

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

RENAN SILVA DUARTE

**A infância representada em tiras de jornal: uma leitura de *Peanuts*, de Charles Schulz, e *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson**

JUIZ DE FORA

2018

RENAN SILVA DUARTE

**A infância representada em tiras de jornal: uma leitura de *Peanuts*, de Charles Schulz, e *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a conclusão do curso e a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

JUIZ DE FORA

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Duarte, Renan Silva .

A infância representada em tiras de jornal : Uma leitura de Peanuts, de Charles Schulz, e Calvin e Haroldo, de Bill Watterson / Renan Silva Duarte. -- 2018.

101 f.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Charles Schulz. 2. Bill Watterson. 3. Tiras. 4. Literatura. 5. Infância. I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

RENAN SILVA DUARTE

**A infância representada em tiras de jornal: uma leitura de *Peanuts*, de Charles Schulz, e *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a conclusão do curso e a obtenção do título de mestre.

Prof. Dr. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Aprovado em      de      de 2018.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Nícea Helena de Almeida Nogueira (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof. Dr. Carolina Alves Magaldi (Membro interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos (Membro externo)  
Universidade Federal de São Paulo

Dedico este trabalho ao meu pai. O  
homem mais gentil do mundo.

## AGRADECIMENTOS

Sempre me pareceu que agradecer demais é um trabalho desonesto, pois quem realmente merece nossos sinceros reconhecimentos acabam ofuscados pela imensidão de palavras. Também é desonesto não agradecer, pois eu não sou nada sozinho. Logo, serei breve:

Agradeço honestamente a minha própria jornada diante de Deus, pois não sei quem Ele é e se Ele existe, mas sei que percorri um longo caminho. Ele sabe.

Agradeço ao meu pai José Maria Duarte, que parece carregar nos ombros o mundo. Sem medo de qualquer clichê, digo que é o melhor pai que alguém poderia ter.

Agradeço a minha querida mãe Silvia Duarte, pelo seu esforço e dedicação em me compreender, mesmo quando eu não merecia compreensão alguma. Por também me encher de revistas quando criança.

Agradeço ao meu irmão Geovany, que não fez nada, mas eu o amo assim mesmo.

Agradeço ao meu orientador Anderson Pires, por estar sempre atento às possibilidades da pesquisa, com direcionamentos precisos e incentivos para prosseguir. Além de ser, também, um apaixonado pela nona arte.

Agradeço ao prof. Gilvan, por acolher a pesquisa e estar sempre aberto não só como um professor, mas como um ser humano.

Agradeço aos amigos que, de uma forma ou de outra, me ajudaram nessa jornada. João Felipe, pela amizade sincera e pelas longas conversas sobre tudo quanto é arte e imaginações. Rafael Coutinho, por muitas vezes compartilhar das mesmas angústias. Lucas Fazola, (a quem também desagradeço por me fazer gastar mais do que posso em quadrinhos, quadrinhos, quadrinhos...), e por ser um amigo próximo e irmão de luta nessa jornada acadêmica. Ramon Xavier, por compartilharmos o mesmo teto e perdermos muito tempo jogando. Thomas e Luana, casal bonito, que tenho a honra de ter sido padrinho. Wagner Lacerda, por muitos vinhos, prosas e redações.

Se eu me esqueci de alguém, perdoe a miopia. A ingratidão é uma marca da nossa natureza.

A todos vocês, obrigado!

Em todo este mundo, não há nada mais inspirador do que alguém que acabou de se livrar de uma obrigação.

Linus van Pelt

Quando se é sério a respeito de se divertir, nunca é muito divertido.

