

REPRESENTAÇÕES DE SÃO PAULO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE LUIZ GÊ

Representations of São Paulo in the comics by Luiz Gê

Representaciones de São Paulo en las historietas de Luiz Gê

Marilda Lopes Pinheiro Queluz

Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE-UTFPR).

E-mail: pqueluz@gmail.com

Resumo

A proposta deste artigo é refletir como o quadrinista Luiz Gê passou a tratar a paisagem urbana de São Paulo a partir da metade dos anos 1970, considerando o seu discurso gráfico e textual em relação ao contexto histórico e cultural de produção e circulação de histórias em quadrinhos (HQ). Para isso, este artigo abordará três de suas HQs: Gino Amleto Meneghetti (1976), Sem luz no fim do túnel (1979) e Entradas e bandeiras (1985), em que São Paulo surge como realidade histórica e urbana.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos, Luiz Gê, São Paulo, mediações culturais, cultura material.

Abstract

The goal of this paper is to reflect about how the comics artist Luiz Gê started to approach the urban landscape of São Paulo from the mid-1970s, considering his graphic and textual discourse concerning the historical and cultural context of production and circulation of comics. Thus, this paper will address three of his comic books: Gino Amleto Meneghetti (1976), No light at the end of the tunnel (1979) and Entries and Flags (1985), in which São Paulo emerges as a historical and urban reality.

Keywords: Comics, Luiz Gê, São Paulo, cultural mediations, material culture.

Resumen

El propósito de este artículo es reflejar cómo el artista Luiz Gê comenzó a abordar el paisaje urbano de São Paulo desde la década de 1970, teniendo en cuenta su discurso gráfico y textual en relación con el contexto histórico y cultural de la producción y la circulación de los cómics. Por lo tanto, este artículo abordará tres de sus cómics: Gino Amleto Meneghetti (1976), Sin luz al final del túnel (1979) y Entradas y banderas (1985), en el que São Paulo emerge como realidad histórica y urbana.

Palabras clave: Cómics, Luiz Gê, São Paulo, mediaciones culturales, cultura material.

Luiz Gê, Quadrinista Paulistano

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, Luiz Gê (1951-) foi um dos mais prolíficos quadrinistas brasileiros. Tendo ajudado a fundar a Balão, em 1972, teve passagem por diversos veículos da imprensa alternativa, como os jornais Versus, Ovelha Negra e Movimento, e da grande imprensa, como as revistas Status e IstoÉ e os jornais Folha de S. Paulo e Jornal da República. A partir de 1984, foi uma das figuras centrais na experiência da Circo Editorial, que, capitaneada por Toninho Mendes (1951-2017) formou toda uma geração de leitores de quadrinhos adultos (Finotti, 2014). Uma das características do trabalho em quadrinhos de Luiz Gê é sua dimensão reflexiva e, por vezes, politicamente atuante dentro da imprensa e nas artes gráficas, em suas múltiplas interações e diálogos com a sociedade. Parte do seu posicionamento incluía evitar o que o autor enxergava como um predomínio do Rio de Janeiro na cultura brasileira e na imprensa de modo geral – quadrinhos e ilustração aí incluídos. Mesmo admirando a chamada “Turma do Pasquim”, Luiz Gê mostrava-se sensível a um estado de coisas que ele observava na primeira metade dos anos 1970 em que “até então tudo era muito Rio de Janeiro” (CADERNO Gê, 1991, p. 47).

Presente em parte de suas HQs, muitas vezes, o tema de uma modernidade paulista foi parte de um debate mais amplo sobre a modernidade brasileira que era conduzido também via imprensa, uma característica que se mantinha na década de 1970 e começava a ser expressa também pela via dos quadrinhos. Neste aspecto, Luiz Gê foi figura de destaque, com uma produção que se inicia em 1972, na revista Balão, e que passa a tratar mais diretamente de um certo tema paulista a partir de meados da década de 1970. A proposta deste artigo é fazer uma reflexão sobre o surgimento desta temática em suas HQs, como esta produção se relacionou com seu contexto e qual o seu papel como resultante, mas também como formuladora de um discurso visual de modernidade urbana e brasileira.

A cidade como espetáculo

Em suas pesquisas sobre o final do século XIX e início do século XX, Nicolau Sevcenko (1998) formulou o conceito de

“Rio-São Paulo”, baseado em Machado de Assis. Referindo-se, antes de tudo, ao contexto cultural, Sevcenko descreve uma mentalidade mais difusa, que envolve inicialmente as elites das duas principais cidades do país. Trata-se de um conceito que se forma nas coberturas, por parte da imprensa, dos momentos de lazer dessa elite nos novos destinos turísticos surgidos com o bloqueio da Europa em decorrência da 1ª Guerra Mundial.

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

Seu alcance vai além das colunas sociais e de uma geografia específica, como poderia sugerir sua denominação, abrangendo uma mentalidade construída em um processo de descoberta e experimentação de formas de comunicação e de linguagens artísticas, mediado pelo cinema, pelos veículos impressos popularizados no período e pelo rádio.

