa de centro com pés palito, seguindo o mesmo padrão modernista, quadros nas paredes, entre outros detalhes, remetendo ao estilo dos anos 1950/1960.

Figura 66 - Cenário em ambiente interno. *Aventuras do Anjo* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 4).

Nos cenários construídos para histórias que se passam no campo, Colin usou referências de construções típicas de algumas regiões, como as casas de madeiras de uma vila de Santa Catarina, as palafitas dos povos ribeirinhos da região norte, casas indígenas, também da região norte, e os casebres das pequenas vilas do interior de Minas Gerais. Exemplos disso podemos ver nas figuras 67, 68, 69 e 70.

Figura 67 - Construções típicas da região sul. *Aventuras do Anjo: O lenhador maldito* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 32).

Esse tipo de construção (figura 67) era comum na região sul na época em que se passou a história. Interessante notar que seu traço expressivo não só descreve o lugar como deixa transparecer a sensação de tristeza e de um progresso desenfreado (simbolizado pela torre) que pode comprometer o futuro.

Figura 68 - Palafitas da região norte. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 39).

As palafitas (figura 68) são casas construídas dentro ou nos barrancos de rios, sobre uma base elevada, para que a água das cheias não as invadam. São construções bastante usadas nos dias de hoje pelos povos ribeirinhos, principalmente no norte brasileiro.

Figura 69 - Moradia Indígena em “Já leu Dickens?”. *Calafrio* (1984).



Fonte: Colin (1984, p. 32).

Na figura 69, vemos um tipo de moradia indígena, dentre os muitos outros existentes, sintetizando saberes, habilidades, técnicas sofisticadas e grande conhecimento dos materiais. O efeito de sentido é de que o modo de vida desses indígenas está em harmonia com a natureza. Conforme Silva, Mattos e Mattos [s.d.], hoje as habitações tradicionais construídas com materiais locais, como madeira, palha, cipó, barro e pedras, coexistem com construções modernas feitas com madeiras industrializadas, ferro, tijolos e outros materiais menos perenes. Para os autores, isso é resultado do processo de transformação dos materiais e das técnicas sofrido desde a colonização até os tempos atuais.

Figura 70 - Casebres no interior de Minas gerais. *Estórias Gerais* (2011).



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 108).

Em se tratando de paisagens naturais, Colin criou muitos cenários, usando a diversidade da fauna e da flora para identificar os lugares específicos e criar um clima para as

cenas, como as araucárias da região sul, que podemos ver em *Aventuras do Anjo: O lenhador maldito*, a vegetação típica da Amazônia em algumas histórias com “Honorato” e “Já leu Dickens?” da revista *Calafrio* e as matas típicas do sertão de Minas Gerais em *Estórias Gerais*. Nas figuras 71, 72 e 73, identificaremos cada uma dessas visualidades.

Figura 71 - Araucárias do sul do Brasil. *Aventura do Anjo: O lenhador maldito* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 48).

No quadrinho da figura 71, o artista representou algumas araucárias no estado de Santa Catarina, planta facilmente encontrada em todos os estados do sul do Brasil. De acordo com Koogan e Houaiss (1999), essa árvore pertence à ordem das Coníferas, também chamada de pinheiro-do-Brasil ou pinheiro-do-Paraná.

Figura 72 - Fauna e flora típica da região amazônica. “Honorato”. *Terror no Inferno Verde* (2021).



Fonte: Colin (2021, p. 19).

Na figura 72, podemos ver a representação da vegetação de clima equatorial, predominante no estado amazônico, com temperaturas elevadas e alto índice pluviométrico. São plantas de pequeno porte que crescem próximo aos rios e, por isso, de difícil acesso. Nota-se que há uma explosão de texturas, com riqueza de elementos, dando igual valor às figuras e ao fundo. Os pássaros estão quase camuflados na densa mata.

Figura 73 - Vegetação típica do sertão mineiro. *Estórias Gerais* (2011).



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 19).

Na figura 73, Flavio Colin representou o cerrado, o maior bioma do estado de Minas Gerais. As plantas que ele desenhou são Buritis, que, conforme Koogan e Houaiss (1999), é uma espécie de palmeira brasileira, cujos frutos são comestíveis e as folhas fornecem as fibras para a fabricação de diversos utensílios.

Neste capítulo foi possível perceber como os desenhos de Flavio Colin estão atravessadas por contradições, estereótipos e disputas de poder, revelando as assimetrias de gênero, o racismo estrutural e as marcas da visão colonialista de mundo. Em alguns momentos, essas questões são problematizadas, em outros, reforçadas. Também demonstramos que os cenários criados por Colin não apenas situam e contextualizam as histórias, como dão o tom da narrativa, de modo expressivo e atuante. Os artefatos, os elementos de cena, as texturas, a composição e a perspectiva influenciam a interpretação e os significados compartilhados culturalmente. Nos capítulos seguintes, vamos analisar de modo mais aprofundado três obras voltadas para diferentes regiões e diferentes olhares sobre o Brasil.

4 ANÁLISE DA OBRA *A GUERRA DOS FARRAPOS*: VISÕES DO SUL DO BRASIL

Neste capítulo, será realizada a análise da obra de Flavio Colin e Tabajara Ruas, *A Guerra dos Farrapos*, lançada em 1985, produzida pela editora L&PM, com apoio financeiro da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Foi relançada em 2022, em capa dura, pela editora Comix Zone. Para o desenvolvimento desta pesquisa, usaremos a edição de 1985.

A análise da obra privilegiou os desenhos de Colin, porém, como o quadrinho é construção dos dois autores, então, as decisões, provavelmente, foram tomadas em conjunto.

A Revolta Farroupilha ou Guerra dos Farrapos foi uma Guerra ou Revolta regional republicana contra o governo imperial. A interpretação de Colin é contada por meio de alegorias e símbolos, trazendo os acontecimentos mediante um realismo visual, e um jeito específico de fazer as caracterizações dos personagens, dos cenários e dos figurinos. Tentamos compreender como os acontecimentos dessa revolta foram traduzidos pela linguagem dos quadrinhos e de que modo os elementos da cultura gaúcha daquela época aparecem nas cenas de lutas e negociações.

4.1 O Contexto histórico que a obra retrata

O momento histórico que a obra *A Guerra dos Farrapos* traz é o do conflito da guerra que se iniciou em setembro de 1835, no Rio Grande do Sul, (que na época era chamada de Província de São Pedro do Rio Grande do Sul), contra os Imperiais. Esse evento também ficou conhecido como Revolta Farroupilha.

Para Fausto (2006), esse movimento de rebeldia foi delineado por palavras sinônimas: “Farrapos” ou “Farroupilha”. De acordo com o autor, são expressões com sentido negativo, que significa maltrapilhos, gente vestida com farrapos. Os revoltosos receberam esses apelidos depreciativos de seus adversários. “Mas a verdade é que, se suas tropas podiam ser “farroupilhas”, os dirigentes pouco tinham disso, pois representavam a elite dos estancieiros, criadores de gado da província” (FAUSTO, 2006, p. 91). Segundo Colin e Ruas (1985), a província de São Pedro, na época do conflito, tinha 150 mil habitantes, sendo que, na capital, Porto Alegre, viviam 15 mil.

Com mais de 185 anos desde seu início, a Guerra dos Farrapos, para Dornelles (2010), é um assunto que está longe de ser esvaído historicamente, pois um olhar mais aprofundado em documentos da época pode trazer novos conhecimentos e interpretações. Para compreender esse

combate, é importante conhecer algumas fases pelas quais passou este movimento, “[...] das disparidades de pensamento entre suas lideranças e se comparar as reivindicações iniciais com os ganhos reais atingidos na Paz de Ponche Verde⁵⁷” (DORNELLES, 2010, p. 168).

Conforme Fausto (2006), o Rio Grande do Sul, desde os tempos da Colônia, devido a sua posição geográfica, formação econômica e vínculos sociais, era um caso especial entre as regiões brasileiras. Os gaúchos tinham uma estreita relação com o Uruguai, principalmente os caudilhos (chefes de grupos militarizados da fronteira) que eram, também, fazendeiros de gado, e mantinham boas relações com aquele país. “Aí possuíam terras e se ligavam, pelo casamento, a muitas famílias da elite” (FAUSTO, 2006, p. 91).

Fausto (2006) aponta que o que era produzido pelos gaúchos se destinava ao mercado interno e sua base econômica era a criação de mulas, que teve papel fundamental no transporte de mercadorias no sul e sudeste, antes da construção de ferrovias. Até houve a tentativa de produção de trigo pelos colonos vindos dos açores, mas, devido às pragas e à concorrência dos americanos, essa produção se encerrou. Já a criação de gado e a transformação da carne em charque (carne-seca) se generalizaram na província. Fausto (2006) coloca que o charque era o principal produto destinado aos pobres e escravos na região sul.

Criadores de gado e charqueadores formavam dois grupos separados. Os criadores estavam estabelecidos na região da Campanha, situado na fronteira com o Uruguai. Os charqueadores tinham suas indústrias instaladas no litoral, nas áreas das lagoas, onde se concentram nas cidades como Rio Grande e Pelotas. Criadores e charqueadores se utilizavam de mão-de-obra escrava, além de trabalhadores seus dependentes (FAUSTO, 2006, p. 91).

Berute (2008) afirma que as causas do conflito entre os Farrapos e Imperiais, embora discutível, estavam relacionadas aos problemas políticos e econômicos enfrentados pelos dois grupos, os estancieiros e os charqueadores, que sofriam pelos baixos preços de seus produtos, a alta taxa de impostos sobre os insumos que necessitavam para a produção, a concorrência com os Platinos,⁵⁸ o descontentamento com a política centralizadora dos imperiais e a falta de autonomia da província gaúcha.

A reclamação dos charqueadores referente ao preço do charque e à valorização do produto que vinha de fora pode ser observada na figura 74.

⁵⁷ “No dia 28 de fevereiro de 1845 é anunciada a Pacificação da Revolução Farroupilha. A leitura do tratado de paz é feita no dia 25 de fevereiro de 1845 no Acampamento da Carolina, nos campos do Ponche Verde, na cidade de Dom Pedrito” (MENDONÇA, 2021, n.p.).

⁵⁸ De acordo com Tavares (1999), são povos que habitam as regiões banhadas pelo Rio de La Plata, formado pelos rios Uruguai e Paraná e divide os países do Uruguai e Argentina.

Figura 74 - Reclamação dos charqueadores quanto ao preço do charque. *A Guerra dos Farrapos* (1985).



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 4).

De acordo com Fausto (2006), os líderes do Rio Grande do Sul vinham reclamando do governo centralizador imperial há muitos anos, pois consideravam que, apesar de suas contribuições para a economia brasileira, a província sofria com o sistema de pesados impostos. Por isso, as reivindicações de autonomia ou até mesmo de separação da província gaúcha eram antigas e pauta, muitas vezes, tanto dos conservadores⁵⁹ quanto dos liberais⁶⁰. Mesmo a Regência e o Ato Adicional⁶¹ não acalmaram as queixas, até porque, segundo Lyra (2000 *apud* CASTANHA, 2006, p. 188), “o Ato Adicional não descentralizava os mecanismos de poder político ou administrativo, nem concedia a autonomia às províncias”. Ainda para Lyra (*apud* CASTANHA, 2006), a aprovação do Ato tinha como alvo principal impossibilitar a descentralização da autoridade política no Brasil imperial, precisamente o contrário do motivo de criação dessa lei, que era conceder a autonomia provincial.

A eclosão do conflito ocorreu em setembro de 1835, “encabeçado por homens de destaque no cenário rio-grandense, como grandes estancieiros, charqueadores, comerciantes e representantes da cúpula militar” (DORNELLES, 2010, p. 169), e finalizou em fevereiro de 1845. Entretanto, conforme Fausto (2006), a revolta não juntou todas as esferas da população rio-grandense, pois os charqueadores que dependiam do Rio de Janeiro, que era o maior consumidor de charque e de couro do Brasil, ficaram do lado do governo imperial. A figura 75 mostra a batalha inicial da Guerra dos Farrapos. Podemos observar que a diagramação da página

⁵⁹ “Que ou quem é partidário da manutenção da ordem social e política estabelecida: partido conservador” (KOOGAN; HAUSS, 1999, p. 427)

⁶⁰ Para Koogan e Houaiss (1999), partido político favorável a ideias liberais em matéria de política e economia.

⁶¹ “O Ato Adicional foi o marco que desencadeou uma vasta discussão entre centralização e descentralização no Brasil imperial, principalmente no campo educacional” (CASTANHA, 2006, p. 171).

ajuda a construir a batalha: a divisão das cenas, as mudanças de ângulo, os balões, as onomatopéias criam o efeito de movimento, barulho, sofrimento e caos.

Figura 75 - Batalha inicial da Guerra dos Farrapos. *A Guerra dos Farrapos* (1985).



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 8).

Os Farrapos, segundo Fausto (2006), fizeram concurso para alguns oficiais do exército chegados há pouco tempo ao Rio Grande do Sul, e contavam, também, com alguns italianos refugiados no Brasil, sendo o de maior destaque Giuseppe Garibaldi. Na liderança dos Farrapos, estavam Bento Gonçalves, Antonio de Sousa Neto, Luís Alves de Lima e Silva, Teixeira Nunes, todos da elite gaúcha.

Dois povos que também merecem destaques na luta desse movimento foram os negros escravizados e libertos e os povos indígenas. Carrion (2003) assinala que desde o início da luta, os farroupilhas sempre puderam contar com a participação de negros ou pardos. Uma das questões menos estudadas e pouco conhecidas da Guerra dos Farrapos é o importante desempenho que nela tiveram os Lanceiros Negros⁶² (unidade militar formada por negros que lutavam a cavalo com grandes lanças na mão). Ainda de acordo com Carrion (2003), muitos dos negros que lutaram na guerra não tiveram a escolha: “um cidadão podia eximir-se de servir na campanha oferecendo um escravo negro, com carta de alforria, para lutar em seu lugar” (CARRION, 2003, p. 16). Outros optaram em se integrar às tropas dos revoltosos, pois “tomaram conhecimento da proposta dos Farroupilhas de conceder liberdade a todos os escravos que lutassem em suas fileiras, ficando esta liberdade condicionada ao término da guerra” (SILVA; SANTOS; CARNEIRO, 2008, p. 63). Esse conhecimento, por parte dos escravos, era benéfico aos farroupilhas, pois, dessa forma, os soldados negros lutavam com vontade, já que nada motivava mais um escravo do que a promessa de liberdade.

Um dos episódios mais famosos, referente aos lanceiros negros, para Neumann (2014, p. 87), foi a Surpresa de Porongos, que se trata “do massacre de um corpo de lanceiros negros, já no final da guerra, comandados por Teixeira Nunes, quando estavam acampados na curva do arroio Porongos”. As forças farroupilhas foram atacadas pelo adversário de forma inesperada, sem condições ou força para reagir e, por isso, é considerado o maior desastre de todo o período da revolução, como apontam Sinotti, Kontz e Leston Júnior (2015).

Já para Assunção (2016), esse fato foi, na verdade, a traição dos Porongos. De acordo com ele, esses negros eram escravos dos imperiais, que foram capturados pelos Farrapos e colocados para defender os ideais dos revoltosos em troca da promessa de liberdade ao final da guerra. Para o autor, no ano de 1844, os Farrapos não tinham mais como prosseguir com aquela guerra, mas havia um empecilho, que eram os negros que estavam lutando ao seu lado e para os quais haviam prometido liberdade. O Império, nas tratativas de paz, não aceitou que os negros fossem libertados, pois, se isso acontecesse, eles poderiam ir para o Uruguai e se juntar

⁶² Apesar de omitidos pela maior parte da historiografia tradicional, os negros desempenharam papel fundamental para as forças rebeldes farroupilhas durante o conflito com o Império. Estima-se que eles tenham, durante essa revolução, composto de um terço à metade do exército rebelde. Eles foram integrados às fileiras farroupilhas em duas divisões, uma de cavalaria e outra de infantaria, criadas respectivamente em 12 de setembro de 1836 e em 31 de agosto de 1838, denominadas de Corpos de Lanceiros Negros, sendo compostas por negros livres e escravos libertados pela República sob a promessa de lutarem nas fileiras de seu exército. Antes mesmo da criação desses corpos, os negros já haviam desempenhado destacado papel em conflitos como a tomada de Porto Alegre, em setembro de 1835, e de Pelotas, em abril do ano seguinte (LEITMAN 1997; CARRION, 2003 *apud* CARVALHO 2007, p. 144).

ao exército de lá. Então, poderiam se insurgir e insuflar os outros negros a não mais se submeterem a um senhor.

Assunção (2016) explica que houve um acordo secreto do Barão de Caxias com Davi Canabarro, comandante das tropas Farroupilha nesta época, para traçar o destino destes negros. Canabarro contou a Caxias que no dia 14 de novembro de 1844 estaria com suas tropas na curva de Porongos. Caxias enviou Moringue, seu homem de confiança, que, ao chegar ao local, atacou apenas o acampamento dos negros. Estes estavam desarmados, pois, no dia anterior, Canabarro havia solicitado que entregassem as armas. Desse modo, Assunção (2016) comprova que os negros que lutaram por dez anos juntos aos Farrapos, com a promessa de liberdade, foram vilmente atraídos para que fosse feito o acordo de paz.

No quadrinho de Ruas e Colin, esse evento é explicado de outra maneira. A presença de prostitutas nos acampamentos ganhava a atenção dos soldados, a ponto de baixarem a guarda e serem atacados de surpresa, como aconteceu em Porongos, quando, por distração, Canabarro⁶³ (um dos comandantes da tropa), que estava com uma mulher na tenda, não viu as tropas adversárias se aproximarem.

A participação do negro na Guerra dos Farrapos é pouco descrita porque geralmente a história é contada pelos vencedores brancos, que fizeram os acordos para não sair perdendo. No entanto, aos poucos isso vem mudando, porque

Uma história lenta dos vencidos é também uma forma de oposição, de resistência à história rápida dos vencedores [...] esta história lenta que encontramos na cultura “popular” é, com efeito, uma espécie de anti-história, na medida em que se opõe à história ostentatória e a animada dos dominadores (LE GOFF, 2013, p. 70-71).

A participação indígena, para Neumann (2014), é quase totalmente desconhecida. Os indígenas permanecem esquecidos, mesmo o Rio Grande do Sul contando em seu território, na época, com alguns aldeamentos indígenas, provenientes das Reduções Jesuíticas. Pesquisar esse assunto é um grande desafio para os historiadores; “tal dificuldade, em parte, decorre da ênfase dedicada aos temas relacionados à imigração europeia no Rio Grande do Sul, ou seja, uma apologia do imigrante” (NEUMANN, 2014, p. 89).

Neumann (2014) afirma que Nicolas Dreys, um francês que viveu no Rio Grande do Sul por mais de 10 anos, publicou, em 1839, o livro, *A Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul*, no qual menciona a população que habitava a Campanha, e acaba por revelar a presença dos indígenas na revolução dos Farrapos.

⁶³ Foi um dos chefes da Revolução Farroupilha e comandante do exército revoltoso nos anos finais da guerra civil. Como chefe dos rebeldes, aceitou a anistia ampla concedida pelo governo (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 308).

De acordo com Neumann (2014), era preciso recrutar peões que trabalhavam com o gado no campo, sendo a grande maioria desses peões formada por indígenas.

Assim como o negro, a participação dos indígenas nos combates foi suprimida ao longo da história, muitas vezes para que se pudesse exaltar a presença e feitos dos brancos e imigrantes, como no caso de Giuseppe Garibaldi, Bento Gonçalves e muitos outros heróis brancos. Porém, Neumann (2014, p. 107), afirma, categoricamente, que “as populações ameríndias estiveram presentes do primeiro ao último dia do conflito”. Ele explica que essa participação não foi apenas casual ou provisória e que muitos coletivos, principalmente da etnia guarani, fizeram parte integralmente das tropas e milícias formadas nos dez anos de guerra.

Desde o primeiro momento, na formação do conflito, encabeçada por importantes figurões da sociedade gaúcha, buscou-se uma negociação com o governo imperial brasileiro. Muitas reivindicações foram feitas, mas, conforme Dornelles (2010), mesmo os farrapos, com perceptiva ascensão até em 1840, pouco se conquistou. Quando o conflito findou, com o Acordo do Ponche Verde, em 1845, apenas uma das reivindicações iniciais foi atendida, aquela referente ao imposto de 25% sobre o charque uruguaio.

Em fins de fevereiro de 1845, em Ponche Verde, foram lidas as 12 cláusulas da pacificação por Antônio Vicente da Fontoura, sendo assinadas pelos farroupilhas, mas não pelos imperiais. Nessas cláusulas, estava expresso o seguinte: anistiados todos aqueles que lutaram pela causa farroupilha, pagas as dívidas dos revoltosos, livres os escravos que haviam servido nas fileiras republicanas, dispensados de recrutamento os soldados farrapos, mantidas as mesmas patentes dos revoltosos – exceto os generais –, dentre outros. Boa parte das cláusulas de Ponche Verde soou em benefício das lideranças farroupilhas, e não diretamente às massas que lutaram em suas trincheiras. As dívidas que foram pagas pelo governo imperial não seriam as dos soldados farrapos, mas a de seus superiores. O destino da grande parte dos escravos, que ainda estavam vivos após o massacre que houvera em Cerro dos Porongos, também não foi o da liberdade (DORNELLES, 2010, p. 176).

Para Fausto (2006), o Acordo do Ponche Verde trouxe muitos benefícios aos farroupilhas, como a anistia geral aos revoltosos; os oficiais farrapos, de acordo com suas patentes, foram integrados ao exército brasileiro e o governo imperial assumiu as dívidas da República Gaúcha. O autor afirma também que os farrapos não desejavam separar o Rio Grande do Sul do restante do Brasil, mas se tornar uma província autônoma, livre da centralização do poder imposta pelo Rio de Janeiro. “Seus líderes desejavam o poder de eleger o presidente provincial, de ter câmaras de vereadores, de legislar e de recolher os impostos que deveriam servir para o desenvolvimento local” (DORNELLES, 2010, p. 177). Apesar do acordo de paz parecer razoável, não conseguiram a meta de mais autonomia à província. Na figura 76, podemos ver o início da reunião com todos os líderes de ambos os lados, em Poncho Verde.

Figura 76 - Reunião em Poncho Verde em fevereiro de 1845, para o acordo de paz entre os Imperiais e os Farrapos. *A Guerra dos Farrapos* (1985).



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 76).

Conforme Fausto (2006), o maior legado que a Guerra dos Farrapos trouxe para a região foi forçar o Brasil a realizar na região platina uma política externa mais agressiva, reacendendo as pretensões brasileiras de sustentar forte influência no Uruguai. Já para Dornelles (2010), o legado dos farrapos para a construção da atual imagem regionalista do gaúcho foi a certeza de ter mantido a honra, sem serem capturados pelos adversários nos campos de batalhas.

4.2 A obra *A Guerra dos Farrapos*

O quadrinho *A Guerra dos Farrapos*, de 1985, é uma adaptação da história que conta a saga dos farrapos, que durante 10 anos lutaram para tornar o Rio Grande do Sul uma província autônoma. É uma história da luta dos farroupilhas contra o império, narrada pelo escritor Tabajara Ruas, que nasceu em 1942, na cidade de Uruguaiana, Rio Grande do Sul, e escreveu vários romances, entre eles *A Região Submersa*,⁶⁴ (também em parceria com Flavio Colin), *O Amor de Pedro por João e os Varões Assinalados* e *A Guerra dos Farrapos*, entre outros. Ruas trabalha com cinema desde 1978, como roteirista, diretor e produtor. Entre 2002 e 2003 foi consultor especial da Rede Globo na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. Devido a sua atuação política durante o período ditatorial no Brasil, foi exilado em alguns países, como Uruguai, Chile, São Tomé e Príncipe, Portugal, Argentina e Dinamarca. “Entre as honrarias recebidas estão [...] o Prêmio Erico Verissimo, a Medalha do Mérito Farroupilha, o Troféu Guri e o título de cidadão de Porto Alegre. Em 2020, foi agraciado com o Troféu Escritor do Ano do Prêmio Academia Rio-Grandense de Letras” (VICENTE, 2023, n.p.). O roteiro

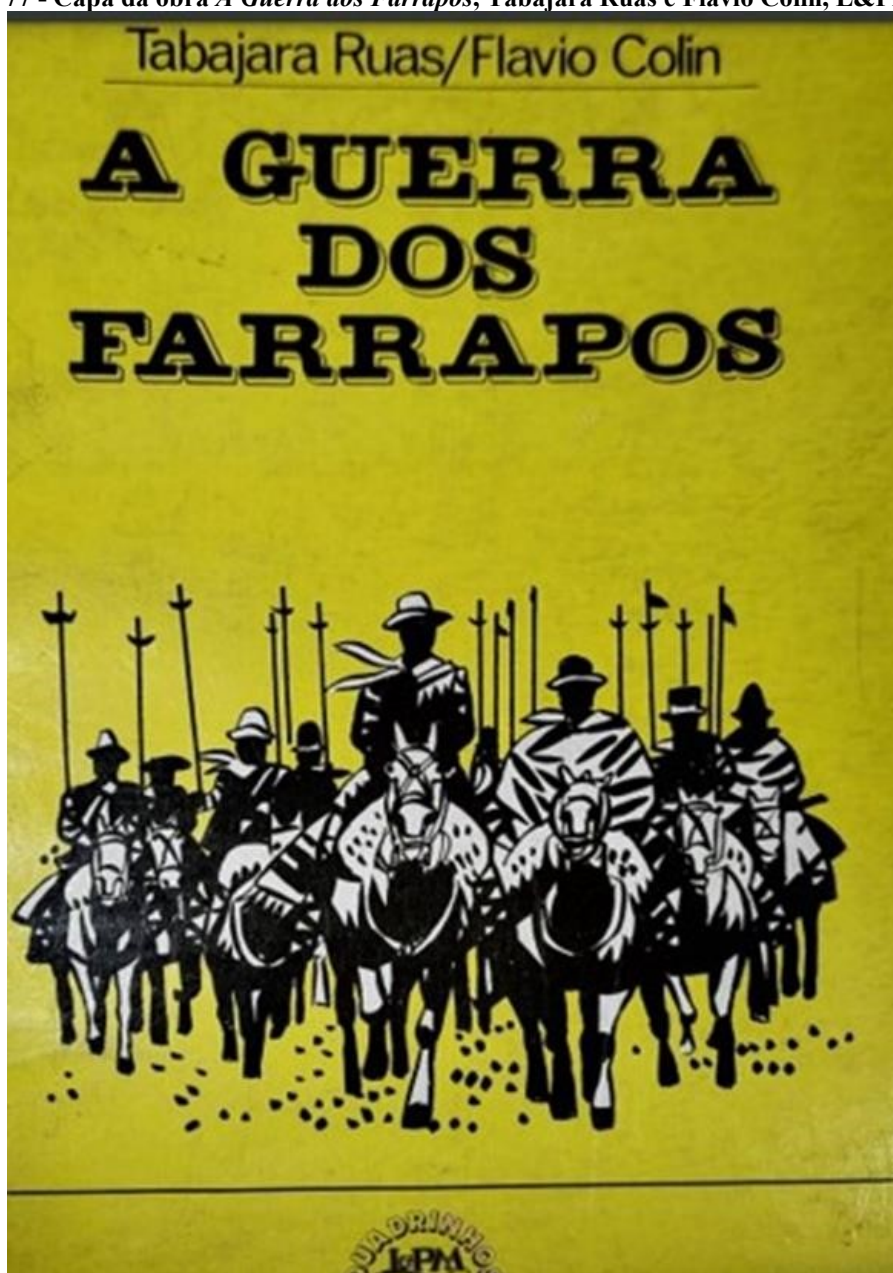
⁶⁴ “A Região Submersa ...romance antológico da literatura Noir brasileira... Lançado inicialmente na Europa, na Dinamarca e em Portugal, em 1978, “A Região Submersa marcou a estreia do escritor gaúcho na literatura” (RUAS, 2000, contracapa).

construído por Tabajara Ruas, em *A Guerra dos Farrapos*, segue a cronologia histórica, apontando os principais fatos que culminaram na guerra e seu desfecho.

A obra *A Guerra dos Farrapos*, conforme Colin e Ruas (1985), foi publicada em revista, formato 13x19 cm, com 80 páginas, sob o patrocínio da Empresa de Petróleo Ipiranga, com tiragem de 130 mil exemplares e distribuição gratuita.

O amarelo da capa (figura 77) cria um contraste com as informações textuais e as figuras, em preto e branco. A fonte *Vineta Std Regular*, usada no título, além de ser maior que os outros textos da capa, cria efeito tridimensional fazendo-o parecer sair do papel, centralizado na parte superior, logo abaixo do nome dos autores. A marca Quadrinhos L&PM aparece abaixo, no centro, fora da moldura que envolve o tema e a autoria. A imagem que ilustra a capa é composta por soldados farrapos, sem fisionomia, montados em cavalos, com grandes lanças de mão, porém, os primeiros da fileira não carregam essas lanças, o que leva o leitor imaginar que se trata dos líderes da tropa. A perspectiva dá a sensação de caminharem em direção ao leitor. Os efeitos de luz e sombra, criados pela representação do sol do meio-dia, não mostram as fisionomias, apenas os gestos da cavalgada. As texturas dão volume à tropa, aos ponchos e lenços criando efeito expressivo.

Figura 77 - Capa da obra *A Guerra dos Farrapos*, Tabajara Ruas e Flavio Colin, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, capa).

É uma obra de narrativa linear de um tema histórico, respeitando a cronologia, desde a fase de organização pré-guerra, no ano de 1834, até o desfecho do acordo de Ponche Verde e a despedida de alguns líderes soldados que deixaram a província. O autor narra os fatos conforme a historiografia da época do lançamento do livro, ressaltando os heróis brancos, com um forte apelo à identidade gaúcha e omissão da participação de alguns povos no conflito.

Quanto a esse forte apelo à identidade gaúcha, Silva (2014) ressalta que sempre há necessidade de que as identidades sejam marcadas por símbolos, fazendo com que a identificação delas seja tanto simbólica, quanto social. Para Freitas e Silveira (2011), os símbolos identitários do gauchismo vão desde expressões ou gírias faladas e conhecidas por

quem habita aquela região (bah, tchê, rapariga, prenda, barbaridade, bagual etc.), a aparatos como vestimentas (bombacha, poncho, lenço, chapéu, bota, esporra etc.), alimentação (churrasco, chimarrão) etc.

Esses símbolos que são usados para criar a identidade do povo sul-rio-grandense foram apropriados ao longo dos anos, por negros, indígenas, portugueses, alemães e italianos e, aos poucos, considerados como pertencentes a um único povo. Essa identidade, construída ao longo do tempo, segundo Saleh (2015), é resultado da busca por um único ideal, apagando as diferenças e conflitos. Levando suas preferências, hábitos, culinária e vestimentas para fazer parte de sua formação identitária, “[...] nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos ‘eus’ divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2001, p. 39). De acordo com Bauman (2001), existe a constante necessidade da construção e da reconstrução da identidade.

Canclini (1999, p. 173) afirma que:

A identidade é uma construção que se narra, nela estabelecem-se acontecimentos fundadores, que quase sempre relacionados à apropriação de um território por um povo ou à independência obtida através do enfrentamento dos estrangeiros vão se somando às façanhas em que os habitantes defendem esse território, ordenando seus conflitos e estabelecendo modos legítimos de convivência a fim de se diferenciarem dos outros.

Todos esses aparatos e vestimentas, que também podem ser chamados de trecos, como Miller (2013) os denomina, identificam o gaúcho ou o gauchismo e suas práticas cotidianas.

Na obra de Colin, desde a página de apresentação⁶⁵ da história, já vemos esses símbolos, como mostra a figura 78, que traz uma imagem em primeiríssimo plano⁶⁶ ou grande plano, close-up ou zoom que “abrange parte do corpo de um personagem ou detalhe de um objeto” (CAGNIN, 1975 p. 89). Para o autor, esse plano oferece ambientação, suspense e forma um dos tempos mais fortes da narrativa, pois permite o contato com o detalhe em destaque: o cavalo e a bota do herói que o monta. Foi dada maior importância ao texto, pois as manchas de escritos preenchem o espaço entre as patas do cavalo, formando uma base, alcançando o horizonte ou, talvez, um chão composto pela história daquela terra. Na imagem, vemos a página que mostra a metade inferior de um cavalo montado por um cavaleiro, destacando-se um pé

⁶⁵ “A primeira página de uma história funciona como uma introdução. O que o quanto entra nela depende do número de páginas que vêm a seguir. Ela é um trampolim para a narrativa, e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência” (EISNER, 2010, p. 52).

⁶⁶ O primeiríssimo plano mostra objetos e pessoas de uma maneira diferente daquela a que estamos acostumados. Ele chama atenção para os objetos e pessoas, tornando-os visivelmente mais impressionantes. Ele também separa a cena das outras, ressaltando sua importância dramática.

calçado por uma bota e espora que, além de ser um item identitário daqueles cavaleiros, também serve como acessório e instrumento de primeira necessidade, pois é usado para fazer pressão no cavalo para que se locomova.

Figura 78 - Página de apresentação. *A Guerra dos Farrapos*, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (2021, n.p.).

Observa-se na figura 78 que cavaleiro e cavalo estão sobre a grama e sobre a mancha de texto, em uma sugestão de que essa terra e essa história são marcadas por eles. Outro detalhe é que a ilustração se solta da delimitação do quadrinho e se une à mancha de texto, mistura-se à narrativa e o texto formatado entre e sob as patas, como se fizesse parte da paisagem.

O letreiramento ou *lettering* dessa e de outras obras de Colin foi realizado à mão. Ele tinha um jeito próprio de fazer as letras e, talvez por isso, se adequa ao ritmo dos seus desenhos. Ainda na figura 78, há uma integração dos dois componentes, criando um efeito de ambiente, que é o caminho por onde passam os cavaleiros e deixam as pegadas da história do Rio Grande do Sul.

Os símbolos gaúchos, tantos dos costumes, quanto dos acessórios, são apresentados em muitas passagens, como podemos ver na sequência da figura 79. Ao serem colocados em cena, conforme Freitas e Silveira (2011), mostra-se que esses símbolos fazem parte do cotidiano deste povo, naturalizando o caráter de identidade gaúcha. Esta “passa a ser considerada legítima e única, ensinando que ser gaúcho é ser apegado às tradições do gauchismo, não importa o lugar em que se esteja” (FREITAS; SILVEIRA, 2011, p. 193).

Figura 79 - Sequências de imagens que mostram os símbolos da identidade gaúcha. *A Guerra dos Farrapos*, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 2, 10,14 e 36).

Conforme Franzmann (2012), a Lei nº. 8.813, de 1989, oficializou a indumentária do estado do Rio Grande do Sul, denominada de “pilcha”. Para melhor compreensão, torna-se oportuno explicarmos cada um dos elementos da indumentária e dos costumes do gaúcho apresentados na figura 79.

- Chapéu – além de proteger das intempéries do clima, para o gaúcho é muito mais que isso, pois faz parte de sua indumentária. Para J. C. Paixão Côrtes (1995), o chapéu para o gaúcho é como um abrigo, que o protege e o adorna. Apesar de não ser de uso exclusivo do gaúcho, o Sul-rio-grandense o toma como símbolo de sua identidade, pois é tradição usar o chapéu arredondado de aba larga, geralmente de feltro, tanto para a lida do campo, quanto para dançar com sua prenda no CTG (Centro de Tradições Gaúchas), ou simplesmente para sair para a rua encontrar os amigos.

Figura 80 - Chapéu gaúcho



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022).

- Lenço – Segundo Marina Franzmann (2012), desde a época dos Jesuítas, os indígenas que viviam nas Reduções, já usavam o lenço amarrado na testa. Já os indígenas que ajudavam os tropeiros, usavam os lenços para prender os cabelos, pois eram longos e atrapalhavam na cavalgada ou numa eventual luta. Com o tempo, o lenço deixou de ser usado apenas pelos indígenas e assumiu outras funções, como secar o suor do rosto, abrigar o pescoço e muitas vezes o peitoral nas mudanças de temperaturas, protegendo a cabeça e os cabelos.

Para a autora, na Revolução Federalista,⁶⁷ o lenço assumiu o papel político com a função de distinguir os Maragatos⁶⁸ e os Pica-paus⁶⁹, sendo que os primeiros usavam lenço vermelho e os segundos, o branco.

⁶⁷ “A Revolução Federalista foi um conflito ocorrido na Região Sul do Brasil, entre os anos de 1893 e 1895, que expôs a divisão entre os republicanos, isto é, entre os que defendiam maiores poderes para o presidente da República e os que apoiavam a descentralização do poder, com maior participação dos estados” (HIGA, [s.d.]).

⁶⁸ Maragato – “Revolucionário adepto do federalismo, que em 1893 lutou ao lado de Gaspar da Silveira Martins, opondo-se ao partido dominante, chefiado por Júlio de Castilho; federalista” (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1028).

⁶⁹ Pica-paus – “Representavam os republicanos, liderados por Júlio de Castilhos” (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1252).

Hoje, o lenço é bastante usado pelos gaúchos que conservam a tradição e faz parte da pilcha gaúcha, mas já não tem mais uma função política.

Figura 81 - Lenço gaúcho



Fonte: Disponível em:

<<https://www.portaldasmissoes.com.br/municipios/site/site/view/id/1291/chimangos-e-maragatos-origem-dos-termos..html>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

- Poncho – Para Côrtes (1995), juntamente com a bombacha, o poncho é a peça da pilcha gauchesca com maior caracterização. É um tecido geralmente feito de lã de carneiro, retangular, medindo um metro de largura e dois de comprimento, com um buraco no meio por onde passa a cabeça. Os primeiros registros do ponche foram do uso dos indígenas sul-americanos. Serve para abrigar do frio, como se fosse um sobretudo, principalmente na lida campeira.

Figura 82 - Poncho Gaúcho

Fonte: Disponível em: <<https://agroflorestamazonia.com/noticias-recentes/o-velho-poncho-gaúcho-que-nos-protege-da-chuva-e-do-frio-no-inverno/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

- Bota – A tradição gaúcha remete ao uso da bota de garrão de potro. De acordo com o tradicionalista Gentil Nery (2021), os peões cortavam as pernas traseiras dos animais, arrancavam a pele e, em seguida, calçavam-nas nos próprios pés para que fosse curtida e pegasse a forma. Esse calçado era usado para trabalhar no campo para a proteção dos pés da umidade das chuvas, do frio e de picadas de animais.