Calvin

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1: Hagar, o Horrível .....  | 18 |
| Figura 2: Traço reconhecível de Quino. ....  | 19 |
| Figura 3: Hagar, de Dik Browne. ....   | 21 |
| Figura 4: Cartum de Ziraldo.....   | 21 |
| Figura 5. <i>Funnies on Parade</i> . O primeiro <i>comic book</i> , lançado em 1933.....   | 28 |
| Figura 6. Trecho de <i>Max und Moritz</i> .....  | 38 |
| Figura 7. Trecho de <i>Max und Moritz</i> .....  | 39 |
| Figura 8. Os garotos são levados para serem moídos.....  | 41 |
| Figura 9. Trecho de <i>História do Sr. Jabot</i> . Obra de Töpffer pub. em 1833.....   | 43 |
| Figura 10: <i>Hogan's Alley</i> , 1986. ....   | 46 |
| Figura 11: Cartum de <i>Hoogan's Alley</i> encenando uma revolta dos moradores contra um agente da carrocinha.....   | 48 |
| Figura 12. <i>The Katzenjammer Kids</i> . Passagem praticamente copiada de <i>Max und Moritz</i> .....   | 50 |
| Figura 13: Buster Brown cometendo uma travessura e aprendendo uma lição ao fim. ....   | 51 |
| Figura 14. <i>Li'l Folks</i> . Série anterior a <i>Peanuts</i> . Na época, Charles Schulz assinava como Sparky, uma apelido de infância.....   | 54 |
| Figura 15. 12 de Abril, 1956. O eterno fracasso de Charlie Brown em tentar empinar uma pipa. Comparando com os trabalhos dos anos posteriores, há certa diferença no traço dos primeiros anos..... | 56 |
| Figura 16. 13 de Fevereiro, 1965. Um exemplo de uma tira dependendo apenas da reflexão de um personagem.....   | 57 |
| Figura 17. 10 de Outubro, 1950. Rosto mais raivoso de Charlie Brown. Algo que seria mais raro após a evolução do traço de Schulz. ....   | 58 |
| Figura 18. 6 de Outubro, 1950. Com aspecto de filhote, Snoopy ainda não tinha a personalidade marcante dos anos posteriores.....   | 58 |
| Figura 19: <i>The Ting Lings</i> é uma possível inspiração para Outcault no design de <i>The Yellow Kid</i> .....  | 61 |
| Figura 20: <i>Little Jimmy</i> , criação de James Swinnerton, iniciou-se em 1904. ...  | 63 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 21: <i>Napoleon</i> (1930-1961), de Clifford McBride, uma tira de aventura focada na relação entre um garoto e seu cachorro. .... | 64 |
| Figura 22. 5 de Fevereiro, 1979. Snoopy enfrenta o barão vermelho. ....  | 65 |
| Figura 23: <i>Little Nemo</i> (1905-1914), de Winsor McCay. ....   | 67 |
| Figura 24: <i>The Saddies?</i> , de Brendan B. ....  | 73 |
| Figura 25: Primeira tira da série, de 18/11/1985. ....   | 78 |
| Figura 26: O tigre só está vivo para Calvin. Para os adultos, é um tigre de pelúcia. ....  | 79 |
| Figura 27: 29, Novembro de 1985. Calvin sempre enfrentava seus problemas através da imaginação. ....                                     | 80 |
| Figura 28: Interação entre Snoopy e outros personagens. ....   | 80 |
| Figura 29: O surgimento do <i>Ás Voador</i> . ....   | 81 |
| Figura 30: Apesar de incomodar o Sr. Wilson, Dennis nunca o viu como um inimigo. ....  | 84 |
| Figura 31: A imaginação de Calvin transforma o ambiente gradativamente. ...  | 87 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 11  |
| 1. A TIRA DE JORNAL E A CRIANÇA.....   | 17  |
| 1.1 A forma da tira.....   | 17  |
| 1.2 As kid strips – a criança representada .....                                   | 22  |
| 1.3 Os quadrinhos e a criança leitora – associações com a literatura infantil..... | 26  |
| 2. A CRIANÇA NO MUNDO DOS QUADRINHOS .....   | 36  |
| 2.1 A infância como lugar da transgressão .....                                    | 36  |
| 2.2 O sucesso do menino amarelo.....   | 44  |
| 3 <i>PEANUTS</i> E <i>CALVIN E HAROLDO</i> .....                                   | 53  |
| 3.1 <i>Peanuts</i> .....   | 53  |
| 3.2 O voo do tigre: <i>Calvin e Haroldo</i> .....                                  | 77  |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 94  |
| REFERÊNCIAS.....   | 97  |
| SITES CONSULTADOS.....   | 101 |

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre a representação da infância em tiras protagonizadas por crianças, focando-se nas obras *Peanuts*, de Charles Schulz, e *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson. Para tanto, buscamos compreender que sentidos a presença da criança como personagem pode assumir em uma tira de jornal, especificamente dentro das chamadas *kid strips*. O trabalho parte das definições propostas por Ramos (2010) e Marschall (1989) sobre o formato tira, para então estabelecer reflexões sobre a relação entre a criança e os quadrinhos, a fim de compreender de que forma o universo infantil acabou se associando a esta mídia. Contribuíram para isso autores como Eco (1970), García (2012) e Oliveira e Palo (1986). Para a análise das obras em questão, buscou-se identificar a permanência de uma forma como a infância é representada nos quadrinhos, suas influências e ressonâncias em *Peanuts* e *Calvin e Haroldo*. Além disso, realizou-se uma leitura comparativa entre as duas obras, observando as formas de representar a infância em cada uma delas, suas especificidades e inovações em questão de temática e composição de tiras. Para isso, utilizamos como referências os autores Harvey (1994, 1998), Marschall (1989), Paz (2012) e Benjamin (1994).

**Palavras-chave:** Charles Schulz, Bill Watterson, tiras, literatura, infância.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate the representation of childhood in comic strips that have children as protagonists, focusing on the close reading of *Peanuts*, written by Charles Schulz, and *Calvin and Hobbes*, created by Bill Watterson. In this regard, we sought to apprehend the implied meanings of the presence of a kid as the main character of a newspaper comic strip, specifically in the *kid strips*. Our research has as theoretical premises the notions articulated by Ramos (2010) and Marschall (1989) concerning the format of the comic strip. Having these concepts as starting points, we established conjectures about the relation between children and comic strips, uncovering how the childish world has been progressively associated with the aforementioned medium. In order to construct these formulations, we used the contributions of authors such as Eco (1970), García (2012) and Oliveira and Palo (1986). In the analysis of *Peanuts* and *Calvin and Hobbes*, we sought to identify the permanence of childhood as a form, studying the influences and resonances that permeate both works. Also, we performed a comparative reading between these two *kid strips*, observing the ways in which childhood is represented in each one and how they distinctively innovate the thematic and the compositional aspects of comic strips. Thus, we utilized as crucial references selected works of Harvey (1994, 1998), Marschall (1989), Paz (2012) and Benjamin (1994).