Em um contexto de encantamento com a ciência e a tecnologia (Sevcenko, 1998), a experiência urbana era marcada por políticas públicas legitimadas pelas descobertas científicas sob a forma de correntes de pensamento tais como o higienismo – que dialoga com as correntes sanitaristas mas que, antes da 2ª Guerra Mundial, muitas vezes confunde-se também com as vertentes eugenistas (Diwan, 2007). Trata-se de conceitos que se articulam e se concretizam no melhoramento e na conformação dos corpos e das mentes por meio de práticas esportivas e medicinais, por um lado, e, por outro, através de uma estruturação do trabalho e do ensino, em que a disciplina

fabrica [...] corpos submissos e exercitados, corpos «dóceis». A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma «aptidão», uma «capacidade» que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (Foucault, 1994, p. 127).

Foram processos que, combinados, causaram transformações na intimidade das pessoas, determinando inclusive a configuração das casas quanto ao aspecto e ao uso de seus cômodos, como no caso de São Paulo em que “a especialização da cozinha se deu de acordo com o jogo de interesses de mercado de grandes empresas como a Light e a The San Paulo Gas Company” (Carvalho, 2008, p. 256). Seus efeitos estendiam-se também em aspectos de muito maior alcance, determinando, por exemplo, de que maneira se daria a chamada Regeneração do Centro do Rio de Janeiro, em que o traçado das vias materializava o discurso sanitaria ao mesmo tempo em que preparava a cidade para o uso do automóvel.

No campo cultural, essa “transição em direção à ‘modernidade’” (Süssekind, 1987, p. 14) se manifesta através de um consumo massivo de imagens:

Porque o mesmo desejo de modernização, que impulsiona reformas urbanas e sanitárias, dirige-se para o aparelhamento técnico da sociedade brasileira. E para essa paisagem—segunda, povoada por cartazes, fotos, fitas e charges. Para um horizonte de imagens (Süssekind, 1987, p. 105).

Este pode ter sido um aspecto a motivar a percepção que Luiz Gê tinha daquele contexto, já que os discursos percebidos, bem como suas relações com o poder, se dão no modo textual, mas, de forma importante, na combinação de escrita com imagem e na combinação destas entre si. Neste processo, o poder de ideação de imagens e texto (Samain, 2012) evidencia as contradições e disputas de poder de um momento em que o eixo de poder começa a se deslocar entre os dois maiores polos do país: Rio de Janeiro e São Paulo.

Esta percepção de um ponto de vista enviesado remete a um fenômeno antigo. Ao levantar o conteúdo das revistas *Careta* e *O Cruzeiro* na primeira metade do século XX, a pesquisadora Ana Maria Mauad (2005) alerta para uma visão “carioca” de mundo veiculada a partir destas duas publicações. Enquanto *O Cruzeiro* mostra-se relativamente mais cosmopolita (“Rio x Mundo”), *Careta* adota um recorte mais estrito (“Rio = Mundo”). Num e noutro caso, o ponto de partida é o mesmo, ou seja, o mundo visto a partir do Rio de Janeiro.

Ainda assim é preciso considerar a afirmação de que “tudo era muito Rio de Janeiro” com uma certa cautela. Flora

Süssekind (1987) menciona revistas pequenas publicadas no começo do século XX em São Paulo durante anos, além da primeira publicação brasileira dedicada exclusivamente à fotografia, a *Revista Photographica*, de 1909. Menos de uma década depois, Alceu de Amoroso Lima (1917) afirma que “o século XX é o século de São Paulo”, enquanto os Modernistas começam a formular sua visão de um Brasil do futuro irradiada a partir de São Paulo e traduzida na equação “São Paulo = cidade moderna = cultura nova” (Fabris, 1994, p. 3).

Ainda que o Rio de Janeiro dominasse o panorama nacional, São Paulo se investiu, gradativamente, do papel de depositário de um ideal de modernidade brasileira, baseada, em parte, na constatação de infraestrutura paulista em relação ao restante do país. Pois “se Rio de Janeiro era a capital política. São Paulo configura-se nitidamente como a cidade líder da nação, como a capital moral do país novo em construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural (Fabris, 1994, p. 3)”.

O cinema também fornece alguns bons exemplos de uma presença paulista na produção cultural. É o caso dos filmes que tornaram o ator Amácio Mazzaropi (1912-1981) célebre, interpretando o tipo caipira paulista a partir do início da década de 1950. Mais ou menos a mesma época em que filmes produzidos pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz mostravam a paisagem do interior do estado em *Floradas da Serra* (1954) ou a paisagem urbana de São Paulo em *Esquina da Ilusão* (1953).

Na década seguinte, a pesquisadora Marta Moraes Nehring (2007) relacionou três filmes representativos do cinema brasileiro: *Noite Vazia* (1964), *São Paulo S/A* (1965) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Em comum, todos participaram da formulação de uma ideia de Brasil urbano, cosmopolita e moderno. Outro aspecto comum aos três filmes é o fato de estarem ambientados em São Paulo.