As botas eram bastante usadas pelos bandeirantes e, mais tarde, pelos tropeiros, devido a sua funcionalidade e proteção. Elas costumam ser de couro, com cano longo, com taco solado de borracha ou outros materiais que tenham boa aderência.

Figura 83 - Bota gaúcha de garrão de potro



Fonte: Disponível em: <<https://www.portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1336/botas-de-garrao-de-potro-por-joao-antunes.html>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

- Espora – conforme Koogan e Houaiss (1999), a espora é uma haste de metal, terminada por uma roseta que o cavaleiro prende no garrão do calçado e que tem a função de picar o cavalo com a intenção de apressá-lo. A imagem de uma espora pode ser vista também na figura 83.
- Chimarrão – para Le Comte (2011, tradução nossa), os Guaranis tomavam a infusão das folhas da erva-mate fria ou mascavam suas folhas durante as longas caminhadas pela floresta. Os espanhóis que chegaram às terras guaranis, observavam que os indígenas ficavam muito dispostos com a infusão, e aprenderam rapidamente a tomar o mate e a chamaram de erva do Paraguai.

Sendo uma herança indígena, incorporada pelos espanhóis jesuítas (portugueses também), “tomar chimarrão é considerado uma questão cultural para o gaúcho, de preservação da própria identidade, independentemente de suas classes sociais ou de sua raça, fazendo frio ou calor [...]” (NEUBERGER; VISENTINI; CHAGAS, 2017, p. 13).

- Bombacha – Conforme Saleh (2015), a bombacha surgiu do chiripa primitivo, uma espécie de saia feita de couro cru, usada pelos indígenas, e das bragas, trajes de origem europeias, usados pelos homens com grande poder aquisitivo, os chamados estancieiros. Desta mistura, surgiu o chiripa farroupilha, que era uma espécie de calça curta rodada, costurada no meio das pernas. Tempos depois, passaram a ser compridas, surgindo, assim, a bombacha, a qual faz parte, hoje, do vestuário gaúcho. Na figura 84, podemos ver também a evolução da bombacha.

Figura 84 - Evolução da bombacha



Fonte: Disponível em: < <http://blogdoleoribeiro.blogspot.com/2012/11/a-indumentaria-e-sua-evolucao-nors.html>>. Acesso em: 09 fev. 2022.

Muitos desses símbolos são representados em outras obras que o artista fez, como *O Continente do Rio Grande do Sul e Sertão e Pampa*, nas quais alguns elementos como a espora e botas aparecem em repetidas cenas.

O gaúcho que é mostrado na obra de Colin é sempre uma figura masculina, associada ao campo, ao cavalo, à política, à luta e ao chimarrão. A figura feminina, com exceção de Anita Garibaldi,⁷⁰ é ignorada, e quando aparece é mostrada como esposa, como no caso de Caetana, esposa de Bento Gonçalves, ou como prostituta que, com seu trabalho, distraía os comandantes.

Flores (2014) aponta que as mulheres, no decorrer de quase um decênio, para tentar sobreviver a uma guerra que destruiu a economia e desorganizou a sociedade, deixando muitas famílias sem um chefe mantenedor, colocaram-se diante de uma nova realidade na busca de alternativas para enfrentar imprevistos e desafios. Conforme a autora, as mulheres farrapos, para proteger seus filhos e propriedades, exerceram várias funções, desenvolveram muitas habilidades. Cada uma conforme o seu talento, raça e condições sociais, foram criando, dessa maneira, diversas frentes de trabalho.

Flores (2014) afirma que as mulheres escravizadas executavam trabalhos tanto urbanos, quanto rurais, e construíram uma força industrial na produção de recursos alimentícios e bélicos, chegando mesmo a pegar em armas. Já as guerreiras, para a autora, eram as mulheres

⁷⁰ De acordo com Fernanda Aparecida Ribeiro (2011) o seu nome era Ana Maria de Jesus Ribeiro, constatado na certidão de casamento com seu primeiro marido, mais conhecida como Anita Garibaldi, descendente de português, nasceu em 1821 em Santa Catarina, foi uma revolucionária, conhecida por seu envolvimento direto na Revolução Farroupilha junto com seu segundo marido Giuseppe Garibaldi. “A efetiva presença de Anita Garibaldi na Revolução Farroupilha foi comprovada por seus atos de bravura relatados por comandantes que lutaram ao lado da mulher de Garibaldi e que se dispuseram a relatar suas palavras em jornais posteriores” (PESAVENTO, 2013, p. 94).

que acompanhavam os seus homens (na maioria das vezes amásios⁷¹) na guerra. Muitas delas eram de povos indígenas guaranis. Ao final da guerra, muitos desses homens as abandonavam à própria sorte, enquanto outros levaram-nas para casa.

As costureiras, para Flores (2014), tanto as farroupilhas, quanto as imperialistas, para tirar seus sustentos, produziam uniformes para os exércitos. A autora cita, também, as estancieiras que administravam as fazendas de onde saía o gado (muas e equinos) para a compra de armas, munições e suplementos para as tropas.

Os imigrantes alemães também lutaram na revolução e suas esposas “integraram os trabalhos das famílias, que nele não via tabu. Educavam os filhos, [...] cuidavam da casa, da horta e jardim; ordenhavam a vaquinha, costurava e executava o artesanato trazido da Europa” (FLORES, 2014, p. 212). A autora lembra que o comércio iniciado pelas imigrantes alemães cresceu abundantemente, chegando a abastecer centenas de barcos.

Muitas mulheres desenvolveram trabalhos fundamentais para que seus homens pudessem guerrear e a própria guerra se mantivesse, porém, isso não aparece na obra de Colin e Ruas. Ambos se basearam nos fatos que historiadores contavam na época da produção da obra, e os estudos referentes à temática de gênero e a Guerra dos Farrapos são bastante recentes e escassos, assim como as questões raciais.

Em algumas páginas aparecem personagens com o biotipo negro e indígena, mas são apresentados como fazendo parte do ambiente da guerra, sem destacá-los como guerreiros que participaram ativamente das batalhas. O negro é representado como um garoto mensageiro que fica esperando alguém aparecer para anunciar. Os traços usados pelo artista são caricatos e grotescos. Colin desenha um corpo racializado para identificar o negro. Tradicionalmente, o corpo do negro foi estereotipado e houve uma naturalização das diferenças raciais. “As diferenças socioculturais entre as populações foram integradas à identidade do corpo humano individual. Na tentativa de traçar uma linha de determinação entre o biológico e o social, o corpo tornou-se a articulação evidente da natureza e da cultura” (GREEN *Apud* HALL, 2016, p. 169). Para Chinen (2019), os personagens negros, ao longo da história dos quadrinhos no Brasil, tiveram as características estereotipadas: “No rosto, lábios extremamente grossos a ponto de abarcar toda a parte inferior da cabeça, olhos saltados e orelhas proeminentes. O corpo era esguio e os seus braços, desproporcionalmente longos” (CHINEN, 2019, p. 125).

⁷¹ Indivíduo amancebado; amante; amigo (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 71).

Figura 85 - A presença negra na obra *A Guerra dos Farrapos*. L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 1).

Até mesmo quando o autor apresenta a Batalha dos Porongos que, segundo Neumann (2014), foi o lugar onde houve o massacre de um corpo de lanceiros negros, não se menciona a presença deles. A expressão “lanceiros” aparece muitas vezes escrita, mas não se fala em lanceiros negros, que foram muito importantes no conflito, mas, no final, traídos e muitos deles mortos.

Certo é que os negros lutaram ao lado dos farrapos [...]. Parece que os negros foram engenhosamente traídos três vezes. Na primeira, quando acreditaram, ou fingiram crer, que ganhariam a liberdade ao fim da guerra com a vitória dos republicanos. Na segunda, no famoso episódio de Porongos, quando teriam sido dizimados num ataque surpresa dos imperiais ou numa traição do comandante Davi Canabarro, que teria negociado com o oponente de maneira a livrar-se dos aliados negros convertidos em obstáculos a uma rendição com jeito de acordo de paz. Salvo se não fosse surpresa nem traição, mas apenas uma coincidência se as tropas imperiais caíram justamente sobre o setor negro de Porongos enquanto brancos e índios escapavam. Na terceira

traição, a mais recente e mais sofisticada de todas, os negros farroupilhas são transformados pelos seus carrascos em heróis de uma resistência colossal que teria dado às tropas republicanas humilhadas em Porongos mais alguns meses de sobrevivência (SILVA, 2018, p. 41-42).⁷²

Na figura 86, é possível perceber como Colin, nas cenas do conflito de Porongos, investe na caracterização dos gaúchos, mostrando o churrasco, o chimarrão, o violão, a gaita, com a ausência de personagens negros.

Figura 86 - Cenas da Batalha do Porongos. *A Guerra dos Farrapos*, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 67).

A figura indígena é mostrada como um informante (figura 87), que, com seus conhecimentos ancestrais, conseguia ver os movimentos do adversário se deslocando pelos campos, mas, sua luta no conflito é ignorada. Aliás, não só na obra de Colin e Ruas, mas em

⁷² Mais informações sobre a luta do negro na Guerra dos Farrapos podem ser encontradas em *História Regional da infâmia: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*, de Juremir Machado da Silva, lançado pela editora L&PM em 2018.

quase toda a história, porque “escrever a história dos índios no extremo sul ainda segue como um grande desafio para os historiadores” (NEUMANN, 2014, p. 88).

Figura 87 - Indígena na obra *A Guerra dos Farrapos*, L&PM, 1985.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 12).

Neumann (2014) coloca que, lamentavelmente, o índio segue como personagem esquecido, principalmente quando se trata de analisar as rebeliões e guerras na fronteira sul do Brasil. Esse autor reitera que a população ameríndia contribuiu muito para a Guerra dos Farrapos, pois, com a dificuldade de recrutar soldados, procuravam os indígenas. Os exércitos farroupilhas eram compostos por pessoas brancas, negras e indígenas.

Muito da cultura representada na obra é formada por vivências de fronteiras. São culturas que, de acordo com Canclini (2019), foram geradas por divergências decorrentes do convívio social e, por isso, são híbridas, carregadas de tensões e contradições. Porém, como “a história também é uma prática social” (LE GOFF, 2013, p. 12), o presente e o passado são uma construção coletiva e não um dado natural.

A obra *A Guerra dos Farrapos* foi criada em meados dos anos 1980 e, para melhor compreender a construção dos personagens negros e indígenas, por parte do artista, é importante saber o contexto em que eles viviam nessa época.

No período do Regime Militar, conforme Luciano (2006), a repressão contra os indígenas era muito grande, principalmente aqueles que habitavam regiões de fronteira, pois

acreditavam que a existência dos povos indígenas não duraria por muito tempo e os viam como um contingente social transitório.

Por isso mesmo, nos fins da década de 1970, o próprio Estado tentou consumir esse ideal político com um projeto de emancipação dos índios: por meio de uma lei que deveria transformar os índios sobreviventes em cidadãos comuns. Assim estaria decretada a extinção final dos povos indígenas do Brasil (LUCIANO, 2006, p. 22)

De acordo com Pagliario, Azevedo e Santos (2005), foi em meados da década de 1980 que se propuseram a buscar o conhecimento do contingente, estrutura e dinâmica da população indígena do Brasil, o que daria base para projetos econômicos, educacionais e de assistência médica. Possibilitaria projeções futuras, viabilizando ações de medidas preventivas. Para isso, sugeriu-se a necessidade de um censo populacional indígena e de sistemas de registros atualizados, pois, na época, existia uma carência de estatísticas desses povos. Os resultados desse censo podem ser observados no “fortalecimento do movimento indígena e maior visibilidade política das questões indígenas” (PAGLIARIO; AZEVEDO; SANTOS, 2005, p. 12). Nos anos 1980, houve muitas mudanças no que diz respeito aos direitos indígenas e da população negra.

Importantes avanços no tocante aos direitos dos povos indígenas, como os conquistados na Constituição de 1988, após longo processo de luta, mobilização e pressão dos indígenas e de seus aliados. As conquistas históricas dos direitos na Constituição em 1988 mudaram substancialmente o destino dos povos indígenas no Brasil. De transitórios e incapazes passaram a protagonista, sujeito coletivo e sujeito de direito e de cidadania brasileira e planetária (LUCIANO, 2006, p. 19).

Em relação à população negra, também houve grandes conquistas de seus direitos com a promulgação da Constituição de 1988, resultado de lutas que vinham travando por década.

A articulação das lutas locais das comunidades negras de quilombos no Brasil com os Movimentos Sociais Negros possibilitou, dentre um amplo leque de direitos para os afrodescendentes, a entrada do direito à territorialidade para tais comunidades na Constituição de 1988 (GOMES, 2009, p. 2).

No decorrer da construção da história dos povos originários, os anos 1980 trouxeram algumas conquistas de seus direitos reconhecidos, porém, a luta ainda é bastante grande para que se cumpra o que está no papel.

4.3 A Linguagem dos quadrinhos na obra *A Guerra dos Farrapos*

Para compreender um quadrinho, primeiramente se deve conhecer os elementos que compõem sua linguagem, e “compreender a linguagem dos quadrinhos é mister para que possamos [...] analisar além daquilo que está escrito e desenhado” (SANTOS, 2010, p. 72).

Barbieri (2017) defende que os quadrinhos são uma linguagem híbrida, pois misturam elementos de outras linguagens, como das artes visuais e do cinema, mas são ricos por possuir uma linguagem própria. Eco (2008) corrobora essa opinião, dizendo que o fato de as histórias em quadrinhos apresentarem características estilísticas valiosas não afasta a possibilidade de uso de elementos da linguagem de outras áreas.

Mesmo com elementos semelhantes, para Cirne (1975), as histórias em quadrinhos não devem ser lidas como um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça teatral, uma fotonovela ou até mesmo um filme, pois os quadrinhos são expressões estéticas diferentes que ocupam espaços criativos diversos, manipulam materiais diferentes. Por isso, este item traz uma breve explanação de alguns elementos da linguagem das histórias em quadrinhos usados na obra *A Guerra dos Farrapos* e uma análise das características do traço de Flavio Colin, para melhor entender essa obra.

Para Eisner (2010), a história em quadrinho trabalha com dois elementos muito importantes da comunicação, que é a palavra e a imagem, e saber fazer a articulação entre estes elementos é fundamental para construção da linguagem. Vergueiro (2016) considera que a imagem é o elemento básico para a história em quadrinhos.

Para a melhor compreensão dos desenhos, segundo Eisner (2010), é necessário um compartilhamento cultural, ou seja, o artista da arte sequencial deve compreender a experiência do leitor, traduzir seu repertório e o imaginário daquela época. Isso também se aplica às palavras, pois, além dos significados, são formadas por letras e essas são símbolos reconhecíveis ao artista e ao leitor. Segundo Ramos (2010), quando um leitor entra em contato com a obra, cria expectativas que não podem ser ignoradas, pois, quando compra uma HQ, estabelece duas relações, que está comprando uma obra em quadrinho e é o que vai ler. O artista deve respeitar isso.

As histórias em quadrinhos trazem esses dois elementos (imagem e palavra), “mas, é possível contar uma história apenas através de imagens, sem ajuda de palavras” (EISNER, 2010, p. 10). Podemos ver um exemplo de um trecho de história, contada sem palavras, na figura 88.

Figura 88 - Sequência da obra *A Guerra dos Farrapos* sem uso de palavras.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 36).

A figura 88 mostra parte da travessia dos barcos dos farrapos por terra, do Rio Grande do Sul a Laguna, Santa Catarina, pois, segundo Ruas e Colin (1985), os farrapos chegaram à conclusão de que a província não seria reconhecida como República, por ninguém, enquanto eles não tivessem um porto. Logo, como onde estavam não tinha mar, resolveram levar os barcos como se fossem grandes carroças e, para que isso fosse possível, precisaram criar rodas muito grandes para deslocar os barcos por terra. A sequência visual começa com um grande ângulo de visão, seguindo, posteriormente, com foco no detalhe técnico da roda, mostrando a desproporção em relação à figura humana. Os desenhos da roda e da figura humana apontam a preocupação do artista em mostrar a escala, e a cena em perspectiva dá a noção de deslocamento da tropa. As imagens se assemelham bastante com os ângulos usados por Ruas em seus filmes, principalmente no filme *Anahy de Las Misiones*, lançado em 1997, com direção de Sérgio Silva, Gustavo Fernandes e Tabajara Ruas.

4.3.1 A fala em *A Guerra dos Farrapos*

Na linguagem dos quadrinhos, existem muitos recursos para representar a fala dos personagens, e um deles é o balão. “O balão é um elemento extremo. Ele tenta captar e tornar visível um elemento etéreo: o som” (EISNER, 2010, p. 24). Quando os leitores leem, têm a impressão de ouvir os personagens em suas mentes:

Essa impressão é criada nos quadrinhos pelo uso de balões de fala, que formam um código bastante complexo. Isso acontece porque, principalmente pelo balão as histórias em quadrinhos se transformam em um verdadeiro híbrido de imagem e texto, que não pode mais ser separados. O balão é a intersecção entre imagem e palavra (BARBOSA, 2016, p. 56).

De acordo com Ramos (2010), os balões podem ser o recurso que melhor identifica os quadrinhos como linguagem, existindo vários formatos de balões, constituídos de dois componentes, que são o continente, composto pelo corpo e apêndice,⁷³ e o conteúdo, que se refere à escrita ou às imagens que vão dentro do balão.

Nos quadrinhos, [...] a relação entre textos e imagens é fundamental também do ponto de vista gráfico, e não somente do narrativo. As palavras, sejam contidas em um balão, ou como parte de uma legenda, como ruídos ou gritos fora do balão, são importantes para o aspecto gráfico de toda a página e para o ritmo gráfico (BARBIERI, 2017, p 156).

Nos exemplos a seguir, usando a obra *A Guerra dos Farrapos*, serão mostrados alguns tipos de balões que aparecem nessa obra.



Fonte: Colin e Ruas (1995, p. 18).

O balão de fala normal, com contorno desenhado com traço contínuo reto ou curvo, é o tipo de balão que mais aparece na obra *A Guerra dos Farrapos*. Os leitores dessa obra se deparam com longos diálogos que arrazoam os motivos de se fazer a guerra, as negociações, as estratégias para vencer uma batalha e conversas sobre uma possível vitória.

⁷³ “Trata-se de uma extensão do balão, que se projeta na direção do personagem” (RAMOS, 2010, p. 43).

Figura 90- Balão de pensamento



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 21).

O recurso do balão de pensamento foi pouco usado nesta obra de Colin, talvez por ser uma narrativa de bastante ação. Os personagens dificilmente são mostrados parados ou refletindo sobre algum assunto, já que a luta e as negociações tomavam conta de quase todo o tempo.

O balão de pensamento possui beiradas onduladas e apêndice em formatos de bolinhas ou pequenas nuvens (RAMOS, 2010). Esse balão representa “uma fala não pronunciada” (EISNER, 2010, p. 25).

Figura 91- Balão de grito



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 15).

O balão de grito ou berro, conforme define Ramos (2010), tem uma linha que contorna em ziguezague, com as extremidades para fora, como se fosse uma explosão. Esse tipo de balão é bastante usado, principalmente nos quadros de lutas e de vitórias em algumas batalhas, tanto dos imperiais, quanto dos farrapos. No último quadrinho da figura 91, podemos ver as linhas que criam a ilusão de movimento, próximas da espada e da cabeça do cavalo. Com essas linhas, o leitor percebe que o cavalo está correndo e o cavaleiro agitando a espada para atacar o adversário.

Na obra *A Guerra dos Farrapos*, aparecem apenas três⁷⁴ tipos de balões, sendo uma narrativa completa que possibilita a compreensão dos acontecimentos que marcaram essa revolução, de forma cronológica.

4.3.2 O tempo em *A Guerra dos Farrapos*

Para Ramos (2010), o tempo é um elemento basilar nos quadrinhos, essencial para que a arte sequencial exista e tenha ritmo. “A capacidade de expressar a passagem do tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual” (EISNER, 2010, p. 24). Assim como no

⁷⁴ Os balões apresentados não são os únicos existentes. Benayoun (*apud* Ramos, 2010) apontou 72 tipos de balões, porém, esse número pode ser maior, de acordo com o autor, pois esse levantamento foi feito antes da presença do computador e com o surgimento desta tecnologia os recursos são inesgotáveis.

cinema, aquilo que não é mostrado faz parte da história da mesma forma que aquilo que está desenhado ou falado. A passagem desse tempo pode ser chamada de elipse temporal.

A elipse é definida por Santos (2010) como o tempo imaginado pelo leitor, que ocorre entre uma cena e outra. Esse tempo imaginado é muito importante para a compreensão de uma história em quadrinhos, pois, em qualquer narrativa sequencial, seja ela filme, vídeo ou quadrinho, a omissão tem um papel crucial na narração da história, convidando os expectadores a participar, interagir com a obra.

A elipse temporal ocorre no espaço denominado sarjeta⁷⁵ e é ali que a imaginação humana captura duas imagens distintas e as transtorna em uma única ideia (SANTOS, 2010)

No quadrinho *A Guerra dos Farrapos*, em várias passagens aparecem elipses temporais. Podemos observar um exemplo disso na figura 92.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 9-10).

No primeiro quadro da figura 92, vemos uma carta de anistia aos farrapos ser entregue ao Dr. Araújo, cuja missão era levar até os líderes dos farroupilhas para que se fizesse a paz. No segundo quadro, ele já aparece no navio, ou seja, no espaço em branco entre o primeiro quadro e o segundo, ocorreu uma elipse de tempos, pois em nenhum momento o leitor vê o Dr. Araújo sair do palácio e chegar até o navio. No terceiro quadro, além da fala do narrador, o leitor pode ver os pedacinhos da carta voando para fora do navio, mas não se mostra o ato de rasgar, que fica apenas na imaginação do leitor.

No decorrer de toda a obra, o uso de elipse ajuda a compreender a guerra, desde as primeiras negociações que antecederam a luta até o desfecho. Algumas mostram longas passagens de tempo, como na primeira página que traz a data de 1834 e acontecimentos como a absolvição de Bento Gonçalves, que fora mandado a julgamento pela participação na Guerra

⁷⁵ “É o espaço existente entre dois requadros, entre dois quadrinhos” (SANTOS, 2010, p. 72).

da Cisplatina,⁷⁶ sua chegada em casa, jantando em família, e reuniões com os companheiros. Já na página seis, a data que aparece é final do ano de 1835, ou seja, mais de um ano foi representado em poucas páginas. O balão de narração, ao anunciar o lugar, a ação, a data ou o acontecimento, permite ao leitor se situar no tempo e no espaço, compreendendo a sequência dos acontecimentos. Mesmo assim, as longas elipses exigem mais atenção do leitor. Alguns cortes abruptos entre uma cena e outra são suavizados por uma fala com o anúncio do que vai acontecer no quadrinho seguinte. Isso pode ser visto na figura 93, quando Bento Gonçalves consegue fugir da Fortaleza do Mar, na Bahia, e, ao chegar na Província de São Pedro, é recebido pelos seus companheiros. Entre gritos, alguém diz que naquela noite haverá festança em Piratini. O quadro seguinte já mostra as pessoas na festa. Aquele balão de fala suaviza o corte e ajuda o leitor se preparar para a passagem do tempo.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 31).

⁷⁶ Conflito que se originou em 1825 da incorporação da Banda Oriental do Uruguai às Províncias unidas do Rio Prata. A resposta do governo Imperial do Brasil foi a declaração de guerra à Argentina. Um exército argentino atravessou o rio da Prata, fazendo a sua base em Durazno, o movimento começou com a invasão do território brasileiro pelo general Carlos Maria de Avelar (2826). O Visconde de Barbacena, comandando as tropas imperiais, chocou-se com a Argentina na batalha de Ituzaigó. A guerra prosseguiu, por terra e por mar, com vantagem para as forças imperiais [...] em 1828, o Império do Brasil e a República das Províncias Unidas do Rio da Prata [...] renunciaram às suas conquistas e reconheceram como Estado Independente da Banda Oriental do Uruguai (KOOGAN; HOUAISS 199, p. 390).

4.3.3 O requadro em *A Guerra dos Farrapos*

O quadrinista, para comunicar ideias e contar histórias por meio de palavras e desenhos, deve compor em segmentos sequenciados “Esses segmentos são chamados quadrinhos, que não correspondem exatamente aos quadros cinematográficos. São parte do processo criativo, mais do que o resultado de uma tecnologia” (EISNER, 2010, p. 39).

Nas histórias em quadrinhos, geralmente há a necessidade de enquadramento, que Eisner (2010) define como essa exibição dos elementos dentro do quadrinho, a arrumação das imagens e textos dentro deles e a relação e ligação com o restante da sequência, formando uma gramática basal, e, a partir daí, constrói-se uma narrativa. Para o autor, na apresentação visual, a tarefa do quadrinista é expor um andamento ininterrupto de experiência, organizar e mostrar de forma que possa ser vista pelos olhos do leitor, ou seja, essa experiência narrada pelo artista é emoldurada pelas linhas demarcatórias, também conhecidas como requadro. O requadro, para Eisner (2010), além de emoldurar a narrativa, também faz parte da linguagem não-verbal das histórias em quadrinhos. Já para Groensteen (2015, p. 49), são seis as principais funções do requadro: “função de fechamento, função de separação, função de ritmo, função de estrutura, função de expressão e função de indicador de leitura”. Para este autor, todas essas funções exercem efeitos sobre o conteúdo do quadro e sobre o processo de recepção e cognição do leitor.

Ramos (2010, p. 98) acredita que “a linha demarcatória possui dupla função: 1) marca graficamente a área da narrativa (que ocorre dentro da vinheta); 2) indica o momento em que se passa aquele trecho da história”. Santos (2010) também aponta que o requadro é a divisão clara do momento em que a ação se desenrola e é nesse espaço que o artista procura passar o maior número de informações aos seus leitores.

Segundo Eisner (2010), cada formato tem sua função. Por exemplo, o requadro de formato retangular de traçados retos pode indicar que as ações expostas ali estão no momento presente. Já o passado, para Eisner (2010), pode ter o requadro elaborado com linhas curvas ou sinuosas. “As retas ou traços equivalentes também indicam o presente vivido pelos personagens. O passado é representado com ajuda de contornos ondulados ou tracejados” (RAMOS, 2010, p. 101).

A ausência de requadro, conforme Eisner (2010), manifesta um espaço indeterminado, mas conhecido pelo leitor, pois é imaginado por ele. A ausência ou seu formato dá ao requadro a possibilidade de contribuir com a história e aumentar o envolvimento do leitor.

O formato (ou ausência) do requadro dá a ele a possibilidade de se tornar mais do que apenas um elemento do cenário em que a ação se passa: ele pode passar a fazer parte

da história em si. Pode expressar um pouco da dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim como contribuir para a atmosfera da página como um todo. O propósito do requadro não é tanto estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa, de maneira muito semelhante a uma peça em que os atores interagem com o público em vez de simplesmente atuarem diante dele (EISNER, 2010, p. 45).

Na obra em análise, quase na sua totalidade, o requadro é retangular com traços retos, pois está mostrando o momento presente da Guerra dos Farrapos. Entretanto, a variação de tamanho dos requadros evita a monotonia de leitura e cria um ritmo dinâmico para a narrativa, reiterando os múltiplos tempos sugeridos pela mudança de ângulos e de planos (figura 94).

Figura 94 - Requadro retangular na obra *A Guerra dos Farrapos*.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 60).

Em alguns momentos, não há requadro, como na ocasião em que Bento Gonçalves e o General Onofre Pires duelam em uma luta de espadas.

Figura 95 - Uma das cenas da história em quadrinhos *A Guerra dos Farrapos* sem requadro.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 63).

Acredita-se que o artista optou em não colocar moldura para dar liberdade e mobilidade aos personagens, ampliando o efeito de animação, valorizando a rapidez e violência dos gestos. Essa ausência de requadro mostra que o espaço da luta dos dois personagens não está visível, mas sua existência é reconhecível. Para Vergueiro (*apud* RAMOS, 2010), essa ausência de linhas demarcatórias não danifica a leitura, pois o leitor cria na imaginação o requadro ausente ali. Na figura 95, podemos ver que o artista usou o recurso da repetição, mostrou a luta em vários ângulos, trouxe várias sequências de golpes, expressão corporal bastante dinâmica, e as linhas de ação apontam a direção e os movimentos da espada.

Na obra, também aparecem cenas em que alguns personagens ou objetos extrapolam o limite do seu requadro. Segundo Vergueiro (*apud* RAMOS, 2010), o requadro não deve servir como algo que aprisione ou limite a cena ou ação.

Figura 96 - Ação extrapolando o quadro na obra *A Guerra dos Farrapos*.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 58).

Na figura 96, podemos observar que a luta, a ação e o caos que está no quadro de cima invade o quadro de baixo, deixando visível, ainda mais, a sensação de desordem e derrota. O que se percebe, também, é que quando a imagem invade a outra cena, criam-se laços de continuidade, que envolvem o espaço do leitor.

Um tipo de contorno que chama bastante atenção na obra é um quadro que mostra a duração de uma das batalhas. Para mostrar que a luta durou o dia todo, foi usado um quadro circular com movimentos em sentido horário, reiterados pelas linhas de ação, como se fosse um grande relógio. Ao mesmo tempo em que é um quadro que delimita o espaço, também é uma

elipse, pois serve para mostrar a passagem do tempo. Esse requadro é bastante importante, pois, por meio dele e através das poucas imagens delimitadas pela linha do círculo, o leitor percebe que nessa luta houve vencedores e vencidos, devido ao modo como o corpo que está no chão foi representado desfalecido e os cavaleiros em posição de luta.

Figura 97 - Requadro mostrando a passagem do tempo em *A Guerra dos Farrapos*.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p 22).

4.3.4 As Onomatopeias em *A Guerra dos Farrapos*

As onomatopeias representam os barulhos feitos pelos personagens, por objetos, batidas, freadas, tiros e muitos outros. Barbieri (2017) coloca as onomatopeias como grandes ruídos: “Os grandes ruídos são espetaculares. São a voz que grita, o estrondo de uma pancada, o impacto de uma palmada... todos eventos de breve duração e de grande intensidade” (BARBIERI, 2017 p. 189).

Segundo Santos (2010), as onomatopeias atingem os ouvidos do leitor que, ao ver certos ideogramas ou palavras, identifica os sons de seu cotidiano. Conforme Cirne (1975), os sons nos quadrinhos são componentes concretos, físicos, imagísticos, capazes de assumir as mais diferentes formas e, portanto, são verdadeiras unidades visuais.

Em relação às onomatopeias, Barbosa (2016, p. 62) aponta o seguinte:

[...] são signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos. Elas variam de país para país, na medida que [sic] diferentes culturas representam os sons de acordo com o idioma utilizado para a sua comunicação. Assim a representação de um canto de um galo, por exemplo, será feita pelo francês como ki-ki-ri-ki-ki!, enquanto o brasileiro representará o mesmo som por co-co-có-ri-có!.”

Barbosa (2010) afirma, também, que as onomatopeias não são linguagens exclusivas das histórias em quadrinhos, pois são muito usadas na literatura. O que é específico dos quadrinhos é “a plasticidade e sugestão gráfica que as onomatopeias neles assumiram, ocupando papel importante na linguagem” (BARBOSA, 2016, p. 63). Para o autor, esse papel aumentou fortemente nos últimos decênios, a ponto de impor um ritmo impetuoso nas narrativas e participar da diagramação das páginas.

No quadrinho *A Guerra dos Farrapos*”, as onomatopeias são pouco usadas, aparecendo somente a partir da página oito.

Figura 98 - Onomatopeias em *A Guerra dos Farrapos*.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 8).

Na cena representada na figura anterior 98, as onomatopeias representam tiros por meio da palavra “*BAM*”, e o som de um corpo caindo ao chão, pelo termo “*SHAP*”.

O que chama atenção na obra é que o artista optou em colocar som nas lutas com armas de fogo; já nas lutas com espadas ou lanças não há onomatopeias, isto é, não tem som. Quando estão andando a cavalo, não é representado o som dos cascos.

Depois da página oito, no decorrer de quase toda a obra, as onomatopeias foram usadas para representar sons de tiros, tanto de canhões (*BUM*), quanto de outras armas de fogo (*BAM*). A exceção acontece na página vinte e oito, quando é representado o som de um cachorro

comendo e o som de tosse ou engasgo desse mesmo cachorro passando mal após ingerir comida envenenada.

Figura 99 - Onomatopeias em *A Guerra dos Farrapos*.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 28).

Os desenhos extremamente expressivos e com abundância em detalhes e texturas, os gestos dramáticos e o exagero dos corpos em ação, talvez, tenham tornado desnecessário o uso recorrente de onomatopeias.

4.4 O traço do artista na obra *A Guerra dos Farrapos*

Ao introduzir este item, vale lembrar que “a técnica de desenho utilizada nas histórias em quadrinhos vai depender do objetivo de cada criador” (BARBOSA, 2016, p. 33). Colin, por meio de linhas bem definidas e grossas, traços e pontos de diversos formatos, recriou cenários e personagens que ganharam vidas em lutas, cavalgadas e todos os movimentos possíveis ou necessários para aplicar um efeito de realismo à guerra.

As figuras por ele desenhadas têm caráter tridimensional, com o uso de hachuras e manchas para determinar luz e sombra, atribuindo, desse modo, a sensação de volume. Mas, ao mesmo tempo, o resultado é um desenho que encontra um “equilíbrio entre a unidade e a complexidade” (CURTIS, 2015, p. 193).

Por meio das manchas, Colin faz um jogo de claro-escuro apenas com o branco do papel e o preto da tinta nanquim. O contorno é fortemente marcado, com linhas bem definidas e grossas. O efeito de luz e sombra, dado pela relação entre preto e branco, sem passagens cinzas, deixa os desenhos muito expressivos e nítidos. Usa linhas “serrilhadas” ou quebradas que são repetidas ao longo de toda a história para representar os campos de luz e de sombra. Isso pode ser visto na figura 100.

Figura 100 - Linhas serrilhadas



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 12).

Percebemos que as linhas quebradas nas extremidades dos chapéus e nas madeiras do cercado evocam o efeito de graduação da luz. Na imagem, também vemos linhas retas inclinadas e manchas escuras para representar a força e a direção da chuva.

Colin tinha muito cuidado com a direção do traço, pois “a orientação seguida pelas linhas configura textura particular de cada objeto. As linhas são úteis por expressarem não só o sombreado do objeto que representam, como também, em parte, o seu volume” (PARRAMÓN, 2007, p. 78).

Figura 101 - Direção dos traços nos desenhos de Colin na obra *A Guerra dos Farrapos*.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 17).

Na figura 101, Flávio Colin usou inumeráveis traços para representar a grama em cada requadro, seguindo a mesma direção, o que facilita a leitura, pois a distingue das texturas dos outros desenhos da cena.

É possível imaginar que, por meio da organização dos elementos visuais, da composição, do movimento e dos gestos dos personagens que estão na cena, Colin tenha usado como referência a obra *Independência ou Morte*,⁷⁷ também conhecida como *O Grito do*

⁷⁷ A pintura de gênero histórico é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos e, embora não se configure em instrumento de mera legitimação simbólica do Império, encaixava-se perfeitamente na ideia de formação de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns, contribuindo sobremaneira para a

Ipiranga, do artista plástico brasileiro Pedro Américo de Figueiredo Melo (1843-1905). É uma obra do gênero de pintura histórica, feita em 1888, e que remete à Independência do Brasil (1822).

Figura 102 - Traços diferentes, texturas diferentes



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 20).

Colin também usou traços diferentes para cada superfície. Na figura 102, observamos que, para representar a textura da água, o artista usou pequenos pontos disformes, para as montanhas usou hachuras cruzadas, que, para Parramón (2007), são várias linhas paralelas que se cruzam e com isso cria-se o efeito de sombreamento. Já para representar o céu com o brilho do sol, usou muitas retas com pontos em seus seguimentos, dando a impressão de uma explosão de luzes atrás dos barcos. As linhas e técnicas escolhidas pelo quadrinista são determinantes para classificar cada superfície, pois “o estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer” (EISNER, 2010, p. 8). Nessa imagem da figura 102, podemos perceber a influência de Milton Caniff, inspirando-se em características do mestre que ele tanto admirava no início de sua carreira.

Conforme Parramón (2007, p. 79), “a função de um traço pode variar conforme a intenção do desenhista: pode ser um meio de sombrear, modelar, criar valores tonais ou representar papéis puramente descritivo ou ornamental”. Em sua obra, Colin define cada traço em sua função, portanto, nada está colocado nas cenas por acaso.

construção de uma leitura gloriosa de nosso passado afinada com o discurso de duas instituições: a Academia Imperial de Belas Artes (1826) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) (SCHLICHTA, 2009).

Figura 103 - Combinações de traços.



Fonte: Colin e Ruas (1985, p. 32).

De acordo com Parramón (2007, p. 79), quando o artista combina diferentes tipos de traços num desenho, criam-se diferentes planos, pois “um traço bem resolvido transmite melhor a sensação de volume”.

5 ANÁLISE DA OBRA *ESTÓRIAS GERAIS*: DO SUDESTE PARA O NORDESTE DO BRASIL

Neste capítulo, faremos uma análise de *Estórias Gerais*, publicada pela Lei de Incentivo à Cultura e prefeitura de Belo Horizonte em 2001, pela editora Conrad, em 2011, pela editora Nemo, em 2012, e pela editora Conrad, em edição comemorativa dos 20 anos, em 2021, com roteiro de Wellington Srbek e desenhos de Flavio Colin. De acordo com Srbek (2011), essa obra é um retalho de influências da literatura brasileira, como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *O Bem Amado* e *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes⁷⁸, *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo,⁷⁹ e muitas outras.

Os personagens criados por Srbek são como Riobaldo de *Grandes Sertão: Veredas*, jagunços inteligentes, que narram suas vidas, suas aventuras, filosofam sobre o bem e o mal, causam destruição e mortes, seguindo, ao mesmo tempo, seus sonhos e suas paixões. Outros personagens, talvez, tenham sido inspirados em Odorico Paraguaçu de *O Bem Amado*, manipuladores, corruptos, demagogos, com ideias vazias, sempre em busca de vantagens pessoais e com o poder de decidir sobre a vida dos outros. Enquanto alguns personagens são influenciados pela literatura brasileira e marcados pelas conjunturas sociais de um Brasil mais distante das grandes cidades, outros são baseados em narrativas e histórias do sertão, como o vilão Antônio Mortalma, inspirado, provavelmente, em cangaceiros que habitaram os estados do Nordeste brasileiro.