**Key-words:** Charles Schulz, Bill Watterson, comic strips, literature, childhood.

## INTRODUÇÃO

As tiras de jornal foram responsáveis por popularizar as Histórias em Quadrinhos como uma linguagem e expandir suas potencialidades como arte. Em seus primeiros anos, no final do século XIX, os quadrinhos foram capazes de estabelecer seus recursos fundamentais e algumas das suas principais temáticas. O recurso do balão, o requadro, as linhas de movimento, o traço cartunesco, consolidados nessa época, tornaram-se, desde então, algo à disposição dos artistas para uso, seja da forma mais padrão a mais experimental. Quanto à temática, alguns assuntos e personagens seriam recorrentes nas tiras: a família, o vagabundo esperto e engraçado, a dupla cômica, e, a que aqui nos interessa, a criança.

A história da relação entre quadrinhos e infância é tão antiga quanto a própria história dos quadrinhos. Comumente relacionam-se um e outro, seja de forma negativa ou positiva. O fato é que a HQ encontrou no universo infantil, ou, para ser mais preciso, na representação do universo infantil, um amplo terreno a ser explorado como matéria prima, sendo o cenário perfeito para o artista dizer o que pretende. A quantidade de séries que colocavam em palco a criança como centro acabou por criar uma falsa ideia de que quadrinhos era uma leitura infantil. Temos, no entanto, como dizer que séries como *Peanuts* e *Calvin e Haroldo* são mais do que uma mera distração para crianças.

Nossa pesquisa partiu da percepção sobre a escassez de trabalhos voltados para a análise de tiras no campo dos Estudos Literários, uma vez que tem se percebido um enfoque muito maior em romances gráficos pelo seu caráter literário mais evidente. Nesse viés, ao nos depararmos com a história dos quadrinhos em geral, notamos que as tiras protagonizadas por crianças desempenham um papel fundamental de influência em leitores e envolvidos com o meio. Algumas questões nos serviram como ponto de partida: Seria possível identificar uma tradição das tiras protagonizadas por crianças? Que obras se estabeleceram como peças fundamentais nessa tradição? Ou, até mesmo, tradições? Como essas obras compreendem a infância que representam? E, por fim, o que podemos analisar dessas obras em termos comparativos? Assim, propomos a investigação das representações da infância nas tiras de jornal, a fim de compreender os recursos utilizados pelos autores

para construir um imaginário de infância, considerando os aspectos estéticos e temáticos dessas obras, além da relação estabelecida historicamente com a criança como leitora.

Justifica-se o estudo em tal objeto pela necessidade de se ter um olhar mais apurado para uma forma de arte tão popular e relevante na construção do imaginário das pessoas. Apesar do jornal ter perdido, nos últimos anos, seu alcance e não se tratar mais de uma mídia de consumo geral, o formato das tiras de jornal ainda permanece, mesmo em tempos de redes sociais. Interessa-nos, portanto, estudar as tiras, compreendendo sua linguagem, a partir de um recorte temático, sem desconsiderar as particularidades que tal recorte impõe. O tema da infância nas tiras de jornal talvez tenha sido um dos mais recorrentes e permanentes ao longo dos anos a ponto de ser capaz de cunhar seu próprio gênero. Por isso, entendemos que necessita de uma visão mais específica dentro dos estudos sobre os quadrinhos.

O trabalho pretende, também, investigar as condições de produção e recepção dessas obras, bem como a formação da comunidade leitora. A relação entre a infância e os quadrinhos perpassa uma construção que envolve o mercado, condições sociais e, também, preocupações pedagógicas. Dessa forma, confusões entre as tiras protagonizadas por crianças e o escopo da literatura infantil são comuns, a ponto de confundir tais quadrinhos como mera leitura infantil. Problemas semelhantes aos enfrentados pela literatura infantil são encontrados na concepção do senso comum a respeito das tiras protagonizadas por crianças. O impasse nos permite, no entanto, compreender um pouco mais a natureza dessa forma de arte, pois desatando alguns nós entre estes dois objetos – a literatura infantil e os quadrinhos – talvez seja possível termos uma avaliação crítica mais proveitosa.

Compreendemos os quadrinhos como uma linguagem capaz de dialogar com a Literatura, Cinema, Artes, Teoria da Comunicação etc, tal como é proposto por Ramos (2010). Dentro dos quadrinhos há uma diversidade de gêneros, e entre eles está a tira. Assim, pretendemos observar certas obras fundamentais do gênero de tiras protagonizadas por crianças, aqui chamado como *kids trips*. Consideramos como fundamentais as obras que foram capazes de alcançar imensa popularidade, uma vez que não está desassociado o sucesso dessas tiras com o escopo do jornal de atingir o

máximo de leitores possíveis. Mas também são fundamentais por terem sido, principalmente, capazes de influenciar as séries seguintes a ponto de podermos dizer que fundaram um modelo de representação permanente ao longo dos anos. Portanto, duas obras nos parecem centrais dentro dessa história: *Peanuts*, de Charles Schulz; e *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson.