A inquietação que Luiz Gê expressa não deixa de ser reflexo de um momento de transição. Antes de ter deixado de ser a capital e a maior cidade do país, o Rio de Janeiro já havia deixado de ser o principal polo industrial brasileiro há algumas décadas¹. Além disso, o contexto em que a Balão

¹ Wilson Suzigan (1970) situa este momento em 1920, enquanto Helena Kohn Cordeiro (1997) localiza o processo na década de 1940. Para Annateresa Fabris (1994), São Paulo torna-se o principal centro industrial do país durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

começou a circular foi marcado pelo aumento da população urbana brasileira em relação à rural².

Mais do que um incômodo com uma suposta sub-representação de São Paulo na imprensa, os quadrinhos que Luiz Gê começou a publicar logo em seguida ao encerramento da Balão, em 1975, talvez fossem a expressão da formulação gráfica e imagética do que o próprio autor definiu como a “marca urbana” (Gê, Caderno Gê, 1991).

No processo da construção visual desta “marca” dentro da produção de HQ de Luiz Gê, tem um papel de destaque a HQ Subterranean Snacks (1975). É nela em que o autor procura, pela primeira vez, uma ambientação urbana calçada num ambiente urbano reconhecível. Produzida durante uma estadia na Inglaterra, a HQ conta a história de uma invasão de tamanduás marcianos no metrô de Londres, retratado com precisão suficiente para chamar a atenção das pessoas com quem o autor dividia uma casa na época.

Subterranean Snacks foi o ponto de partida, como Luiz Gê declararia anos mais tarde, para que tivesse início um esforço direcionado na construção imagética da paisagem urbana nos seus quadrinhos. A partir dela, o autor

percebeu [...] que essa atitude fazia mais sentido em seu próprio país, pois os do primeiro mundo nunca deixaram de retratar sua própria realidade, incorporando-a ao imaginário de seus habitantes e ajudando a criar sua memória. (Texto da exposição Luiz Gê quadro a quadro, 42º Salão de Humor de Piracicaba, 2015)

Embora não seja difícil encontrar exemplos de estilização na representação do Brasil em charges, cartuns ou quadrinhos, o elemento urbano contemporâneo ainda tinha ares de novidade, em meados da década de 1970. Um exemplo que ajuda a entender isso é a HQ de Maurício de Sousa (Figura 1)³. Nela, as personagens Tina e Pipa transitam por uma paisagem estilizada, ainda que contenha elementos de brasilidade, tais como o ponto de ônibus, seus trajes ou o ônibus em que Pipa circula. O que sem tem na HQ é um espaço urbano não-específico.

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

3 Folha de S. Paulo, 01/09/1974, caderno Quadrinho, p. 10.



Figura 1 – Pipa e Tina em uma ambientação urbana (fonte: Folha de S. Paulo, 01/09/1974, caderno Quadrinho, p. 10)

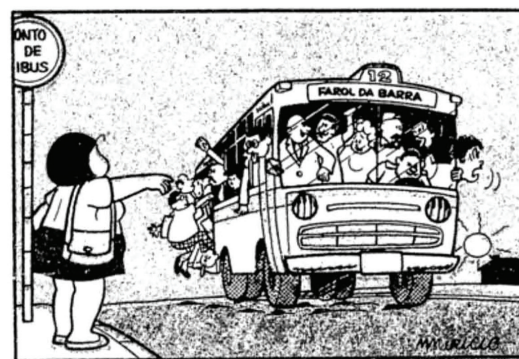


Figura 2 – No detalhe, a referência ao Rio de Janeiro – ou Salvador (fonte: Folha de S. Paulo, 01/09/1974, caderno Quadrinho, p. 10).

A única indicação de lugar é o nome da linha do ônibus, “Farol da Barra” (Figura 2) que sugere que a ação se passa no Rio de Janeiro ou Salvador. Sem dar outras pistas que permitam localizar o leitor, esta imprecisão também evita um elemento de tropicalidade que poderia ser um ruído indesejável quando a intenção é contar uma história urbana, ambientada no dia-a-dia dos habitantes de uma grande cidade. A identificação com Rio de Janeiro ou Salvador – digamos com a calçada de Copacabana ou o Elevador Lacerda, para ficar em dois lugares-comuns – seria também a identificação com um Brasil pitoresco, exótico para parte de sua própria população. Buscando trazer a marca e a contemporaneidade urbanas para suas HQs, Luiz Gê retrata a cidade de São Paulo, que pretende que seja mais do que apenas cenário para seus enredos. Ao relacionar o contemporâneo e o moderno a São Paulo, o autor alinha-se a uma certa ideologia difusa de paulistanidade que, tendo ganhado força a partir da década de 1870 (Ferretti, 2004), mostrou-se presente ao longo de todo o século XX. Manifestando-se em diversas instâncias e abrangendo ideias, por vezes, conflitantes, a paulistanidade procurou, antes de mais nada, superar o arrivismo de uma elite cafeeira paulista, de ascensão relativamente tardia no século XIX (Ferretti, 2004). Na construção de uma tradição que a justificasse, esta elite procurou diferenciar-se de um Brasil atrasado, rural e oitocentista, identificado, mais ou menos vagamente, com o “Norte” (Fabris, 1994). O discurso de “exceção paulista” tinha, entre seus pontos de partida, uma percepção de modernidade da província (depois estado) de São Paulo, parcialmente baseada em sua infraestrutura, cuja expressão material era sua rede ferroviária e o porto de Santos (Ferretti, 2004).