Srbek, em *Estórias Gerais*, apresenta um Brasil rural e essa característica é percebida por artifícios como a fala dos personagens, carregadas de sotaques, regionalismos, expressões típicas, uma linguagem coloquial. Nessa representação de um Brasil rural, o autor traz a ação do cangaço, de bandos comandados por líderes valentes e temidos por levarem o terror por onde passam. Esse tipo de evento, segundo Chiavenato (2021), era bastante comum nos anos vinte, na região Nordeste do país.

A referência ao Nordeste, mesmo a história se passando no Sudeste do país, caracteriza não apenas uma unidade econômica, política ou geográfica, mas, principalmente, uma unidade

⁷⁸ Dias Gomes, escritor brasileiro. Iniciou sua carreira de teatrólogo em 1942 com a peça *Pé de cabra*, encenada por Procópio Ferreira [...]. Trabalhou para diversas estações de rádio em 1950, casou-se com Jante Clair, com quem teve cinco filhos. Obteve grande sucesso com *O Pagador de promessas* (1959). Transformada em filme, recebeu a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1962. Outros êxitos foram as novelas de televisão: *O bem-amado*, *Roque Santeiro*, *Saramandaia*, *Espigão* etc. Recebeu numerosos prêmios da televisão e do teatro (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 522).

⁷⁹ Érico Veríssimo (1905-1975) foi um escritor brasileiro. *Olhai os Lírios do Campo* é sua obra-prima. Foi um dos melhores romancistas brasileiros. Fez parte do Segundo Tempo Modernista. Recebeu o “Prêmio Machado de Assis” pelo conjunto da obra e o “Prêmio Graça Aranha” com *Caminhos Cruzados* (FRAZÃO, 2019, n.p.).

cultural, histórica, linguística e étnica. Neste caso, o que delimita o espaço geográfico é as ações, as práticas culturais e a história. A espacialidade se dá na busca de analisar a linguagem e os costumes construídos num processo de representação por meio da literatura e de percursos históricos. Importa “pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, trabalhamos nessa região em que a linguagem (o discurso) e o espaço (objeto histórico) se encontram, [...]” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 23). Os discursos, para o autor, não se enunciam a partir de um espaço determinado, mas eles próprios criam seus espaços.

5.1 O contexto histórico apresentado pela obra

Estórias Gerais se passa na cidade fictícia de Buritizal, no sertão de Minas Gerais, na década de 1920. Nessa época, as grandes cidades brasileiras estavam sentindo a influência do Modernismo⁸⁰ nas artes e na literatura, marcado, de acordo com Gonçalves (2012), pela Semana de Arte Moderna.

A Semana de Arte Moderna, de acordo com Ajzemberg (2022), tinha o objetivo de renovar a estagnação do ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país, pois, de acordo com seus idealizadores, havia a necessidade de redescobrir o Brasil, repensando uma maneira de se desvincular esteticamente dos modelos europeus. Esses objetivos até hoje ainda são questionados quanto aos resultados alcançados.

Até hoje a Semana de Arte de 1922 é envolvida por questões: o evento provoca choques e rupturas? Acentua um “tom festivo”, ou seja, não é um movimento sério? Alcança parâmetros mais críticos em relação à arte? É de natureza mais destrutiva ou constrói novas perspectivas para a estética do país (AJZEMBERG, 2022, n.p.).

A autora ainda coloca que, apesar do discutível modernismo das obras expostas e da confusão estilística que se debate até a atualidade, esses objetos artísticos tinham a função de escapar ao que era conhecido como academicismo. Para o autor, a Semana de Arte Moderna mostra-se como um divisor de águas: “As conquistas da Semana têm desdobramentos que marcam sensivelmente as buscas de um novo modo de pensar” (AJZEMBERG, 2022, n.p.).

Ajzemberg (2022) ressalta que, apesar do evento da Semana de Arte Moderna ter ocorrido no ano do centenário da Independência do Brasil e difundir a ideia de renovação, esse conceito já havia aparecido anteriormente, de maneira isolada e não apenas em São Paulo.

⁸⁰ Movimento literário brasileiro iniciado com a Semana de Arte Moderna em 1922 (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1090).

Gonçalves (2012) critica a ideia de que havia hegemonia paulistana na construção do Modernismo brasileiro. Contesta que é artificial achar que a Semana de Arte Moderna foi um divisor de águas, pois acreditar nisso é afirmar que tudo o que viera antes, principalmente nas artes plásticas, era acadêmico e conservador, e não era. Já Cardoso (2022) tece críticas pelo uso do termo modernismo associado à Semana de Arte Moderna, pois, para ele, existe uma diversidade de modernismos e limitar um período tão grande da História da Arte à Semana de Arte Moderna é um reducionismo

Além do Modernismo, segundo Albuquerque Junior (2001), na década de 1920, surgiu um novo regionalismo que refletia as diferentes formas de se perceber e representar o espaço nas distintas áreas do país.

Em meio às mudanças percebidas no campo das artes, houve a transformação das cidades, com a crescente industrialização, a imigração em massa e a urbanização, com parte da população do interior do país se deslocando para os centros urbanos.

Conforme Fausto (2006), a economia brasileira passou de dependente do café e da borracha para um processo mais dinâmico de industrialização, que escancarou a falta de modernização e de direitos trabalhistas. Nas primeiras décadas do século XX, houve muitas manifestações por parte dos operários das indústrias, na tentativa de melhores condições de trabalho, por meio de lutas sindicais de trabalhadores e trabalhadoras que “não pretendiam revolucionar a sociedade, mas melhorar suas condições de vida e conquistar um mínimo de direitos” (FAUSTO, 2006, p. 169). Apesar de todo o movimento grevista, poucos resultados foram alcançados e apenas o projeto de lei que regulamentava a indenização por acidente de trabalho foi aprovado antes de 1920.

Se nas cidades o clima era de transformação e agitação, não se pode afirmar o mesmo da zona rural do país. Para Fausto (2006), a agricultura sofria uma contração na mesma proporcionalidade em que a indústria crescia e, a partir da segunda metade do século XIX, os movimentos sociais de trabalhadores ganharam força no campo e nas cidades. “Uma série de crises – de ordem econômica, ideológica, de autoridade – expressas em rebeliões espalhadas em vastas áreas do interior do Brasil abrangendo muitos milhares de habitantes do campo é a característica principal do período de transição [...] em nosso país” (FACÓ, 1993, p. 7). Para esse autor, esse período de transição compreende os últimos quarenta anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

No campo, segundo Fausto (2006), esses movimentos podem ser divididos em três grandes grupos, sendo que o primeiro pode ser caracterizado por combinar religião com carência social, como no caso de Canudos.

A Revolta de Canudos foi um acontecimento ocorrido no sertão norte da Bahia, numa fazenda abandonada, em ruínas, chamada de Arraial de Canudos. Embora ficasse bem distante da capital federal da época, Rio de Janeiro, as consequências políticas do país foram grandes. A Revolta de Canudos foi uma “grande concentração de pobres do campo que de novembro de 1896 a outubro de 1897 sustentou no sertão da Bahia a grande luta armada conhecida como Guerra dos Canudos” (FACÓ, 1993, p. 71). A Revolta foi liderada por Antônio Vicente Mendes Maciel, mais conhecido como Antônio Conselheiro, que pretendia ser padre, mas, após problemas financeiros e domésticos, exerceu várias profissões, como professor e vendedor ambulante, até se converter a Beato, que, para Fausto (2006), é uma mistura de sacerdote e chefe de jagunço.

No início, o Beato levava uma vida nômade, reunindo o povo para construir e reconstruir igrejas, muros de cemitérios e levar uma vida voltada à contemplação. Tempos depois se fixou em Canudos e, com ele, foram mais de trinta mil pessoas.

Sua pregação concorria com a igreja, o que não agradava uma grande porção da população, mas foi um incidente em torno do corte de madeira que levou o governo da Bahia a querer dar uma lição naquele povo visto como fanático, pois acreditavam que estavam sendo guiados por uma divindade. As tropas baianas foram derrotadas e, então, foram enviadas tropas federais que também não obtiveram sucesso no intento. Em agosto de 1897, sob o comando do general Artur Oscar, oito mil homens, fortemente armados, destruíram o Arraial de Canudos, juntamente com seus moradores. Os políticos e oficiais disseram que foi uma luta da civilização contra a barbárie, e esse ponto de vista também é defendido na obra *Estórias Gerais*, quando os policiais “caçam” os bandidos. Tanto nas lutas de Canudos, quanto na ficção de Srbeq e Colin, “havia ‘barbárie’ em ambos os lados e mais entre aqueles homens instruídos que tinham sido incapazes de pelo menos tentar entender a gente sertaneja” (FAUSTO, 2006, p. 146).

O segundo grupo elencado por Fausto (2006) abarca os movimentos que juntaram religião com reivindicação social, como no caso do Contestado, uma porção de terra limítrofe cuja posse era reivindicada pelos estados do Paraná e de Santa Catarina.

Em 1911, como explica Fausto (2006), surgiu um movimento que não tinha como objetivo a disputa dessa terra:

Nasceu reunindo seguidores de um “coronel” tido como amigo dos pobres e pessoas de diversas origens atingidas pelas mudanças que vinham ocorrendo na área. Entre elas, trabalhadores rurais expulsos da terra pela construção de uma ferrovia e uma empresa madeireira e gente que tinha sido recrutada na construção da ferrovia e ficado desempregada no final do seu contrato (FAUSTO, 2006, p. 167).

O autor afirma que toda essa gente se agrupava em torno de José Maria, uma figura messiânica, que os encorajava a lutar, garantindo que sairiam vitoriosos. Porém, o próprio José Maria morreu nos primeiros combates com a milícia estadual, mas a população acreditava que ele era um santo a ponto de montarem acampamento para esperar sua ressurreição. Enquanto esperavam, passaram a cobrar a posse das terras. Em 1915, as tropas estaduais e do exército liquidaram os rebeldes.

O terceiro grupo seria o dos movimentos que faziam reivindicação social sem conteúdo religioso, como as greves por salário e melhores condições de trabalho ocorridas nas fazendas de café no interior de São Paulo. Conforme Fausto (2006), houve centenas de greves, mas quase sem registro. “A mais importante ocorreu em 1913, reunindo milhares de colonos da região de Ribeirão Preto por ocasião da safra. Os colonos pretendiam a revisão de seus contratos de trabalho e paralisaram as grandes fazendas” (FAUSTO, 2006, p. 167). O autor, ainda, aponta que houve a intervenção da polícia e do cônsul da Itália para intermediar nas negociações, pois a maioria dos grevistas era formada por imigrantes italianos. Ao final, os colonos não tiveram seus objetivos alcançados.

Além de todos os movimentos, lutas e agitações já expostos neste texto, também é importante pensar a ação do Cangaço, que foi um fenômeno social existente no sertão nordestino entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

5.1.1 O cangaço no Nordeste do Brasil

Para melhor compreender a obra *Estórias Gerais*, há a necessidade de refletirmos sobre o Cangaço, pois ele é um evento que atravessa toda a história do livro.

Entre as últimas décadas do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, grupos armados se consolidavam no sertão, principalmente o nordestino, promovendo barbáries por onde passavam, aterrorizando os sertanejos, sendo chamados de cangaceiros. Conforme Silva *et al.* (2020), o cangaço pode ser visto como um fenômeno social e cultural brasileiro do século passado.

Originário de uma realidade cruel e opressora, o cangaço tinha a violência como marca registrada. Sua particularidade está no fato de que os cangaceiros, ao contrário dos jagunços, não possuíam patrões, não tinham uma ideologia política de melhorias sociais nem tampouco lutavam contra os males sociais que assolavam a vida dos sertanejos nas décadas de 1920 e 1930. Antes, eles próprios aterrorizavam as populações quando, em bandos armados, percorriam os sertões, praticando os mais diversos crimes nas pequenas cidades e vilarejos. Corajosos e ousados, desafiavam a polícia e o poder dos coronéis. Leais aos amigos, eram implacáveis com os traidores,

cometendo crimes terríveis. Admirados por uns e odiados por outros (SILVA *et al.* 2020, p. 1).

Chiavenato (2021, p. 11) aponta que o cangaço nordestino foi financiado e protegido pelos tradicionais coronéis do Sertão, pois, “os cangaceiros expulsavam violentamente os camponeses de suas terras, ajudavam a ampliar as grandes propriedades e garantiam pela força a dominação da política”. Esses coronéis, ao conquistarem o poder político e econômico, já não precisavam mais sujar as mãos, então, passaram a financiar o crime, pagando jagunços e bandoleiros para reprimir ou exterminar a população rural. De acordo com esse autor, eles eram os marginais que a pobreza e miséria não deram outro caminho, a não ser do crime. Na obra *Estórias Gerais*, temos vários exemplos, como é o caso de Mortalma, o bandido mais temido do povoado, filho de pai desconhecido, doado para uma família de ciganos. Viveu na miséria desde seu nascimento e, na adolescência, por falta de opção e em troca de proteção, passou a ser capanga de coronel Soturno Gouveia. Sendo cacundeiro⁸¹ de um coronel, receberia a segurança, a alimentação, as armas e munições que necessitava para seus afazeres. O trabalho era proteger o coronel e eliminar seus inimigos e indesejados que cruzassem seu caminho.

Chiavenato (2021) explica que o cangaço tem raízes fincadas no monopólio de terras, pois, quando se dividiu o Brasil em capitânicas hereditárias, criaram-se sesmarias imensas que deram origem aos grandes latifúndios que, desde o início, se basearam em uma economia de exportação. Esse tipo de agricultura patronal, conforme afirma Facó (1993), impediu o desenvolvimento do país, uma vez que a concentração de renda, a exploração do trabalho dos camponeses e condições análogas ao escravismo (presentes, em algumas situações, até os dias atuais) dificultaram o desenvolvimento socioeconômico das classes menos favorecidas.

De acordo com Chiavenato (2021) e Facó (1993), a elite brasileira ergueu-se explorando o trabalho escravo, do qual “ainda hoje restam marcas evidentes em nossas relações de produção no campo. É o trabalho semi-servil em vastas áreas do interior, particularmente no Nordeste” (FACÓ, 1993, p. 8). Esse regime econômico, escravista, latifundiário e de exportação, era acompanhado por uma ideologia que moldava senhores e escravos. Os grandes senhores acreditavam “que tinham direito a tudo: a propriedade e à vida dos trabalhadores” (CHIAVENATO, 2021, p. 23). A massa trabalhadora via o mundo por meio do preconceito repassado pela religião, que atuava a serviço dos grandes latifundiários e coronéis.

As poucas percepções, conforme Chiavenato (2021), dos trabalhadores a respeito de suas condições de explorados eram punidas severamente e ameaçadas pela religião. Desse

⁸¹ Que ou aquele que leva cargas na cacunda ('dorso'); carregador.

modo, ao mesmo tempo em que se criava o explorado que poderia se revoltar a qualquer momento, o latifúndio criou, também, o conformado religioso, tornando-o o antídoto de sua própria reivindicação. Porém, o castigo de um lado, o medo do pecado e o conformismo de outro, fizeram surgir, muitas vezes, o contexto para crimes cruéis.

Essas causas econômicas e suas derivantes psicossociais afetaram tão profundamente o homem, que acabaram por produzir criminosos cruéis como Lampião. Foram os desajustes do modelo econômico que possibilitaram o aparecimento de ‘monstros’ como os cangaceiros (CHIAVENATO, 2021, p. 23).

Para Chiavenato (2021), além desse modelo econômico, houve, também, os fatores do clima que desembocaram no surgimento de grupos armados. O autor alerta que quando se constrói uma economia pautada na monocultura, um incidente climático, como a seca que durou mais de três anos no Nordeste por volta de 1877, é capaz de desorganizar a vida de toda uma sociedade. Nesse período, o Ceará, por exemplo, contava com 800 mil habitantes entre os que migraram para a Amazônia, para trabalhar na coleta de látex para a produção da borracha, os que migraram para outros estados, além dos muitos que morreram de fome e sede nas periferias de Fortaleza. No início de 1900, o Ceará contabilizava 300 mil habitantes que haviam deixado o estado. Ainda antes da abolição os grandes latifundiários tiveram que vender seus escravos para proprietários de terras do sul, perdendo, assim, a maior parte da sua mão-de-obra (FACÓ, 1993).

Dessa maneira, os latifundiários e os coronéis se deparam com um povo faminto e miserável que começou a romper com a barreira do fatalismo imposta pela cultura religiosa. “Os que se revoltavam, invadindo fazendas, saqueando armazéns ou formando grupos de cangaceiros, precisavam ser contidos, para que o ‘comunismo’ – a palavra foi usada já no século XIX – não inflamasse a Caatinga” (CHIAVENATO, 2021, p. 24).

Com todo esse movimento, buscava-se uma forma de controle social, uma polícia que resolvesse o problema de imediato, sem a morosidade dos exércitos oficiais ou, em outras palavras, uma polícia que matasse, que eliminasse os problemas pela raiz. Dentro dessa realidade, encontrou-se a solução de usar os bandos de cangaceiros como “polícia”, pois, apesar de revoltados, não contestavam o sistema. “Os cangaceiros vinham de um povo apático, quase abúlicos, que sofria diante de uma realidade esmagadora, que via na seca – e não no latifúndio mono-exportador – a origem de sua desgraça. Não tinham tradição de luta social; não sabiam reivindicar” (CHIAVENATO, 2021, p. 25). Os cangaceiros lutavam apenas pela sua vida e precisavam usar toda a astúcia para sobreviver, por isso, juntaram-se aos fazendeiros que os protegiam, abastecendo-os com alimentos e armas. Então, latifundiários e coronéis usaram o

próprio cangaceiro sofrido para eliminar o povo revoltoso, com ajuda da polícia que fornecia armas a esses bandos. Os cangaceiros foram incitados e mantidos por grupos de grandes proprietários de terras, para garantir o domínio no campo e controlar o sertanejo.

A partir dessa aliança, o cangaço se transformou de revolta espontânea em banditismo de controle social. Em essência, essa aliança não só foi possível como fatal. O cangaço não representava uma verdadeira ameaça ao latifúndio: o cangaceiro não pretendia a terra, não lutava por igualdade social. Eram rebeldes que buscavam no crime uma sobrevivência mais fácil, impossível pelo trabalho (CHIAVENATO, 2021, p. 21).

O cangaceiro mais famoso da história foi Virgulino Ferreira da Silva, mais conhecido como Lampião.⁸² Ele foi o grande líder do cangaço e aterrorizou o sertão de 1920 a 1930.

5.2 A obra *Estórias Gerais*

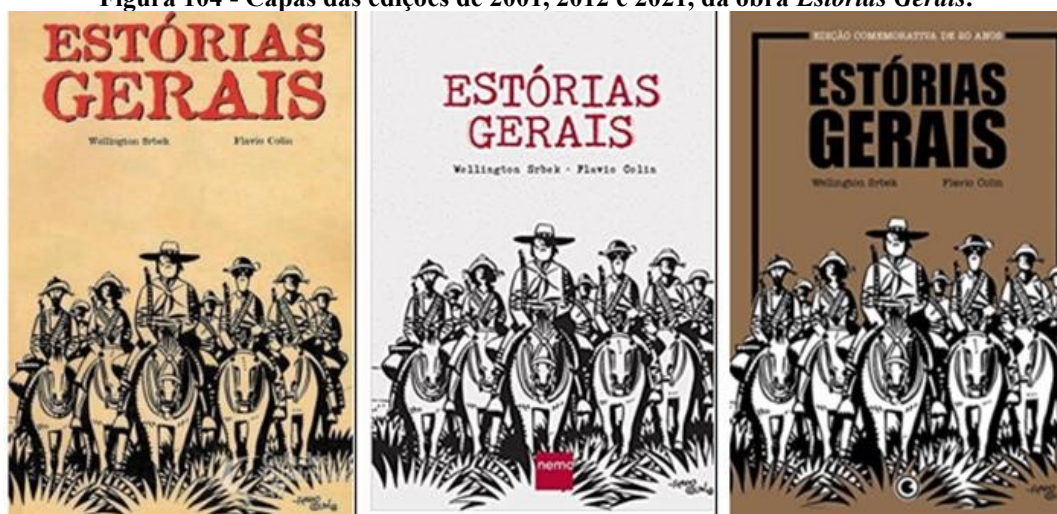
A obra *Estórias Gerais* foi roteirizada por Wellington Srbek e desenhada por Flavio Colin, feita em 1998 e publicada pela primeira vez em 2001, com uma segunda edição em 2011, a qual usaremos para análise. O primeiro lançamento teve apoio da prefeitura de Belo Horizonte, com benefício da Lei de Incentivo à Cultura. Foram impressos mil exemplares. A capa da edição de 2001 traz o título da obra em letras vermelhas com sombra preta para dar o efeito de três dimensões. Os nomes do ilustrador e do roteirista vêm abaixo do título. O fundo é representado em papel amarelado, o que cria um efeito de livro antigo, mas sem marcas e manchas do tempo. Essa edição mais antiga se difere da edição de 2011 também no número de páginas, já que a edição mais recente possui 154 páginas, e a de 2001, 164 páginas. Quanto ao formato, ambas são de 28 x 19.5 cm.

Em julho de 2012, houve outro lançamento da obra, pela editora Nemo, com 160 páginas, formato 31,8 x 22,4 cm. A capa é semelhante às outras duas, porém, com fundo branco, sem manchas e marcas, letras do título vermelhas, de tamanho um pouco menor.

Em dezembro de 2021, foi lançada, pela editora Conrad, uma edição comemorativa dos vinte anos da obra, com capa dura, contendo 176 páginas e no formato 19,5 x 27,5 cm. A capa dessa edição é composta pelos mesmos desenhos das outras capas, com cor de fundo um pouco mais escuro.

⁸² Lampião (Virgulino Ferreira da Silva) aventureiro brasileiro, nascido na Serra Pelada, PE, em 1898 e morto em Angicos, SE, 1938. Cangaceiro chefe do bando que se deslocava no sertão de diversos estados do Nordeste. O padre Cícero ofereceu-lhe a patente de capitão, na época da Coluna Prestes. Figura lendária na sua região, sua cabeça esteve exposta no museu Nina Rodrigues, em Salvador, por 30 anos (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 944).

Figura 104 - Capas das edições de 2001, 2012 e 2021, da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin, 2001, 2012 e 2021, capas

Figura 105 - Capa da obra *Estórias Gerais* (2011).



Fonte: Srbek e Colin (2011).

A capa da edição de 2011 (figura 105), além dos nomes do roteirista e do ilustrador, na parte superior, traz o nome da obra escrita em fonte *Impact Std Regular*, centralizado e com letras grandes em preto. O fundo é semelhante a um papel amarelado, manchado e com marcas do tempo, o que a caracteriza como uma obra antiga.

A imagem que aparece na metade inferior da capa é composta por oito figuras humanas, todas montadas em cavalos, com rifles e muitas munições expostas nos cintos cartucheiras, bastante usados pelos cangaceiros. Esses cintos são carregados na diagonal sobre o peito e servem para sinalizar que o bando está fortemente armado. O que chama atenção nessa figura é a presença de uma única mulher que, no decorrer da história, percebemos que se trata de Joana, componente do grupo de Manuel Grande, posicionada ao lado de quem parece ser o líder do bando. Essa mulher é a única que carrega dois cintos cartucheiras cruzados sobre o peito, enquanto o líder está, aparentemente, sem nenhum. Essa figura, talvez, seja uma referência a Maria Bonita, do bando de Lampião.

Maria Gomes de Oliveira ou Maria da Déa, conhecida como Maria Bonita, foi uma das muitas sertanejas, segundo Negreiros (2018), que nutriam muita admiração e fascínio pelo capitão Virgulino Ferreira da Silva (Lampião). Seu encantamento chegou aos ouvidos de Lampião por diferentes versões, constando que um cangaceiro do bando contou ao chefe que a moça andava falando que largaria tudo para seguir o rei do cangaço. Existe a versão de que sua mãe, também, se encarregou de contar a Lampião que uma de suas filhas, no caso Maria, que era casada com Zé de Neném, não estava feliz com o casamento e que “sonhava em se unir com um autêntico cabra da peste” (NEGREIROS, 2018, n.p.). Todos esses fatos e boatos deixaram Lampião com muita vontade de encontrá-la, até que esse fato se sucedeu e ela o acompanhou com o bando, sendo, por alguns tempos, a única mulher cangaceira.

Podemos observar, também, ainda em relação à figura, que alguns capangas transportam suas armas na frente do corpo e outros nas costas.

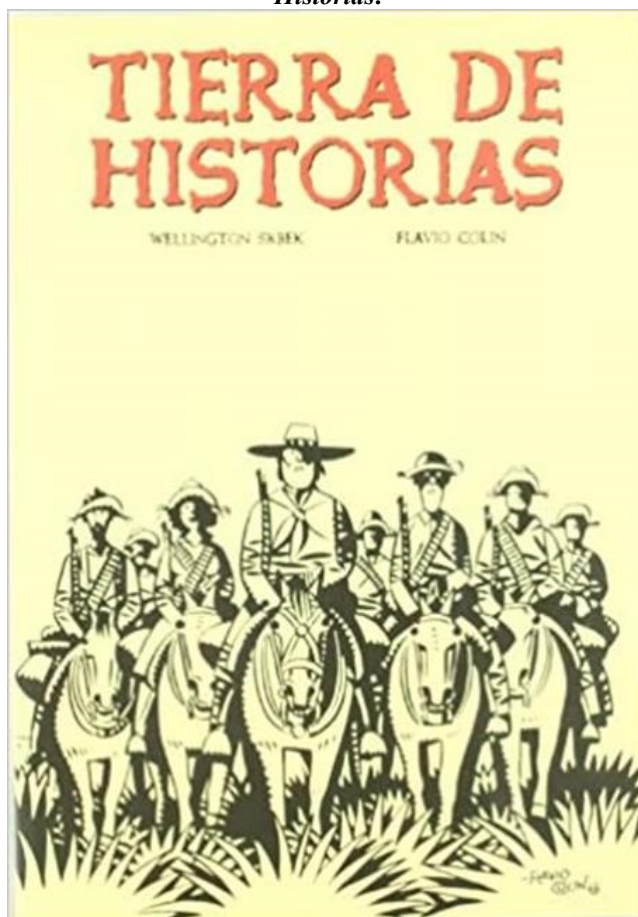
Os cavalos andam sobre uma vegetação que parece ser gramínea, um tipo de capim que costuma nascer entre a vegetação dos cerrados brasileiros e que serve para alimentar o gado e os cavalos. Esses cavalos foram desenhados parados, de frente ao leitor, olhando em nossa direção. São representados com traços e texturas que remetem às xilogravuras⁸³ que ilustram a literatura de cordel.

Esse quadrinho também ganhou uma tiragem na Espanha, em 2006, pela Editions De Ponet sob o título de *Tierra de Historias. Estórias Gerais* venceu o Troféu HQ Mix, na categoria

⁸³ Xilogravura significa a arte de gravar um desenho artístico em madeira. Arte e técnica de fazer gravuras em relevo sobre madeira. No Brasil, passou a ser aplicada a partir da mudança da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, sendo utilizada na produção de cartas de baralho, ilustrações para anúncio, rótulos, livros, periódicos etc. Tornou-se bastante popular no interior nordestino no final do século XIX. Sua história está intimamente ligada à literatura de cordel [...] O uso da técnica de xilogravura criou e propagou a literatura de cordel. Afinal, sua produção era simples e seu custo bastante baixo. Logo, foi fundamental para manter o equilíbrio da tradição e manter fortes as raízes das histórias e das pessoas que as contavam (NATIVIDADE, [s/d], p. 1).

de melhor *graphic novel* nacional e na categoria de melhor roteirista nacional, além de ter conquistado o Prêmio Angelo Agostini de melhor roteirista e melhor desenhista.

Figura 106 - Capa da obra *Estórias Gerais*, lançada em 2006, na Espanha, sob o título de *Tierra de Historias*.



Fonte: Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Tierra-historias-Wellington-TadeuAraujo/dp/8489929866>>. Acesso em: 30 maio 2023.

Compreender o sertanejo com seu sofrimento, com sua cultura, a sociedade em que se insere, a geografia e a política do Sertão nordestino é imperativo para analisar a obra *Estórias Gerais*, pois essa obra pretende ser um pequeno recorte desse ambiente, com espaço imagético voltado para a cultura, os costumes e as características desse lugar. Por isso, antes de iniciarmos a análise da obra, é preciso discutir esse lugar tido como “o Sertão”.

Essa região tão particular do Nordeste brasileiro tem características geográficas, socioeconômica, histórica e política próprias que não são estranhas à gênese de fenômenos como o cangaço. O sertão é, ao mesmo tempo, um espaço geográfico, um território percebido como impenetrável e também um lugar imaginário que se construiu no decorrer dos séculos em função dos olhares que sobre ele se lançaram (JASMIN, 2016, p. 12).

No dicionário, a palavra Sertão tem as definições de “lugar agreste afastado dos pontos cultivados. Floresta longe da costa, ex., o interior do país. Zona do interior mais seca que a caatinga” (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1486). Jasmin (2016) coloca que no Sertão nordestino se distinguem três tipos de vegetação: a caatinga, os cerrados e os cerrados fechados. Para a autora, Lampião e seus homens viviam nos cerrados, pois era uma terra argilosa, mais úmida, possibilitando o crescimento de gramínea entre as árvores, que servia de pasto para os cavalos e gado. Eles se escondiam no cerrado fechado, porque nesse tipo de vegetação as árvores são mais frondosas, o que facilitava a camuflagem.

A organização política e social do sertão, segundo Jasmin (2016), é articulada em torno do fazendeiro, que é o dono da terra e do gado, quem comumente possui o poder político. Nesse espaço e contexto, o empregado, em troca de serviços, recebe a proteção patriarcal.

É nesse espaço geográfico, cercado de sofrimento, miséria, violência e riqueza para poucos, que a vida de Lampião e de seu bando se transformou em produto cultural que atravessou o sertão. Sua fama fez surgir muitos cangaceiros pelo Brasil.

As representações de sertão mostram uma terra marcada pelas mais diferentes tradições populares. Para Costa (2018), a literatura de cordel, os repentistas, os escritores, a tradição oral de cantadores, vaqueiros, consumidores e criadores de produtos culturais apropriaram-se de um conjunto de elementos que permitiram criar um espaço muito rico e bastante simbólico do ambiente do sertanejo. “A construção cultural do sertão formou elementos que vão desde o homem sertanejo e suas questões sociais e existenciais até as diversidades do meio rural e suas implicações sociopolíticas” (COSTA, 2018, p. 14). Já para Albuquerque Jr (2001), o sertão é o lugar onde a nacionalidade se esconde, é onde o original fica livre das influências estrangeiras.

O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguístico, culturais, modo de vida, bem como os fatos históricos de interiorização como as das bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, a seca, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 54).

Para o autor, essa relação entre a civilização e o sertão é, muitas vezes, encarada como excludente, pois é um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica tradicional, distante da “civilização”. Esse discurso sobre a necessidade de resgatar o povo do sertão era, de acordo com o autor, principalmente do Sul e de São Paulo, devido ao desconhecimento do Norte e do Nordeste e da visão estereotipada que circulava pela imprensa.

Os estados do sul e do sudeste do Brasil tinham diferenças acentuadas na vida material e social, com forte presença do trabalho dos imigrantes do norte e do Nordeste, reforçando a ideia de que o Sul seria mais desenvolvido.

Para Costa (2018), outra temática bastante explorada é a religiosidade que dita as relações sociais dos moradores do sertão. A presença da igreja, principalmente a Católica, era bastante vultuosa, sendo a crença em um retorno de um enviado divino muito comum. Percebemos esse respeito pelo religioso no decorrer da obra *Estórias Gerais*, até mesmo por parte dos cangaceiros, pois, com a passagem de um bando na cidade de Buritizal, o único líder/autoridade que foi poupado da morte foi o padre.

Apesar de a história de Colin e Srbeek se passar em Minas Gerais, muitas das características discutidas na obra têm sua origem na construção de elementos atribuídos à cultura nordestina: “a seca, o cangaço, o messianismo, as lutas de parentela pelo controle dos Estados, são temas que fundarão a própria ideia de Nordeste” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 35).

A escolha de elementos apontados acima implica práticas diferenciadoras usadas para dar materialidade a cada região. Cangaço, messianismo e coronelismo convergiram como pontos definidores do Nordeste por variados fatos, porém, esses elementos não são capazes de dar uma cara à região. Essas escolhas não são aleatórias e, de acordo com Albuquerque Jr (2001), são feitas por jogos de interesses tanto no interior da região, quanto pela sua relação com outras regiões. “A consciência regional nordestina, ou paulista, não surge com um indivíduo ou com um grupo específico, ela emerge em pontos múltiplos, que vão aos poucos se encaixando, sendo unificados pelas necessidades colocadas pelo tempo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 50).

Os quadrinhos de *Estórias Gerais* narram os acontecimentos resultantes da luta de dois bandos de cangaceiros que se enfrentam ferozmente na fictícia cidade de Buritizal, no norte de Minas Gerais. Um desses bandos é liderado por Manuel Grande, e o outro, por Antônio Mortalma, que os moradores do lugar acreditavam que fosse o próprio diabo. A história inicia com a chegada de um jovem jornalista que se desloca para desvendar a narrativa por trás do mito. Quando chega para cumprir sua missão, depara-se com diferentes situações vividas e imaginadas, como a do patrão que explora o trabalho de seus funcionários em troca de promessa de segurança, a do fazendeiro que tem as empregadas mulheres como objeto que podia ser “emprestado” para satisfazer os desejos sexuais de seus convidados, a da filha que é abusada por bandidos a mando de seu pai, ou a da crença de que uma pessoa possa ser o diabo ou “vender” sua alma a ele.

A história em quadrinhos se divide em seis partes ou capítulos: Antônio Mortalma, Tenente Floriano, Soturno, Odorico Pereira, O Pai-do-mal e O Duelo.

Na primeira parte, intitulada Antônio Mortalma, o quadro inicial é colocado em grande plano geral,⁸⁴ para familiarizar o leitor com o ambiente onde a história se desenvolve. Nesse tipo de plano, os detalhes, como expressões faciais, são suprimidos. “Quanto mais longe o plano, mais informações contextuais se ganha, mas detalhes finos como expressão facial e reação emocional são perdidos”, pondera Barnwell (2013, p. 68).



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 11).

⁸⁴ O grande plano geral, para Mascelli (2010), representa uma grande área vista de longe para impressionar o público com uma enorme extensão de cenário.

A cena faz referência à rusticidade do vilarejo e de seus habitantes, pois mostra uma rua com casas simples e estabelecimentos comerciais com pessoas paradas em suas portas, em ambos os lados. Em primeiro plano, vemos um armazém à direita da rua e uma parelha de bois do outro lado. Em segundo e terceiro plano, podemos ver outros animais, como cachorro, gato, cavalos (presos em frente a estabelecimentos comerciais) e pessoas, sendo que algumas são pedestres e duas delas estão em um cavalo, dando a impressão de que são viajantes que estão entrando na cidade. As diferenças de tamanhos das figuras próximas e das distantes e os raios do pôr-do-sol ampliam a ilusão de profundidade e perspectiva.

Podemos perceber que é uma cidade arborizada, pois, além da árvore frondosa em primeiro plano, e outra que desponta entre as casas, é possível ver as palmeiras buritis, que dão nome à cidade. Essas palmeiras são vistas no decorrer de toda a história.

Na diagramação da página, destaca-se o modo como o título “Antônio Mortalma” foi inserido, centralizado, marcando a separação desse primeiro quadro dos demais. Os signos verbais apresentam o vilão da história, cujo nome é representado com letras grandes, em caixa alta, criando forte contraste com fundo branco do papel. O que chama atenção é a letra “T”, que foi substituída, no nome e no sobrenome, pelo desenho de um punhal, arma usual dos cangaceiros.

Nos quadros seguintes dessa mesma página, vemos os dois cavaleiros em plano mais aproximado, sendo um dos personagens um jovem jornalista, chamado de Ulisses de Araújo, que chegou ali para desvendar a história de Mortalma.

A partir da chegada do jornalista e do seu contato direto com os moradores do lugar, a história começa a se desenrolar por meio de *flashbacks*, ou seja, nessa parte a história é apresentada pela visão do jornalista, que é estranho ao lugar e, para tomar conhecimento, conversa com o povo que restou na cidade. Os moradores relatam como cada autoridade foi morta pela pessoa que eles denominam como o próprio diabo. Relatam que a única autoridade que restou no povoado foi o padre, o que nos leva a pensar sobre o respeito do bando pela religiosidade e a influência da igreja católica na vida dos moradores e até mesmo na vivência dos bandidos.

Esses *flashbacks* dão conta de mostrar o espaço com a realidade imaginada, bastante comum no sertão, de como Mortalma surgiu e porque é tratado como sendo o próprio mal. Uns falam que ele é filho do diabo que, disfarçando-se de forasteiro, moço bonito, engravidou e abandonou uma moça que era muito devota. Ela enlouqueceu e, quando o filho nasceu, deu-o aos ciganos que passavam por ali. Relata-se que, quando Antônio Mortalma cresceu, transformou-se em todo o mal. Já outros contam que o vilão fez pacto com o demônio. Outros

justificam sua maldade por ele ter sido traído, quase perdendo a vida, e, então, virou em um vingador corajoso. Outros, ainda, o apontam como covarde, pois vivia matando, roubando e estuprando as mulheres que encontrava.

O personagem Mortalma parece ser uma representação que mistura um personagem histórico e da literatura popular, como o Lampião. É um personagem que traz a maldade estampada na fisionomia, e isso transparece até mesmo em seus dentes, desenhados no formato serrilhado para parecer com o próprio diabo. Colaboram, para ressaltar suas características de ruindade, adornos como o chapéu semelhante ao de Lampião, o cordão de medalhas na testa, – sendo que a quantidade de medalhas remete ao número de indivíduos mortos por ele –, a arma de fogo com muitos cartuchos de munições expostos pelo cinto cartucheira, no próprio ombro. Esses aparatos ajudaram, talvez, a criar, a partir do imaginário popular, a figura de um personagem muito perigoso, como podemos ver na figura 108.

Figura 108 - Personagem Mortalma representado como o próprio Diabo. *Estórias Gerais* (2011).



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 21).

Para tentar entender melhor o personagem Mortalma, antes de continuar com a análise da obra, é interessante pontuar a história e vida de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, o qual serviu de inspiração para a construção do matador.