Para compreendê-las, pretendemos observar, em um primeiro momento, obras anteriores como *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch; *The Yellow Kid*, de Richard Outcault; *The Katzenjammer Kids*, de Rudolph Dirks, entre outras. Produções, a nosso ver, fundadoras e responsáveis pela imensa popularização dos quadrinhos e da sua evolução enquanto arte e linguagem. Ao analisar tais obras, o trabalho busca compreender que infância está posta nestas tiras e de que modos os artistas utilizam dessa representação para comunicar uma visão de mundo. Por serem pioneiras, pensamos na possibilidade de encontrar ressonâncias dessas produções em *Peanuts* e *Calvin e Haroldo*, a fim de melhor compreendermos as obras de Schulz e Watterson.

A princípio, temos localizado dois movimentos que surgem a partir da leitura dos quadrinistas pioneiros. Se considerarmos os seguidores de *Max und Moritz*, que inspirados pela sua pulsante anarquia, ao trazer crianças perversas, capazes de infernizar a vida de um vilarejo inteiro, temos a concepção da infância como uma possibilidade para a contestação e transgressão. Visto que a criança não está formada; está, ainda, para ser um adulto, e por isso mesmo não deve responder às regras dos adultos, a infância se torna uma arma para se opor ao mundo civilizado e banal da vida cotidiana e regrada dos mais velhos. Nessa perspectiva, percebe-se a influência de *Max und Moritz* nas obras de Richard Outcault e Rudolph Dirks. Do mesmo modo, é possível notar que ainda hoje há quadrinhos e animações, séries de desenho animado, que exploram a infância como o lugar de se colocar a imaginação a serviço do caos, da anarquia, desobediência, aventura e contestação.

Outra tendência, mais alinhada à Lewis Carroll, com *Alice no País das Maravilhas*, teria como principal expoente a obra de Winsor McCay. *Little Nemo in Slumberland* apresenta um garoto que viaja pelo mundo dos sonhos, conhecendo reis e rainhas, criaturas fantásticas, ou vivendo aventuras impossíveis e mágicas, mas ao final de cada página, no último quadro, Nemo desperta de seu sonho. Esse tipo de repetição e variação do mesmo tema

confere à obra de McCay algo de lírico, tornando-o parte do que Eco (1970) chamaria de “filão lírico”, juntamente com *Krazy Kat*, de George Herriman, e *Peanuts*. Obras como a de McCay possuem alguns raros pares, mas sofisticados, como *The Kin-der-Kids*, de James Swinnerton, artista da escola de Bauhaus, que apresentava painéis espantosos em suas tiras, em suas formas distorcidas, com um toque de absurdo e surrealismo, tal como McCay. Ambos foram responsáveis por estabelecer, nos quadrinhos, a infância como uma possibilidade de acesso ao mundo onírico e do absurdo.

Após considerarmos a contribuição dessas obras para estabelecer uma tradição própria das *kid strips*, o trabalho busca se debruçar sobre duas das mais icônicas séries de quadrinhos que trazem a criança como protagonista: *Peanuts*, de Charles Schulz, e *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson. Ambas importantes não só para a história da tira, mas tornaram-se influências no meio dos quadrinhos como um todo.

*Peanuts* nos apresenta um protagonista diferente tanto da criança anárquica e capaz de agir no mundo quanto do infante que adentra ao mundo onírico. Como reflexo de seu tempo, Charlie Brown, o personagem em torno de quem o mundo criado por Schulz se organiza, é pouco imaginativo, não dado a aventuras, dotado das mais diversas angústias da vida cotidiana, incapaz de dar um passo em direção ao desconhecido. Charlie Brown é a miniatura do homem médio contemporâneo por excelência. Não há espaço para as travessuras ou para os sonhos, apenas para as neuroses. Tanto a anarquia quanto o acesso ao mundo onírico são condensados em uma figura domesticada: Snoopy, o cachorro de estimação. Apenas ali temos um vislumbre de um mundo imaginativo, de aventuras, do onírico, visto que não raro Snoopy imagina-se, de cima de sua casinha, como um legionário, aviador, herói de guerra, ou um escritor importante. Os outros personagens diluem-se em tipos neuróticos, enquanto Charlie Brown é a personalidade atormentada e condenada ao fracasso.

Nos anos 1980, surge *Calvin e Haroldo*, que, para nós, parece resolver a singularidade apresentada pela figura de Charlie Brown, caracterizado pelo afastamento das tradições apontadas. Calvin é anárquico, perverso, raivoso, e, principalmente, imaginativo. Seu melhor amigo é um tigre de pelúcia. Na obra de Watterson, a imaginação retorna à criança, mas o cenário domesticado da

classe média permanece. Calvin é capaz de resolver todos os seus problemas a partir da imaginação, seja criando uma aventura intergaláctica para responder a uma prova de matemática, ou revivendo um grande safári com dinossauros para fugir da bronca da mãe. Calvin retoma o espírito anárquico e contestatório das séries pioneiras como *Buster Brown* e *The Katzenjammer Kids*, mas encerra-se em um mundo de sonhos e fantasias, como Nemo.

O primeiro capítulo aponta algumas definições sobre o que é a tira de jornal e quais são seus elementos básicos. O enfoque, no entanto, está na tentativa de compreender que sentidos são possíveis identificarmos quando se tem uma criança representada em uma tira de jornal. Partimos da possibilidade de que a infância representada em uma obra não se trata de apenas um ambiente infantil no sentido pedagógico ou de entretenimento inocente, que apela aos nossos sentimentos nostálgicos. Trata-se, portanto, de uma maneira do artista de ver o mundo através da lente que a infância proporciona em sua obra. Nesse caso, a figura da criança é uma espécie de avatar da verdade, e não apenas uma figura cômica.