Luiz Gê parece se ressentir da ausência dessa urbanidade, dessa paisagem contemporânea, ao considerar o conjunto da produção brasileira de quadrinhos e charges quando publica seus primeiros trabalhos. A *Balão*, em meio a discordâncias quanto aos próximos passos da revista, encerra suas atividades em 1975. Na última capa (Figura 3), o subtítulo “Samba, Futebol e Malandragem (sic)” acompanha mosquitos com um bico-de-pena em lugar do ferrão. Na contra-capas, vemos a chamada “Balão sobrevoa o Brasil” e então vemos que os mosquitos chateiam o Cristo Redentor, que não consegue se livrar deles.



Figura 3 — Capa da última edição da *Balão*: sobrevoando o Brasil/Rio de Janeiro (Fonte: Exposição Luiz Gê: quadro a quadro, Piracicaba, 2015).

Luiz Gê, quando perguntado sobre a imprensa alternativa, coloca as coisas em perspectiva: “Imprensa alternativa era o Pasquim, mas o Pasquim vendia mais que jornal [grande]!”, e complementa: “a gente era imprensa-inseto!”⁴. “Imprensa-inseto” que na última capa da *Balão* também tem pretensões de incomodar, sobrevoando o Rio de Janeiro e, por associação, o Brasil.

Quadrinizando São Paulo

Tendo como ponto de partida a percepção surgida com *Subterranean Snacks*, Luiz Gê passou a abordar e a trabalhar uma certa temática paulista ao longo de, aproximadamente, 15 anos. Esta temática foi tratada de forma direta em parte de sua produção de quadrinhos, quase todos reunidos depois no álbum *Território de Bravos* (1993). São HQs que mesclam a leitura feita pelo autor do seu entorno e do seu tempo, com pesquisas históricas realizadas ainda nos tempos de FAU, quando foi aluno de Benedito Lima de Toledo, Nestor Goulart e Júlio Katinsky. São, ainda, narrativas que compõem um trajeto na obra de Luiz Gê que dialoga com di-

⁴ Programa Jogo de Ideias, 2012, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GmY4OPVUuME>, acesso em 26/09/2015.

versos processos em curso a partir de meados dos anos 1970 e ao longo da década seguinte tais como a imprensa alternativa com Versus e Movimento, o graffiti de Alex Vallauri e Maurício Villaça e a música dissonante de Arrigo Barnabé e da chamada Vanguarda Paulista. Com eles, compõe um ambiente cultural e ideológico que contribuem para uma formulação discursiva, tanto textual quanto imageticamente, de São Paulo como grande expoente de uma brasilidade moderna.

Gino Amleto Meneghetti (1976)

O uso de um referencial da paisagem urbana como base visual da narrativa foi posto em prática novamente no ano seguinte a Subterranean Snacks. Desta vez, Luiz Gê lançou mão de cenários da cidade de São Paulo para contar uma versão romantizada e fantasiosa da fuga do fora-da-lei Gino Amleto Meneghetti, empreendida meio século antes, através de um quarteirão cercado pela polícia entre a rua dos Gusmões e a rua Santa Ifigênia, no centro de São Paulo. As imagens que retratam a cidade na década de 1920 foram obtidas a partir de um álbum fotográfico: São Paulo, quem te viu, quem te vê⁵, que faziam um comparativo entre o tempo presente – no caso, a década de 1920 – e paisagens da cidade fotografadas na última década do século XIX.

Meneghetti tinha uma aura romântica e era tido como uma espécie de “bom ladrão”, pois tinha reputação de roubar apenas os ricos⁶. Sua fuga sobre os telhados das casas do quarteirão foi um dos episódios que o ajudariam a se tornar uma lenda paulistana na primeira metade do século XX. Luiz Gê usa cenários da época do ocorrido, 1926, como forma de ambientar a história, mas, também, como referência ao centro de São Paulo onde ainda se encontram algumas fachadas da arquitetura eclética, característica daquele momento histórico. Outro efeito que a descrição destas fachadas tem é o de ligar diferentes épocas, caso do cenário mostrado na segunda página da HQ, com edifícios do Largo de São Bento (Figura 4), demolidos pouco tempo antes devido às obras do Metrô que começava a ser implantado na

cidade (Campos, 2014). Com seus cenários desaparecidos, São Paulo se faz presente na HQ como memória e ausência, assim como o verdadeiro Meneghetti, falecido em maio daquele mesmo 1976, com mais de 90 anos de idade.