Lampião, conhecido como o rei do cangaço, nasceu em 04 de junho de 1898, em Serra Talhada, Pernambuco, e foi morto junto com nove pessoas de seu bando, no dia 28 de julho de 1938, na Grotta do Angico, Sergipe. Tinha, como companheira de vida e de luta, Maria Gomes de Oliveira, hoje mais conhecida como Maria Bonita, que era casada com outro quando se envolveu com Lampião, e resolveu abandonar tudo e juntar-se ao bando.

Figura 109 - Maria Bonita e Lampião (no centro).



Fonte: Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45304399>>. Acesso em: 12 out. 2022.

De acordo com Negreiros (2018), Lampião tinha o rosto fino, lábios delgados e nariz longo e reto. Usava óculos de lente circular e aros delicados. Era devoto de padre Cícero Romão Batista, que foi prefeito de Juazeiro do Norte, município cearense, e, também, foi o maior líder espiritual do Nordeste brasileiro, o “Padim Ciço”.

Padre Cícero, segundo Negreiros (2018), convidou Virgulino Ferreira da Silva para ir a Juazeiro para que integrasse os Batalhões Patrióticos, que era uma milícia formada por jagunços e cangaceiros. Com isso, receberia, além do título de capitão, benefícios das Forças Armadas Militares Revolucionárias, como armamentos e uniformes exclusivos do exército por serviços prestados. Essas regalias lhe davam o salvo-conduto para continuar a exercer seu domínio pelo sertão sem ser parado pelas forças volantes, como eram chamados os pelotões mistos de caça aos cangaceiros, formados por policiais militares e sertanejos.

Em entrevista para Dr. Otacílio Macedo, médico da cidade do Crato, CE, em 06 de março de 1926, publicada no jornal *O Ceará*, em 17 de março de 1926, conforme Negreiros (2018), ao ser perguntado se deixaria sua profissão de cangaceiro, respondeu que ninguém abandona um negócio que está se dando bem, mas que não passaria a vida toda nesse trabalho; disse, ainda, que só ficaria mais uns três anos, porque ainda tinha uns “amigos” que precisava visitar. Ao ser questionado se não se comovia em viver extorquindo dinheiro e destruindo propriedades alheias, declarou que nunca fez isso, e que quando precisava de algum dinheiro mandava pedir amigavelmente para alguns camaradas. Foi nessa mesma entrevista que Virgulino Ferreira da Silva deu sua versão sobre sua entrada no cangaço. Disse que entrou em 1917 para vingar o pai, José Ferreira, assassinado na cidade de Água Branca, em Alagoas, e, de acordo com ele, o crime foi encomendado pelas famílias Nogueira e Saturnino. Contou que a briga entre as famílias havia iniciado pela disputa de animais e chocalhos.

Negreiros (2018) aponta que a motivação justiceira para Lampião explicar sua adesão ao cangaço foi desmentida por historiadores, pois, segundo eles, seu pai foi morto em 1921 em “decorrência de atividades criminosas a que os filhos, àquela altura, já se dedicavam. Além de Virgulino, seus irmãos Antônio e Levino não eram flor que se cheirasse. Já tinham, nas costas, larga e comprovada experiência em pancadaria, roubos e arruaças” (NEGREIROS, 2018, n.p.). Mas, ainda para Negreiros (2018), os historiadores afirmam que só após a morte do pai é que Lampião se tornou cangaceiro profissional.

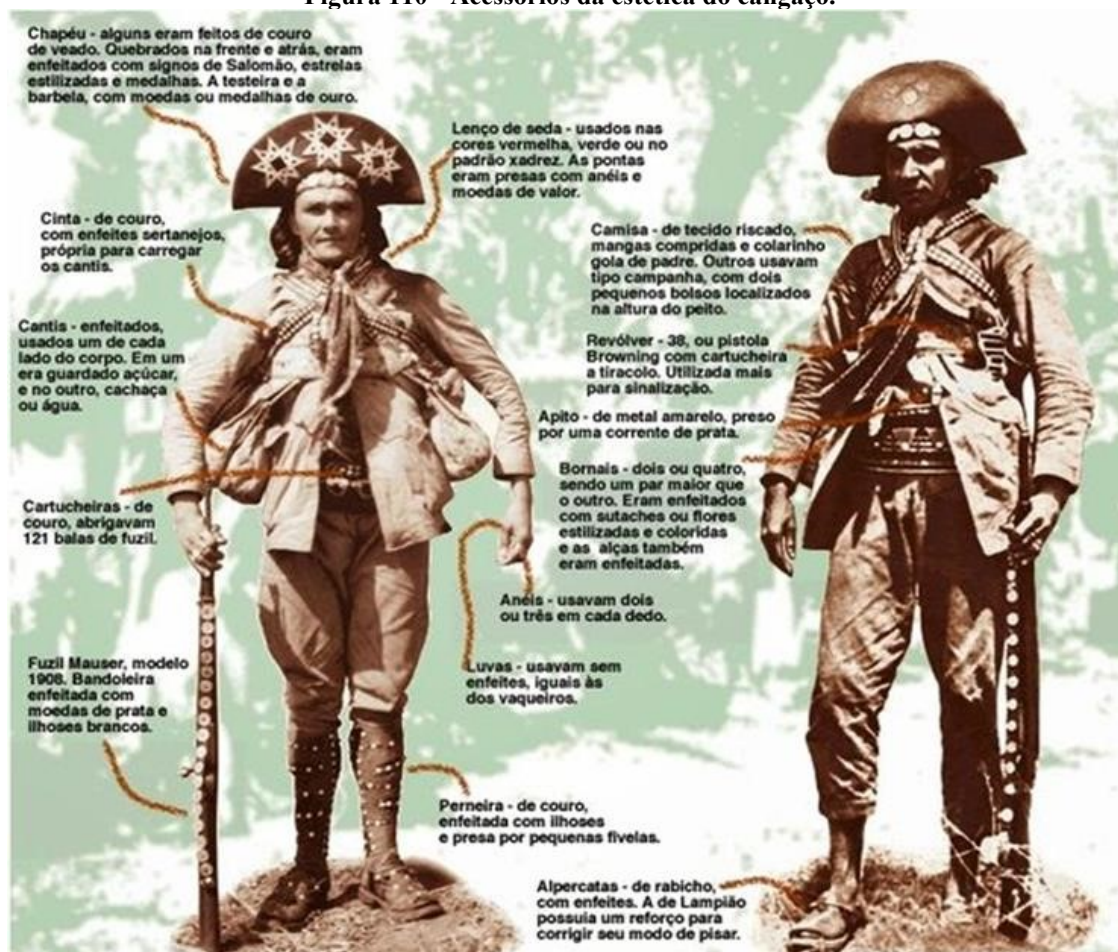
As inúmeras entrevistas, principalmente a concedida para Otacílio Macedo,⁸⁵ e a indústria de entretenimento criaram a representação de um homem que se transformaria em celebridade nacional, com ares de mito, que desperta admiração e revolta, medo e fascínio, entre homens e mulheres, até os tempos atuais.

Os cangaceiros também eram admirados pela forma como se vestiam. “E há no cangaço um elemento épico, este é ainda exacerbado pelos trajes e equipagem dos cangaceiros com os seus anéis e medalhas, seus lenços coloridos, seus bornais cheios de bordaduras, os chapéus de couro enfeitados com estrelas e moedas” (MELLO, 2022, p. 15). Além do cuidado com suas vestes, os homens do cangaço também sabiam tocar alguns instrumentos. Lampião, por exemplo, tocava gaita de oito baixos, em noites seguras, para seus companheiros. Afora isso, sabiam dançar muito bem, e a maioria costurava e bordava perfeitamente. Eram, acima de

⁸⁵ Médico da cidade do Crato no estado do Ceará que entrevistou Lampião em 1926, quando este esteve na cidade de Juazeiro do Norte/CE para receber a “polêmica” patente de Capitão dos Batalhões Patrióticos que dariam combate à coluna de revoltosos militares liderada por Prestes e Miguel Costa (Coluna Prestes). (SOUZA JÚNIOR, 2016, n.p.).

tudo, muito prevenidos, pois cada um contava com um kit de sobrevivência, que era composto por chapéu de couro com abas largas dobradas, munição e armas de fogo, punhal, lenço para proteção de boca e nariz, cantil ou cabaça com água e roupas resistentes e com mangas longas.

Figura 110 - Acessórios da estética do cangaço.



Fonte: Disponível em : < <http://bibocaambiental.blogspot.com/2017/07/cangaco.html>>. Acesso em: 18 out. 2022.

Para matar Lampião, conforme Jasmin (2016), a polícia atacou pela manhã, com tiros de metralhadoras. Corisco (Cristino Gomes da Silva Cleto) e outros cangaceiros que também faziam parte do bando conseguiram escapar, mas Lampião, Maria Bonita e seus nove componentes do bando não tiveram tempo de fugir. Os outros cangaceiros que morreram junto a Virgulino e sua companheira foram: Enedina, Luís Pedro, Elétrico, Moeda, Alecrim, Colchete, Quinta-Feira, Mergulhão e Macela. Todos foram decapitados, sendo que Maria Bonita, Quinta-Feira e Mergulhão foram degolados ainda vivos, e suas cabeças teriam sido expostas em todas as cidades por onde a polícia passaria, até chegar a Maceió. Caravanas se reuniram para vê-las e comemorar o fim desse bando de cangaceiros.

Mello (2019, p. 26-27) coloca que Lampião virou sinônimo perfeito para bandidos rurais:

Sob a manchete “O Lampião de São Paulo”, o Diário de Pernambuco de 24 de agosto de 1935 ocupava-se de certo Aníbal Vieira, “que acaba de escapar do cerco da fazenda Nova Granada” [...]. O mesmo jornal, a 30 de março de 1937, abre a manchete “Morto o Lampião capixaba”, dando conta de ter sido eliminado em Colatina por força volante comandada pelo tenente Maia, o “conhecido chefe facínora Levindo Neto” [...]. No mês seguinte, a 13, a revista Nacional A Noite Estrelada, do Rio de Janeiro, resgatava a morte de José Queiroz de Quadro ou José da Cunha, ou José Poláio que se o “Lampião do Paraná” [...].

Assim, os jornais, até mesmo após a morte de Lampião original, conforme Mello (2019), traziam manchetes do combate de outros “Lampiãoes”, como o do Mato Grosso, do Rio Grande do Sul, e até mesmo de Portugal.

A descrição física do espaço geográfico de sertão ajuda a compreender partes da vida de Lampião, entretanto, para análise da obra *Estórias Gerais*, para além da definição desse espaço físico, trataremos o sertão como um ambiente simbólico cultural, como uma representação social que também moldou a vida de Lampião, e, na obra, do personagem Mortalma. De acordo com Costa (2018), o sertão entrou no imaginário do brasileiro de uma forma simbólica, por meio dos produtos culturais, a exemplo da literatura, cinema, artes visuais e jornalismo, que sempre procuraram os aspectos de vida do sertanejo.

Assim como no cangaço nordestino, esses personagens são mostrados em um meio hostil, com muitas injustiças e ignorância, sendo que a melhor maneira de lutar contra as tiranias e miséria era juntando-se a um bando, criando uma grande força. Muitas vezes, suas lutas transformam a busca por justiça em vandalismo, assassinatos, gerando adoração e ódio pelo caminho.

O narrador da história, que nessa parte da obra é o jornalista, coloca que o meio hostil, dominado pelo medo e ignorância, faz com que os sertanejos idolatrem os piores facínoras como se fossem heróis.

Figura 111 - As anotações do Jornalista em relação aos sertanejos transformarem assassinos em heróis



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 27).

Na figura 111, podemos ver o jornalista afastado da discussão dos demais, que permanecem próximos do balcão do bar, sobre Mortalma ser corajoso ou covarde, e faz algumas anotações em seu caderninho, sobre a situação. Na cena, próximo ao balcão, podemos ver a presença de um gato de pelagem escura, bastante associado às crenças e superstições como um animal que invoca o azar. Todo o quadro apresenta forte embate entre luz e sombra, tornando o contraste entre preto e branco uma metáfora visual para o debate acerca do personagem. O jogo dramático entre o claro e o escuro é uma das principais características da arte barroca. Percebemos, na figura 111, uma cena quase de teatro, na qual a luz é jogada na parte central, enfatizando a ação entre os dois homens que discutem, exagerando o acontecimento narrado.

Esse forte contraste torna a imagem dura, com muita expressividade, pois não existe um tom intermediário para suavizar.

Ainda na figura 111, na fala do narrador, vemos os apontamentos sobre os sertanejos, acusando esses homens como monstros ou defendendo-os como heróis. As justificativas para o surgimento desses facínoras seriam o meio hostil e as dificuldades econômicas e psicossociais advindas da exploração, do uso da religião e da ignorância.

Percebemos nessa obra que, em muitos momentos, o artista usa outras características que fazem lembrar a estética da arte barroca, como o drama e o conflito entre dois pontos de vista extremos. O drama, principalmente, é apresentado no sofrimento dos personagens que moram naquela cidade, representando o povo sertanejo que, além de enfrentar intempéries do clima local, padece, também, por ser alijado das políticas públicas, esquecido pelo poder judiciário e abandonado pela justiça divina. Fica entre acreditar na proteção dos jagunços dos

coronéis, mesmo sabendo que esses eram facínoras, ou na proteção da polícia, que quando invadia seus barracos, matava todos, inclusive mulheres e crianças. Então, o drama e o conflito são constantes na vida dessas pessoas, que estão entre Deus e o Diabo.

A segunda parte do livro, denominada “Tenente Floriano”, mostra, nos três primeiros quadros, o protagonista e sua tropa se aproximando, em vários ângulos, com o plano geral⁸⁶ com toda a tropa e partes do cenário, ainda distante do observador. Em seguida, os outros dois quadros são elaborados em plano americano⁸⁷ e plano médio⁸⁸, onde o Tenente Floriano torna-se mais visível, permitindo que o leitor veja seu rosto e suas expressões.

Logo após os créditos iniciais que trazem o nome do roteirista e o nome do capítulo, podemos ver um quadro em plano geral que mostra o rosto do tenente em *close*,⁸⁹ em primeiro plano, e, ao fundo, uma grande extensão do lugar onde a história se desenrolará.

⁸⁶ Mascelli (2010) afirma que compreende toda a área da ação e seu objetivo é familiarizar o público. Nesse plano, as pessoas já estão mais marcadas, mas o fundo continua bem visível. Geralmente é usado para distanciar o espectador dos eventos.

⁸⁷ O plano americano oferece mais informações físicas do que o plano médio, mas menos detalhes próximos. Geralmente, as pessoas são mostradas do joelho para cima, tornando mais fácil de reconhecer o personagem e ver os movimentos (BARNWELL, 2013, p. 70).

⁸⁸ Mascelli (2010) coloca que o plano médio também pode ser definido com intermediário, pois fica entre o plano geral e o close. As personagens são enquadradas da cintura para cima.

⁸⁹ *Close-up*: de acordo com Mascelli (2010), é um recurso que o cinema usa geralmente para enfatizar ao espectador detalhes individuais. Comumente é usado para dar uma ideia de detalhes da narração e reações da personagem. Para Barnwell (2013), quanto mais fechado é o plano, mais exclusivos serão os detalhes selecionados e a figura se torna mais íntima. É um plano que revela a personalidade.

Figura 112 - Página inicial da segunda parte da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 35).

Nos últimos quadros, podemos ver que, mais uma vez, o personagem negro é representado de modo estereotipado e como um garoto de recados. Vemos, também, que o personagem Coronel Soturno usa um tapa-olho, devido à perda de um dos olhos, causada pela filha Joana, uma das vítimas de sua tirania. Ela enfiou uma madeira em chamas em um dos olhos do pai, após ver os capangas, a mando dele, matarem seu amor.

Podemos ver na imagem da figura 112 que as expressões, principalmente nos três últimos quadros, são bastante pungentes e exageradas, o que nos remete à teatralidade, mais uma das características da arte barroca. A expressividade é reforçada pela mão do personagem

negro, do penúltimo quadro, destacada num gesto eloquente, parecendo estar apontando para algo muito ruim.

Para Oliveira (2014), tudo no barroco é abundantemente teatral e, neste quadrinho, evidenciam-se as expressões corporais exageradas, as atitudes contundentes e a gesticulação dramática.

A história segue apresentando o personagem e, por meio de *flashbacks*, contando os acontecimentos importantes do Tenente.

Um fato que chama atenção no decorrer da narrativa é o tratamento dispensado às personagens femininas dessa parte da história. A mãe do Tenente Floriano é mostrada como sendo uma senhora respeitável, que está sempre sorridente ao lado do marido, parecendo estar muito feliz pela presença do filho. Entretanto, em nenhum momento, ela tem fala, e o leitor só percebe suas reações ou seu descontentamento conforme as mudanças de expressões em seu rosto. Isso nos leva a acreditar que é a representação de uma mulher sujeita a uma sociedade patriarcal, na qual tudo e todas as decisões passam pelo clivo do pai, ou dos homens da família.

Figura 113 - A mãe de Floriano, sorrindo junto a família



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 37).

Já a empregada, Rosinha, tem várias falas, mas é ignorada e tratada como objeto pertencente à casa, principalmente aos homens da família. Pelas falas de pai e filho, deduzimos que a moça está ali desde criança. Como forma de descanso e lazer, enquanto permanece na fazenda, o pai de Floriano, o Coronel Soturno, oferece a moça para o filho, deixando ainda mais evidente a situação de propriedade, de assédio à empregada. Não existe uma relação de patrão e empregada, mas sim de submissão.

Figura 114 - Rosinha sendo oferecida como objeto de distração ao Tenente Floriano



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 41).

O espaço imagético dessa obra, assim como o espaço do sertão nordestino, muitas vezes, mostra diferentes realidades e suas contradições. Apresenta situações vividas por muitas mulheres que, se são mães ou esposas dos fazendeiros ou dos coronéis, são respeitadas e “colocadas em pedestais”, porém, sem o direito de opinar ou discordar. Já as empregadas, além de não terem voz, são tratadas como objetos inanimados, cujo dever é servir o patrão.

Podemos perceber, na resposta de Rosinha, no quadro 2 da figura 114, a relação de inferioridade da empregada diante do seu patrão, que exerce influência e decide seu destino, pois ela é uma mulher de classe social baixa. Schwarcz (2019) assevera que na sociedade brasileira existe uma lista de marcadores sociais que impactam a realidade em que vivemos, incluindo categorias como raça (negros e indígenas subordinados aos brancos), local de origem (nordestinos menos inteligentes dos que nascem no sul do Brasil), hierarquias de gênero (mulheres devem ser subordinadas aos homens), conflitos de geração, entre outros elementos.

Em nossa sociedade, o uso perverso de tais categorias tem gerado todo tipo de manifestação de racismo, levando ao feminicídio, produzindo muita misoginia e homofobia, bem como justificado uma disseminada “cultura do estupro”, cujos números continuam alarmantes mas são, ao mesmo tempo, majoritariamente silenciados no país (SCHWARCZ, 2019, p. 175).

Para a autora, a exploração sexual das mulheres vem ainda do tempo da colonização, pois o Brasil foi colonizado por homens que vinham atrás de terras, sem famílias ou solteiros. Além disso, a população escravizada, em sua maioria, também era de homens, o que ocasionou um desequilíbrio sexual. Então, o corpo feminino virou alvo de disputa.

Mulheres indígenas, negras, além de serem consideradas produtoras de riquezas – eram utilizadas na agricultura, na casa-grande, nas cidades e na mineração – serviam seus proprietários como instrumentos de prazer e gozo. A violência do sistema como um todo encontrava um lócus especial na sexualidade exercida pelos senhores na intimidade da alcova escravista (SCHWARCZ, 2019, p. 190).

Como podemos ver no caso de Rosinha, essa violência, porém, não ficou restrita à época do escravismo. A violência normalizada naquela ocasião produz reflexos ainda hoje. A personagem, além de não poder decidir sobre seu destino, não tem permissão para falar e, quando fala, não é escutada. Durante o tempo em que Rosinha está com o Tenente, tenta se manifestar, mas, em nenhum momento, é ouvida, sendo convidada a se calar, pois era apenas um objeto à disposição do moço. Ainda na figura 114, percebemos que é nítida a mudança de expressão da mãe de Floriano, mostrando que não gostou da ideia de o filho “passear” com a moça. Ao representar a jovem de modo sensual, destacando partes do corpo, como os seios, Colin sugere que essa situação de violência era bastante normalizada na sociedade patriarcal.

Figura 115 - Floriano pede para Rosinha ficar quieta



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 49).

Para Schwarcz (2019), essa violência e essa misoginia têm muitas formas de se manifestar, que vão desde a exclusão da sociedade até a violência de gênero. Ela apareceu na antiga formação patriarcal da sociedade brasileira, mas vigora até a sociedade atual.

O restante desse capítulo permanece, majoritariamente, no presente, tendo como único flashback a lembrança de Tião, peão negro que costumava ser humilhado por Floriano. Antes de disparar um tiro na cabeça do seu algoz, lembra-se da fala do rapaz branco e rico que dizia que nunca seriam amigos, pois Tião nunca chegaria aos seus pés.

Na figura 116, podemos ver Floriano caído sobre o chão, com muito sangue escorrendo de sua cabeça. Ao lado do corpo, aparecem dois pés negros, levando o leitor a perceber que aquela morte foi cometida pelo peão, o que se confirma no segundo quadro que mostra Tião de frente, sugerindo a autoria do crime. Já no último quadro, vemos Tião se retirando da cena, juntamente com outros dois capangas, enquanto deixam o morto, que é mostrado em primeiro plano.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 58).

Na terceira parte do livro *Estórias Gerais*, o nome do roteirista e do capítulo aparecem primeiro, enquanto o nome de Colin, que é o ilustrador, vem ao final da página. Em seguida ao nome do capítulo, nos quatro primeiros quadros, aparecem, com a fala do narrador, duas mãos negras em primeiríssimo plano,⁹⁰ usado para revelar o tempo e os detalhes da produção de um cigarro de palha. Essa ação consiste em cortar o fumo de corda, amassá-lo para que se solte, colocar numa palha com as pontas cortadas, enrolar, acender uma das pontas e fumá-lo – prática

⁹⁰ Primeiríssimo Plano (ou Plano de detalhe): Isola detalhes específicos, tais como olhos, lábios e pequenos objetos (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE 2013, p. 124).

cultural típica do interior do Brasil. Podemos ver que, nos dois últimos quadros dessa página (figura 117), há um rosto negro em primeiro plano, que é o personagem narrador contando sobre a tirania do coronel Soturno para o jornalista Ulisses de Araújo. No decorrer da história, o leitor percebe que esse personagem era um dos jagunços do bando de Manuel Grande, um dos inimigos de Mortalma. O que podemos observar, também, é que esse personagem acendeu o cigarro produzido no decorrer dos quadros acima e está fumando, sendo que, no último quadro, a quantidade de fumaça do cigarro, representada com muitas linhas curvas, parece engolir o personagem.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 59).

Por meio da fala do narrador, podemos perceber que o ódio de Tião, que matou o filho tenente do Coronel Soturno, vem do sofrimento com as humilhações feitas pela família branca,

tratando-o como se fosse só mais um bicho da fazenda. Mostra, também, que Joana, filha do Coronel, após ver seu pai matar o homem que amava e permitir que seus capangas fizessem todos os tipos de crueldades com ela, vingou-se. Depois disso, fugiu e recebeu proteção no bando de Manuel Grande, pelo qual foi acolhida e respeitada. Ainda, ao longo dos quadrinhos, ficamos sabendo que foi Joana quem salvou o jornalista, quando o cangaceiro Mortalma e sua tropa, em troca de seu caderninho de anotações, deixou-o vivo, mas sem cavalo, em um lugar distante da civilização.

Figura 118 - Crueldades cometidas contra Joana, filha do Coronel Soturno



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 74).

A figura 118 mostra muitas características da arte barroca, como a teatralidade de cada cena, a dramaticidade tanto na fala quanto nos desenhos, por meio da expressividade de linhas curvas e o excesso de detalhes, reiterando o fato de agir mais pela emoção do que pela razão. Todas as cenas se desenrolam em torno da ação movida por emoções conflitantes, tensas, desencadeadas por abalo moral e afetivo que, conforme Strickland (2004), definem o barroco como a arte da emoção.

No decorrer de toda a história, podemos encontrar características da arte barroca, pois é uma obra que brinca com os opostos, como sagrado *versus* profano, luz *versus* sombra, racional *versus* irracional, bem *versus* mal, Deus e o Diabo, vilões e heróis. Além disso, em alguns momentos, as cenas são construídas de forma que parece convidar o leitor para entrar e fazer parte da história, retirando-nos a possibilidade de uma leitura passiva. O barroco joga os espectadores no espaço virtual e os envolve nos dilemas e dramas representados.

O capítulo acaba, mais uma vez, com o negro sendo tratado como garoto de recados, anunciando a chegada de um jagunço já esperado pelo coronel para encomendar a morte do seu archi-inimigo, Manuel Grande, que agora abriga sua deserdada filha.

O que chama a atenção nessa página é o rosto do Coronel Soturno em primeiríssimo plano, mostrando o tapa-olho, fazendo lembrar o motivo para Soturno contratar alguém para acabar com Manuel Grande, pois ele deu guarida a Joana, sua filha, que se tornou também sua inimiga. A expressão facial e a ilusão tridimensional são dadas pela riqueza e variação de linhas e pontos, destacando o traço bem característico de Colin.

Figura 119 - Olhos em primeiríssimo plano do rosto do Coronel Soturno



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 82).

O capítulo quatro inicia com o nome do roteirista e do capítulo na parte superior, fonte do título desenhada, trazendo a letra “P” decapitada, com a cabeça separada, dando uma prévia dos acontecimentos da história a ser contada. Em seguida, aparecem quatro quadros com um homem dependurado de cabeça para baixo.

Figura 120 - Página inicial da quarta parte da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 81).

Nos quadros, há uma dramática sequência de aproximação da imagem: no primeiro e segundo aparece um pouco mais distante, mostrando o braço de um personagem que está

falando em todos os quadros, e a parte superior de uma espada; no terceiro, o braço do interlocutor está mais próximo do leitor e do capturado, aparecendo mais a mão que segura a espada. As linhas cinéticas mostram que o personagem está movimentando a espada. O quarto quadro mostra apenas o homem dependurado, ainda mais próximo, na iminência de ser decapitado.

O resultado desse processo de “fazer justiça” aparece nos dois quadros finais, que é o assassinato do jovem amarrado de cabeça para baixo e amordaçado pelo Coronel Odorico Pereira. O que faz o leitor perceber que o personagem foi executado são as linhas cinéticas que dão movimento à espada em direção ao pescoço do prisioneiro, que agora não aparece, pois a espada e a mão estão em primeiríssimo plano, e em seguida uma grande mancha preta, que representa o sangue, cobre quase todo o último quadro. O corpo dependurado sem cabeça só é mostrado na página seguinte.

Esse suspense e demonstração de força na primeira página servem para apresentar o Coronel Odorico Pereira, o qual dá o nome para essa parte da história. É uma apresentação muito expressiva e violenta, trazendo a contradição de mostrar só a vítima em destaque para conhecermos sua violência, mas não o vemos de imediato, ou seja, sua fama chega em primeiro lugar.

O restante dessa parte conta o modo como o Coronel Soturno foi assassinado, juntamente com sua esposa, por Mortalma e seu bando, pois se negou a dar guarida para ele e seu povo, coisa que sempre fazia. Podemos ver o instante da morte do coronel na figura 120, na qual o primeiro quadro mostra Mortalma e seus homens apontando armas para frente, criando o efeito de sentido de que, nesse momento, o lugar do Coronel se confunde com o leitor. A quantidade de onomatopeias mostra que foram disparados muitos tiros.

Figura 121 - A morte do Coronel Soturno da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 90).

Vemos na figura 121 que a dinâmica e a violência da ação são reiteradas pela construção da página em apenas dois quadros, pelo giro do foco, do ponto de vista da vítima para o ponto de vista do atirador.

O trecho conta, também, que durante uma caçada à Rosinha, empregada do Coronel, que fugiu da ação do bando de Mortalma, na ocorrência da morte de Soturno, dois homens de confiança do cangaceiro foram capturados pelo Coronel Odorico Ferreira. Só um foi liberado com vida para que traísse Mortalma e facilitasse a emboscada para capturá-lo e matá-lo. Então, sabendo que não teria outra chance, facilitou a entrada do bando, culminando na morte de quase todos os seus companheiros, inclusive seu chefe Mortalma. Durante toda a cena, podemos sentir um tensionamento que leva o leitor para dentro da obra e este, de alguma maneira, precisa tentar

se proteger. Esse tipo de tensionamento ou de angústia pode ser encontrado na poesia barroca brasileira de Gregório de Matos.⁹¹

Na figura 122, no primeiro quadro, a cabeça de Mortalma é trazida por Gardênia, uma das empregadas do Coronel Soturno, a qual o cangaceiro havia estuprado na noite antes de sua morte. No segundo quadro, mostra-se a cabeça sendo erguida pelo Coronel Odorico Ferreira, como se fosse um troféu. Essas imagens trazem uma relação com as passagens bíblicas da decapitação de São João Batista (pregador judeu, primo e responsável pelo batismo de Jesus, que foi decapitado pelo rei Herodes da Judéia) e a decapitação do gigante Golias, pelo jovem Davi.

Os fortes contrastes de luz e sombra e a relação de planos nos desenhos da cabeça decapitada exposta em uma bandeja e do coronel exibindo como um troféu parecem ser referências às pinturas de Caravaggio⁹² que, em 1607, fez a obra “Decapitação de São João Batista”, na qual a cabeça de João Batista é exposta, assim como a imagem de Colin, em uma bandeja, e a obra “Davi com a cabeça de Golias”, produzida por volta de 1609, na qual um Davi bastante jovem exhibe, como um troféu, a cabeça de um gigante, visivelmente maior.

Figura 122 - A cabeça de Mortalma sendo entregue em uma bandeja. *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 106).

⁹¹ Gregório de Matos foi um dos maiores poetas brasileiros do período do Barroco. Além de poeta, Gregório foi advogado durante o período colonial. É conhecido como o “Boca do Inferno”, sendo famoso por seus sonetos satíricos, donde ataca, muitas vezes, a sociedade baiana da época. Dono de uma personalidade rebelde, Gregório criticou diversos aspectos da sociedade, do governo e da Igreja Católica. Por esse motivo, foi perseguido pela Inquisição e condenado ao degredo em Angola no ano de 1694 (DIANA, [s.d.] Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/gregorio-de-matos/>>. Acesso em 31 maio 2023.

⁹² Michelangelo Merisi da Caravaggio, conhecido como Caravaggio, nasceu em 1571 e faleceu em 1610. Pintor italiano, atuante em Roma, Malta, Cecília e Nápoles no período do Barroco, também ficou conhecido como o artista boêmio. “A vida de Caravaggio foi tão inortodoxa quanto a sua arte. Boêmio e rebelde, aliou-se à escória da sociedade. Sabemos por um extenso registro policial, que o rude artista constantemente provocava brigas em ruas e tabernas... vagava de cidade em cidade, passando de um escândalo escabroso a outro” (STRICKLAND, 2004, p. 47).

Na penúltima parte da obra, a página inicial segue o padrão das anteriores, sendo que a diferença é que o nome do capítulo, “O Pai-do-mal”, é dividido em palavras totalmente preenchidas de preto (O e Mal), e outras só contornadas da mesma cor e com o fundo branco. Os hifens que separam uma palavra da outra são representados com o desenho de duas balas de arma de fogo. A representação da palavra “mal” em preto também revela a associação da cor com o mal, sendo essa uma questão bastante problemática, pois está ligada ao racismo estrutural construído ao longo da história do Brasil. Para Schwarcz (2019), nossa história é bastante colonial, branca e masculina e a sociedade brasileira se deu pelo domínio do colonizador sobre as populações indígenas e negras. Essas populações sempre foram tratadas como inferiores. De acordo com a autora, as grandes propriedades agrárias, que ainda hoje persistem, geram o mandonismo, que, por sua vez, gera o patrimonialismo e a mão de obra escrava, resultando num Brasil que pratica o racismo estrutural.

O racismo estrutural corresponde a um sistema de opressão cuja ação transcende a mera formatação das instituições, eis que perpassa desde a apreensão estética até todo e qualquer espaço nos âmbitos público e privado, haja vista ser estruturante das relações sociais e, portanto, estar na configuração da sociedade, sendo por ela naturalizado. Por corresponder a uma estrutura, é fundamental destacar que o racismo não está apenas no plano da consciência – a estrutura é intrínseca ao inconsciente. Ele transcende o âmbito institucional, pois está na essência da sociedade e, assim, é apropriado para manter, reproduzir e recriar desigualdades e privilégios, revelando-se como mecanismo colocado para perpetuar o atual estado das coisas (BERSANI, 2018, p. 175-176).

Esses séculos de escravização de pessoas negras deixaram enraizada no inconsciente coletivo a marginalização do negro e isso traz obstáculos para que ele se constitua como cidadão de direito. A naturalização de ações, como piadas e palavras que desvalorizam a raça negra, como “denegrir”, “mulata”, “criado-mudo” entre muitas outras amplamente aplicadas na língua portuguesa, situações de quando uma pessoa se refere ao negro como “moreno” ou pessoa-decor”, ou ainda, quando perguntam se é atendente em um estabelecimento sendo que está lá porque também é cliente, promove o racismo.

Os quadros iniciam com falas do personagem narrador sobre a existência ou não do “demo”, afirmando que não acredita que exista, mas se existisse seria como o Coronel Soturno, Antônio Mortalma, ou ainda, o matador André, jagunço que Soturno contratou para matar Manuel Grande.

Figura 123 - Página inicial da quinta parte da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 107).

A história segue com a chegada do bando de Manuel Grande na cidade, acompanhada pelas pessoas de um vilarejo onde os soldados do governo atacaram e queimaram suas casas e barracos. Nessa história, os soldados, que deveriam proteger a população, agem com muita violência contra os civis. Por determinação de Manuel Grande, o padre da paróquia ficou responsável por acomodar esses miseráveis em sua igreja. A notícia da morte do Coronel

Soturno e de Antônio Mortalma chega por meio de um cavaleiro, que também anuncia que o próximo a ser caçado pelas tropas do governo será Manuel Grande.

Esse capítulo é o primeiro que não expõe cenas de lutas ou violência, nem mesmo em *flashbacks*. Ainda nessa parte, é apresentada, entre outras crendices dos personagens, a história de um mendigo que costuma dar conselhos. Ele foi um professor muito estudioso e, depois que sua esposa morreu, perdeu tudo o que tinha por causa das dívidas, passando a morar na rua, onde fazia pregações messiânicas.

Figura 124 - Mendigo messiânico da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 112).

Também nesse capítulo, o cangaceiro Tião conta para seu cavalo que está apaixonado, mas não diz por quem, contudo, a única mulher do bando é Joana. Porém, a parte se encerra com o jornalista Ulisses de Araújo paquerando Joana.

Na figura 125, no último quadro, podemos ver o olhar incrédulo de Tião para Joana e o jornalista, sugerindo que a pessoa pela qual o peão nutria sentimento era Joana.

Figura 125 - O olhar incrédulo de Tião para Joana e o jornalista na obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 130).

No último capítulo, intitulado “O Duelo”, restam poucos jagunços. A diagramação dessa página se assemelha às páginas iniciais das outras partes, com nome do roteirista e título na parte superior, porém, a assinatura de Colin vem no final do primeiro quadro. O que chama atenção nessa página é que o penúltimo quadro prepara o leitor para uma emboscada, destacando em primeiríssimo plano o cano de um fuzil, que culmina no último quadro, no qual podemos ver uma grande onomatopeia cobrindo todo o quadro, representando o barulho de um disparo de arma de fogo (*BAM*). Por ser apenas uma onomatopeia, parece que foi apenas um tiro e certo, pois atinge o peito de Manuel Grande que estava indo se entregar aos soldados do governo. O disparo foi realizado por André Matador, concluindo seu serviço contratado por Soturno, ainda antes de morrer. Nas outras páginas, vemos que Joana, depois de muita luta, mata André, vingando, assim, o assassinato de seu líder.

Figura 126 - Página inicial da última parte da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 131).

Na figura 126, podemos ver que, nas extremidades do título, o artista representou dois animais, sendo que no lado esquerdo há um cavalo, e no direito, um touro. Talvez isso seja a representação da importância dos equinos e bovinos para o povo sertanejo, que depende desses animais para sobreviver. Os cavalos eram o meio de se locomover em busca de recursos e fazer suas lutas. Pode ser uma metáfora da luta entre fazendeiros, criadores de gado e os bandoleiros. Mostra-se, também, a imagem de uma cobra sobre os galhos de cactos e outras plantas da

caatinga, que pode representar a traição, muitas vezes recorrente tanto nos bandos, quanto nos grupos de soldados do Estado. O primeiro quadro é mais um exemplo da riqueza de texturas formada pelos adereços dos personagens, dos animais, da natureza, na dinâmica criada por linhas curvas e diagonais e pelos pontilhados. É uma estética da abundância, do excesso de detalhes, muito recorrente nos oratórios e retábulos das igrejas barrocas.

Na cidade, acontece uma derradeira luta do bando liderado pelo homem que traiu Mortalma contra os moradores, o delegado e os homens do Manuel Grande, que conseguem a vitória matando o líder.

Com a chegada dos soldados do governo, liderados pelo Coronel Odorico Pereira, o jornalista, agora se incluindo ao bando, pede para ser o negociador com o coronel, e tenta uma alternativa, propondo um duelo entre o coronel e um homem do bando de Manuel Grande. O escolhido foi Tião. É uma proposta antagônica para acabar com as lutas que se estendiam por muitos anos. O jornalista acreditava que o Coronel Odorico cumpriria a promessa caso ganhasse ou perdesse, cessando, dessa forma, as batalhas que prejudicavam a todos, principalmente as pessoas que não tinham nada a ver com essas brigas. Na figura 127, vemos o detalhe em *close* dos olhos do jornalista no instante em que propusera o duelo e as regras, mostrando uma das lentes de seus óculos quebrada, resultado de muitas lutas e confusões que acompanhou, nas quais foi atingido por alguns golpes e estilhaços. Mostra, também, a expressão séria, destacando o detalhe das sobrancelhas juntas, arqueadas, deixando evidente que Ulisses não estava confortável com a situação.