O segundo capítulo se volta para os artistas pioneiros, a fim de tentar averiguar a permanência de uma forma como a criança é representada. Obras como *Max und Moritz*, *The Yellow Kid*, *Buster Brown*, e *Os Sobrinhos do Capitão* (tradução de *The Katzenjammer Kids*) apresentam uma mesma espinha dorsal, não se esquivando, cada uma a seu tempo, de refletir as tensões sociais em que estão inseridas. A possível tradição que percebemos nessas obras ressoa nas diversas produções em que a criança se apresenta como protagonista, em mídias variadas.

Após a investigação dos sentidos possíveis em representar a criança na tira de jornal, as relações entre literatura infantil e as tiras protagonizadas por crianças, suas formas de representação, partimos para a análise comparativa entre *Peanuts* e *Calvin e Haroldo*. Ambas apresentaram aspectos inovadores em seu tempo tornando-se séries que mudaram significativamente a história das tiras. Não só buscamos um comparativo entre as duas, mas também entre alguns pares de sua época que, apesar de geralmente serem esquecidas, compuseram o contexto de produção. A fim de traçar um caminho de pesquisa, nos focamos em observar de que maneira tais quadrinhos se aproximam ou distanciam-se dos modelos de representação identificados, uma vez que

personagens como Charlie Brown e Calvin surgem como elementos transformadores na forma como se entende a infância nessas tiras.

Ressaltamos que nossa pesquisa busca muito mais abrir uma porta de leitura e interpretação dessas obras do que tecer algum comentário definitivo. Reconhecemos que muitas interpretações são possíveis, e que nosso trabalho é o resultado de um esforço de leitura comparativo que, a nosso ver, pode contribuir para o entendimento das *kid strips* como um gênero consolidado.

## 1. A TIRA DE JORNAL E A CRIANÇA

A representação da criança nos quadrinhos tem gerado uma gama de personagens e séries que, com maior ou menor popularidade, apresentam, geralmente, certa aproximação de algo que podemos chamar de um gênero proeminente dentro dos quadrinhos. As *kid strips*, ou tiras protagonizadas por crianças, estão presentes na história das HQs desde o seu nascimento, e foram responsáveis, em grande parte, pelo crescimento e expansão do quadrinho como linguagem e de sua compreensão como arte.

Ramos (2010, p. 24) ressalta que a tira cômica tem sido a mais difundida no mundo, mas que também existem as tiras seriadas (de aventuras, por exemplo) e as tiras seriadas cômicas. Há, ainda, as tiras livres, que buscam um sentido mais aberto, se distanciando de padrões estabelecidos pelas formas anteriores (RAMOS, 2017, p. 101). Em nosso trabalho, lidamos apenas com as tiras seriadas cômicas, uma vez que as *kid strips* se encaixam nesse modelo.

Antes de considerarmos a relação das tiras com a infância, faz-se necessário estabelecermos o que compreendemos por tira, suas características fundamentais, e algumas ideias sobre sua forma e ritmo. Estabelecido o quadro geral, partiremos para um segundo tópico em que discutimos especificamente sobre as *kid strips* e sua relação com a criança em termos de representação, mercado e público leitor.

### 1.1 A forma da tira

Ramos define a tira da seguinte maneira:

Trata-se de um texto curto (dada a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final. (RAMOS, 2010, p. 24)

O desfecho inesperado tem sido uma constante nas tiras de jornal e vale nos determos um pouco nesse aspecto. Geralmente, o sucesso da piada, da *gag*, está no contraste presente no último quadro, o desfecho, com a narrativa apresentada nos quadros anteriores. Por ser um texto curto, de poucos

quadros, a tira tem na síntese o seu maior aliado, pois é necessário estabelecer seus personagens, a situação, o *plot*, e o desfecho em poucos quadros. O fato da tira apresentar cotidianamente variações do mesmo tema contribui para o artista não precisar sempre rerepresentar seus personagens. Quando vemos uma tira do *Peanuts*, reconhecemos seus personagens e suas características, além da psicologia de cada um, pela exposição diária nos jornais. Com o tempo, tais personagens passam a integrar um imaginário que prescinde da leitura diária. Não é preciso ser um leitor diário de *Garfield* para saber que se trata de uma tira sobre a relação tensa entre um gato preguiçoso e seu dono. Nisto, na combinação entre repetição e reconhecimento, a síntese da tira cômica com personagens recorrentes se torna mais eficaz. Vejamos a tira abaixo, da série *Hagar, o horrível*, de Dik Browne:



Figura 1: Hagar, o Horrível (BROWNE, 1996, p. 34)

A tira acima se resolve em três tempos. O primeiro quadro apresenta o tema em questão para o leitor, estabelecido pelo texto. O segundo quadro faz um close em Hagar, suspendendo o uso do requadro (a linha que delimita o quadro), deixando esta função para os quadros vizinhos. Junto ao close, reforça a importância do que Hagar está dizendo para o desenvolvimento da narrativa, aproximando o leitor das regras desconhecidas do mundo viking. No terceiro quadro, o desfecho, tem-se o final inesperado, onde o humor se estabelece.