Figura 4 – Na segunda página de Gino Amleto Meneghetti, uma visão de São Paulo na década de 1920 (Fonte: Marcos Faerman – www.marcos-faerman.com.br).

Deve-se, ainda, lembrar que a HQ foi publicada durante o governo militar. Embora já estivesse em curso o processo de abertura política, iniciado em 1974 pelo presidente Ernesto Geisel (1974-79), o aparato repressivo do Estado

⁵ Entrevista concedida por Luiz Gê em 10/09/2016.

⁶ Em 2009, Mouzar Benedito publicou uma biografia bastante informativa sobre Meneghetti (ver bibliografia).

continuava ativo contra os opositores políticos do regime (Gaspari, 2003). Outra leitura possível, portanto, é a do momento político com uma foto mostrada ao final, onde se veem os efeitos da violência dos agentes do Estado sofrida por Meneghetti.

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

Sem Luz No Fim Do Túnel (1979)

Em agosto de 1979, Mino Carta lançou o *Jornal da República*, que teria vida curta mas trazia, já em seu segundo número, uma HQ seriada sem título, que se inicia no túnel da avenida 9 de Julho, um dos marcos urbanísticos de São Paulo. A história, é, às vezes, denominada como *Sem luz no fim do túnel*, mas também, por Luiz Gê, como *Voo Cego*, em parte porque o próprio autor “não fazia a menor ideia do que ia acontecer” no capítulo do dia seguinte.

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

A referência clara a marcos arquitetônicos da cidade é parte de um esforço deliberado de Luiz Gê em transpor para a HQ o que ele julga ser o momento em que São Paulo “começa a aparecer e [...] tomar o lugar do Rio”, em outras áreas além da industrial. Como já colocado neste artigo, podem-se questionar as alegações do autor, mas o fato é que, ao longo dos 50 capítulos de *Sem luz no fim do túnel* publicados quase diariamente no jornal, o leitor é levado a diversos pontos da cidade de São Paulo: Viaduto do Chá, Ponte das Bandeiras, Marginais e Avenida Paulista, identificáveis por meio de seus elementos e detalhes arquitetônicos. A cidade torna-se mais do que um cenário para as aventuras de Professor Doutor, Zuleika e Douglas, o piloto de provas, ao vermos um de seus prédios mais conhecidos, o Banespa, transformar-se num foguete espacial.

O elemento de fantasia se dá em outros momentos e serve como uma referência a elementos de brasilidade como

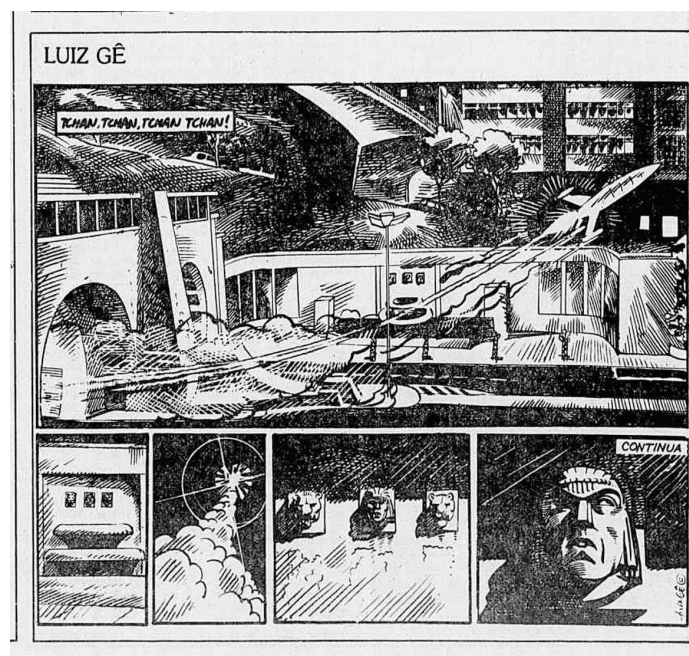


Figura 5 — Em *Sem luz no fim do túnel*, o túnel a 9 de Julho em diversos detalhes (Fonte: *Jornal da República*, 01/09/1979, p. 13 — HBN).

no caso do surgimento na trama do 14 Bis, monumento que se encontra na praça Bagatelle, situada em meio à avenida Santos Dumont, na zona norte de São Paulo. O diálogo com elementos contemporâneos se dá pela paisagem urbana, mas também por outros elementos do dia-a-dia. O apresentador de telejornal interage com os personagens, que enfrentam engarrafamentos formados por carros de modelos reconhecíveis — Fuscas, Variants. Um ônibus da linha 5323 (Anhangabaú/Capão Redondo), entre outros detalhes, situam a ação e os personagens em São Paulo e em mais nenhum outro lugar.

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

charge⁷. Na HQ, o poder de Zuleika faz com que os preços na feira se reduzam magicamente a uma simples pergunta do falso presidente. Em outro momento, “Figueiredo” consegue livrar os personagens de um congestionamento, com a escolta da polícia.