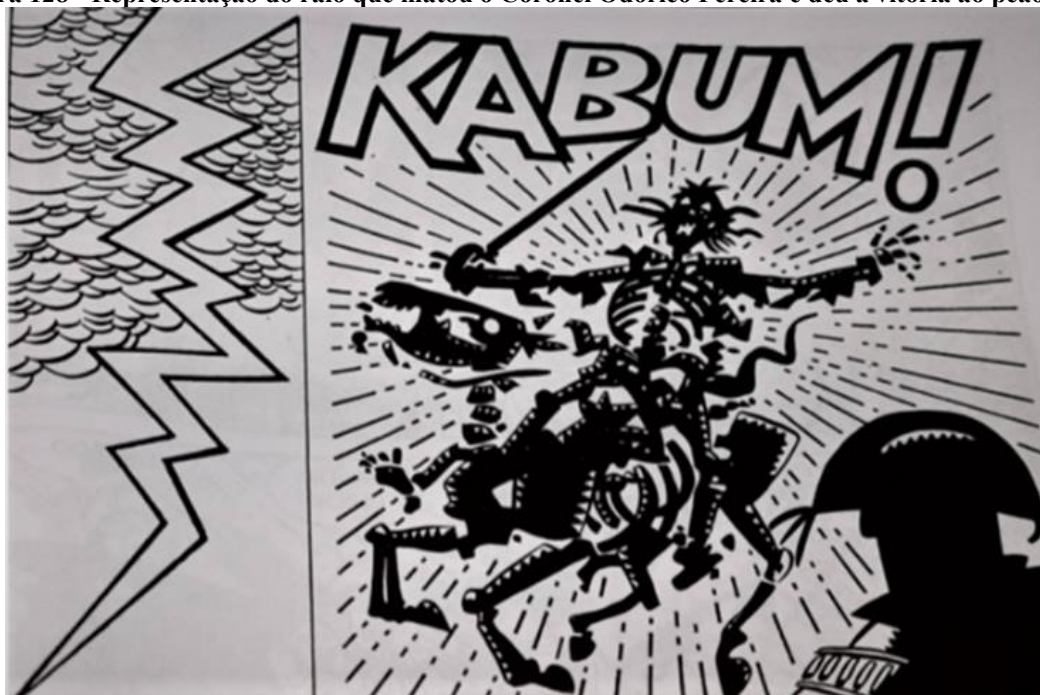
Figura 127 - Negociação de paz no final da obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 148).

No decorrer do duelo, quando Tião estava a ponto de se entregar, pois havia recebido muitos golpes, um raio caiu sobre o Coronel Odorico, matando-o na hora, dando a vitória ao peão. Isso foi bastante comemorado e Tião recebeu um beijo de Joana. Essa vitória deu a permissão para que cada um deles seguisse a sua vida em paz e reconstruísse a cidade sem ter que enfrentar nenhum bando ou as tropas do governo.

Figura 128 - Representação do raio que matou o Coronel Odorico Pereira e deu a vitória ao peão Tião.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 151).

Na imagem 128, vemos que o artista representou a cena da morte do coronel Odorico com traços muito expressivos e exagerados, quase caricatos, para mostrar o terror do momento.

Com o final dos bandos, encerrou-se, também, a necessidade de estadia do jornalista na cidade, pois, por meio da convivência, tanto com os moradores, quanto com os coronéis, e até mesmo com os jagunços, conseguiu compreender o que se passava naquela longínqua e esquecida cidade.

Antes de se despedir daquele povo, Ulisses pediu um papel e um lápis para escrever suas reflexões, agora com mais conhecimento dos costumes, das tradições e da religiosidade, do cotidiano do povo sertanejo. Passou a compreender que não devemos olhar um espaço como se não fizessemos parte dele. Ulisses alerta que desconhecemos o país onde vivemos e que isso acontece porque olhamos para o que é diferente como se fôssemos estrangeiros ou colonizadores com prepotência e superioridade ao que é apresentado. Talvez por não compreender, classificamos determinadas diferenças culturais como inferiores ou exóticas. O

que Ulisses nos aponta é que se valoriza muito a cultura hegemônica sem a preocupação de reconhecer ou compreender as diferenças dos grupos não hegemônicos. Apagamos o fato de que a cultura do nosso país é múltipla. Canclini (2019) chama a atenção para essas sobreposições de etnias ou grupos em uma cidade ou nação e o surgimento de grupos discriminados e excluídos. Estes, por meio de movimentos sociais, ao longo da história, lutaram para construir sua identidade a partir da compreensão de suas raízes. O reconhecimento e a aceitação de uma realidade multicultural são fruto de muitas lutas.

A construção identitária e cultural de um povo são marcadas por diferenças e é importante compreender como se dá esse processo. Essa concepção de diferenças pode ser construída, no decorrer do processo, de forma negativa, ou seja, aquela que exclui ou marginaliza indivíduos vistos como o outro ou forasteiros. A diferença pode, também, ser e criar práticas positivas: “ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista com enriquecedora” (SILVA, 2014, p. 50-51).

Para Canclini (2019), devemos pensar em interculturalidade para que haja uma interação entre os grupos culturais isolados em guetos, e, dessa forma, afirmar a hibridização das culturas.

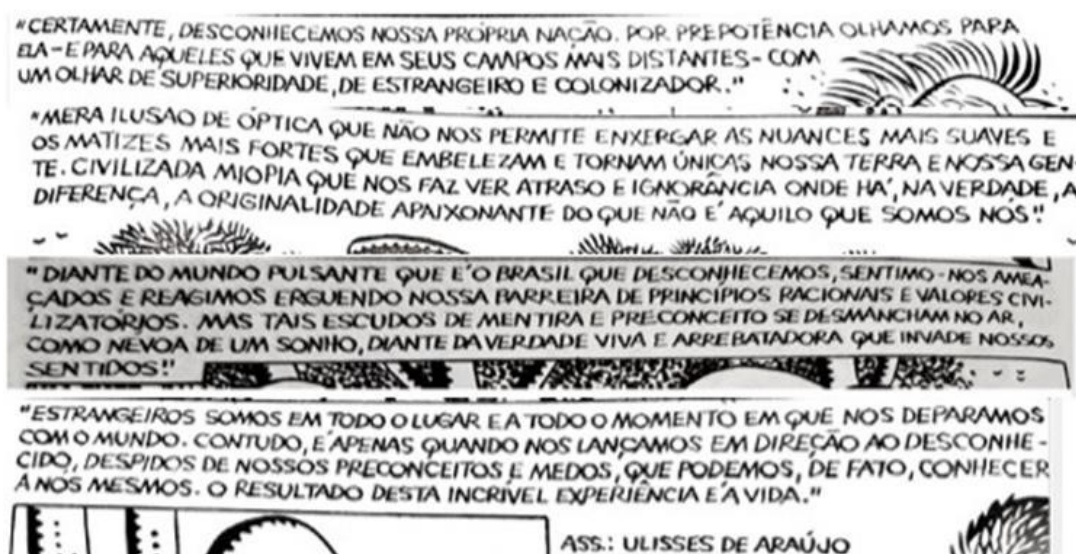
O personagem de Srbe e Colin coloca que, muitas vezes, se acredita que as diferenças, a diversidade cultural e originalidades são atrasos e confia-se que existem povos mais desenvolvidos do que outros. E crer nesse atraso, segundo Canclini (2019), é útil para as classes dominantes preservarem sua hegemonia.

O personagem Ulisses ainda cobra que seria preciso pensar o Brasil como desenvolvido e moderno. Não se pode ver apenas o que vem de fora como desenvolvido, pois os países da América-latina são resultados de sedimentação, sobreposições e entrelaçamentos de tradições indígenas, africanas, hispânicas (colonial e católica) e das ações políticas e de educação moderna. “Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os extratos sociais” (GARCIA CANCLINI, 2019, p. 73-74).

Ainda conforme o autor, as elites preservaram suas raízes nas tradições dos povos originários e nas zonas rurais, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga, desafiados pela cultura de massa.

O jornalista criado por Colin e Srbeck ainda aponta que precisamos nos livrar dos preconceitos, dos medos, para conseguir enxergar a riqueza e a diversidade cultural do Brasil. Podemos ler essas reflexões na figura 129.

Figura 129 - Reflexões do jornalista Ulisses Araújo ao final da obra *Estórias Gerais*



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 153-154).

A violência nessa obra não foi tratada apenas como pano de fundo, mas sim como objeto principal, tanto a violência dos bandos que se enfrentavam e invadiam a cidade, quanto a dos soldados do governo, que, muitas vezes, invadiam vilas, matando e queimando tudo, principalmente nas comunidades mais pobres, onde viviam os miseráveis que dependiam da caridade dos coronéis. Os autores denunciam, também, a violência contra as mulheres pobres, que nessas invasões eram estupradas, tanto pelos bandoleiros, quanto pelos soldados, e, quando não eram mortas, ficavam sem companheiros, desamparadas, sendo obrigadas a se juntarem aos bandos ou a ficar sob a guarda dos coronéis para servi-los da forma que eles queriam. As pessoas negras eram as que mais sofriam, pois pertenciam a alguém, sendo obrigadas a lutar, sendo humilhadas constantemente só pelo fato de terem outra cor de pele.

Trata-se de uma obra que destaca os diferentes “Brasis”, tanto cultural, quanto socialmente. As diferenças de práticas culturais ficam evidentes no comportamento do jornalista, que, quando chegou em Buritizal, queria apenas desvendar o mistério por trás de Mortalma, mas percebeu que ele era só mais um cangaceiro, entendendo, assim, que o que constrói um jagunço pode estar ligado à miséria, às injustiças e à ignorância. Por trás da crença de que uma pessoa má é filho ou fez pacto com o diabo, esconde-se uma conjuntura complexa de pobreza, de injustiça social, de exploração do trabalho, de hierarquias e de disputas de poder. Os temidos jagunços eram apadrinhados e protegidos pelos fazendeiros e coronéis em troca de favores, assim como acontecia no cangaço do Sertão nordestino.

O sertão é desenhado como um espaço difícil para alguém sem recursos financeiros e sem poder político se manter. Por isso, muitos procuravam e se sentiam seguros sob a proteção

de coronéis e fazendeiros, ou seja, a sociedade se organiza em torno do poder privado, de modo que até mesmo a lei privada prevalece sobre a lei instituída. Os sertanejos criam um vínculo de obediência por migalhas recebidas; são fiéis, capazes de obedecer, fazendo muitos favores que vão desde cuidar da lavoura ou do gado, até matar, estuprar e roubar para manter a ordem requerida pelo privado ou aumentar a propriedade do seu patrão. Além das secas que assolam o sertão de tempos em tempos, o serviço público, segundo Jasmin (2016), só funcionava para recolher impostos, nunca indeferia as decisões da oligarquia.

5.3 A linguagem dos quadrinhos na obra *Estórias Gerais*

O *layout* dessa obra é considerado básico, pois tanto o seu formato como sua proporção, na maioria das vezes, permanecem rígidos. Os requadros, quase em sua totalidade, desempenham a função apenas de “marcar graficamente a área da narrativa” (RAMOS, 2010, p. 98). Porém, no capítulo do Tenente Floriano, quando ele volta ao passado, lembrando de Tião (figura 129), “as linhas são tracejadas, indicando o momento em que se passa aquele trecho da história” (RAMOS, 2010, p. 98).

Figura 130 - Linha tracejada indicando o passado



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 43).

Na maioria dos quadros, as ações estão presas em “gaiolas”, como denominou Vergueiro (*apud* RAMOS, 2010), mas, em alguns momentos, para demonstrar força, agilidade, tamanho do personagem ou movimentos abruptos, a ação extrapola as linhas demarcatórias e invade o outro quadro. Podemos ver essa situação nos quadros em que Tião encontra uma onça.

Figura 131 - Invasão da ação em outro quadro



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 67).

Vemos na figura 131 que a onça que Tião encontrou era tão forte e grande que não cabia apenas no espaço de um quadro, deixando o peão encurralado na parte de baixo. Quando começou a rezar para sua santa protetora, a onça pareceu ficar pequena e fugiu para a mata. Notamos, também, que o autor apresenta a exuberância da fauna e da flora por meio da riqueza de texturas e efeitos visuais densos e potentes.

Nessa obra, Colin usou o balão de conversa normal colado no requadro, encostado na parede do requadro e com linha descontinuada. Para Groensteen (2015), esse tipo de balão dependurado no teto do quadro acentua a separação entre os quadros que se situam acima, com podemos ver na figura 132.

Figura 132 - Balão de fala normal, colado no requadro.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 42).

O artista usou, também, o recurso do narrador para contar a história, apresentar um personagem ou a passagem do tempo. As falas do narrador vêm sempre dentro de um retângulo, na parte superior do quadro.

A passagem do tempo ou elipse, muitas vezes, foi anunciada pelo narrador ou por linhas demarcatórias tracejadas, no caso de alguns *flashbacks*, entretanto, a maioria foi marcada por mudanças nos cenários, por meio dos elementos da natureza, como sol, chuva, estrelas etc.

Um exemplo de elipse bastante marcante é a decapitação de Mortalma, em que o primeiro quadro mostra só parte da cabeça do jagunço, já morto, e o rosto de perfil de seu algoz, o homem que fazia parte do seu bando, mas o traiu. Esse mesmo homem se aproxima com um

punhal no segundo quadro. No terceiro, o que vemos é uma grande mancha preta que representa o sangue de Mortalma. Nada mais desse ato é apresentado, mas, ao final, a cabeça do cangaceiro é trazida numa bandeja. Os acontecimentos posteriores à mancha de sangue até a entrega da cabeça de Antônio Mortalma não foram mostrados, porém, o leitor entende que esse tempo faz parte da história e isso possibilitou a compreensão dos acontecimentos, mesmo não tendo sido mostrado o ato de extrema violência.

Figura 133 - Passagem de tempo na morte e decapitação de Antônio Mortalma.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 105-106).

Colin usou de forma abundante as linhas cinéticas e as onomatopeias. O uso das linhas cinéticas proporcionou dinamismo à obra, como podemos ver na figura 134, que mostra uma página inteira com linhas que potencializam o movimento, representando o balanço dos corpos dos cavaleiros. Estes, na perseguição aos bandidos, se depararam com um lago, do qual não conseguiram desviar. Os traços reforçam a oscilação nas águas do rio e o movimento dos braços, dramatizando o pedido de socorro por estarem afundando na lama.

Figura 134 - Linhas cinéticas na obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 55).

Como a narrativa trata da ação dos bandos de cangaceiros se enfrentando, muitas vezes a cavalo, outras a pé, para criar um efeito de maior realismo e dramaticidade, houve a necessidade de representar os sons, como os relinchos dos cavalos, os estampidos de balas, as trovoadas e muitos outros sons que não seriam compreensíveis apenas com a fala. Podemos ver uma situação assim com o uso deste recurso no confronto que culminou na morte de Mortalma

(figura 135), quando foram disparados muitos tiros, tanto do lado do cangaceiro, quanto do Coronel Odorico Pereira.

Figura 135 - Uso de onomatopeias na obra *Estórias Gerais*.



Fonte: Srbek e Colin (2011, p. 101).

Com traço simples, estilizado, e bastante expressivo, Colin criou volume, texturas, profundidade e movimento por meio de repetições de elementos visuais, como pontos, traços, manchas e linhas retas, curvas, serrilhadas etc.

Apesar de muita violência representada por meio de seus desenhos, o artista fez, também, a representação dos costumes desse povo, a religiosidade, o jeito de se vestir e falar e das espécies de animais e vegetação presentes nessa parte do Brasil.

Os personagens dessa narrativa, em sua maioria, são homens brancos. O artista usa as visualidades e materialidades criadas pelos sistemas de representação de sertão para criar referências ao jeito desse povo existir. Aparecem poucas mulheres no decorrer da história: as casadas são submissas aos maridos, as empregadas aos patrões e as filhas ao pai. Frequentemente, essas mulheres, principalmente as empregadas, são representadas com roupas provocativas, pois também têm a função de atender sexualmente aos patrões e aos filhos, além de agradar ao leitor masculino. Porém, nesta história, algumas foram representadas com o mesmo protagonismo dispensados aos homens, sendo que uma delas, Joana, foi tratada como heroína que lutava juntos aos personagens masculinos, saindo vencedora de uma batalha decisiva para a implementação da paz no sertão.

Os personagens negros, que apesar de serem representados de forma estereotipada e, regularmente, colocados na posição de serviçais ou de garotos de recados, também recebem algum destaque. Citamos, como exemplo de importância, o peão e jagunço Tião, que por muito tempo é humilhado, mas consegue se vingar dos seus inimigos e torna-se um grande herói ao derrotar, no duelo final, o Coronel Odorico Pereira.

Essa obra procura construir a imagem do sertanejo que ainda resiste no interior do Brasil e que conhecemos, sistematicamente, só pela literatura, novelas, cinema, artes visuais e matérias jornalísticas, que quase sempre reforçam, como denomina Albuquerque (2001), um sertão inventado. O artista tenta colocar em ação seu desejo de mostrar o Brasil para os brasileiros, fazer com que se conheça melhor as histórias da sua própria nação.

Colin e Srbek apresentaram, em sua obra *Estórias Gerais*, o sertanejo que é herói e bandido simultaneamente, vivendo à margem da sociedade, sem ligações com quaisquer instituições oficiais. Defendem a ideia de que esses guerreiros/bandoleiros são abandonados à própria sorte e esse desamparo, por parte do Estado, leva à ignorância e resulta em banditismo, que destrói e mata inocentes. Mas, concomitantemente, esse sertanejo resiste às adversidades sociais com muita confiança no “divino”, pois a religiosidade cristã se sobressai à razão. Os personagens acreditam na união para vencer o que eles determinam ser o mal, porém, essa união não ocorre com as forças do governo, que também são vistas pelos sertanejos como inimigo, pois quase sempre atacam covardemente, ou seja, são bandidos de fardas. Então, de forma antagônica, só após a morte do líder dos soldados do Estado, é que se pode pensar em paz na cidade.

6 ANÁLISE DA OBRA *CARAÍBA*: CONHECENDO O NORTE DO BRASIL

Neste capítulo, faremos uma análise da obra *Caraíba*, que é roteirizada e ilustrada por Flavio Colin, escrita nos anos oitenta, mas o autor, infelizmente, não a viu publicada, pois isso só aconteceu em 2007, cinco anos após sua morte. Colin fez algumas tentativas de publicação, contudo, isso fez com que algumas partes da obra se extrviassem. O artista conta que, na ânsia de publicar, entregou os originais dos dois primeiros álbuns a um editor belga, chamado Piet Lombaerd, o qual perdeu partes da obra, conforme relato de Colin:

[...] assinei um contrato de cinco anos para a publicação na Europa. Foi uma das maiores besteiras da minha vida. O belga não publicou nada e só me devolveu os originais do primeiro álbum. O outro ele não me devolveu [...]. Estou a procura de um editor (ou editora). Desta vez não quero cometer tolices. Talvez seja este o último trabalho importante da minha vida (COLIN, 2007, p. 122).

A obra foi publicada pela editora Desiderata em setembro de 2007, com miolo em papel *offset* e capa em papel cartão, na gráfica Vozes, de Petrópolis, Rio de Janeiro.

É um álbum em formato 21x28 cm, com 116 páginas com quadrinhos e 9 páginas de paratextos, nas quais há um escrito inédito⁹³ de Colin, contando como foram seus primeiros passos nos quadrinhos, suas influências, sua trajetória profissional e outros “causos” interessantes.

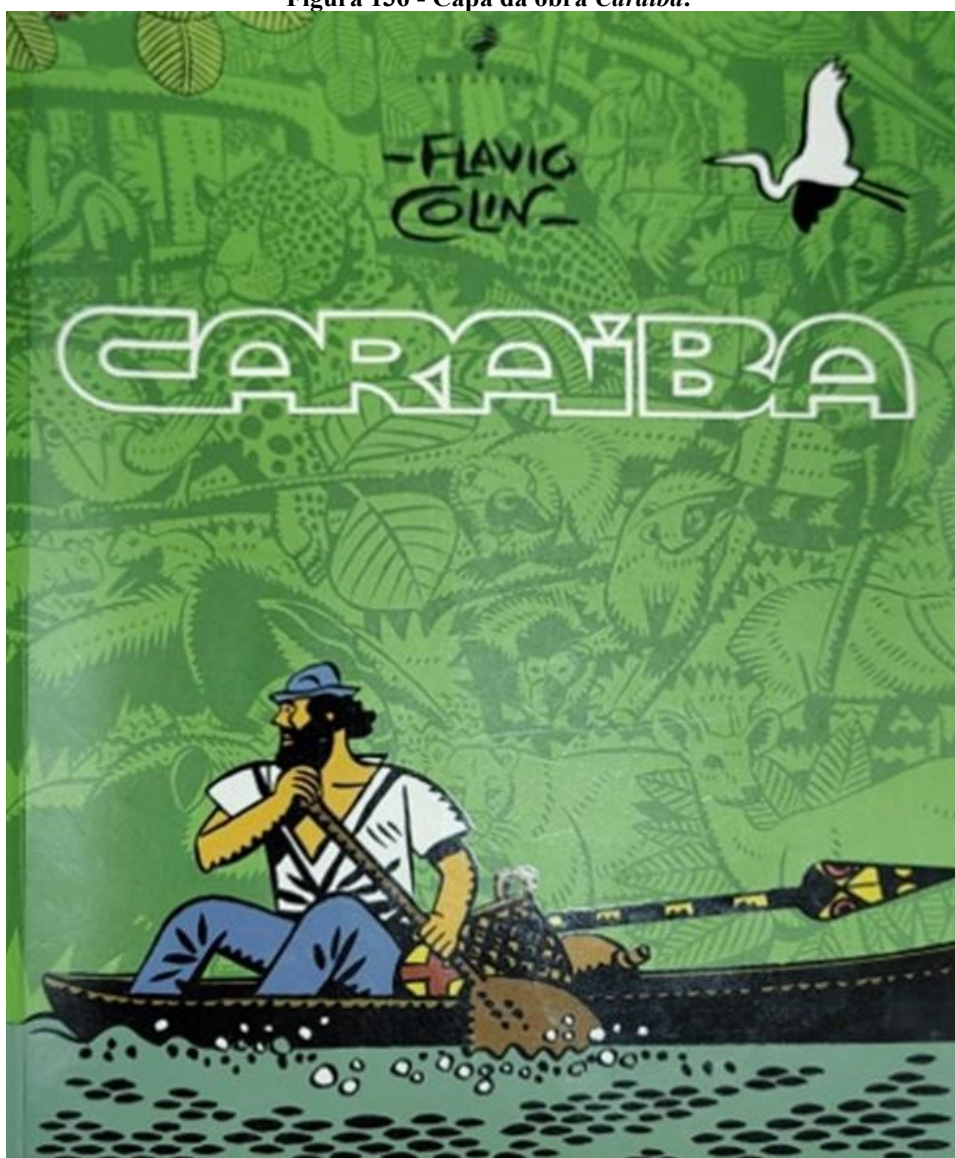
Caraíba, além de nomear a história em quadrinhos, também é o nome do personagem principal, que é “um caçador profissional que vive na Amazônia. Trabalhava para um grande contrabandista e exportador de pele e animais silvestres” (COLIN, 2007, p. 122). Todos os acontecimentos são narrados verbal e visualmente por Flávio Colin, que, muitas vezes, traz personagens do folclore brasileiro para ajudar nas aventuras do *Caraíba*.

6.1 A obra *Caraíba*: 1ª. parte

Iniciamos a análise desta obra assim como fizemos com as outras obras analisadas, apresentando primeiro a capa, pois ela, com cores vibrantes e carregadas de movimentos, é o chamariz para o leitor.

⁹³ Em uma nota, o editor (Odyr) do livro *Caraíba* coloca que, quando foi apresentar Colin ao leitor, sentiu dificuldade para escrever, por isso procurou Dona Norma, viúva do artista, que permitiu que procurasse alguma coisa em seus baús dos originais. Lá achou em um envelope pardo que continha um texto inédito escrito a punho por Colin, de 1997, e decidiu publicar, pois ali Colin estava se apresentando e apresentando sua obra.

Figura 136 - Capa da obra *Caraíba*.



Fonte: Colin (2007, capa).

A capa do livro *Caraíba* traz algumas pistas para refletirmos sobre a obra. O verde, em diversas tonalidades, representaria a floresta, lugar onde se passa a história. Nas imagens de fundo, com efeito gráfico de marca d'água, transparecem a riqueza da fauna e da flora desse lugar que é permanente. O nome *Caraíba*, escrito em fonte *Snasm Heavy*, em branco, apenas com o contorno (letra vazada), cria transparência para que o leitor enxergue a natureza através dele e, ao mesmo tempo, para dar a impressão de que a mata atravessa o personagem. Vemos, também, uma grande garça branca que se destaca no fundo monocromático da maior parte da capa, voando em direção ao nome de Flávio Colin, talvez para enfatizar quem é o autor daquela obra.

Na parte inferior, em primeiro plano, temos o rio em tons de verde azulado, e nele navega em um barco chamado pelos moradores do local de montaria, definido pelo autor como

“uma canoa ligeira escavada num só tronco” (COLIN, 2007, p. 14). Dentro do barco, podemos entrever um homem solitário, com vestimenta simples, camisa branca, assim como o pássaro e o título, chapéu na mesma cor da calça, azul. O personagem tem o tronco de frente para o leitor e a cabeça voltada para o lado esquerdo, e leva alguns objetos, como uma grande lança de madeira com grafismos em amarelo e preto, um cesto em traçado, semelhante aos trançados indígenas, um objeto em vermelho e amarelo e outro esférico que parece ser confeccionado em argila.

Os pontos pretos, brancos e verdes, colocados próximo ao barco, evocam o movimento da água causado pelo remo que o homem está manejando; já as linhas onduladas, na frente do barco, sugerem as ondas na água, causadas pelo movimento do barco que desliza sobre o rio.

Antes de iniciar a obra em quadrinhos, Colin fez um pequeno texto apresentando o personagem Caraíba, contando sua origem e sua trajetória até se tornar o maior caçador do Amazonas. “Caraíba nasceu num seringal do Alto Amazonas e criou-se em Manaus. Seus pais descendiam de abastadas famílias de grandes seringalistas que, como tantas outras, viram-se arruinadas com a vertiginosa queda da borracha” (COLIN, 2007, p. 5). O autor conta, ainda, que, com o resto dos bens que sobrou da falência, o pai de Caraíba se estabeleceu como comerciante na zona portuária de Manaus, comprando dois barcos com os quais navegava pelo Rio Negro e Rio Amazonas e seus afluentes, fazendo negócio com todo tipo de mercadorias. Após a morte de seus pais, “Caraíba vendeu o armazém em Manaus e dedicou-se exclusivamente à caça furtiva e predatória” (COLIN, 2007, p. 5).

É um texto com a finalidade de contextualizar o personagem e situar o leitor, pois sua história em quadrinhos tem início já com Caraíba sendo um grande caçador, ignorando os fatos que o levaram até isso, como o evento de ele ter ganhado do pai, por se destacar nos estudos, uma Carabina 22 (arma de fogo da família das cartucheiras, fuzil curto). Foi com essa arma que exercitou a pontaria. Mais tarde, comprou uma papo amarelo⁹⁴, a arma profissional que o tornou conhecido como o maior caçador de todos, passando a abater caças maiores e a vender peles de animais silvestres para traficantes. Um traficante, percebendo sua habilidade mais aprimorada em relação aos demais caçadores, contratou-o.

O livro se divide em três partes, sendo a primeira parte bastante extensa. Ali, Caraíba é apresentado como o caçador que matou o Curupira, recebeu ajuda de um pajé e se transformou em protetor da floresta. A segunda parte mostra a luta de Caraíba contra os madeireiros e a

⁹⁴ Popularmente conhecida, principalmente no Cangaço, como Rifle de “Papo Amarelo”, a Winchester modelo 1873 foi bastante utilizada por Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, o “Rei do Cangaço” (VIANA, 2018, p. 51).

última traz os vários momentos da dedicação do personagem para salvar a natureza, com a ajuda de alguns personagens do folclore brasileiro.

Antes de iniciar a análise dessa parte da obra, procuraremos apontar alguns significados da palavra *caraíba*. Na enciclopédia e dicionário ilustrado de Koogan e Houaiss (1999), a palavra *caraíba* significa indígena dos *caraíbas* da grande família linguística das Américas do sul e central, à qual pertencem muitas coletividades do nosso país; pode significar, também, a denominação que os indígenas davam aos europeus. Ainda pode ser entendido como algo sobrenatural. Já Munduruku (2018, p. 106) coloca que *Karaíba* é um personagem mitológico indígena brasileiro, que tem o poder de prever o futuro. Sempre que chegava às aldeias, “era tratado como um grande sábio e profeta”. É descrito como bastante vaidoso, gostando de ser recebido com muita pompa e, quando isso não acontecia, ficava chateado.

[...] um forte vento anunciou a chegada de *Karaíba*. Apareceu do nada como se tivesse vindo no próprio vento. Vestia-se com sua capa ornamentada de penas de pássaros e fechada com cipó de embira. Sua chegada sempre era um espetáculo, pois se postava na entrada da aldeia e algumas pessoas iam varrendo o chão para ele passar (MUNDURUKU, 2018, p. 106).

Ainda conforme o autor, *Karaíba* é o avô de todos os indígenas e pai das florestas, por isso, ele protege todas as vidas que habitam a mata, caracterizando o oposto do personagem *Caraíba* do início da primeira parte da obra de Colin, pois era um homem que não acreditava na existência de personagens míticos; era uma pessoa rude que destruía as vidas dos habitantes da floresta.

Pode-se inferir que o protagonista, inicialmente, vive suas aventuras como *Caraíba* com “C”, correspondendo ao modo como os indígenas denominam os brancos europeus, porém, no decorrer da história, ele aproxima-se da ideia de *Karaíba* com “K”, ou seja, o pai da floresta, de acordo com a crença dos povos indígenas.

A história de *Caraíba*, de Colin, se passa na floresta amazônica, que no Brasil se estende por todo o estado do Amazonas, Acre, Rondônia, Roraima, Pará, Maranhão, Amapá, Tocantins e Mato Grosso, sendo conhecida como o maior bioma do Brasil e a maior floresta tropical do mundo. Além de sua grande extensão, abriga milhões de espécies de animais, de árvore e de outras plantas menores.

Conforme Bastos *et al.* (1986), o clima da floresta amazônica é quente e úmido (tropical úmido). As temperaturas são bastante elevadas durante o ano inteiro, possibilitando o crescimento de uma vegetação exuberante e perene, ou seja, permanece verde em todas as estações do ano. Porém, ainda de acordo com a autora, como a Amazônia é muito extensa, podemos encontrar, também, em algumas áreas, a predominância de clima semiúmido e seco.

Quando falamos da floresta amazônica, há a necessidade de compreender que ela é abrigada pela Amazônia, um conjunto de ecossistema na bacia hidrográfica do Rio Amazonas (BASTOS, 1986). A maior parte de seu território, em torno de 60%, segundo Ramos (2021), está no Brasil, o restante é dividido entre países como Peru, Bolívia, Colômbia e Venezuela.

No Brasil, ela se localiza na Região Norte do país, que, conforme Alencar (2014), é muito rica em diversidade cultural, assim como em conhecimento mítico, artístico e científico. Segundo Nunes, Silveira e Val (2008), se compararmos a Região Norte do Brasil com qualquer outra região, veremos que o Norte constitui a maior diversidade geológica,⁹⁵ geomórfica,⁹⁶ pedológica,⁹⁷ vegetal, hídrica e humana. É também a região que concentra a maior população indígena do país.

Para Alencar (2014), essa região é um cenário quase surreal, construído no imaginário social no qual surge a produção humana e diferentes culturas, como vemos nas páginas do quadrinho *Caraíba*.

Na primeira página, ou página de apresentação, vemos dois grandes quadros, sendo que a linha demarcatória é feita com o limite da água do rio quando encontra com a mata. Alguns animais e plantas extrapolam o limite do requadro, mostrando que naquele espaço da floresta são livres e que a fauna e a flora são bastante exuberantes.

Em primeiro plano, há um grande jacaré agarrando uma ave, que traz no bico um peixe e o peixe está engolindo uma mosca. Além de mostrar a riqueza desse bioma, aponta-se a interdependência desses seres que formam uma sequência de organismos servindo de alimento para o outro. Qualquer desequilíbrio nessa cadeia pode trazer um desastre ambiental e as consequências podem ser ruins, inclusive para os seres humanos que também fazem parte do sistema.

Em segundo plano, é mostrado um homem em um pequeno barco a remo, como que fazendo parte daquele espaço. Já no penúltimo quadro dessa página, por meio de um balão de pensamento, percebemos que esse homem é um caçador, pois está aflito por não ter conseguido nenhuma pele para vender ao seu patrão. No último quadro, aparece uma grande onça tomando

⁹⁵ [...] Estudo das transformações atuais e passadas que se processaram na Terra, além do estudo de fósseis (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 746).

⁹⁶ Estudo das formas superficiais de relevo, tanto em suas fisionomias atuais quanto em seu processo geológico e histórico de formação e transformação. Analisa a influência do clima sobre a evolução das formas de relevo (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 747).

⁹⁷ Ciência que estuda os caracteres físicos, químicos e biológicos do solo. Conjunto de informações relacionadas à cartografia temática de solos, como mapas, arquivos vetoriais e documentos (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1226).

água, tranquilamente, no rio. O leitor, nesse momento, intui que aquele animal dará a pele que o caçador estava procurando.

Figura 137 - Página de apresentação da obra *Caraíba*.



Fonte: Colin (2007, p. 7).

Os quadros da figura 137 são formados por uma abundância de elementos visuais, como pontos, manchas, linhas retas, linhas curvas, linhas circulares e linhas serrilhadas, grafismo e excessos, que ajudam a construir os personagens e cenários com diferentes superfícies, dando profundidade e tridimensionalidade, como se fossem esculturas. Todos esses elementos, juntamente com seu traço, ao longo de toda a obra, lembram a arte do expressionismo, principalmente nas linhas marcantes, como se o gesto fosse determinante da

imagem, e ajuda a mostrar a exuberância da natureza, que também é destacada pelas onomatopeias.

A sequência dessa parte tem muitas ocorrências importantes para o desenvolvimento da história, como o encontro de Caraíba com Curupira.

Curupira é um ser mágico de uma lenda do folclore brasileiro, que surgiu nos povos indígenas e tem a função de proteger a floresta e os animais que habitam nela.

De acordo com Alves (2017), o cerne do Curupira é ser um protetor das matas e da caça, o demônio da floresta, responsável pelos barulhos misteriosos que muitas vezes ouvimos, pelos medos que sentimos ao passarmos por ela, pelo sumiço dos caçadores, pelo esquecimento dos caminhos. É uma criatura muito esperta, enganando a todos os que caçam e fazendo com que se percam na floresta. Curupira costuma fazer acordos com os caçadores, oferecendo armas que nunca falham em troca de comidas, bebidas e outros presentes.

Cimirro (2019) relata que a lenda do Curupira apareceu pela primeira vez no século XVI, em uma carta do padre Anchieta, mencionando um demônio oriundo das matas brasileiras, muito temido pelos indígenas.

É coisa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os Brasis chamam curupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhe de açoites, machucam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar em certo caminho, que por ásperas brechas vai ter o interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando para cá passam, penas de aves, abanadores, flechas e outras coisas semelhantes como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal (ANCHIETA *apud* ALVES, 2017, p. 126).

É um ser, conforme Cimirro (2019), sem gênero definido, muito rápido, astuto e com estatura de um menino. A autora o descreve da seguinte forma:

Olhos gateados verdes fluorescentes, cabelos esvoaçantes cor de fogo, boca fina e rasgada até quase as orelhas pontudas, dentes amarelados, fortes e grandes, pés largos e invertidos, estatura baixa e músculos fortes e pele da cor indefinida como se o marrom da terra, o verde das plantas, o azul do céu e as cores de todos os animais da floresta tivesse se diluído na límpida água do rio para colori-la (CIMIRRO, 2019, p. 7).

Já Alves (2027) coloca que, assim como muitos outros personagens do nosso folclore, sua aparência desperta muitas discussões e dúvidas, mas o que ninguém duvida é que tem os pés virados para trás. A autora ainda explica que, em muitas partes do Brasil, o Curupira aparece como um menino de corpo peludo, possui um olho só no meio da testa e um nariz bem pontudo.

Em outros lugares ele é um ente que não possui nenhum orifício no corpo e tem dentes verdes (há quem diga que são azuis). Em outras regiões, ele aparece careca, sem articulações nas pernas e com orelhas enormes. Musculoso, dotado de muita força,

também é visto como alguém que suga o sangue dos andantes do mato (ALVES, 2027, p. 128).

A definição do nome Curupira, de acordo com Alves (2017), vem do nheegatu, língua indígena derivada da família tupi-guarani, “curumim” significa “menino”, e pira, “corpo”, ou seja, “corpo de menino”, ele também é chamado de Currupira, Gurupira, Corobira, Matuiú, Caiçara e, em alguns casos, é confundido com a Caipora e com Zumbi” (ALVES, 2017, p. 126).

Curupira é uma entidade mística onipresente, pois está em todas as florestas. Muitas vezes é enfurecido, pois isso é um reflexo da maldade da humanidade, a qual destrói, mas é justo e protetor com aqueles que cuidam do meio ambiente.

Para defender a floresta e os animais, Curupira apronta muitas travessuras para os caçadores, como mostrar e depois esconder a caça. Não permite, de forma alguma, que se cace filhotes ou animal prenhe e muito menos que se cace sem necessidade.

O Curupira torna-se inimigo implacável desse tipo de caçador! Dizem que ele próprio se transforma em caça, e que, assim, o caçador jamais pode alcançá-lo, mesmo que ele nunca saia do seu campo de visão. O Curupira deixa-se levar para longe do caminho e então o caçador fica ali, sem nunca achar a saída. Outro castigo é fazer a flecha ou a arma do caçador correr atrás dele mesmo, matando-o na hora. Ou transforma os amigos e familiares do caçador na própria caça, e o homem, quando vai ver quem ou o que matou, encontra os próprios parentes queridos! Ele também pode atacar o caçador e bater muito nele, uma surra tão grande que a vítima se esquece até de quem é e fica maluco (ALVES, 2017, p. 128).

O encontro de Caraíba com Curupira, no início, foi de descrença, pois o caçador não acreditava que ele existia, não pertencia aos povos tradicionais, pois era um representante da sociedade branca. “Nas sociedades tradicionais, o modo de pensar é formado por costumes e mitos que não podem ser explicados ou racionalmente justificados” (FEENBERG, 2010, p. 51). Desde o início, considerava-o um louco, mas, ao perceber que era real, logo já pensou em enganá-lo a ponto de induzi-lo ao suicídio.

Figura 138 - O primeiro encontro de Caraíba com Curupira. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 10).