É possível imaginar um caso hipotético em que um leitor encontre a tira de Browne pela primeira vez, desconhecendo completamente do que se trata. A tira funcionará, certamente, como uma piada sobre a relação submissa de um marido a sua mulher. Mas à medida que este leitor se deparar com outras tiras de Hagar, familiarizando-se com a ideia de ser uma tira que apresenta

uma família (*family strip*), ambientada em um mundo viking, cujo protagonista é um representante fiel de sua classe, ( másculo, bebum, bruto e violento), além de passar a reconhecer os personagens e suas personalidades, então o formato serializado mostra sua potência. Não é diferente conosco. Basta um breve olhar para o painel que os três quadros estabelecem e reconhecemos os personagens, sabemos o que esperar de Hagar, conhecemos sua personalidade. Não apenas o conteúdo, mas reconhecemos também o traço de Browne. Mesmo que um leitor comum do jornal não se preocupe em perceber quem são os autores, irá reconhecer o traço que encerra Hagar (ou Mafalda, ou Charlie Brown).



Figura 2: Traço reconhecível de Quino. (QUINO, 1993, p. 199)

O leitor também irá perceber, ao longo de suas leituras, que Hagar, apesar de sua suposta brutalidade viking, não ousaria questionar sua mulher, sendo tal situação constante fonte do humor da série. Assim, na infinita repetição e variação do mesmo tema, a tira estabelece seu padrão. Como todo padrão, é reconhecível, útil para a síntese, possui seu próprio jogo em seu universo, e estabelece um imaginário. E isto é facilitado pelo formato.

Em outro trabalho, Ramos aponta para a importância do formato como elemento constituinte do gênero. Afirma:

O próprio nome, tiras, advém da percepção do espaço físico por elas utilizado. O modelo horizontal foi o padrão adotado pelos jornais para adaptar a história ao tamanho da página. A tira ocuparia o espaço de algumas colunas da folha. A padronização facilitava a venda das histórias. As empresas especializadas – os chamados *syndicates* – poderiam oferecer um mesmo produto a vários jornais, prática que teve início nos primeiros anos do século 20, nos Estados Unidos. (RAMOS, 2011, p. 91)

Temos, portanto, que a tira cômica corresponde a um padrão de formato e ritmo. Tal padrão tem a ver com a possibilidade de facilitar sua reprodução pelos *syndicates*<sup>1</sup> aos jornais e o reconhecimento do leitor dos seus elementos reincidentes (os personagens, situações, temas). A tira é, nesse sentido, uma forma de arte que encontra na expansão da máxima potência de sua serialização uma grande força. Mesmo trabalhos de maior preciosismo no desenho, como os de Winsor McCay em *Little Nemo*, o artista conta com o reconhecimento do leitor de que Nemo viaja por mundos enquanto sonha, e que em toda série, Nemo está dormindo e acordará no último quadro. Como dito sobre a tira de Browne, ainda que uma tira de McCay funcione sozinha, é na repetição diária que o padrão se torna um conhecimento prévio a ponto de construir um imaginário.

Marschall, editor norte-americano e estudioso dos quadrinhos, apresenta uma definição da tira mais precisa. Para ele, há alguns elementos irreduzíveis, apesar de sua linguagem estar em constante mutação:

A tira é também um meio de comunicação dinâmico e formativo, mas compõe-se de certos elementos irreduzíveis: uma sucessão de quadros (em contraste com o desenho de um único quadro); Uma história que é contada (não uma vinheta ilustrada); Uma linguagem escrita em “balões” de diálogos (exceto em tiras pantomímicas) e colocada dentro do quadro de imagem, servindo de alguma forma a uma função visual e narrativa; Apresentação através de meios de comunicação de massa; E um novo e distintivo vocabulário. (MARSCHALL, 1989, p. 9, tradução nossa<sup>2</sup>)

Marschall exclui de sua definição tiras compostas por um quadro só, o que nos parece um descuido, visto que há diversos casos de séries que se utilizam do recurso de construir sua narrativa apenas em um quadro, o que não significa a redução delas para o cartum. Vejamos um exemplo de tira e cartum, respectivamente:

---

<sup>1</sup> *Syndicates* são agências responsáveis por distribuir conteúdo aos jornais, como as tiras, por exemplo. Os artistas geralmente cediam seus direitos a esses grupos econômicos que repassavam o material para o mundo inteiro. (MOYA, 1970, p. 38-40)

<sup>2</sup> “The comic strip is also dynamic, formative means of communication, but it composed of certain irreducible elements: a succession of panels (in contrast to the single panel cartoon); a story that is told (not a vignette illustrated); a written language enclosed in dialogue “balloons” (except in pantomime strips) and placed within the image frame, serving somehow a visual as well as narrative function; presentation through mass media; and a distinctive new vocabulary.” (MARSCHALL, 1989, p. 9)



Figura 3: Hagar, de Dik Browne.<sup>3</sup>



Figura 4: Cartum de Ziraldo.<sup>4</sup>

Como podemos perceber, ambas apresentam apenas um quadro, embora de formatos diferentes. A diferença significativa entre a tira de Dik Browne e o cartum de Ziraldo é, no caso da primeira, a presença de personagens fixos apresentados em série, distinguindo da segunda que se trata mais de uma ideia ilustrada do que necessariamente personagens inseridos em uma narrativa.