Era uma maneira escolhida pelo autor para se referir à truculência do novo presidente, ex-chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), que já afirmara preferir “cheirinho de cavalo”⁸ ao do povo. À frente do governo, teria que lidar com a crise da dívida externa, que fez o país iniciar a década de 1980 com recessão, estagnação econômica e inflação – ou “estagflação” (Fausto, 1995, p. 503) – e, ao mesmo tempo, continuar a abertura política iniciada pelo seu antecessor Geisel. Com esta missão, afirmou que o processo continuaria “e quem quiser que eu não abra eu prendo, arrebento [...]”⁹.

Ao fazer-se passar por um governante que encarnava um regime que resolvia tudo pelo atalho da via autoritária, Zuleika possuía, de fato, os meios de “solucionar” qualquer embaraço que pudesse se tornar um obstáculo aos planos de Professor Doutor. Foi, provavelmente, por isso que, quando questionada se só conhecia aquele truque, ela tenha respondido: “precisa saber outro”?

Entradas E Bandeiras (1985)

Dando continuidade a uma ideia surgida durante a produção de *Sem luz no fim do túnel*¹⁰, Luiz Gê produziu, em 1984, a HQ *Entradas e Bandeiras* para a efêmera revista *Brasil Extra* (Gê, Uma conversa com o cartunista Luiz Gê, 2014)¹¹, sendo, depois, publicada no primeiro número de *Chiclete com Banana* (1985) e compilada no ál-

bum *Território de Bravos* (1993). “Dedicada ao Vitor (sic) [Brecheret] e esculpida por Luiz Gê”, a história fez de dois marcos da cidade de São Paulo, personagens. O primeiro deles é o Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret¹² – daí a dedicatória em forma de subtítulo.

Os indicadores do tempo e do lugar presentes são, num primeiro momento, visualmente menos explícitos: verificam-se na indicação da paisagem noturna da cidade, nos semáforos, placa de rua. Da mesma forma que em *Sem luz no fim do túnel*, temos um modelo de automóvel comum e reconhecível. Nada de carrões genéricos, fora das proporções dos veículos encontráveis nas ruas de qualquer cidade brasileira daquele momento: o casal que tem seu trajeto interrompido na madrugada paulistana ocupa um Gol, modelo mais vendido no país por 27 anos consecutivos – liderança que seria perdida apenas em 2014 (Matsubara, 2015).

A evidência da localização fica por conta do texto escrito, que deixa claro que estamos no cruzamento das avenidas Brigadeiro Luís Antônio e Brasil. Trata-se de um cruzamento localizado nas proximidades do Monumento às Bandeiras, que surge na história primeiramente na figura de um dos indígenas que compõem o conjunto e dele se destaca para parar o trânsito da madrugada. Foi a partir da leitura de *Entradas e Bandeiras* que a jornalista Rosângela Petta sugeriu que a Revista Goodyear fizesse algo semelhante para o centenário da Avenida Paulista¹³. Uma de suas motivações foi semelhança da linguagem dos quadrinhos com a narrativa cinematográfica, com seus “cortes, planos, decupagem e en-

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

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

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

10 Conforme declaração em entrevista à Revista Ponto (2014).

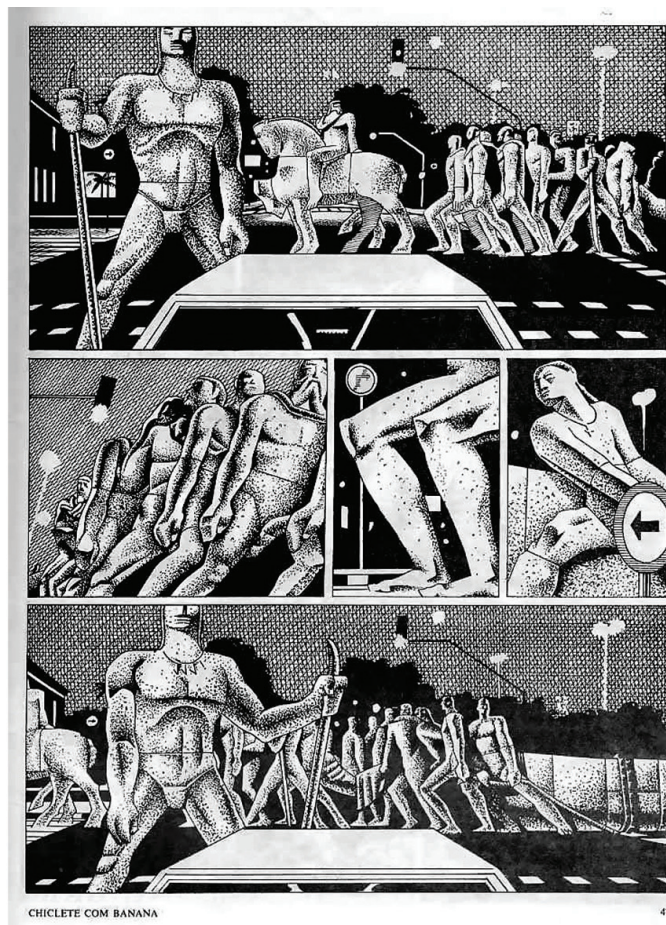
11 Muitas vezes referenciada apenas como *Extra*, foi uma revista que teve uma única edição. De acordo com Dagomir Marquetti (2011), uma segunda edição pode ter sido lançada, mas sem maiores repercussões.