Na figura 138, vemos a expressão de incredulidade de Caraíba e a expressão sorridente do Curupira, que parece estar se divertindo com aquele encontro. O que chama a atenção é que no balão da fala do Curupira ele diz que bate nos troncos e Sapopemas, que, de acordo com Koogan e Houaiss (1999), é a raiz de uma árvore nativa da Amazônia, que se desenvolve fora da terra, chegando a atingir até dois metros acima do solo. Para saber se as árvores estão firmes para resistir às intempéries, avaliam-se os troncos e as raízes. “Ao ouvirem esses barulhos, os caçadores devem ficar atentos e se proteger do que vem por aí” (ALVES, 2017, p. 129). Porém, não foi isso que Caraíba fez.

Figura 139 - A morte se Curupira. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 13).

Após a morte de Curupira, muitas coisas ruins passaram a acontecer para os moradores daquele lugar. Os animais fugiram, as formigas atacaram as plantas, os peixes desapareceram, pestes atacaram os animais domésticos. Os habitantes desse lugar vivem longe de grandes centros, em mata fechada, por isso, necessitam da caça e da pesca para se alimentar. Porém, com a morte do protetor das florestas e o consequente desequilíbrio da natureza, ficaram na miséria. O ato de Caraíba matar o Curupira é uma grande violência, pois não está apenas matando um personagem de uma lenda, mas matando uma tradição de proteção e invadindo um espaço mítico, desrespeitando a crença desses povos, caboclos, ribeirinhos e indígenas, destruindo o poder protetor, salvador e provedor de farturas.

Ainda nessa figura 139, lemos, no balão de fala, expressões como mafarrico e parvo. No decorrer de toda a obra, o autor usa um vocabulário bastante típico, com palavras da cultura popular amazônica, para mostrar o regionalismo e marcar a fala típica de onde a história se desenvolve. A palavra mafarrico significa demônio, diabo ou qualquer entidade do mal; já parvo é um indivíduo tolo.

Na figura 140, podemos ver um grupo de pessoas, na maioria crianças, reclamando que não têm nada para comer. São personagens com expressões de desânimo, abatidas e muito magras. Já na figura 141, vemos que até Caraíba, acostumado a caçar e pescar em abundância, com muitas mercadorias para vender para os traficantes, passou a não encontrar mais animais e peixes.

Figura 140 - Pessoas famintas em função da morte de Curupira. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 39).

Nos balões da figura 140, encontramos palavras como curumim, que, de acordo com Koogan e Houaiss (1999), é uma palavra de origem tupi, que significa menino ou garoto na língua de alguns povos que habitam a região amazônica. Cunhantã, que também é usada pelos povos da Amazônia, significa menina, garota ou moça, e chibé, que é uma bebida da culinária tupi, à qual se mistura água e farinha de mandioca.

Figura 141 - Caraíba tendo azar na caçada. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 19).

Caraíba é aconselhado por um companheiro de caça, indígena, a buscar ajuda com um pajé, para tirar a má sorte que carregava desde a morte de Curupira. O pajé lhe dá a missão de

voltar até onde deixou o corpo do Curupira e fazer um ritual que consistia em bater com força nos dentes do pequeno ente para que voltasse a viver (figura 142).

Figura 142 - A missão de Caraíba. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 33).

A reação do caçador foi de espanto e medo, marcada pelo modo como as letras aparecem no balão de fala, sugerindo a sonoridade de quem gagueja ao questionar o pajé. Além disso, as expressões faciais de Caraíba reforçam isso. Nos balões, também observamos que o pajé menciona o nome “Anhangá-piã” que, de acordo com Koogan e Houaiss (1999), seria uma espécie de espírito do mal ou diabo na língua Tupi.

O que chama a atenção também na figura 142 é que, apesar de viver isolado no meio da floresta amazônica, o pajé tem contato com tecnologias dos brancos e informações dos grandes centros, pois podemos ver, no primeiro quadro, um computador, e uma grande estante de livro no segundo. Ao colocar o pajé de uma aldeia num espaço com máquinas e livros e o Caraíba na mata, Colin parece problematizar as fronteiras, os limites, mostrando que existe o não indígena ocupando o espaço das matas que, teoricamente, não seria seu habitat, e o indígena ocupando o lugar com tecnologia de ponta, com visões europeias e com o saber dos livros e computadores. São contradições apontadas pelo artista, talvez, para insinuar que ambos precisam da floresta e das tecnologias, que a dicotomia entre técnica e natureza é uma falácia. Os povos indígenas produzem saberes e artefatos tão sofisticados como os povos invasores, sem fazer distinção ou hierarquias entre humanos e não humanos. A presença dessas tecnologias nas aldeias não torna as pessoas menos indígenas, pois todos os costumes e conhecimentos que venham a adquirir com elas são somados e atualizados com os conhecimentos tradicionais e ancestrais.

Colin constrói, aqui, um olhar crítico sobre a tecnologia, a técnica e a natureza. Ele mostra que existe técnica na canoa, na lança, nas armadilhas de caça, nos cestos, enfim, em

tudo o que é produzido pelos moradores da floresta. Aponta que o homem branco se apropria dessas técnicas e as usa de acordo com sua visão de mundo. Caraíba dominava a técnica de caçar, de tirar a pele do animal, sabia usar sua arma para matar e ganhar dinheiro. Caraíba aprendeu a técnica de sua lança para caçar, para alimentar-se e alimentar os outros.

O autor afasta-se do viés determinista da tecnologia,⁹⁸ mostrando que é a maneira como as pessoas se organizam que vai dar sentido a essa construção social que é a tecnologia.

Em vários momentos da obra, vemos o contato dos povos indígenas com os turistas estrangeiros que visitam a floresta em busca de entretenimento, animais e objetos exóticos, geralmente a convite do traficante de peles e animais, Mr Ted⁹⁹. Este é patrão de Caraíba e dono de um hotel que promove o encontro entre os indígenas e os forasteiros.

No entanto, esses encontros não se dão de forma igualitária, com uma troca justa entre esses grupos. Acontece, quase sempre, como processo de dominação. Principalmente no momento da apresentação cultural dos indígenas para os turistas estrangeiros, Colin mostra esse discurso de dominação e da colonização na construção de seus personagens.

Canclini (2019, p. 31) coloca que esse jeito de fusão, derivado de migrações e trocas comerciais e das políticas de integração educacional impulsionada, muitas vezes, pelo Estado, junta-se às misturas criadas pela indústria cultural, em que até mesmo “os produtos populares costumam ser ‘expropriados’ por empresas turísticas e de comunicação”.

Isso fica perceptível quando o traficante leva um grupo de turistas para assistir um espetáculo de danças indígenas que, neste caso, é mercadoria adaptada ao gosto do homem branco, para agradar os visitantes. No decorrer da apresentação, algumas pessoas saíram correndo, com medo do som e dos movimentos que o grupo fazia. O mercador pede para os indígenas serem menos “selvagens” para que os turistas voltassem. Essa fala do mercador denuncia essa construção do imaginário, ao longo da história, de ver o indígena como bárbaro, inferior, exótico. Já quando os indígenas amenizam a forma de dançar e cantar, Colin evoca outro estereótipo, também construído no imaginário, de ver o indígena como dócil e facilmente influenciável. A mudança na dança dos indígenas, por outro lado, sugere que eles têm algumas estratégias para atender os anseios dos turistas, marcando diferenças entre suas práticas

⁹⁸ [...] é chamada de “determinismo”. Esta é a visão amplamente sustentada nas ciências sociais, desde Marx, na qual o avanço tecnológico é a força motriz da história. Os deterministas acreditam que a tecnologia não é humanamente controlada, mas que, ao contrário, controla os humanos, isto é, molda a sociedade através das exigências de eficiência e progresso. Os deterministas tecnológicos argumentam em geral que a tecnologia utiliza o avanço do conhecimento do mundo natural para servir às características universais da natureza humana, tais como as necessidades e faculdades básicas (FEENBERG, 2010, p. 56-57).

⁹⁹ Mr Ted Smuggler, personagem da obra *Caraíba*, traficante de animais silvestre e peles e patrão de Caraíba.

cotidianas para o que vão representar aos outros. Dessa maneira, atendem às demandas da indústria cultural e, ao mesmo tempo, mantêm seus costumes e tradições.

Figura 143 - Encontro de um grupo de turista com indígenas Xapocarís¹⁰⁰. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 108).

¹⁰⁰ De acordo com o site socioambiental.org, existem mais de 60 povos indígenas na Amazônia brasileira, mas a nomenclatura Xapocarís não foi encontrada como povo indígena desse território. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Categoria:Povos_ind%C3%ADgenas_no_Amazonas>. Acesso em: 18 maio 2023.

Esses encontros podem desencadear o processo de hibridação que, para Garcia Canclini (2019, p. 22), muitas vezes, funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas, novas práticas de forma não planejada, sendo “resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual ou coletiva”.

Canclini (2019) afirma que, muitas vezes, os sistemas globalizadores se aproveitam da globalização empresarial e do consumo para assegurar e ampliar características étnicas e culturais. Além disso, o autor explica que esses sistemas não só geram misturas culturais e étnicas, como também geram segregação, produzem disparidades e incitam reações diferenciadoras. Ademais, o contato desses grupos de turistas norte-americanos (percebemos suas nacionalidades devido ao idioma presentes nas falas na figura 143) ou europeus se dá num viés de dominação sobre os grupos dos povos da floresta.

Ainda na figura 143, Colin coloca a construção do indígena como selvagem ou como dócil e civilizado. Nos seus desenhos e falas, vai questionando os vários discursos sobre os indígenas, construídos ao longo da história.

Quando Caraíba chegou ao lugar onde deixou o corpo do Curupira, surpreendeu-se por ainda estar intacto, como se estivesse apenas dormindo. Por um momento, acreditou que o pajé e o Curupira estavam brincando com ele.

Na figura 143, percebemos as expressões de incredulidade do caçador e o que está escrito no balão de pensamento reforça isso.



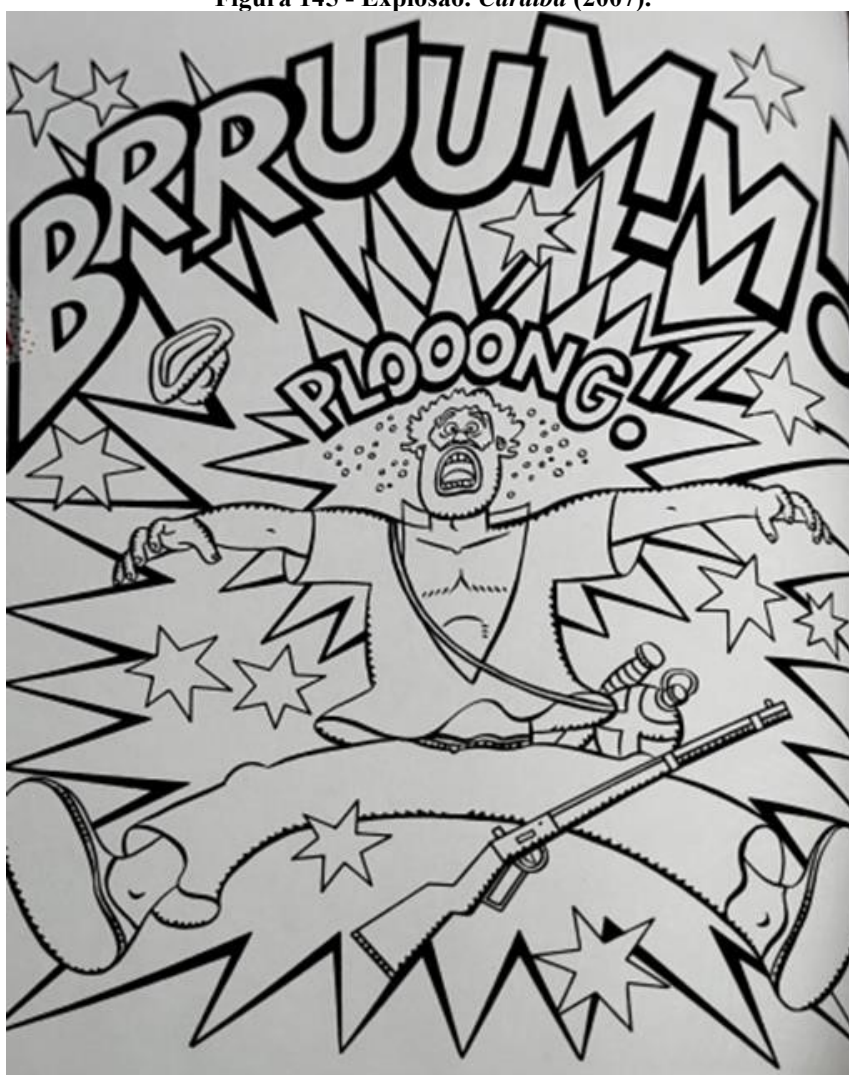
Fonte: Colin (2007, p. 35).

Ao cumprir o ritual de bater com força nos dentes de Curupira, houve uma grande explosão, tão forte que jogou Caraíba ao chão e, ao mesmo tempo, o pai da mata voltou a viver. Pelo feito de trazê-lo de volta à vida, Curupira deu como recompensa para Caraíba a missão de

ser, também, um protetor da fauna e da flora: “Depois desse encontro, sua mentalidade muda completamente: ele passa de predador a defensor da fauna e da flora” (COLIN, 2007, p. 122).

Na figura 145, vemos o momento do estouro por meio de grandes onomatopeias para representar um forte barulho, estrelas e um balão de explosão (com muitas pontas) enorme que acomoda até o personagem dentro dele, talvez para mostrar que essa detonação atingiu em cheio o Caraíba. O balão com linhas quebradas denota misticismo e torna Caraíba um herói por ter trazido de volta à vida o grande protetor da floresta. Mas, também “o traçado denteado sugere uma ação emocionalmente explosiva” (EISNER, 2010, p. 48).

Figura 145 - Explosão. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 36).

Para cumprir a missão de ser um protetor da floresta, Caraíba teve de se livrar de sua arma “papo amarelo”, por exigência do Curupira, contudo, recebeu de presente uma lança encantada que, ao ser atirada para caçar um animal, se transformaria em uma cobra. Caraíba só poderia usar essa lança para matar animal para saciar a sua fome e a fome dos povos que

moravam nas margens dos igarapés (pequenos rios que cortam a floresta), que estavam passando necessidades pela falta de animais e peixes, que sumiram com a morte do Curupira. Podemos notar a lança em ação na figura 146. Observamos, também, que, para dar movimentos à cena, Colin usou e abusou das linhas cinéticas, reiterando o encantamento e o fantástico desse evento.

Além de apresentar características da arte expressionista, em algumas imagens, percebemos, também, elementos e características de cartazes da Pop Art,¹⁰¹ não nas cores ou temas usados por esse tipo de arte, mas na presença de balões com traçado denteado, bastantes frequentes no design gráfico pop.

Figura 146 - Curupira caçando com a lança encantada. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 41).

¹⁰¹ O termo foi usado pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1954, como um rótulo conveniente para “arte popular” que estava sendo criada pela cultura de massa. Alloway ampliou o termo em 1962 para incluir a atividade de artistas que estavam procurando usar imagens populares em um contexto de “belas-artes”. Desde então surgiu uma série de outros rótulos concorrentes, mas este foi o que vingou, apesar dos protestos (ocasionais) dos próprios artistas. [...] quando se trata de descrever uma típica pintura pop, logo se descobre que tal coisa não existe. A ideia de estilo se dissolve – a arte pop não tem estilo e é hostil a categorias (STANGOS, 1993, p. 160-162).

Também na figura 146, observamos que a lança, por ser mística, quando se transforma em cobra, é representada dentro do balão com linhas quebradas, apontando, mais uma vez, para o envolvimento corporal, atravessado pela crença no mito daquela lança.

Ainda nessa parte do livro, além de Curupira, temos a presença da Iara (mãe d'água), que também é uma personagem do folclore brasileiro.

Iara, segundo Patchett (2018), é uma lenda da região amazônica. “A lenda da Iara tem origem indígena popular da Amazônia, também conhecida como mãe da água. Iara é uma linda sereia de pele morena, cabelos longos, olhos castanhos, e quem vive no rio Amazonas” (PATCHETT, 2018, p. 3).

Para Cascudo (2012), trata-se de uma linda mulher que mora nas águas dos igarapés, passa o tempo cantando e seu canto é tão lindo quanto sua beleza física. Conta-se que todo pescador tem muito medo dela, pois, com sua voz e beleza, encanta os homens, levando-os para o fundo do rio, onde dá o beijo da morte.

Conforme Alves (2017), Iara é um mito comum a muitos povos do mundo. “As sereias, as mulheres que são metade peixe e metade humanas estão presente em toda literatura mundial” (ALVES, 2017, p. 178). Cascudo (2002) também afirma que esse tipo de criatura é comum aos povos navegadores.

Para Alves (2017), por pertencer a vários povos, sua aparência é controversa, pois cada nação a caracteriza conforme seus costumes e raças. Os europeus a descrevem como sendo uma moça loura, com olhos intensamente azuis e com voz sedutora. Já para os indígenas, ela é um demônio, macho-fêmea dos rios, mas de rara beleza.

A personalidade da Iara é controversa. Ela é linda, sedutora, possui um canto maravilhoso e, assim, atrai homens e mulheres para o fundo do mar. Ali eles visitam o palácio encantado dela e nunca mais serão os mesmos... Ainda que voltem para a terra, seu desejo será sempre de retornar ao fundo das águas e, por isso, acabam morrendo afogados (ALVES, 2017, p. 178).

Como o quadrinho de Colin se passa na Amazônia, a lenda que levaremos em conta para análise da obra será a lenda indígena que a traz como sendo uma guerreira dos povos indígenas da região amazônica.

Ela era uma guerreira índia muito inteligente e corajosa, e seu pai a elogiava muito. Por isso seus irmãos tinham muita inveja dela e planejaram matá-la. Ela ouviu a conversa deles e então resolveu matá-los antes. Assim o fez, e depois fugiu para dentro das matas. Mas o pai, furioso com que ela havia feito, a perseguiu até encontrá-la e como castigo a lançou no rio Solimões. Os peixes a salvaram da morte e, como era noite de lua cheia, ela se transformou numa bela sereia (ALVES, 2017, p. 178).

A Iara da história de Flavio Colin não é apresentada como uma criatura perigosa e em nenhum momento tentou levar um humano para as profundezas das águas. Sua preocupação é ajudar a proteger a natureza, levando para o fundo do rio tudo o que os seres humanos usam para prejudicar a fauna e a flora.

Figura 147 - Primeiro encontro de Caraíba com a Iara. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 22).

A estética aplicada por Colin nessa obra possui características de fundir figura e fundo, misturar corpos, enfatizar as texturas e formas. Não permite que o leitor, em primeira vista, consiga distinguir personagens e elementos do cenário. Exige um mergulho visual, com grande esforço e atenção na leitura. Para o quadrinista, figura e fundo são tão importantes e inseparáveis quanto natureza e cultura, natureza e tecnologia. Ao mesmo tempo, a intensidade do preto e do branco dá mais expressividade, trazendo as características da xilogravura aplicada nas capas de cordéis. Visualmente, Colin afirma seu discurso de que plantas, pessoas e animais não se separam e dependem uns dos outros. A natureza, incluindo os personagens mitológicos, são representados em tamanhos maiores para mostrar sua exuberância e importância, geralmente extrapolando os quadradinhos.

Figura 148 - Motosserras usadas por madeireiros para derrubar a floresta, descartadas para Iara levar para o fundo do rio. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 66).

A figura 147 mostra o primeiro encontro de Caraíba com Iara, quando ele ainda era um feroz caçador, momento em que ela não permitiu que ele pescasse nas águas do seu rio. Já na imagem 148, a referência a Iara é sobre ela ajudar a limpar os rios ao mesmo tempo em que ajuda Caraíba, destruindo as ferramentas que os madeireiros usaram para destruir a mata e atacar o protetor da floresta.

Nesse quadrinho, são muitas as referências que Colin coloca sobre o folclore brasileiro e suas lendas. Folclore, de acordo com Cascudo (2012), é um patrimônio de tradições que é transmitido oralmente e é protegido e conservado pelos costumes. “Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais domésticos ou nacionais” (CASCUDO, 2012, p. 9). Corroborando com o autor, Alves (2016) aponta que folclore é, de maneira especial, o retrato de um povo e de sua cultura.

O folclore se manifesta de forma dinâmica, nas festas populares, nas artes, no artesanato, na literatura popular, na música, nas danças regionais, nos mitos e lendas, nas crendices, na medicina popular etc.

O folclore brasileiro faz parte da memória e “a memória é a imaginação do povo, mantida e comunicável pela tradição, movimentado as culturas convergidas para o uso através do tempo” (CASCUDO, 2013, p. 11). Essas memórias ou conjunto de expressões culturais englobam mitos, lendas, brincadeiras, danças, músicas, festas, contos, comidas típicas e muitos outros costumes que são transmitidos de geração para geração.

Muitos personagens das lendas que aparecem na obra de Colin são descritos como culturas vivas que são contadas, faladas, pesquisadas, atualizadas, transformadas. Pertencem a um povo, que, no exemplo da obra, são os povos amazônicos.

6.2 A obra *Caraíba*: 2ª. parte

A segunda parte da obra *Caraíba* é bastante pequena se compararmos com a primeira, pois traz apenas uma história.

A página inicial mostra, na parte superior, o nome da obra em letras grandes delineadas em preto. Ela se constitui de três quadros, sendo que no primeiro, que é o maior, margeando o rio, aparece uma selva com ampla profusão de árvores grandes, das quais vemos apenas o tronco, outras plantas menores e muitos pássaros voando. No rio, notamos um homem em uma pequena canoa que, dessa vez, o leitor sabe que se trata de Caraíba. Em primeiro plano, vemos grandes toras de madeira deslizando nas águas em direção ao personagem.

Figura 149 - Página de apresentação da segunda parte. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 57).

No segundo quadro da figura 149, observamos o esforço de Caraíba para fugir das toras que se deslocam rapidamente. Já no terceiro, por meio do pensamento do personagem, descobrimos que aquelas toras são o resultado de um desmatamento clandestino.

Nos três quadros, talvez para mostrar a solidão do personagem, Colin representa os diálogos em balões de pensamentos.

Os balões de pensamentos seguem sendo usados na página seguinte, onde Caraíba usa sua lança para caçar, pois está faminto. Quando está saboreando seu assado de cutia, curupira aparece para informar de um crime que está acontecendo, que é o corte de árvores.

Essa obra, em determinados momentos, é uma crítica à destruição da Amazônia que há muito tempo vem acontecendo. “A ideia é denunciar a devastação da Amazônia, mas sem pretensões eruditas e didáticas. Não sou antropólogo, naturalista, zoólogo ou botânico. Quero protestar satirizando, mas me baseando em pessoas e fatos reais, para dar certa autenticidade ao trabalho” (COLIN, 2007, p. 122).

Na década de 1970, durante o governo militar de Emílio Garrastazu Médici,¹⁰² a Amazônia foi alvo de um projeto de colonização agrária. Conforme Morbach (2001), esse projeto tinha o objetivo de levar cem mil famílias trabalhadoras rurais do Nordeste e Centro-Oeste para alguns pontos-chaves da Amazônia.

O presidente Médici criou o Plano Nacional de Integração e investiu intensamente na propaganda com a finalidade de atrair as populações que viviam no campo, mas não tinham terras para plantar. Nessas propagandas, a Amazônia era apresentada como um lugar vazio de gente e que precisava de lavradores para povoar, trabalhar nas terras e proteger de possíveis invasões estrangeiras. Então, era colocado que esse território era composto de “terras sem homens, para homens sem terra” (MORBACH, 2001, p. 1).

O governo ditatorial brasileiro, para Leuzinger e Varella (2014), tinha uma visão desenvolvimentista e divulgava que o movimento ambientalista era para boicotar a industrialização do país. Por isso, numa reunião preparatória para a Conferência de Estocolmo,¹⁰³ um embaixador brasileiro teria afirmado que:

¹⁰² Militar e político brasileiro. Exerceu as funções de adido militar em Washington e de Chefe do Serviço Nacional de Informações. Vagando-se a presidência da República em 1969, foi eleito pelo Congresso Nacional para ocupar esse cargo, com mandato até 1974 (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1054).

¹⁰³ A Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento e Meio Ambiente Humano ocorreu entre os dias 5 a 16 de junho de 1972, sediada em Estocolmo e reuniu 113 países. Foi um marco histórico por ser tratar do primeiro grande encontro internacional com representantes de diversas nações para discutir os problemas ambientais (CETESB, Proclima – Programa Estadual de Mudanças Climáticas do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://cetesb.sp.gov.br/proclima/conferencias-internacionais-sobre-o-meio-ambiente/estocolmo/>>. Acesso em: 15 maio 2023).

O Brasil era um país grande o suficiente para receber todas as indústrias poluidoras do planeta. Durante a Conferência, o Brasil liderou um grupo de 77 países que defendia o direito ao crescimento econômico, tendo estendido uma faixa com os dizeres: – Bem-vindos à poluição, estamos abertos a ela. O Brasil é um país que não tem restrições, temos várias cidades que receberiam de braços abertos a sua poluição, porque nós queremos empregos, dólares para o nosso desenvolvimento (LEUZINGER; VARELLA, 2014, p. 14).

De acordo com Morbach (2001), o incentivo à industrialização e as transformações realizadas na região amazônica criaram impactos ciclóticos, pois, ao mesmo tempo em que se ocupavam as terras com projetos superados de colonização agrária, eram usadas tecnologias mais avançadas para mapear os recursos minerais da Amazônia. Ou seja, o interesse não era assentar os sem-terra e ajudá-los a se desenvolver na agricultura, mas mapear a floresta a fim de explorar suas riquezas. Para Morbach (2001), o governo federal continuou investindo em propaganda que mostrava as obras em andamento naquela região, com tratores retirando grandes áreas de floresta como se aquilo fosse um avanço. Enquanto isso, a mineração se tornava o grande flagelo do meio ambiente até os dias atuais.

A década de 1980, para Zhouri e Laschefski (2010), foi um importante marco para a luta ambiental. As discussões sobre o assunto tomaram vulto e as lutas se acirraram em busca de soluções para problemas, antes vistos apenas como nacionais. Conforme Foladori e Taks (2004), antes de meados dos anos oitenta, os problemas ambientais eram nacionais, regionais ou locais, por isso, discretos e se relacionavam com a contaminação dos rios, a poluição ambiental urbana, o desmatamento, a extinção de alguns animais e plantas, os efeitos de produtos químicos, entre outros. Em meados dessa década, o advento das mudanças climáticas “tornou-se o denominador comum de toda a problemática ambiental e o aquecimento global, o réu principal” (FOLADORI; TAKS, 2004, p. 11). Todas as discussões estavam ligadas ao clima, às mudanças climáticas e combater o aquecimento global passou a ser a meta das políticas internacionais. Então, os problemas da devastação da Amazônia passaram a ser de interesse mundial.

A mudança climática representa a relação de cada aspecto com o todo. Incide sobre a biodiversidade, tem impacto sobre a situação das florestas e sofre os efeitos dela, atinge a atividade produtiva humana, está conectada a muitas doenças infecciosas etc. A mudança climática unifica os diversos problemas ambientais. Reflete, assim, perfeitamente aquela ideia da inter-relação entre os fenômenos e os ciclos de vida, tão importante na ecologia. Ademais, ninguém fica alheio às mudanças climáticas. Elas aparecem como uma preocupação de todos, unificam ideologicamente a espécie humana (FOLADORI; TAKS, 2004, p. 9).

Segundo Zhouri e Laschefski (2010), também foi na década de 1980 que expressões como “uso sustentável da natureza” e “povos da floresta” passaram a ser aplicadas, mas foi

após a morte do ambientalista Chico Mendes,¹⁰⁴ em 1988, que essas expressões se consolidaram. Além disso, foi a partir desse acontecimento que “indígenas, ribeirinhos, seringueiros e demais grupos tradicionais se tornaram protagonistas do ‘desenvolvimento sustentável’, noção que ganhou reconhecimento internacional na Cúpula da Terra,¹⁰⁵ realizada no Rio de Janeiro em 1992” (ZHOURI; LASCHEFSKI, 2010, p. 1).

Ainda na década de 1980, no dia 05 de outubro do ano de 1988, foi promulgada a Constituição Federal, chamada de Constituição Cidadã, a qual se tornou o principal símbolo da redemocratização nacional. Nela, foram incluídos alguns eixos centrais relacionados ao tratamento do meio ambiente.

Conforme Brasil (1988), no documento, aparecem pontos sobre a conservação da diversidade biológica e dos processos ecológicos, criação de reservas especialmente protegidas, a necessidade de estudo prévio de impacto ambiental antes da realização de alguma atividade potencialmente causadora de significativa degradação e educação ambiental.

Mesmo com os movimentos surgidos e leis previstas na Constituição, na década de oitenta, o desmatamento na região amazônica seguiu em escala alarmante nas décadas posteriores ao Plano Nacional de Integração. Conforme Setzer (1999), o desmatamento e as emissões de poluentes decorrentes de queimadas atingiram proporções absurdas, captadas por meio de imagens de satélite. Sabe-se que “só em 1995 a derrubada, segundo os dados oficiais, chegou a 29 mil km², um pico que não ocorria possivelmente desde o final dos anos 80” (SETZER, 1999, p. 1).

Colin, quando escreveu a obra, no final dos anos 80, denunciava essa invasão de exploradores que entram na floresta em busca de suas riquezas como se a área fosse terra vazia, ignorando as populações e, muitas vezes, matando os moradores locais e animais que dependem dos recursos que a região proporciona. Contudo, esses problemas são bastante fortes até os dias atuais, como podemos ver nos números do último mês do governo do presidente Jair Bolsonaro, divulgados pelo INPE,¹⁰⁶ que mostram a explosão de desmatamento na Amazônia, o uso indiscriminado de agrotóxico nessas áreas desmatadas e a mineração ilegal, causando a perda de espaço de vida e levando à extinção de plantas e animais, muitas vezes nem catalogados.

¹⁰⁴ Francisco Alves Mendes Filho (1944-1988), de acordo com Couto e Bentes [s.d.], foi seringueiro, sindicalista e ativista político. Por defender a floresta amazônica e os povos que dependiam dela, alimentou o ódio dos latifundiários e grileiros de terras, sendo, por isso, assassinado em 22 de dezembro de 1988.

¹⁰⁵ Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento – CNUMAD, mais conhecida como Eco-92 (ZHOURI; LASCHEFSKI, 2010, p. 10).

¹⁰⁶ Em dezembro de 2022, último mês do governo Bolsonaro, de acordo com dados divulgados no jornal *Folha de São Paulo*, versão digital, em 06 de janeiro de 2023, a Amazônia perdeu 287 km² de floresta, um aumento de mais de 100% em relação ao mesmo mês do ano anterior. Os dados são do INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais.

Além disso, causa precarização da vida das pessoas, ameaças à saúde e constantes massacres dos povos nativos.

Na obra *Caraíba*, o protagonista recebeu ajuda dos macacos Guaribas, também conhecidos como bugio-ruivo, para derrotar os madeireiros, mas sabemos que as florestas dependem de políticas públicas que garantam sua proteção.



Fonte: Colin (2007, p. 65).

Na imagem da figura 150, vemos os madeireiros fugindo de Caraíba e os macacos, que jogam pedaços de madeiras em direção a eles. Esses macacos são conhecidos por jogarem cocô em seus inimigos, quando estão bravos. Os madeireiros, na pressa para fugir, abandonaram suas motosserras, que serviram de presente para a Iara levar para sua casa, no fundo do rio.

Para representar o tamanho da devastação, o artista desenhou apenas alguns troncos de árvores em pé.

Percebemos, ainda na figura 150, o conceito pregado por Krenak (2020) de que a terra é um organismo vivo e de que existe uma conexão entre todos os seres. Esse elo é perpetuado por meio da memória ancestral desses povos originários, que mostram a relação entre o homem e todos os outros seres que habitam a terra. Portanto, é comum para os coletivos indígenas considerar um rio como avô, uma pedra ou uma montanha como irmã, pois todos os seres são sagrados, integram a construção da sociedade e ajudam a proteger o planeta.

6.3 A obra *Caraíba*: 3ª. parte

Nesta última parte da obra, a saga de Caraíba continua, pois, no decorrer de todas as páginas, passa seus dias lutando para salvar os animais que são duramente atacados por coureiros, caçadores, pescadores e traficantes de animais silvestres.

A primeira página é uma profusão de elementos visuais que formam as diversas texturas de variadas superfícies. Está dividida em três quadros, sendo que o primeiro é maior do que os outros dois. No quadro inicial, são mostrados muitos animais e plantas, ressaltando, mais uma vez, a grandeza da fauna e da flora desse lugar. Mais uma vez, também, a cadeia alimentar e a interdependência dos animais e plantas são representadas. Em primeiro plano, vemos uma grande cobra atacando uma onça pintada, que, por sua vez, estava atacando uma anta.

Afastado do centro da ação, Caraíba, em sua pequena canoa, é apresentado ao público-leitor como um espectador do grande espetáculo da natureza.

O artista representou toda a cena com muito movimento por meio das linhas cinéticas, dos pequenos círculos representando bolhas d'água e das linhas onduladas que simulam as ondas formadas pela luta entre a onça, a cobra e a anta. O uso das onomatopeias, escritas em formato grande, rompe com a rotina da floresta, que é marcada por várias sonoridades, diferentes ritmos, os barulhos de insetos, os cantos dos pássaros, o vento nas folhas, as águas etc. O som dessas onomatopeias se sobressai a todos esses barulhos.

Figura 151 - Página inicial da terceira parte da obra *Caraíba*.



Fonte: Colin (2007, p. 69).

No segundo quadro, vemos Caraíba em sua canoa e com a inseparável lança encantada, pensando na necessidade de chegar logo ao santuário para onde Mr. Ted havia enviado seus homens para caçar e pescar, antes que seus ex-colegas de profissão exterminassem todos os animais. Já no terceiro, percebemos a presença de mais dois pequenos barcos semelhantes ao de Caraíba.

Na sequência, ficamos sabendo que aqueles barcos pertencem aos pescadores que estão matando peixe-boi¹⁰⁷ com arpão. É uma cena muito agonizante, como vemos na figura 152, pois o pescador arpoa o animal, que, no desespero, foge apavorado, arrastando a canoa

¹⁰⁷ O peixe-boi-amazônico é um mamífero aquático da ordem Sirenia e o único representante, vivente, exclusivo de água doce de sirênio. Dentre todos os membros desta ordem, a espécie amazônica é a de menor tamanho, atingindo 3 m e 450 kg, sem aparente dimorfismo sexual. A área de distribuição da espécie cobre toda a extensão da bacia amazônica no Brasil, ao longo da fronteira Brasil-Guiana (Rio Takau), Colômbia (Amazonas, Putumayo), Peru (Rio Pacaya) e Equador (Rio Guarico) (PASCHOALINI, 2016, p. 119).

juntamente com o pescador. Entretanto, o homem usa o jacunã, que, segundo Colin (2007), é um remo típico da Amazônia, para frear o peixe-boi e, dessa forma, esgotar suas forças e parar. Então, o pescador recolhe-o e coloca dois tampões de madeira em suas narinas para que o peixe-boi morra asfixiado.

Figura 152 - Morte do peixe-boi. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 71).

A cena é tão envolvente que, durante todo o tempo, o leitor parece estar mergulhado nas águas junto ao peixe-boi e torce para que alguém venha socorrer aquele animal.

Matar peixe-boi é proibido por lei desde 1967. Sua caça ou comercialização de produtos derivados, segundo Paschoalini *et al.* (2016), é crime sujeito a reclusão.

A partir da inserção da espécie na lista de animais ameaçados e a promulgação da Lei nº. 5.197, de 3 de janeiro de 1967, lei que dispõe sobre a proteção da fauna, a caça do peixe-boi deixou de ser comercial e passou a ter caráter de subsistência na vida dos ribeirinhos. Os sirênios são protegidos, também, pela Lei nº. 7.653, de 18 de dezembro de 1987, que altera alguns artigos da Lei de Proteção da Fauna e dá outras providências e pela Lei dos crimes ambientais nº. 9.605/98, de 12 de fevereiro de 1998, que condena até dois anos de prisão o infrator que caçar e a comercializar produtos derivados do peixe-boi (PASCHOALINI, 2016, p 120).

Mas, apesar de criação de área protegida e legislação proibitiva, o peixe-boi é um dos animais de maior risco de extinção.

Quando Caraíba chegou para salvar o animal, já era tarde, pois o bicho estava morto e sem pele. Então, para se vingar dos pescadores, Caraíba faz um vestido da pele do peixe-boi para um dos pescadores e joga seus arpões no fundo do rio para que Iara leve à sua casa.

Figura 153 - Vestido feito com a pele do peixe-boi. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 74).

Observamos na figura 153 que é uma cena de humor ácido, pois Caraíba usa um tema mórbido para fazer humor. Ele ridiculariza, faz piadas com a situação do pescador, mas usa o humor para provocar reflexões sobre o sofrimento dos peixes-boi. Ao jogar os arpões dos pescadores, salva outros animais de serem capturados por aqueles vilões.

O protetor da floresta, após sair daquela situação com os pescadores, tenta remar o mais depressa possível, pois sente que se não chegasse rápido ao santuário, onde os homens do Mr. Ted estavam caçando, não conseguiria salvar os animais e muitos deles correriam o risco de serem dizimados. Porém, faltando pouco para chegar, percebeu alguns coureiros e os estragos que estavam fazendo com os jacarés.

Figura 154 - Ação dos coureiros. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 75).

Com muito dinamismo, expressividade e riqueza de texturas empregados por Colin nos desenhos, percebemos, na figura 154, a matança dos jacarés. Vemos a forma de captura, lançando os animais como se faz com o gado, depois sendo decapitados e tendo sua pele retirada. Colin usa o exagero, o drama, a tragédia com a finalidade de denúncia. Notamos, também, que ao perceberem que Caraíba não comungava mais com as ideias deles, passaram a tratá-lo como inimigo, como podemos ver na figura 155.

Figura 155 - A captura de Caraíba. *Caraíba* (2007).

Fonte: Colin (2007, p. 76).

A gestualidade dos personagens evoca movimento e a cena foi composta na diagonal, principalmente a figura do Caraíba, denotando desequilíbrio na luta, pois eram vários coureiros contra apenas um homem. Além disso, o enquadramento de cima para baixo amplia o efeito da violência e do medo.

Caraíba estava correndo risco de vida, pois não podia pedir socorro por estar no meio da floresta, sem moradores por perto. Entretanto, tinha muitos amigos animais e possuía uma lança mágica que, nesse momento de apuros, transformou-se em jiboia e foi pedir socorro para Iara, que mandou um Araruá, o maior jacaré da Amazônia, para socorrer o defensor da floresta e espantar os coureiros.