<sup>3</sup> Imagem disponível online em: <http://educacao.globo.com/provas/enem-2012/questoes/109.html>. Acesso em: 8/09/2018

<sup>4</sup> Imagem disponível online em: <https://www.todamateria.com.br/genero-textual-cartum/>. Acesso em: 8/09/2018

Mas, interessa-nos algumas das proposições de Marschall. O uso do balão como uma forma visual e narrativa encerra o recurso da palavra a uma função visual, assim, por mais padrão que seja a tipografia de um texto escrito em um balão, temos que considerar sua presença no espaço no quadro da imagem. Isto é, quando e onde está posto, a quem pertence o balão de fala e que formato possui. O texto, para compor o ritmo da tira, está a serviço do espaço da imagem. Se compararmos com outras linguagens, veremos que na prosa literária está a serviço do contínuo narrativo e no cinema responde ao tempo. A apresentação pela comunicação de massa reitera o que já havíamos dito: a reprodução da tira é parte de sua constituinte e dela retira sua força. Quanto ao vocabulário distintivo, Marschall (p. 9,10) explica que se trata mais dos recursos que só a tira pode apresentar, como linhas cinéticas, estrelas de dor, indicações de efeitos sonoros, do que necessariamente as palavras inscritas nos balões.

## **1.2 As kid strips – a criança representada**

A tira cômica pode ser vista como uma categoria ampla que se subdivide em inúmeros temas. Entre os mais comuns estão as tiras protagonizadas por famílias (*family strips*), por animais falantes (*funny animals*) e as *kid strips*, esta última nosso objeto de estudo, sempre protagonizadas por uma ou mais crianças. Observando a maioria dessas obras, ou pelo menos as mais significativas e populares, percebemos que comunicam uma visão de mundo utilizando-se do universo infantil e suas peculiaridades como lente. Assim, a escolha do mundo infantil como palco para o artista das tiras em questão pode ter muito mais a ver com uma possibilidade ampla de comunicar coisas que só através daqueles personagens e daquele mundo seria possível.

Gatti e Salgado (2013), em um artigo que avalia o impacto das tiras sobre crianças em diversas mídias, dizem que a escolha da criança como protagonista relaciona-se com a imagem que um ser puro e inocente pode transmitir e o entendimento que nós, enquanto sociedade, temos sobre ela. Afirmam:

A criança está sempre associada ao ser em desenvolvimento, portanto, incompleto. Nesse sentido, pode fazer coisas que os adultos não fariam, dizer coisas que os adultos não diriam. O que ela diz não

está atravessado por qualquer mascaramento, não pode ser associado a algo do obscuro, da falsidade – que seriam típicos da parcela adulta da sociedade –, ela estaria no mesmo patamar dos grandes pensadores (não porque de fato seja, mas porque é criança e, de alguma maneira, está imbuída de um caráter e de uma corporalidade vazios dos vícios do mundo adulto), ela, por ser ingênua e incompleta, pode dizer à altura dos grandes pensadores, “verdades universais”, ou coisas que não seriam bem vistas na boca de um adulto, sem que fosse vista como uma indolente[...] (GATTI, SALGADO, 2013, p. 528)

Desprovida do lugar que comumente nos colocamos, a criança está livre para ser a porta-voz do artista. Podemos, assim, dizer que as crianças nessas obras atingem um patamar de um espírito da verdade, que irá descamar o mundo dos adultos para encontrar aquilo que ainda é vital. Não podemos esquecer que se trata de um produto nascido e criado com a mídia para as massas, em que simplificações fazem-se necessárias. A criança pode sim ser um espírito da verdade, tal como o senso comum geralmente utiliza os filósofos e suas máximas em redes sociais e conversas informais. No caso das crianças, uma verdade simples e domesticável, familiar e em miniatura de nós mesmos. Não por acaso a infância, que antes era selvagem e anárquica nos primeiros quadrinhos, como abordaremos no segundo capítulo, tornou-se cada vez mais controlada e encerrada em ambientes familiares.

Ao mesmo tempo em que a criança é um avatar dessa verdade, temos consciência que se trata de uma criação a partir dos olhos de um adulto. Não nos espantamos de ver Charlie Brown elaborando sobre angústias complexas que talvez só nos déssemos conta em sessões com o analista. Também não parece problema e nenhuma verossimilhança é prejudicada com as indagações sofisticadamente políticas de *Mafalda*. As declarações profundas de Charlie Brown e a percepção de Mafalda das contradições que circundam a geopolítica da América Latina são conhecimentos que, salvo alguma excentricidade, criança nenhuma teria. Tais personagens não nos incomodam porque, de alguma forma, aceitamos que eles incorporem e articulem angústias e pensamentos que nos são próprios. Há, portanto, um jogo de distanciamento e aproximação. A figura infante se distancia em seu universo infantil, deixando o lugar do adulto, purificando-se para, só assim, ver mais claramente o adoecido mundo em que vivemos, padecê-lo e questioná-lo como nós.