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

13 Entrevista concedida em 23/08/2016.

quadramentos” (CYRNE, 2001, apud ALVES, 2011, p. 1)¹⁴.

O tempo da ação é curto, mas a sequência visual assume uma temporalidade irreal, bem de acordo com a situa-



ção delirante que se instala. O leitor é, então, levado a ver o Monumento em ação, em uma sequência que explora os detalhes da escultura sem alterações adicionais de seus elementos visuais. A obra de Brecheret desdobra-se em sucessivos enquadramentos que multiplicam o momento narrativo concebido pelo artista em sub-momentos, articulados entre

si de modo a amplificar a dramaticidade da narrativa heroica do conjunto.

A HQ termina com a aparição de uma segunda obra emblemática da paisagem de São Paulo, o Borba Gato, de Júlio Guerra (1963). Desta maneira, Luiz Gê coloca em diálogo duas obras que versam sobre um dos mais caros mitos fundadores da paulistanidade. O ciclo bandeirante ocupa papel de destaque na formulação de um discurso localizador da importância e da centralidade de São Paulo como formador do Brasil. São duas obras integrantes desse discurso, dessa celebração de um passado paulista heroico, que se relacionam na HQ e fora dela, como demonstra o episódio em que ambas foram pichadas, na mesma data, logo antes das eleições de 2016 para a prefeitura de São Paulo¹⁵.

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

Considerações Finais

A relação de HQs relacionadas neste artigo ajuda a ilustrar o que se poderia entender como um registro da entrada da cidade de São Paulo nos quadrinhos de Luiz Gê. São amostras de um processo que teria seu ápice quinze anos depois da publicação de Gino Amleto Meneghetti, na novela gráfica Fragmentos Completos (1991) – depois rebatizada Avenida Paulista. São Paulo, através de seus personagens e de sua arquitetura, é mais do que um cenário, adquire personalidade e mostra-se protagonista nas HQs abordadas.

Na obra em quadrinhos de Luiz Gê, observada em seu conjunto, as etapas desse protagonismo formam um paralelo com a própria concepção do autor da trajetória da cidade

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

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

rumo ao seu destino manifesto. Transcendendo o chavão de São Paulo como Locomotiva do Brasil, essa ideia expressa-se, muitas vezes de formas sutis, em diversos níveis de discurso de paulistanidade aos quais as HQs do autor, juntamente com autores como Angeli e Laerte (ambos também publicados na Balão), se integraram e ajudaram a formular no intervalo entre Meneghetti (1976) e Fragmentos completos/Avenida Paulista (1991). Suas HQs fizeram parte de um discurso que buscou ir além das fronteiras de São Paulo e dos limites do que então se considerava o nicho dos quadrinhos – uma leitura menor ou passatempo infantil. Publicações dos anos 1980, como Chiclete com Banana (1985), Circo (1987) e Animal (1989) procuraram fazer a ponte entre os quadrinhos dito autorais e outros campos culturais, tais como a música ou o cinema, e políticos, pela via da sátira política e de costumes. A própria forma de utilizar os quadrinhos para tratar de temas adultos, contemporâneos e, por vezes, denso foram um indicativo de modernidade ao mesmo tempo em que estes e outros artistas contribuíram, cada uma a seu modo, com a constituição de um imaginário urbano.

Em paralelo a esta constituição, os quadrinhos de Luiz Gê permitem visualizar a materialização de valores correspondentes a uma modernidade brasileira, em imagens que deles são registro, mas, também, resultantes. Neles estão outros indicadores dessa modernidade praticada e pretendida, tais como elementos urbanísticos (túneis, viadutos) e artefatos tecnológicos (automóveis, aviões, foguetes, computadores) ajudando a construir a imagem da metrópole. São Paulo é tema mas também é palco desses embates entre diferentes valores, ideologias e campos de conhecimento e das formulações por eles proporcionadas. Nesse processo, torna-se constituinte de uma paisagem e de uma certa ideia de progresso. A capital paulista aparece não apenas como cenário, mas como símbolo e depositária de um ideal de modernidade brasileira.