Figura 156 - O ataque do Araruá para salvar o Caraíba. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 80).

Na figura 156, somos arrebatados pela composição da página, instigados pelos múltiplos elementos a serem observados; percebemos as dimensões do jacaré, pois, para demonstrar o tamanho exagerado, Colin desenhou apenas alguns detalhes, como partes de uma das patas e de sua cauda, em primeiríssimo plano. Sobre ela, foram desenhados seis homens e quatro barcos e algumas carcaças dos jacarés capturados pelos caçadores. As pessoas, os barcos e outros objetos foram lançados para o ar com o movimento de ziguezague, o qual forma um redemoinho acompanhando o balanço da cauda do Ararurá. O caos do quadro inferior invade o superior eliminando a linha demarcatória que dividia os dois quadros. Vemos também a sinuosidade bem marcada, além da onomatopeia reiterando o movimento caótico. Em alguns

momentos, essa e outras imagens, no decorrer da história, trazem características da arte psicodélica,¹⁰⁸ não pelo uso exuberante das cores, mas pelos movimentos das linhas que criam o efeito de alucinação, no emprego das formas ornamentais, na construção de estrutura complexa com supervalorização dos detalhes.

O requadro do segundo quadro não possui linhas demarcatórias nas laterais, os elementos da ação que delimitam o espaço para a luta, dando liberdade aos personagens, principalmente ao grande jacaré que vence a batalha.

O fim do conflito acontece com a fuga dos coureiros que abandonam todos os seus apetrechos. O jacaré desaparece no fundo do rio e Caraíba continua navegando em águas calmas para chegar até o santuário para salvar os animais.

Na sequência, é mostrado que, no campo de pouso particular do Mr. Ted, estão embarcando centenas de caixas com animais silvestres vivos, e ele pergunta ao seu funcionário sobre os números de animais e peles que já exportaram no ano. A resposta é espantosa, pois são números bem altos, como podemos ver na figura 157.

O artista faz uma opção estética, no decorrer de toda a obra, que tem muito a ver com o modo de ver e pensar o mundo. Ele não se preocupa em mostrar o cenário ou o que há no cenário, não se preocupa tanto em situar, mas sim em “engolir”, jogar o leitor dentro do cenário. Isso acontece por meio de redemoinhos, curvas, sinuosidades exageradas que dialogam com características da arte expressionista, da Arte Pop, da Arte Psicodélica, de xilogravuras e da linguagem dos cordéis. Porém, quando desenha a parte dos navios, das máquinas, das gaiolas (a parte estranha à natureza), representa com linhas retas, deixando o desenho “duro”, sem dinamismo e organicidade das linhas. É como se Colin tentasse mostrar ao leitor que aquele espaço é hostil, prende, captura e faz mal aos animais e à natureza no geral. Percebemos isso também na figura 157.

¹⁰⁸ A arte psicodélica é definida como aquela que partiu de uma experiência em um estado alterado de percepção, porém, esse tipo de arte também inclui uma sensibilidade, um *ethos*, que perpassa obras que lidam com a imaginação, com o psiquismo. [...] A arte psicodélica não pode estar dissociada de tal experiência, derivada do uso de substâncias alteradoras da realidade (LUZ, 2014, p. 81).

Figura 157 - O número de animais e peles traficados por Mr. Ted. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 83).

O tráfico de animais silvestres que Colin denuncia no final dos anos oitenta, infelizmente, ainda é bastante praticado em todo o Brasil, principalmente na região amazônica.

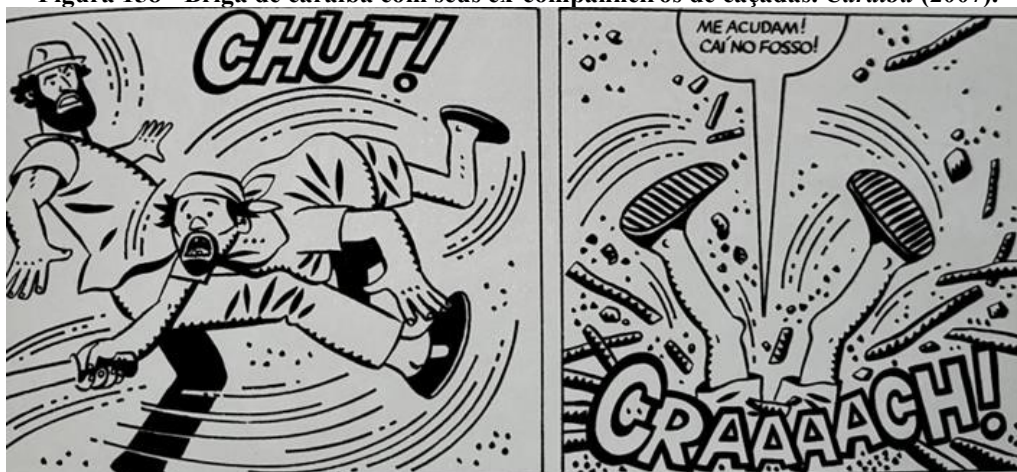
Conforme Souza (2007), para o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA), o tráfico de espécie nativa é a retirada de espécie da natureza para a venda em mercados clandestinos no país ou fora dele.

Souza (2007) coloca que a primeira medida para coibir o tráfico de animais silvestres veio por meio do decreto 24.645 em 1934, quando foram estabelecidas medidas de proteção aos animais. A Constituição Brasileira de 1988 traz no artigo 225, primeiro parágrafo, que todos têm o direito a um ambiente ecologicamente equilibrado. A autora aponta, ainda, que a responsabilidade de assegurar a proteção da fauna silvestre é dever do poder público.

Depois de remar muito, Caraíba chegou ao santuário de animais. De longe, já percebeu que a matança havia sido grande, pois as canoas estavam abarrotadas de peles, caixas com animais vivos e aquários com peixes raros e exóticos. Seus companheiros ficaram muito felizes com a volta do amigo, pois não seria apenas mais um para ajudar, mas o melhor caçador daquela floresta. Todavia, logo mudaram de opinião, pois perceberam que Caraíba estava diferente: em vez de caçar, protegia os animais. Aquele caraíba que saiu procurando um pajé para curar seu azar na caçada não existia mais. Agora assumia o discurso de que os animais não pertenciam a Mr. Ted, e sim à floresta. Entretanto, isso estava além da compreensão dos seus antigos

companheiros, por isso, passou a ser atacado fisicamente. Como Caraíba era o mais forte do grupo, acabou por vencer facilmente, como vemos na figura 158, chegando a derrubar um deles num fosso que servia de armadilha para pegar animais. Vemos que a força de Caraíba é acentuada pelas linhas cinéticas circulares que tornam o golpe bem expressivo, rápido e forte. A violência da queda é dada pela onomatopeia e pelo movimento das pedras e paus.

Figura 158 - Briga de caraíba com seus ex-companheiros de caçadas. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 87).

Colin apresenta em sua obra algumas etnias indígenas e, apesar de não deixar claro quais são, percebemos que são etnias diferentes. Mostra, também, as várias experiências indígenas, como aqueles indígenas que vivem em suas aldeias, afastados da população branca, conservando suas culturas e costumes; mostra os indígenas que convivem e trabalham com os caçadores, que trazem o discurso que seus costumes e culturas são menos importantes que as do branco. Coloca em evidência os indígenas que, tanto mantêm suas culturas e costumes, quanto se apropriam das técnicas e tecnologias dos povos não nativos, sem deixarem de ser indígena. Com isso, o artista mostra que existem várias visões acerca do indígena e que existe, também, um discurso hegemônico que marginaliza, desqualifica e o vê com preconceito e estereótipo, como se todos esses coletivos fossem iguais.

O grupo de caçadores era formado por um homem branco, um indígena e um negro. O indígena foi representado como um personagem caricato, descolado de sua cultura, alguém que negava seus costumes e supervalorizava a cultura e costumes dos visitantes estrangeiros, ainda que continuasse usando adornos típicos de sua etnia, como os brincos de plumas e sementes. O uso dos adornos indica, conquanto, que a obtenção de outras culturas, da escrita e de alimentação diferente de sua coletividade, não determina um rompimento com os costumes e

conhecimentos habituais, nem mesmo uma aculturação, mas sim uma mudança e uma inclusão de outros conhecimentos.

Figura 159 - Indígena criticando seus costumes. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 87).

O discurso desse indígena é um reflexo do discurso de grupos de dominação, que consideram que o indígena é atrasado e precisa se inserir na sociedade brasileira, deixando de lado suas culturas e seus costumes. Ao inserir essa fala, Colin age com ironia e crítica ácida, fazendo, ao mesmo tempo, uma denúncia de preconceitos e concepções de como os indígenas deveriam ser incorporados ao resto da população.

Para Krenak (2020), o indígena, juntamente com as caiçaras, os aborígenes e quilombolas, pertencem a um núcleo que se considera como parte desse organismo que é a terra. No entanto, esses povos, para o autor, ficam meio esquecidos nas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia e na América Latina. Esses coletivos não são vistos como humanidades, mas sim como sub-humanidades.

Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra [...]. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe (KRENAK, 2020, p. 21-22).

Para Krenak (2020), a difusão de humanidade criada pelos brancos ocorreu por meio da dominação e exploração de territórios, uso da violência e prática de genocídio, e isso não ficou no passado, é constante ainda nos dias de hoje. As grandes corporações em busca de mais riquezas, como madeiras, animais e minérios, empurram aldeias cada vez mais para as margens e matam os indígenas que não concordam com esses métodos.

Não é somente esse indígena que critica seus próprios costumes (figura 159), pois o pajé que curou Caraíba também fez críticas à alimentação dos nativos (figura 160).

Figura 160 - Pajé criticando a alimentação indígena. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 34).

Quando o pajé critica a alimentação do seu povo, está reproduzindo o discurso do branco, rotulando-o como rústico, estranho, exótico, diferente, que não se encaixa na humanidade “bacana”. Hall (2016) alerta para o fato de que colocar os costumes dos brancos como mais importantes e desqualificar a cultura do outro é uma estratégia para naturalizar as diferenças. “‘Naturalização’ é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar a ‘diferença’ e, assim ancorá-la para sempre” (HALL, 2016, p. 171), sem questionamento.

Na figura 160, o assunto é a variedade de alimentos que foi posta e preparada para o convidado, mas o que chama atenção é o corpo de uma mulher indígena em primeiro plano, que é apresentado com forte apelo sexual. Como sugere Rodrigues, Menezes e Bandeira (2015), a imagem do corpo feminino recebeu destaque para satisfazer os prazeres masculinos e, dessa forma, representada como mero clichê.

O grupo de caçadores se reuniu para juntar forças para jogar Caraíba no fosso e, logo após, dirigiram-se ao barracão flutuante para entregar os animais e as peles e receber o pagamento. Enquanto isso, a lança do protetor da floresta se transformou em uma cobra e avisou

Curupira que Caraíba precisava de ajuda. Dessa forma, recebeu auxílio para sair daquele buraco, como vemos na figura 161, na qual os dois aparecem como parte de uma mesma força, de um mesmo propósito, integrados ao cenário de mata fechada.

Figura 161 - Curupira tirando Caraíba do fosso. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 90).

Depois de sair do buraco, Caraíba conclui que será muito difícil combater o traficante de animais sozinho, por isso, solicitou ajuda da mãe d'água. Contou a ela sobre o barracão flutuante, instalado na tríplice fronteira (Brasil, Colômbia e Peru), onde Mr. Ted armazenava munições, peles de todos os tipos e os animais vivos que aguardavam o momento de embarcar para o exterior. Iara prometeu levar o barracão inteiro para as profundezas do rio, onde ficava sua casa.

Na figura 162, observamos a ação da Iara, agora transformada numa cobra gigante, com os olhos brilhantes representados por duas grandes estrelas, levando o barracão com tudo o que tinha dentro para as profundezas das águas. É uma cena com bastante dinamismo, com linhas demarcatórias apenas na parte inferior; no restante do quadro as linhas são realizadas com os próprios desenhos do cenário, deixando claras as margens do quadro.

A presença de estrelas mostra que durante o ato houve muitas explosões com luzes ofuscante, tornando a cena um espetáculo assustador para quem assistia, pois isso dava certeza de que era obra da Boiúna, definido por Koogan e Houaiss (1999) como um mito indígena da Amazônia, de uma cobra gigante, também conhecida como mãe d'água.

Figura 162 - Iara destruindo o barracão flutuante onde eram armazenados os animais vítimas do tráfico.
Caraíba (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 103).

Nos desenhos de Colin, notamos que, além da estética expressionista, da Arte Pop, da arte psicodélica e das capas das narrativas de cordéis, a obra apresenta a narrativa do realismo fantástico,¹⁰⁹ pois dá vazão ao imaginário do leitor, a partir da construção de uma realidade paralela e absurda, extravasando a fronteira entre o real e o impossível. Depois desse episódio, Mr. Ted ficou deslocado, sem entender o que havia acontecido e sem lugar para armazenar suas cargas e não teve outro jeito a não ser procurar o destino do barracão, mas Caraíba estava contente, pois sabia que ele nunca o encontraria.

No entanto, um protetor da natureza na Amazônia não tem sossego e, assim que começou a navegar, percebeu que havia centenas de peixes mortos e outros agonizando. Logo

¹⁰⁹ “O Realismo Fantástico instaura uma desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal” (BESSIÈRE *apud* RAMOS, 2017, p. 4).

encontrou Iara que pedia socorro, pois suas águas estavam completamente poluídas e, nas palavras dela, “o progresso havia se instalado na região” em forma de indústrias, destruindo o ar, o solo e as águas, em troca de empregos para aquela população ribeirinha que depende do rio para comer, beber e navegar.

De acordo com Krenak (2020), essas indústrias se instalam na região preservando algumas etnias que interessam a essas corporações para pregar o desenvolvimento sustentável, mas de sustentável não há nada, pois transformam os rios, as florestas, mudam a paisagem e empurram sua população para as periferias.

O que é feito dos nossos rios, nossas florestas, nossa paisagem? Nós ficamos tão perturbados com o desarranjo regional que vivemos, ficamos tão fora do sério com a falta de perspectiva política, que não conseguimos nos erguer e respirar, ver o que importa mesmo para as pessoas, os coletivos e as comunidades na sua ecologia (KRENAK, 2020, p. 23-24).

Em nome de um progresso, de um emprego e de promessas de facilidades, são permitidos que povos, fauna e flora de uma região inteira sejam afetados e, muitas vezes, até extintos. A natureza é sagrada para os povos da floresta, os povos indígenas se comunicam com ela. “Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: ‘Isso é algum folclore deles’, quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: ‘não, uma montanha não fala nada’” (KRENAK, 2020, p. 49). Então, a instalação de indústrias nessas regiões, por mais facilidades que ofereçam, não traz benefícios aos moradores, pois destrói a natureza da qual fazem parte. O autor ainda coloca que “quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista” (KRENAK, 2020, p. 49). Ainda para o autor, com isso perdemos a interação com a Terra, por isso, ela está nos deixando órfãos.

O povo da cidade devasta as florestas, polui o solo e os rios sem pensar nos males que causam, visando apenas ao lucro. Kopenawa (2017), xamã e líder indígena do povo Yanomami, apontou em entrevista para o antropólogo José Jorge de Carvalho, professor da Universidade de Brasília (UNB) e apresentador do programa Diálogos da UnbTV, que quando os brancos devastam uma floresta, poluem um rio, um solo, criam leis para retirar o indígena de suas terras, não são só os coletivos indígenas que irão sofrer, mas o povo branco também sofrerá, pois as implicações para a vida humana podem ser flagelantes.

Na figura 163, vemos, mais uma vez, que Iara, juntamente com o grande jacaré, conhecido entre os povos indígenas da Amazônia como Araruá, ajudando Caraíba a combater os causadores de poluição dos rios.

Figura 163 - Iara e Araruá combatendo a poluição das águas. *Caraíba* (2007).



Fonte: Colin (2007, p. 116).

Iara, montada no grande jacaré, manobra para que ele coloque sua grande cauda em uma manilha, de onde estava saindo a poluição e, com isso, os resíduos tóxicos e malcheirosos voltaram para dentro da fábrica, pelos encanamentos, expulsando todos os que trabalhavam na usina, que acabou sendo desligada.

Nesse trecho, o quadrinista faz a representação das indústrias, da cidade e das técnicas e artefatos usados nesses ambientes, como homogeneizadoras, destruidoras. Os grandes empresários são colocados como os verdadeiros predadores. Já as técnicas e artefatos indígenas são tratados como possibilitando diferentes modos de vida, como o uso da natureza sem prejudicá-la.

Caraíba, desde seu encontro com Curupira, a pedido do pajé, para que se curasse de sua “panema”, passou a tratar a natureza como fazendo parte dela, por isso compreendeu que deveria protegê-la, combatendo os traficantes de animais silvestres, madeireiros e grandes corporações que, na fala de Krenak (2020), se alimentam de florestas, montanhas e rios.

Os coureiros, a poluição, o desmatamento, o tráfico de animais silvestres e a mineração, tão fortemente denunciados na obra *Caraíba*, são problemas ligados a uma organização social capitalista liberal, com uma visão de exploração, de corporações que “devoram florestas, montanhas e rios” (KRENAK, 2020, p. 20). Contudo, o artista mostrou, também, que quando o ser humano toma consciência de que depende da natureza, pois é parte dela, pode salvá-la com ações individuais e coletivas.

Caraíba, como pertencente ao grupo não indígena, a serviço do capital, a serviço dessa lógica de exploração e extração da natureza, acaba sendo envolvido por ela. Ele é engolido pelo cenário natural, perde-se na trama de linhas, traços, pontos, texturas, como uma metáfora visual para a transformação do protagonista. O personagem Caraíba, que no início da história poderia ser associado à denominação que os indígenas davam aos europeus, transforma-se ao longo da jornada, passando de vilão a herói, dependendo da colaboração coletiva, da ajuda mútua. Essa interdependência e a consciência de pertencimento levaram-no a se comportar como o Caraíba descrito por Munduruku, o Karaíba com “K”. Como aponta Krenak (2020), somos tudo natureza e não podemos pensar que uma coisa é nós e outra é a Terra. “Não percebo onde tem uma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (KRENAK, 2020, p. 16-17).

O papel das entidades, como Iara, Curupira e outros seres míticos da floresta, é dar ideia de coletividade, mostrar que as pessoas podem mudar e serem mais fortes quando aceitam ajuda e deixam de ser indivíduos isolados, mas sim parte do coletivo, da natureza, do universo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pretende, no momento, apontar respostas definitivas às questões levantadas no decorrer da pesquisa. De acordo com o andamento e condições em que este trabalho foi realizado, elaboramos um percurso que inaugura novas problemáticas e outros questionamentos.

Para explicar as considerações finais deste estudo, regatamos a pergunta orientadora que é: “Como são as representações de Brasil construídas nas obras de Flavio Colin, avaliando as visões/relações de tecnologia e de cultura”? Para responder à pergunta, estabelecemos o objetivo geral que era analisar as três obras selecionadas de Flavio Colin, sendo elas: *A Guerra dos Farrapos* (1985), *Estórias Gerais* (2011) e *Caraíba* (2007), levando em consideração as materialidades e visualidades da linguagem dos quadrinhos para a construção de seus personagens e cenários.

Ao analisar as obras de Colin, percebemos que o artista tentou mostrar o Brasil ou os “Brasis”, trazendo paisagens, costumes, histórias. Tentou criar/traduzir identidades para o Brasil, por meio da pesquisa visual, da representação de diferentes regiões, do uso da cultura material, na criação dos cenários e personagens em diálogo com determinadas práticas sociais e com vários contextos históricos. Além disso, os artefatos, carregados de símbolos, desenhados por Colin, possibilitaram diversos modos de identificação com o país, com as especificidades de cada região.

Quando analisamos seu traço, seus desenhos, percebemos características do expressionismo e de xilogravuras usadas nas capas de cordéis, ressaltando efeitos realistas com linhas distorcidas, com a força dos gestos, dos sentimentos marcados nas expressões corporais e faciais. A tridimensionalidade é conseguida por meio de hachuras e linhas serrilhadas que dão ilusão de volume e sugerem um movimento dinâmico. Alguns desenhos são definidos pela teatralidade, pela dramaticidade, entre o exagero de emoções e o jogo de luzes e sombras do Barroco.

O primeiro capítulo trouxe alguns momentos da vida pessoal e da trajetória profissional do artista, mostrando os desafios de início de carreira e de se produzir quadrinho no Brasil em diferentes épocas, suas lutas pessoais e estratégias para a valorização dessa arte. Sua carreira, seu discurso e muitas de suas obras traduzem seu desejo de valorizar a cultura brasileira e os costumes regionais, de representar o país com personagens típicos, com características locais e nacionais.

No segundo capítulo, trazemos um universo “coliniano”, procurando apontar as principais temáticas, as materialidades e visualidades usadas para a construção das narrativas sequenciadas, dos personagens e cenários. No levantamento sobre os tipos de personagens que o artista criou, percebemos o atravessamento das questões de gênero, de raça e etnia, de classe e geracionais. Na escrita desse capítulo, chamou-nos a atenção como alguns resultados podem ser comparados com a realidade contemporânea, mesmo havendo mais vozes reivindicando seus espaços e denunciando/problematizando as desigualdades e hierarquias sociais. Colin produziu seus personagens e histórias levando em consideração o contexto do mercado, que tinha, como grande consumidor desse tipo de leitura, o público masculino. Por esse motivo, o tratamento empregado às mulheres foi representá-las de acordo com padrões hegemônicos, mais preocupados em satisfazer os desejos e vontades masculinos. Algumas vezes, denunciou a violência e o descaso contra as mulheres, de modo sutil e quase naturalizado.

Na construção de seus personagens, Colin, muitas vezes, usou as referências criadas pela história convencional, como os personagens de *A Guerra dos Farrapos* e de *O Continente do Rio Grande*, que trazem o heroísmo branco e europeu; da literatura, como os personagens do álbum *Estórias Gerais*, que trazem as características de violência, religiosidade e messianismo da obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*; também de Dias Gomes, em *O Bem-Amado*; do folclore brasileiro, nas lendas indígenas e nos contos populares, com personagens sobrenaturais e míticos como Caraíba, Sepé Tiarajú, Iara, Curupira e os personagens do álbum *Fantamagoriana e outros contos sombrios*. Isso mostra que o autor se baseou nas representações, muitas vezes estereotipadas, criadas por esses meios.

O uso da cultura visual tornou possível identificar os sistemas culturais em que esses personagens estavam inseridos. Ainda nesse capítulo, mostramos que Colin, em seus cenários, abusou de detalhes que permitem a identificação do lugar onde cada história ocorreu. As regiões brasileiras foram profundamente pesquisadas e registradas com sua fauna, flora, costumes, mitos e construções típicas comuns em seus espaços, além de práticas culturais.

No terceiro capítulo desta tese, fizemos a análise da história em quadrinhos *A Guerra dos Farrapos*, a partir do contexto histórico, da linguagem dos quadrinhos e da narrativa. É um quadrinho rico em símbolos e alegorias que remetem aos costumes e tradições do sul do país, principalmente do estado do Rio Grande do Sul. As materialidades e visualidades usadas na história em quadrinhos evocam o lugar, como a pilcha usada até mesmo durante as batalhas, o chimarrão e o churrasco compartilhados entres os amigos e familiares, servido nos intervalos entre uma luta e outra; já as taipas de pedras e os navios transportados por terra remetem-nos à época em que a história se desenrola. Passa-se um sentido de manutenção dos costumes e

tradições até mesmo nas adversidades, valorizando a força e criatividade dos povos para superarem os obstáculos.

As visões de sul que essas materialidades e visualidades nos levaram a perceber nessa obra são associadas ao heroísmo, às lutas e à guerra de um povo formado majoritariamente por brancos que se sentiam prejudicados pelo governo imperial. É uma representação de Brasil que exclui os negros, os indígenas e as mulheres.

No capítulo de número quatro, trazemos a análise da obra *Estórias Gerais*, de Srbek e Colin, cuja narrativa mostra as várias faces da violência no Brasil. Esse olhar encontra ressonância nas representações de Brasil divulgadas pelo cinema, como na comédia dramática *O Auto da Compadecida*, de 2000, dirigida por Guel Arraes; pela literatura de Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Dias Gomes e telenovelas como *Bem-Amado*, novela adaptada da obra *Odorico, o bem-amado*, escrita por Dias Gomes, em 1960. Traz jagunços que são vítimas do sistema econômico e social em que vivem. Esses bandidos são incentivados, apoiados e mantidos pelo coronelismo e pelos interesses políticos. Ao mesmo tempo em que essa obra reitera a imagem estereotipada de sertão, criada, de acordo com Albuquerque Junior (2001), pelos sistemas de poder, como a imprensa, produção cultural e principalmente por habitantes de outras áreas do país, traz alguns matizes díspares, como a figura do intelectual, questionando o modo como vemos o “outro”, como hierarquizamos culturas, costumes e pessoas. O personagem Ulisses chama a atenção para a relevância de se conhecer as práticas culturais e a história para entender e perceber que o sertão não é constituído só de bandos, lutas e violência.

Estórias Gerais é uma história que mistura mitos, lendas, religiosidade e contos populares. É uma obra de aventura que se passa no sertão (norte de Minas Gerais), mas as visualidades e materialidades empregadas nas imagens nos levam para o sertão nordestino. As referências ao sertão nordestino não se dão apenas nas questões políticas ou geográficas, mas principalmente pelas questões culturais, históricas, linguísticas e étnicas.

Nessa narrativa sequencial, alguns personagens femininos exercem algum protagonismo, e, muitas vezes, para se vingar ou se defender, tornam-se exímias lutadoras e atiradoras. Já em outros momentos, mostram-se as situações vividas por outras mulheres que, como mães ou esposas dos fazendeiros ou dos coronéis, são respeitadas, porém, sem o direito de opinar ou discordar. Já as empregadas, além de não terem voz, são tratadas como objetos pertencentes à fazenda, à casa, tendo como dever servir o patrão nos trabalhos domésticos e na cama também. A presença do negro, apesar de algumas ocasiões serem subjugados, têm destaques e, em certos momentos, ganham protagonismo.

Com os aspectos de Brasil construídos nessa história, o artista parece nos alertar para o fato de que desconhecemos nossa nação, pois olhamos para o interior do país como visitantes e com a superioridade de um estrangeiro colonizador, deixando de ver a complexidade das relações sociais, as belezas únicas que são as pessoas que vivem nesses lugares.

Os autores ressaltam que as condições econômicas e sociais garantem a manutenção dos poderes e proteção pessoal; ressaltam a presença de jagunços que, por amparo e o mínimo de sustento para sua família, se submetem à tirania de coronéis e políticos que têm o poder de decidir a vida das pessoas, tornando-se seres que matam, estupram, roubam, e que só têm valor enquanto estão cumprindo ordens.

No último capítulo, analisamos a obra *Caraíba*, que traz um Brasil isolado, exuberante em fauna, flora, entremeado pelas crenças populares, por lendas e mitos que defendem a luta pela natureza, a resistência à fúria dos madeireiros, coureiros, traficantes e muitas outras ameaças que podem destruir a riqueza natural e dizimar os povos que habitam a Amazônia.

O artista se preocupou em mostrar que humanidade e natureza pertencem ao mesmo organismo vivo e que dependem um do outro para a manutenção das espécies. O personagem principal, Caraíba, pertencente aos povos não indígenas, e no início, vivia a serviço do mercado, explorando tudo o que a floresta tinha, mas, com lições dos seres mitológicos, como Curupira e Iara, aos poucos se transformou em defensor da floresta. Esses seres sobrenaturais tinham a função de provar que as pessoas, bichos, plantas, espíritos, ancestrais, fazem parte da vida, da terra, da mesma maneira.

A obra mostra a simplicidade dos povos ribeirinhos que dependem da caça e da pesca de subsistência, e que, quando há algum desequilíbrio na natureza, sofrem com a falta de alimentos. Problematiza a adaptação dos povos indígenas às tecnologias levadas pelos forasteiros, sugerindo que essa adaptação não descaracteriza esses povos, pois continuam mantendo suas culturas, usando seus ornamentos e seus artefatos, que também demandam muitos conhecimentos técnicos. Nesse sentido, Colin soube representar bem os diferentes universos culturais e tecnológicos, mostrando que a tecnologia é uma construção social que envolve o modo de fazer, de desenhar, de narrar e as relações de trabalho e lazer.

Nessa obra, o autor fez denúncias sobre o desmatamento, o tráfico de pele e de animais, a exploração da população indígena por parte do turismo e a poluição causada pelas indústrias, – problemas que, infelizmente, persistem nos dias atuais.

Em todas as obras analisadas, podemos perceber que o quadrinista procura apontar que os brasileiros são responsáveis por sua história e, por isso, precisam conhecer outras narrativas

visuais sobre os povos indígenas, os ribeirinhos, os caboclos, os imigrantes, principalmente alemães e italianos.

Pensar sobre a questão do coronelismo, denunciada nas histórias de Colin, de acordo com Schwarcz (2019), é uma fundamental para compreender e combater a tradição autoritária deste país. Os desenhos de Colin alertam para o fato de o Brasil ser uma sociedade autoritária nos moldes do colonialismo português, com grandes domínios controlados por coronéis e políticos latifundiários, os quais se achavam no direito de decidir quem vive e quem morre, e com pouca interferência do Estado.

Ao longo de sua vida, Colin pregou que os brasileiros não conheciam o Brasil, não enxergavam o país a partir da história, do contexto social, econômico, ambiental e cultural da região em que viviam. Pensando em mostrar o Brasil com as diferentes características de todas as regiões, Colin criou, por meio de sua obra, um país diverso, plural, marcado pela pobreza, pela injustiça social, pela violência, pelas crenças religiosas e míticas.

Trouxe problemáticas da Amazônia, com seus povos, suas lutas contra as agressões ao meio ambiente, seus costumes e culturas locais. Dialogou com os acontecimentos da época em que produzia suas obras, tentando inserir alguns dos debates significativos do período em seus desenhos e nas falas de seus personagens.

Colin nos ajuda a pensar e questionar os diferentes “Brasis”: O Brasil de Sepé Tiarajú, o Brasil de Bento Gonçalves, Brasil de José e Maria, Brasil de Caraíba, Brasil de Mortalma, o Brasil de Joana etc. Deu vida a personagens complexos, fortes, pungentes, compartilhando conosco suas emoções, suas contradições, seus preconceitos, suas qualidades e defeitos.

A pesquisa feita para representar os recursos visuais e materiais usados para a criação dos personagens e dos espaços onde as histórias aconteceram, acaba por nos envolver sinestesticamente com a cultura e costumes da época, com o contexto social, econômico e regional. Os traços, a diagramação, os gestos e expressões corporais e faciais ajudam a compreender a complexidade dos personagens e seus relacionamentos, as ausências, os silêncios, a violência, as desigualdades. Os desenhos transbordam em aventuras e reflexões, atingindo-nos de modo quase inevitável, deslocando-nos da leitura para uma viagem no tempo e no espaço de nossa própria história, pessoal e coletiva. Mais do que conhecer o Brasil, Colin nos faz imaginar outras narrativas possíveis, outros modos de representação e participação.

8 REFERÊNCIAS

- AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. A Semana de Arte Moderna continua sendo importante referencial para reflexões estéticas cem anos depois. **Ciência e Cultura**, v. 74, n. 2, p. 1-6, 2022.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALENCAR, Joelma Cristina Parente Monteiro. A produção do conhecimento sobre a temática corpo e cultura: um panorama da região norte do Brasil. **Arquivos em Movimento**, v. 10, n. 1, p. 21-38, 2014.
- ALVES, Januária Cristina. **Abecedário de personagens do folclore brasileiro: e suas histórias maravilhosas**. São Paulo: FTD, Edições Sesc, 2017.
- ANDRIGHETTO, Aline; KRAEMER, Thaís Alessandra. Combate ao Tráfico de Animais Silvestres do Brasil. In: **XI Mostra Integrada de Iniciação Científica**, 2021.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSUNÇÃO, Jorge Euzébio. **Conferência “Rompendo o silêncio: O negro na história e historiografia do Rio Grande do Sul”**. Youtube 2016. Disponível em: <https://www.Youtube.com/watch?v=g1c7NzvOkkM>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- BARBATO, Luis Fernando Tosta. A construção da identidade nacional brasileira: necessidade e contexto. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 8, n. 15, 2014.
- BARBERO, Jesús Martin. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Petrópolis, 2017.
- BARBOSA, Alexandre. **Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1016.
- BARNWELL, Jane. **Fundamentos da produção cinematográfica**. Trad. Janisa S. Antoniazzi. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- BASTOS, Therezinha Xavier *et al.* **O estado atual dos conhecimentos de clima da Amazônia brasileira com finalidade agrícola**. Belém do Pará: EMBRAPA, 1986.
- BATISTA, Waleska Miguel. **A inferiorização dos negros a partir do racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ática, 2006.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Buenos Aires: Espanhola, 1997.

BERSANI, Humberto. Aportes teóricos e reflexões sobre o racismo estrutural no Brasil. **Revista Extraprensa**, v. 11, n. 2, p. 175-196, 2018.

BERUTE, Gabriel Santos. Negócios em tempos de guerra: apontamentos iniciais sobre a atividade mercantil durante a Guerra dos Farrapos. **Anais do IX Encontro Estadual de História**, Porto Alegre, 2008.

BOFF, Ediliane de Oliveira. **De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos**. 2014. n.f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2014.

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. Agência Câmara de Notícias. **Projeto aumenta pena para tráfico de animais silvestres**. Brasília, n. 85, 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao/?idProposicao=2261200>. Acesso em: abr. 2023.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os Quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Trad. Fernando Albagri e Benjamim Albagri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARRION, Raul. **Os lanceiros negros na Revolução Farroupilha**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2003.

CARVALHO, Ana Paula Comin de. O memorial dos lanceiros negros: disputas simbólicas, configurações de identidades e relações interétnicas no sul do Brasil. **Sociedade e Cultura**, v. 8, n. 2, 2007.

CARVALHO, José Jorge. **Davi Kopenawa na UnB**. 2017. Disponível em: <https://www.Youtube.com/watch?v=zsoMjJnZvfo>. Acesso em: 25 maio 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 3. ed. São Paulo: Global, 2002

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras**. São Paulo: Global 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradição, Ciência do Povo**. São Paulo: Global, 2013.

CASTANHA, André Paulo. O Ato Adicional de 1834 na história da educação brasileira. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 6, n. 1 [11], p. 169-195, 2006.

CETESB. **Proclima - Programa Estadual de Mudanças Climáticas do Estado de São Paulo**. [s.d.]. Disponível em: <https://cetesb.sp.gov.br/proclima/conferencias-internacionais-sobre-o-meio-ambiente/estocolmo/>. Acesso em: 15 maio 2023.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAVES, Sérgio. **Tipografia Colin**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.Facebook.com/photo.php?fbid=1753524213815&l=05202ac1f5>. Acesso em: 28 maio 2012 .

CHIAVENATO, Júlio José. **Cangaço: a milícia do coronelismo**. São Paulo: Noir, 2021.

CHINEN, Nobu. **O negro nos quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Petrópolis, 2019.

CIMIRRO, Anita. **Curupira**. Joinville, SC: Clube de Autores, 2019.

CIRNE, Moacy da Costa. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CIRNE, Moacy. **Uma introdução prática aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiane, 1982.

COLIN, Flávio. @flaviocolinoficial. **O Mestre. Flavio Colin A origem da arte do grande mestre Flavio Colin**. Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2002. Facebook: @flaviocolinoficial. Disponível em: <https://www.Facebook.com/FlavioColinOficial/photos/5728552643882417>. Acesso em: 27 out. 2002.

COLIN, Flavio. **Aventuras do Anjo: o lenhador maldito**. São Paulo: Figura, 2021.

COLIN, Flavio. **Caraíba**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

COLIN, Flavio. **Flavio Colin: Uma lenda viva dos quadrinhos; e brasileiro, com orgulho!** Entrevista concedida a Samir Naliato. Universo HQ, online. Março de 2001. Disponível em: <http://universohq.com/entrevistas/flavio-colin-uma-lenda-viva-dos-quadrinhos-e-brasileiro-com-orgulho/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

COLIN, Flavio. **O Continente do Rio Grande**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

COLIN, Flavio. **Sertão e Pampas**. Curitiba: Grafipar, 1970-80.

COLIN, Flavio. **Terror no Inferno Verde**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2021.

COLIN, Flavio; RUAS, Tabajara. **A Guerra dos Farrapos**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **O Gaúcho**: danças, trajes, artesanato. Porto Alegre: Garatuja, 1995.

COSTA, Ivan. **Obras de Colin**. Mensagem recebida em <Hotmail>. 2022. Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/?shva=1&pli=1#search/ivancosta%40hotmail.com/KtbxLvHLrgmzNVbpLTcWdRKZlBqXVZRfML>. Acesso em: 18 maio 2022.

COSTA, Paulo Ricardo Ferreira Floro *et al.* **Imaginário e representações sociais do sertão nos quadrinhos brasileiros contemporâneos**. Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Paraíba. 116 p. João Pessoa, PB, 2018.

COUTO, Jeovani de Jesus; BENTES, José Anchieta de Oliveira. Chico Mendes e Paulo Freire: contribuições para as populações das florestas. **Decolonialidade e Educação**, p. 65.

CURTIS, Brian. **Desenho de observação**. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: AMGH, 2015.

DANTON, Gian. **Grafipar**: a editora que saiu do eixo. São Paulo: Kalaco, 2012.

DIANA, Daniela. **Gregório de Matos. Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/gregorio-de-matos/>. Acesso em: 31 maio 2023.

DINIZ, André. **Biografia**. [s.d.]. Disponível em: <http://andrediniz.net/fr/biografia/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

DIOGO, Edson. **Guia dos Quadrinhos**. 2007. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/>. Acesso em: 18 maio 2022.

DORNELLES, Laura de Leão. Guerra Farroupilha: considerações acerca das tensões internas, reivindicações e ganhos reais do decênio revoltoso. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 2, n. 4, 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do Cinema**. Trad. Francine Facchin Esteves, Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista. Trad. Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FEENBERG, Andrew. Teoria Crítica da Tecnologia: um panorama. In. NEDER, RT (org.) **A teoria crítica de Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Observatório do Movimento de Tecnologia Social na América Latina. Brasília: CDS/UNB/CAPES, 2010.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, n. 1, 2009.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. Discurso de Posse – a mulher na guerra dos farrapos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, n. 148, Porto Alegre, 2014.

FOLADORI, Guillermo; TAKS, Javier. Um olhar antropológico sobre a questão ambiental. **Mana**, v. 10, p. 323-348, 2004.

FRANZMANN, Marina. **Projeto de Coleção de Moda com Elementos da Indumentária Tradicionalista Gaúcha e Foco nos Jovens Porto Alegrenses**. [s.d.]. Disponível em: http://www.um.pro.br/prod/_pdf/000186.pdf. Acesso em: 15 fev. 2022.

FRASÃO, Diva. **Paulo Leminski. E-Biografia**. [s.d.]. Disponível em: https://www.ebiografia.com/paulo_leminski/. Acesso em: 28 dez. 2023.

FRAZÃO, Diva. **Biografia de Érico Veríssimo**. 2019. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/erico_verissimo/#:~:text=%C3%89rico%20Ver%C3%ADssimo%20\(1905%2D1975\),parte%20do%20Segundo%20Tempo%20Modernista](https://www.ebiografia.com/erico_verissimo/#:~:text=%C3%89rico%20Ver%C3%ADssimo%20(1905%2D1975),parte%20do%20Segundo%20Tempo%20Modernista). Acesso em: 08 abr. 2022.

FREITAS, Leticia Fonseca Richthofen; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Do Gauchismo e seu Currículo. **Currículo sem Fronteiras**, v. 11, n. 1, p. 187-197, 2011.

GOENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

GOLIN, Tau. **Bento Gonçalves, o herói ladrão**. Santa Maria, RS: LGR Artes Gráficas Ltda., 1983.

GOMES, Ivan Lima. Mulheres e(m) quadrinhos: caminhos e perspectivas historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, v. 12, n. 31, p. e0107-e0107, 2020.

GOMES, Ivan Lima. **Os homens do amanhã: projetos e disputas em torno dos quadrinhos na América Latina (Brasil e Chile, anos 1960-1970)**. Curitiba: Prisma, 2018.

GOMES, Lilian Cristina Bernardo. **Justiça seja feita: direito quilombola ao território**. Tese (doutorado) Programa de Pós Graduação em Ciência Política do Departamento de Ciência Política da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 350 p. Belo Horizonte, 2009.

GONÇALO JÚNIOR. **Vida traçada: um perfil de Flávio Colin**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2009.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUSMAN, Sidney. **Universo HQ entrevista: grandes nomes dos quadrinhos entrevistados por quem entende do assunto**. São Paulo: Nemo, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HIGA, Carlos Cesar. **Revolução Federalista. Mundoeducação**, [s.d.]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/revolucao-federalista.htm#>. Acesso em: 15 fev. 2022.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HODDINOTT, Brenda. **Desenhos para Leigos**. Trad. Raphael Bonelli. Rio de Janeiro: Alta Books, 2015.

JASMIN, Elise. **Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro**. São Paulo: Edusp, 2016.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

KOOHAN, Abrahão; HAUSS, Antônio. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

LACERDA, Lucas. Desmatamento na Amazônia tem 3ª maior marca para o mês de dezembro, e a pior do governo Bolsonaro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2023/01/desmatamento-na-amazonia-tem-3a-maior-marca-para-o-mes-de-dezembro-e-a-pior-do-governo-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 03 abr. 2023.

LE COMTE, Mónica Gloria Hoss de. **El Mate**. Buenos Aires: Maizal Ediciones, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEMINSKI, Paulo; RUIZ, Alice. **Afrodite: quadrinhos eróticos**. São Paulo: Veneta, 2015.

LEUZINGER, Márcia Dieguez; VARELLA, Marcelo Dias. O meio ambiente na constituição federal e na legislação infraconstitucional: avanços ou retrocessos (1988 a 2014)? **NOMOS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFC**, Fortaleza, v.34, n.2, 2014, p.299-314.

LOVETRO, José Alberto. **Divulgação da lista dos indicados ao 35º Troféu HQMIX**. 2023. Disponível em: <https://blog.hqmix.com.br/noticias/lista-dos-indicados-ao-35-trofeu-hqmix/>. Acesso em: 24 out. 2023

LUCIANO, Gersen dos Santos. **O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras.** 2014. 176 fls. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINS, Patrícia da Silva. **O desenho na escola: esboçando uma compreensão a partir de alguns professores de arte de Pirapozinho/SP.** Repositório Institucional UNESP, 2020.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Educação da cultura visual: conceitos e contextos.** Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnica de filmagem.** Trad. Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus, 2010.

MAUÉS, Flamarion. Edição e engajamento político: a Editora L&PM nos anos 1970. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 21, n. 39, p. 155-171, 2019.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Apagando o Lampião: vida e morte do rei do Cangaço.** São Paulo: Global, 2019.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro: a estética do cangaço.** Recife, PE: CEPE, 2022.

MENDONÇA, Paulo de Freitas. **A Paz de Ponche Verde.** 2021. Disponível em: <https://www.portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1205/a-paz-de-ponche-verde.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material.** Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORAES, Everton de Oliveira. Olhar o mar como anfíbio: humor e política em Luiz Rettamozo [1]. **Revista Tempo e Argumento**, v. 8, n. 18, p. 185-214, 2016.

MORBACH, Marise Rocha. **A publicidade no período Médici: os efeitos da propaganda de ocupação da Amazônia.** Campo Grande, MS: INTERCOM/UNAMA, 2001.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da Pesquisa para professor Pesquisador.** 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MOYA, Álvaro de. **História da História em quadrinhos.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

MUNDURUKU, Daniel. **O Karafba**: uma história do pré-Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 2018.

NALIATO, Samir. **Flavio Colin**: uma lenda viva dos quadrinhos; e brasileiro, com orgulho! 2001. Disponível em: <http://universohq.com/entrevistas/flavio-colin-uma-lenda-viva-dos-quadrinhos-e-brasileiro-com-orgulho/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

NASCIMENTO, Ângela José do. A trajetória da Editora Vecchi. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 12, n. 60, 1989.

NATIVIDADE, Luiz. **Projeto Natividade de Xilogravura**: uma ideia feita a mão. [Folheto de Cordel]. Bahia: Caiçara, 36 p. [s.d.].

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NEUBERGER, Francielle; VISENTINI, Monize Sâmara; CHAGAS, Fernanda Bard. A Tradição Gaúcha de Tomar Chimarrão Refletida nos Hábitos de Consumo de Erva-Mate em Diferentes Classes Sociais. **Revista de Administração IMED**, v. 6, n. 2, p. 133-148, 2017.

NEUMANN, Eduardo Santos. Um só não escapa de pegar em armas: as populações indígenas na Guerra dos Farrapos (1835-1845). **Revista de História**, p. 83-109, São Paulo, 2014.

NUNES, Ilda Helena Oliveira; SILVEIRA, Márcio Antônio da; VAL, Adalberto Luis. O conhecimento na Amazônia: análise sobre a socialização da ciência, tecnologia e inovação. In: Encontro Nacional da ANPPAS, 4, Brasília, 2008. **Anais eletrônicos...** 2008. Disponível em: <http://www.anppas.org.br/encontro4/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos**: permanências e ressonâncias 1895-1990. 2021. 286 fls. Tese (Doutorado) Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2021.

OLIVEIRA, Silvio Luiz. **Tratado de Metodologia Científica**: projetos de pesquisas, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses. São Paulo: Pioneira, 1998.

PAGLIARO, Heloísa; AZEVEDO, Marta Maria; SANTOS, Ricardo Ventura. **Demografia dos povos indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

PARRAMÓN, José Maria. **Fundamentos do Desenho Artístico**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

PASCHOALINI, Mariana *et al.* Registro de carcaça de Peixe-Boi-Amazônico (*Trichechus inunguis*) encontrada no Tabuleiro do Embaubal, Rio Xingu-Pará: relato de caso. **Biota Amazônia (Biote Amazonie, Biota Amazonia, Amazonian Biota)**, v. 6, n. 3, p. 119-122, 2016.

PATCHETT, Gianna. **A Lenda da Iara (The Legend of Iara)**. Manaus: University Libraries, 2018.

- PEGORARO, Everly. **Cultura Visual: memória, discursos e sociedades**. Jundiá: Paco, 2018.
- PERIN, Emanuel. **RICtv. Garrão de potro: bota gaúcha faz parte da tradição, mas é difícil de encontrar**. 2021. Disponível em: <https://www.Youtube.com/watch?v=DqsTFklRqNQ&t=142s>. Acesso em: 02 jun. 2022.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A revolução farroupilha. **Boletim Gaúcho de Geografia**, 2013.
- PESSOA, Alberto. Flávio Colin: A linguagem dos quadrinhos de Flávio Colin. **Revista Temática**, ano III, n. 6, p. 01-13, jul., 2013. Disponível em: <http://ligazine.com.br/colunas/index.htm>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- RAHDE, Maria Beatriz Furtado. A gênese ética e estética na comunicação visual de Foster, Calkins, Gould e Raymond. In: **Congresso Anual em Ciência da Comunicação**. 2003.
- RAMOS, Adriana. Amazônia sob Bolsonaro. **Aisthesis**, n. 70, p. 287-310, 2021.
- RAMOS, Angélica Maria de Almeida Carvalho. O Realismo Fantástico e o Jogo do Faz de Conta no Conto a Invernada do Sossego, de José J. Veiga. **Scripta Alumni**, v. 18, 2017.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.
- RIBEIRO, Fernanda Aparecida. **Anita Garibaldi coberta por histórias**. São Paulo: UNESP, 2011. (Coleção PROPG Digital).
- RODRIGUES, Edvaldo; MENEZES, Maria Eduarda; BANDEIRA, Àlamo. Mulheres na geladeira: a vulnerabilidade das super-heroínas no universo das histórias em quadrinhos. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [s.d.].
- RODRIGUES, Eliete Millen. **Histórias em quadrinhos: narrativas visuais e sua utilização no ensino**. Monografia, Repositório institucional da UFMG. 57 p. Minas Gerais, 2014.
- ROQUE, Daniel Salomão. **Tesouro dos Quadrinhos: clássicos absolutos das HQs, todas as épocas e estilos**. [s.d.]. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com/2007/10/tesourodosquadrinhos.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- ROSA, João Guimarães; SANDRONI, Laura Constancia Austregésilo de Athayde; AGUIAR, Flávio Wolf de. **João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RUAS, Tabajara. **A Região Submersa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SALEH, Francys Peruzzi. Bombacha: o símbolo da identidade gaúcha. **ModaPalavra e-periódico**, n. 15, p. 175-201, 2015.
- SANTANA, Leonardo. **Mestres do Quadrinho Nacional: Flávio Colin**. 2006. Disponível em: <https://www.bigorna.net/index.php?secao=biografias&id=1148261005>. Acesso em: 08 dez. 2021.

SANTOS, Leandro Saioneti. **Multidão Gráfica: o financiamento coletivo na popularização dos quadrinhos nacionais independentes.** celacc.eca.usp.br, 2020.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

Santos, L. L. D. (2020). *As histórias em quadrinhos de Maria Erótica (1979-1981) de Claudio Seto: visões carnavalizantes durante a ditadura militar.* 2020. 352 fls. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e ociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba 2020.

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **Webcomics malvados: tecnologia e interação nos quadrinhos de André Dahmer.** 2010. 259 fls. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional, o Brasil em sintonia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni B. D. Independência ou Morte (1888), de Pedro Américo: A pintura Histórica e a elaboração de uma certidão visual para a Nação. Artigo apresentado no **XXV Simpósio Nacional de História ANPUH.** Fortaleza, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEREZA, Luiz Carlos. Suportar o crime: o imaginário do controle social nos romances policiais da revista X-9 na década de 1950. **Associação Nacional de História-ANPUH, 2007.**

SETZER, Alberto W. Até onde vai a devastação da Amazônia. **Ciência Hoje**, v. 152, 1999.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: Contando História com Imagens em Movimento.** As 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SILVA, Dorgival Ferreira da. *et al.* **Cangaço: sofrimentos, crimes e lutas no sertão nordestino (1920-1930).** RIUFAL – Repositório Institucional da UFAL, 2020.

SILVA, Enilza Rosas da; MATTOS, Sandra Maria Nascimento de; MATTOS, José Roberto Linhares de. **Habitações Indígenas: a valorização dos saberes na educação escolar indígena. VI Congresso Nacional da Educação,** 2020.

SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José António dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha. **RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento.** Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2008.

SILVA, Juremir Machado da. **História regional da infâmia: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários).** 5. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018.

SILVA, Luciano Henrique Ferreira da. **Hibridismo cultural, ciência e tecnologia nas histórias em quadrinhos de Prótons e neutros: 1979-1981**/Editora Grafipar. 2006. Tese (Doutorado em Tecnologia). Universidade Federal Tecnológica do Paraná UTFPR. Curitiba, 2006.

SILVA, Luciano Henrique Ferreira da. **O gênero de horror nos quadrinhos brasileiros: linguagem, técnica e trabalho na consolidação de uma indústria - 1950/1967**. Repositório Institucional da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (RIUT), 2012.

SILVA, Marcelo Dutra da; FEARNSSIDE, Philip Martin. Brasil: meio ambiente sob ataque no governo Bolsonaro. **Amazônia Real**, v. 7, 2022. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/brasil-meio-ambiente-sob-ataque-no-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

SILVA, Mozart Linhares da; ARAÚJO, Willian Fernandes. Biopolítica, racismo estrutural-algorítmico e subjetividade. **Educação Unisinos**, v. 24, n. 1, p. 1-20, 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SINOTTI, Kárita Gill; KONTZ, Leonardo Betemps; JÚNIOR, Odilon Leston. A Revolução Farroupilha: o massacre de cerro dos Porongos. **Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales**, n. 27, 2015.

SOUZA JÚNIOR, Geraldo Antônio de. **Personagens da história: Dr. Otacílio Macedo**. Mossoró, RN, 2016. Disponível em: <http://blogdomendesemendes.blogspot.com/>.

SOUZA, Luciana Carvalho de. **Diagnóstico do atual status do tráfico de animais silvestres no Brasil**. Repositório de Múltiplos Acervos da UFRRJ, 2007. INCOMPLETA

SRBEK, Wellington. **Estórias Gerais**. Ilustrações de Flávio Colin. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

SRBEK, Wellington. **Fantasmagoriana & outros contos**. Ilustrações de Flavio Colin. São Paulo: Nemo, 2013.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TARIGA, Kleiton. A censura no mercado de quadrinhos dos anos 50 nos Estados Unidos. **Médium**. 2018. Disponível em: <https://kleitontariga.medium.com/a-censura-no-mercado-de-quadrinhos-dos-anos-50-nos-estados-unidos-c1e0b511a30a>. Acesso em: 17 out. 2023.

TAVARES, Eduardo. **Missões**. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas Barrocas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2008.

TOLEDO, Benedito Lima de. **O Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

UCHA, Francisco. **Por que precisamos celebrar os quadrinhos 100% brasileiros de Flavio Colin**: um dos maiores heróis da HQ nacional faria 90 anos em 2020; conheça a sua trajetória. 2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/flavio-colin-90-anos-legado#:~:text=Flavio%20Colin%20tinha%20uma%20forte,produ%C3%A7%C3%A3o%20e%20os%20artistas%20brasileiros.> Acesso em: 20 nov. 2020.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Petrópolis, 2017.

VIANA, Priscyla Fernanda Oliveira. **Arqueologia bélica**: distribuição das armas de fogo vista através dos periódicos nordestes. 2018. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia) – Campus de Laranjeiras, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2018.

VICENTE, Luciana. Tabajara Ruas: escritor e cineasta é o patrono da 69ª Feira do Livro de Porto Alegre. **Correio do Povo**, Rio Grande do Sul, 18 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artesagenda/tabajara-ruas-escritor-e-cineasta-%C3%A9-o-patrono-da-69%C2%AA-feira-do-livro-de-porto-alegre-1.1075001>. Acesso em: 16 out. 2023.

VILELA, Túlio. A religião e o sobrenatural nos quadrinhos brasileiros de terror. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (org.). **Muito além dos quadrinhos**: Análises e reflexões sobre a 9ª. arte. São Paulo: Devir Livraria, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

WITT, Cassio; SHARK, Daniel. Canal Milhas e Milhas. **TV Calafrio**. Flavio Colin Filho fala sobre seu pai e Terror no Inferno Verde. Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.Youtube.com/watch?v=Qqg0mIycMUc&t=237s>. Acesso em: 11 set. 2023.

ZHOURI, Andréa; LASCHEFSKI, Klemens. **Conflitos ambientais**. Publicação do Grupo de Estudos em Temáticas Ambientais da Universidade Federal de Minas Gerais-GESTA/UFMG, 2010.

ANEXOS

**ANEXO I - LISTA DE OBRAS FÍSICAS QUE A PESQUISADORA USOU NA
ELABORAÇÃO DA TESE**

Álbum	História	Lançamento/editora	Relançamento/editora
Aventuras do Anjo	O Lenhador Maldito	1959 - RGE	2021 - Figura
Terror no Inferno Verde	Honorato	1992 - *	2021 - Pipoca & Nanquim
	Já leu Dickens?	1992 - D-Arte	2021- Pipoca & Nanquim
	Filho do Urso	2002 - Opera Graphica	2021- Pipoca & Nanquim
	A Arca	s/d**	2021- Pipoca & Nanquim
	O caso dos dez negrinhos	1991 - Record	2021- Pipoca & Nanquim
	O Lunático	s/d -	2021- Pipoca & Nanquim
	Os Minatá-Karaiá	s/d -	2021- Pipoca & Nanquim
	A terceira Arca	s/d -	2021- Pipoca & Nanquim
	Praga de Urubu	1995 - Ediouro	2021 - Pipoca & Nanquim
	Viu a caveira?	1995 - Ediouro	2021- Pipoca & Nanquim
	O Passeio da Peste	1981 - Vecchi	2021- Pipoca & Nanquim
	Terror no Inferno Verde	1980 - Spektró	2021- Pipoca & Nanquim
	Porcos	s/d -	2021 - Pipoca & Nanquim
	José, Maria	1980 - Grafipar	2021- Pipoca & Nanquim
	Teimosia	1970 - Grafipar	2021- Pipoca & Nanquim
	O Banquete	1980 - Grafipar	2021- Pipoca & Nanquim
	Vai e vem	1980 -- Grafipar	2021- Pipoca & Nanquim
	Joaquin, o magnífico	1990 - Ninja	2021- Pipoca & Nanquim
	Fadas, fados	s/d	2021- Pipoca & Nanquim
Afrodite	Dançar Conforme a Música	1979 - Grafipar	2015 - Veneta
Fantasmagoriana e outros contos Sombrios	A Companhia das sombras	2000 - Mirabilia	2013 - Nemo
	Admirável Novo Mundo	2002 - Mirabilia	2013 - Nemo
	Uma noite no fim do mundo	2002 - Mirabilia	2013 - Nemo
Caraíba	Caraíba	2007 - Desiderata	
Estórias Gerais	Estórias Gerais	2007- Independente	2011 - Conrad
Sertão e Pampa	Sepé Tiarajú	1980 - Grafipar	
A Guerra dos Farrapos	A Guerra dos Farrapos	1985 - L&PM	
O Continente do Rio Grande	O Continente do Rio Grande	1975 - L&PM	

*Editora não encontrada

**Data não encontrada

ANEXO II - LISTA DE REVISTAS QUE JÁ PUBLICARAM TRABALHOS DE FLAVIO COLIN

- Afrodite - Quadrinhos Eróticos - Veneta - outubro de 2015
- Ahqb - Arquivos Hqb O Zine nº 0 - Independente - junho de 2006
- Ahqb - Arquivos Hqb O Zine nº 1 - Independente - outubro de 2006
- Álbum Clássicos de Terror nº 7 - Taika -1968
- Almanaque Clássicos de Terror nº 14 - Taika - 1976
- Almanaque Clássicos de Terror nº 7 - Taika - 1976
- Almanaque de Histórias Macabras nº 2 - Outubro
- Almanaque de O Vigilante Rodoviário nº 1 - Outubro - 1964
- Almanaque de Seleções de Terror - Outubro - 1961
- Almanaque de Terror nº 2 - Vecchi - maio de 1982
- Almanaque de Terror nº 3 - Vecchi - julho de 1982
- Almanaque de Terror nº 4 - Vecchi - setembro de 1982
- Almanaque de Terror nº 5 - Vecchi - novembro de 1982
- Almanaque do Anjo - Rge - 1960
- Almanaque do Gibi - Rge - 1958
- Almanaque do Jerônimo - Rge - 1958
- Almanaque Mundo do Terror nº 1 - Press - 1986
- Almanaque Sobrenatural nº 1 - Vecchi - dezembro de 1979
- Almanaque Sobrenatural nº 8 - Vecchi - julho de 1983
- Almanaque Targo nº 10 - Taika - janeiro de 1974
- Arte Erótica nº 3 - Nova Sampa - 1990
- Aventuras do Anjo - Edição Extra, As nº 1 - Rge
- Aventuras do Anjo - Edição Extra, As nº 2 - Rge - 1961
- Aventuras do Anjo nº 1 - Rge - maio de 1959
- Aventuras do Anjo nº 10 - Rge - fevereiro de 1960
- Aventuras do Anjo nº 11 - Rge - março de 1960
- Aventuras do Anjo nº 12 - Rge - abril de 1960
- Aventuras do Anjo nº 13 - Rge - maio de 1960
- Aventuras do Anjo nº 14 - Rge - junho de 1960
- Aventuras do Anjo nº 15 - Rge - julho de 1960
- Aventuras do Anjo nº 16 - Rge - agosto de 1960
- Aventuras do Anjo nº 17 - Rge - setembro de 1960
- Aventuras do Anjo nº 18 - Rge - outubro de 1960
- Aventuras do Anjo nº 19 - Rge - novembro de 1960
- Aventuras do Anjo nº 2 - Rge - junho de 1959
- Aventuras do Anjo nº 20 - Rge - dezembro de 1960
- Aventuras do Anjo nº 21 - Rge - janeiro de 1961
- Aventuras do Anjo nº 22 - Rge - fevereiro de 1961
- Aventuras do Anjo nº 23 - Rge - março de 1961
- Aventuras do Anjo nº 24 - Rge - abril de 1961
- Aventuras do Anjo nº 25 - Rge - maio de 1961
- Aventuras do Anjo nº 26 - Rge - junho de 1961
- Aventuras do Anjo nº 27 - Rge - julho de 1961
- Aventuras do Anjo nº 28 - Rge - agosto de 1961
- Aventuras do Anjo nº 29 - Rge - setembro de 1961
- Aventuras do Anjo nº 3 - Rge - julho de 1959
- Aventuras do Anjo nº 30 - Rge - outubro de 1961
- Aventuras do Anjo nº 31 - Rge - novembro de 1961
- Aventuras do Anjo nº 32 - Rge - dezembro de 1961
- Aventuras do Anjo nº 33 - Rge - janeiro de 1962
- Aventuras do Anjo nº 34 - Rge - fevereiro de 1962
- Aventuras do Anjo nº 36 - Rge - 1962

- Aventuras do Anjo nº 37 - Rge - 1962
- Aventuras do Anjo nº 4 - Rge - agosto de 1959
- Aventuras do Anjo nº 41 - Rge - dezembro de 1962
- Aventuras do Anjo nº 5 - Rge - setembro de 1959
- Aventuras do Anjo nº 6 - Rge - outubro de 1959
- Aventuras do Anjo nº 7 - Rge - novembro de 1959
- Aventuras do Anjo nº 8 - Rge - dezembro de 1959
- Aventuras do Anjo nº 9 - Rge - janeiro de 1960
- Aventuras Macabras (Capitão Mistério Apresenta) nº 12 - Bloch - 1978
- Boi das Aspas de Ouro, O - Escala - 1997
- Brazilian Heavy Metal - Comix Club - novembro de 1996
- Calafrio Especial nº 1 - D-Arte - 1987
- Calafrio Especial nº 2 - D-Arte - 1988
- Calafrio Especial nº 5 - D-Arte - 1992
- Calafrio nº 10 - D-Arte - 1982
- Calafrio nº 13 - D-Arte - 1982
- Calafrio nº 15 - D-Arte - 1982
- Calafrio nº 25 - D-Arte - 1985
- Calafrio nº 26 - D-Arte - 1985
- Calafrio nº 27 - D-Arte - setembro de 1985
- Calafrio nº 29 - D-Arte - 1986
- Calafrio nº 30 - D-Arte - 1986
- Calafrio nº 31 - D-Arte - setembro de 1986
- Calafrio nº 39 - D-Arte - 1988
- Calafrio nº 40 - D-Arte - 1989
- Calafrio nº 42 - D-Arte - 1989
- Calafrio nº 46 - D-Arte - março de 1991
- Calafrio nº 47 - D-Arte - 1991
- Calafrio nº 51 - D-Arte - 1991
- Calafrio nº 52 - D-Arte - julho de 1993
- Calafrio nº 57 - Ink & Blood *Comics* - junho de 2017
- Caliban nº 7 - Independente - 1998
- Caraíba - Desiderata - 2007
- Clássicos de Terror nº 24 - Outubro - março de 1962
- Clássicos de Terror nº 6 - Taika - 1976
- Clássicos de Terror nº 7 - Continental - 1960
- Clássicos do Faroeste nº 1 - Outubro
- Coleção Assombração Especial - Almanaque Assombração nº 1 - Ediouro - 1995
- Coleção Assombração nº 1 - Ediouro - 1995
- Coleção Assombração nº 2 - Ediouro - 1995
- Coleção Assombração nº 4 - Ediouro - 1995
- Coleção Assombração nº 5 - Ediouro 1995
- Coleção Assombração nº 8 - Ediouro - 1995
- Coleção de Aventuras (Força Expedicionária Brasileira) nº 15 - Garimar - 1958
- Coleção de Aventuras (Força Expedicionária Brasileira) nº 9 - Garimar - 1957
- Coleção Erótica Gigante nº 1 - Grafipar - 1981
- Coleção Opera Brasil nº 10 - Opera Graphica - novembro de 2002
- Coleção Opera Brasil nº 11 - Opera Graphica - dezembro de 2002
- Coleção Opera Brasil nº 15 - Opera Graphica - 2003
- Coleção Opera Horror nº 1 - Opera Graphica - fevereiro de 2005
- Continente do Rio Grande, O - L&PM - 1987
- Curupira, O - Pixel Media - setembro de 2006
- Edição de Artista nº 1 - Figura - outubro de 2021
- Enciclopédia em Quadrinhos nº 10 - Rge - janeiro de 1957
- Especial de Quadrinhos nº 1 - Grafipar - julho de 1979
- Especial de Quadrinhos nº 2 - Grafipar - agosto de 1979
- Especial de Quadrinhos nº 5 - Grafipar - novembro de 1979

- Estórias Gerais - Conrad - agosto de 2007
- Estórias Gerais - Nemo - agosto de 2012
- Estórias Gerais - Prefeitura de Belo Horizonte - agosto de 2001
- Estórias Gerais (Capa Dura) - Conrad - dezembro de 2021
- Eureka nº 11 - Vecchi - junho de 1978
- Eureka nº 12 - Vecchi - janeiro de 1979
- Fantasia nº 7 - Ninja - junho de 1990
- Fantasmagoriana - Independente - 2001
- Fantasmagoriana & Outros Contos Sombrios - Nemo - agosto de 2013
- Fawcett - Devir - novembro de 2010 -
- Fawcett - Nona Arte - 2000
- Flash Gordon nº 7 - Rge - julho de 1957
- Flecha Ligeira nº 112 - Rge - 1967
- Grande Livro do Terror, O nº 1 - Argos - 1978
- Graphic Brazil nº 1 - Nova Sampa - janeiro de 1994
- Graphic Rock nº 1 - Nova Sampa - 1993
- Graphic Talents Especial - Almanaque de Quadrinhos nº 1 - Escala - outubro de 2002
- Gritos de Terror nº 2 - Press - 1987
- Guerra dos Farrapos, A - L&PM - 1985
- Histórias do Além nº 11 - Vecchi - junho de 1980
- Histórias do Além nº 18 - Vecchi - janeiro de 1981
- Histórias do Além nº 2 - Outubro - janeiro de 1966
- Histórias do Além nº 20 - Vecchi - novembro de 1982
- Histórias do Faroeste nº 28 - Vecchi - setembro de 1982
- Histórias Macabras nº 14 - Outubro - setembro de 1960
- Histórias Macabras nº 45 - Outubro
- Histórias Reais de Lobisomem (Capitão Mistério Apresenta) nº 16 - Bloch - 1991
- Homens em Guerra nº 15 - Garimar - agosto de 1969
- Homo Sapiens nº 1 - Grafipar - 1980
- Horror Negro - Nova Sampa - 1990
- Hotel do Terror nº 1 - Ota Comix - 1994
- Hotel Nicanor nº 3 - sem editora - 1994
- Inter! Quadrinhos nº 1 - Ondas - 1984
- Lobisomem (Capitão Mistério Apresenta) nº 14 - Bloch - 1979
- Lobisomem (Capitão Mistério Apresenta) nº 15 - Bloch - 1979
- Lobisomem (Capitão Mistério Apresenta) nº 18 - Bloch - 1979
- Lobisomem (Capitão Mistério Apresenta) nº 19 - Bloch - 1979
- Lobisomem (Capitão Mistério Apresenta) nº 20 - Bloch - 1979
- Mad nº 111 - Record - janeiro de 1995
- Mad nº 113 - Record - março de 1995
- Mad nº 115 - Record - julho de 1995
- Mad nº 116 - Record - setembro de 1995
- Mad nº 93 - Record - maio de 1993
- Marvel Magazine nº 21 - Rge - abr./maio de 1957
- Mestres do Terror Especial nº 2 - D-Arte - 1988
- Mestres do Terror Especial nº 4 - D-Arte - 1991
- Mestres do Terror nº 13 - D-Arte - 1983
- Mestres do Terror nº 14 - D-Arte - 1983
- Mestres do Terror nº 22 - D-Arte - 1984
- Mestres do Terror nº 27 - D-Arte - 1984
- Mestres do Terror nº 28 - D-Arte - 1984
- Mestres do Terror nº 30 - D-Arte - 1985
- Mestres do Terror nº 33 - D-Arte - 1985
- Mestres do Terror nº 34 - D-Arte - setembro de 1985
- Mestres do Terror nº 36 - D-Arte - 1985
- Mestres do Terror nº 37 - D-Arte - 1986
- Mestres do Terror nº 39 - D-Arte - 1986

- Mestres do Terror n° 42 - D-Arte - 1987
- Mestres do Terror n° 45 - D-Arte - 1987
- Mestres do Terror n° 49 - D-Arte - 1989
- Mestres do Terror n° 50 - D-Arte - 1989
- Mestres do Terror n° 52 - D-Arte - 1990
- Mestres do Terror n° 54 - D-Arte - 1990
- Mestres do Terror n° 57 - D-Arte - jul./ago. de 1991
- Mestres do Terror n° 59 - D-Arte - 1992
- Mestres do Terror n° 61 - D-Arte - 1993
- Mirabilia - Independente - 2000
- Mundo do Terror n° 10 - Press - 1986
- Mundo do Terror n° 5 - Press - 1985
- Mystérion - Independente - 2002
- Neuros n° 14 - Grafipar - 1980
- Neuros n° 8 - Grafipar - 1979
- Pavor e Fantasias Eróticas - Edição Especial n° 1 - Nova Sampa - 1990
- Pavor e Fantasias n° 7 - Nova Sampa
- Perícia n° 14 - Grafipar - 1980
- Perícia n° 16 - Grafipar - 1980
- Pesadelo n° 3 - Vecchi - novembro de 1980
- Pesadelo n° 5 - Vecchi - março de 1981
- Pesadelo n° 9 - Vecchi - novembro de 1981
- Próton n° 2 - Grafipar - 1979
- Próton n° 4 - Grafipar - 1979
- Próton n° 5 - Grafipar - 1979
- Próton n° 6 - Grafipar - 1979
- Quadrinhos Eróticos (Eros) n° 20 - Grafipar - 1979
- Quadrinhos Eróticos (Eros) n° 26 - Grafipar - 1980
- Quadrinhos Eróticos (Eros) n° 32 - Grafipar - 1980
- Quadrinhos Eróticos (Eros) n° 9 - Grafipar - 1979
- Quadrinhos Eróticos Série Gigante n° 1 - Grafipar - 1980
- Quadrinhos Eróticos Série Gigante n° 5 - Grafipar - 1980
- Rocky Lane n° 59 - Rge - novembro de 1957
- Rose n° 16 - Grafipar - 1979
- Seleções de Assombração n° 1 - Ediouro - 1995
- Sepé n° 1 - Cetpa - agosto de 1962
- Sertão & Pampas n° 6 - Grafipar - 1980
- Sertão & Pampas n° 9 - Grafipar - 1981
- Sexo em Quadrinhos n° 10 - Grafipar - 1980
- Sexo em Quadrinhos n° 44 - Grafipar - setembro de 1982
- Sexo em Quadrinhos n° 7 - Grafipar - 1979
- Sexy Comix n° 1 - Grafipar - outubro de 1981
- Sobrenatural n° 16 - Vecchi - julho de 1980
- Sobrenatural n° 25 - Vecchi - abril de 1981
- Sobrenatural n° 29 - Vecchi - agosto de 1981
- Sombras do Terror - Nova Sampa - 1990
- Spektro n° 1 - Ota Comix - 1994
- Spektro n° 10 - Vecchi - julho de 1979
- Spektro n° 11 - Vecchi - agosto de 1979
- Spektro n° 14 - Vecchi - fevereiro de 1980
- Spektro n° 16 - Vecchi - 1980
- Spektro n° 18 - Vecchi - outubro de 1980
- Spektro n° 21 - Vecchi - abril de 1981
- Spektro n° 24 - Vecchi - setembro de 1981
- Spektro n° 4 - Vecchi - janeiro de 1978
- Spektro n° 7 - Vecchi - 1978
- Spektros n° 1 - Press - 1985

- Spektros nº 3 - Press - agosto de 1985
- Super Mad nº 1 - Record - janeiro de 1995
- Superquadrinhos Zh nº 286 - Zero Hora - 18 de agosto de 1985
- Sussurro Sinistro nº 1 - Nova Sampa - 1986
- Terror No Inferno Verde - Pipoca & Nanquim - setembro de 2021
- Vigilante Rodoviário, O nº 1 - Outubro - 1962
- Vigilante Rodoviário, O nº 2 - Outubro - 1962
- Vigilante Rodoviário, O nº 3 - Outubro - 1962
- Volúpia (Formatão) nº 3 - Grafipar -1980
- Volúpia (Formatão) nº 5 - Grafipar -1980
- Volúpia nº 5 - Grafipar - 1980
- Volúpia nº 8 - Grafipar - 1981
- X-9 nº 406 - O Globo - agosto de 1958

Fonte: < <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/flavio-colin/1618>>. Acesso em: 18 maio 2022.

ANEXO III - FICHAMENTO DAS OBRAS ANALISADAS

FICHA 1

TÍTULO	A Guerra dos Farrapos
AUTOR(ES)	Flavio Colin e Tabajara Ruas
ANO	1985
EDIÇÃO	1ª edição
EDITORA	L&PM
NÚMERO DE PÁGINAS	80
TEMÁTICA	A saga dos Farrapos que lutaram contra o Império brasileiro, pela independência do Rio Grande do Sul, por um período de dez anos
PARATEXTO	Traz uma breve biografia dos autores
CONTRACAPA	Com elementos visuais (imagem das lutas que também se encontra dentro do livro) e verbais (título, resumo balões com falas dos personagens)
CAPA	Fundo amarelo, o que faz com que os elementos visuais e verbais, em preto, se destaquem. Os elementos visuais são representados por um corpo de lanceiro, sem detalhes de feições, marchando para a batalha.
IMAGENS	Capa, página inicial, páginas 1, 2, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 28, 31, 32, 36, 58, 60, 63,67 etc.
COR	Preto e branco
ANÁLISE DAS IMAGENS	Traço, enquadramento, planos, ângulos, composição visual, elementos que compõem a linguagem dos quadrinhos etc.

FICHA 2

TÍTULO	Estórias Gerais
AUTOR(ES)	Flavio Colin e Wellington SrbeK
ANO	2011
EDIÇÃO	2ª edição
EDITORA	Conrad
NÚMERO DE PÁGINAS	158
TEMÁTICA	História de dois bandos que se enfrentam no sertão de Minas Gerais na década de 1920. Um bando é comandado por Manuel Grande e outro, por Mortalma, que dizem ser o próprio diabo. Um jovem jornalista procura desvendar a história por trás do mito.
PARATEXTO	Introdução de SrbeK, depoimento de Flavio Colin e orelha com a trajetória da produção da obra, além de breve biografia dos autores. O livro, ainda apresenta uma história especial colorida nas últimas páginas
CONTRACAPA	Traz uma paisagem com muitos buritizais, planta que dá o nome a cidade fictícia onde se passa a história. Traz também uma sinopse da história
CAPA	A capa se mostra como um papel envelhecido, rasurado e com maracas do tempo. A imagem visual é semelhante a imagem da capa de A Guerra dos Farrapos com pessoas com poucos detalhes da face, montados em cavalos, armados e se deslocando para uma luta
IMAGENS	Contracapa, capa, p. 11,21,27,35,37, 43, 49, 58, 59, 74, 82, 81, 90, 106, etc.
COR	A história principal Preto e branco e a história especial, colorida
CONSIDERAÇÕES DAS IMAGENS	Traço, enquadramento, planos, ângulos, composição visual, elementos que compõem a linguagem dos quadrinhos etc.

FICHA 3

TÍTULO	Caraíba
AUTOR(ES)	Flavio Colin
ANO	2007
EDIÇÃO	1ª edição
EDITORA	Desiderata
NÚMERO DE PÁGINAS	125
TEMÁTICA	A luta de Caraíba pela preservação da floresta amazônica
PARATEXTO	Introdução feita por Flavio Colin; textos especiais sobre Flavio Colin, intitulado “Colin por ele Mesmo” e “A pedra fundamental de Flavio Colin”.
CONTRACAPA	Figura colorida, fundo verde e citação de Colin.
CAPA	Assim como na contracapa, a capa traz uma figura colorida, o fundo com alguns tons de verde, qual forma imagens de animais e plantas. O título e a ave estão na cor branca, quais se destacam em contraste com o fundo verde.
IMAGENS	Capa, os. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 12, 18, 28, 36, etc.
COR	Preto e Branco
CONSIDERAÇÕES DAS IMAGENS	Traço, enquadramento, planos, ângulos, composição visual, elementos que compõem a linguagem dos quadrinhos etc.