Bibliografia

- Alves, B. F. Histórias em quadrinhos e cinema: um caso de tradução intersemiótica. In 1^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2011. Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/> anais1asjornadas/anais/3-ARTIGO_1AS_JORNADAS-BRUNO_FERNANDES_ALVES.pdf, acessado em 21/12/2016.
- Benedito, M. (2009). Meneghetti: o gato dos telhados. São Paulo: Boitempo.
- Cordeiro, H. K. (1997). A “cidade mundial” de São Paulo e o complexo corporativo do seu centro metropolitano. Em M. Santos, M. A. Souza, F. C. Scarlato, & M. Arroyo, O novo mapa do mundo: fim de século e globalização (3^a Edição ed.). São Paulo: Hucitec.
- Campos, E. (2014). Os primeiros hotéis da cidade de São Paulo. Acesso em 30 de 09 de 2015, disponível em Correio Gourmant: http://correiogourmand.com.br/turismo_03_turismo_05_historia_primeiros_hoteis_sao_paulo.htm
- Carvalho, V. C. (2008). Casa versus Rua: A Conspicuidade Feminina e o Trabalho Doméstico. Em V. C. Carvalho, Gênero e Artefato: os sistemas domésticos na perspectiva da cultura material (pp. 217-271). São Paulo: Edusp.
- Cirne, M. (1982). Uma introdução política aos quadrinhos. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra.
- Diwan, P. (2007). Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto.
- Fabris, A. (1994). O futurismo paulista: hipóteses para a chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, Edusp.
- Fausto, B. (1995). História do Brasil (2^a Edição ed.). São Paulo: Edusp.
- Ferretti, D. J. (2004). A construção da paulistanidade: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930). Tese (Doutorado em História Social), USP, FFLCH, São Paulo.
- Finotti, I. (2014). Um certo Toninho Mendes. Em T. Mendes, Humor Paulistano - A Experiência do Circo Editorial - 1984-1995. São Paulo: Sesi.
- Foulcault, M. (1994). Os corpos dóceis. Em M. Foulcault, Vigiar e Punir (pp. 125-204). Petrópolis: Vozes.
- Gaspari, E. (2003). A ditadura derrotada. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gê, L. (1991). Caderno Gê. Mil Perigos(3).
- Gê, L. (1993). Território de bravos. São Paulo: Editora 34.
- Gê, L. (outubro de 2014). Uma conversa com o cartu-

nista Luiz Gê. Revista Ponto.

Lima, A. d. (set.-dez. de 1917). O êxodo. Revista do Brasil, VI(21), pp. 30-41.

Marquezi, D. (1980). Auika! São Paulo: Proposta Editorial.

Marquezi, D. (23 de jan. de 2011). Brasil Extra: a memória apagada. Acesso em 2 de jun. de 2016, disponível em Dagomir Marquezi: <http://dagomir.blogspot.com.br/2011/01/brasil-extra-mais-uma-imagem-do-passado.html>

Matsubara, V. (12 de maio de 2015). Gol faz 35 anos; veja 10 curiosidades. Acesso em 20 de dez. de 2016, disponível em Quatro Rodas: <http://quatrorodas.abril.com.br/noticias/gol-faz-35-anos-veja-10-curiosidades/>

Mauad, A. M. (jan-jun de 2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista, 13(1), pp. 133-174.

Nascimento, A. (2009). Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929). Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo), FAU-USP, São Paulo.

Nehring, M. M. (2007). São Paulo no Cinema: a representação da cidade nos anos 1960. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), USP, ECA, São Paulo.

Pietroforte, A. V. (2009). Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume.

Ramos, P. (2009). A leitura dos quadrinhos. São Paulo: Contexto.

Ramos, P. (2010). Roberto Marinho editor de quadrinhos. Em R. E. Santos, Gibi, a revista sinônimo de quadrinhos (pp. 77-99). São Paulo: Via Lettera.

Süssekind, F. (1987). Cinematógrafo de Letras. São Paulo: Companhia das Letras.

Samain, E. (2012). As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. Em E. (. Samain, Como pensam as imagens (pp. 21-36). Campinas: Unicamp.

Sevcenko, N. (1998). A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. Em N. Sevcenko (Ed.), História da Vida Privada no Brasil (Vol. 3, pp. 513-619). São Paulo: Companhia das Letras.

Suzigan, W. (1971). A Industrialização de São Paulo:

1930-1945. Revista Brasileira de Economia, 25(2), pp. 89-112.

Últimas publicações dos autores

Queluz, M. L. (2016). Humor e política nas caricaturas de Aluísio Azevedo. Tempo e Argumento, 08, pp. 134-156.

Queluz, M. L. (2016). Ciência e Tecnologia nos Mundos Imaginários de Yantok: Aventuras de Kaximbown (1911-1913). História, histórias, 4, pp. 205-221.

Mizanzuk, I. A., & Queluz, M. L. (2015). Modernismo e tradição na busca da autonomia das artes e do design no Brasil. Cadernos da Escola de Comunicação (Unibrasil), 1, p. 87.

Queluz, G. L., & Queluz, M. L. (2015). A pedagogia da ação direta entre redes e ruas: mediações e interações tecnológicas. Educativa (UCG), 18, pp. 146-167.

Queluz, M. L. (2014). A cidade reinventada nas charges de Yantok. Iluminuras, 15, pp. 198-211.

Santos, G. C. (2015). Fanzines e a autopublicação de quadrinhos antes da internet. 3ªs Jornadas internacionais de quadrinhos.