Eco (1970) disserta que o mundo criado em *Peanuts*, de Charles Schulz, trata-se de “um microcosmo, uma pequena comédia humana para todos os bolsos” (ECO, 1970, p. 287). Compreendemos a especificidade que a obra de Schulz tem para ser considerada uma pequena comédia humana, em seu apego às emoções mais cotidianas e o ridículo de como lidamos com elas, e não nos deteremos aqui sobre isso uma vez que o trabalho de Eco é suficiente neste ponto. Mas as afirmações sobre as crianças de Schulz podem muito bem, sem qualquer prejuízo, se adequar a diversas outras séries protagonizadas por crianças. Principalmente ao nos elucidar sobre o impacto que essas crianças, enquanto personagens, exercem sobre nós.

Diz:

[...] a poesia dessas crianças nasce do fato de que nelas encontramos todos os problemas, todas as angústias dos adultos que estão atrás dos bastidores. [...] Essas crianças nos tocam de perto porque, num certo sentido, são monstros: são as monstruosas reduções infantis de todas as neuroses de um moderno cidadão da civilização industrial. Tocam-nos de perto porque nos damos conta de que, se são monstros, é porque nós, os adultos, as fizemos assim. Nelas encontramos tudo: Freud, a massificação, a cultura absorvida através das várias “Seleções”, a luta frustrada pelo sucesso, a busca de simpatias, a solidão, a reação proterva, a aquiescência passiva e o protesto neurótico. E no entanto, todos esses elementos não florescem, tal qual os conhecemos, da boca de um grupo de inocentes: são pensados e reditos depois de terem passado pelo filtro da inocência.

As crianças de Schulz não são o instrumento malicioso para contrabandear os nossos problemas de adultos; esses problemas são nelas vividos segundo os modos de uma psicologia infantil, e justamente por isso nos parece tocantes e sem esperança, como se de repente reconhecêssemos que os nossos males poluíram tudo, até à raiz. (ECO, 1970, p. 286, 287)

Há aspectos abordados por Eco que dizem respeito, é claro, apenas à obra de Schulz. Fazem parte desse arsenal de elementos próprios e únicos de *Peanuts* a abordagem neurótica, o aspecto freudiano, a melancolia e frustração de Charlie Brown, e a localização da série em seu tempo como um claro reflexo do homem que emerge de uma civilização industrial do pós-guerra. Trataremos sobre *Peanuts* mais tarde em capítulo específico. Por agora, nos interessa o que diz sobre o que é resultante de se ter uma criança canalizadora desses elementos.

Vamos nos deter sobre alguns pontos abordados por Eco que, pela nossa visão, podem alargar a compreensão sobre as *kid strips*. São eles: a) as crianças como reproduções monstruosas de nós mesmos; b) o filtro da

inocência para nossas questões atrofiadas; c) por fim, e o mais pessimista, as crianças são vítimas dos males que causamos.

Todas as vezes que encontramos uma dessas crianças nas tiras de jornal, estamos a olhar para uma pequena versão de nós, articulando questões que nos são relevantes. Quando Calvin, de *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson, se questiona porque precisa acordar tão cedo e responder testes estúpidos e sem imaginação na escola, estamos nos questionando por que motivo temos que viver em uma sociedade tão controlada, pouco imaginativa, sem graça, repetitiva e massificante. Quando vemos Dennis, de *Dennis, the menace*, cometendo travessuras com o Sr. Wilson, nós o perdoamos porque é livre como não somos, em sua espontaneidade. As crianças são, portanto, figuras destorcidas de nossas questões.

Mas tais questões, nessas séries, condenadas a eterna repetição e variação dos mesmos temas, não serão desenvolvidas em um momento final de libertação ou catarse. Charlie Brown estará para sempre condenado a ser um pequeno homem ridículo da classe média, em sua vizinhança comum, com seus desejos comuns. Nenhuma dessas angústias terá seu clímax, seja em uma resolução libertadora ou tragédia final. Assim, a contestação de Calvin, a indagação de Mafalda, a insatisfação de Charlie Brown, são nossas características em um estágio latente. Estamos encerrados no corpo não desenvolvido daquelas crianças. Por serem puras e inocentes, podem nos dizer exatamente, como um espelho claro e limpo, o que somos, ao dizerem o que elas são, ou quem sabe, o que fizemos do mundo delas.

Nesse passo, começamos a compreender alguns motivos das *kid strips* terem sido, por muito tempo, um dos mais prolíficos gêneros de tiras em jornais. Num mundo tão caótico como o que surge da sociedade industrial do século XIX para o XX, e do mundo sem esperanças despedaçado como o pós-guerra, a inocência da infância teve algo a dizer, já que o conhecimento e a ciência não puderam. O triste é perceber como *Calvin e Haroldo* talvez tenha sido a última das *kid strips* realmente relevantes. E que isto pode ter a ver com o surgimento da era da informação em que não há mais infâncias, mas pequenos *droids* super conectados e transportados para o mundo dos jogos eletrônicos e da realidade virtual.

Em síntese, a apropriação do mundo infantil e a representação da criança na tira de jornal se tornam uma espécie de lente para o artista. O modo como compreendemos a criança a permite se tornar uma espécie de avatar da verdade, resultado de duas características fundamentais que emergem da figura representada. A primeira é a aproximação do leitor com a infância, pois já foi uma e reconhece situações e temas. A segunda é o distanciamento, uma vez que se trata de uma infância construída e imaginada por adultos e isto deixa suas marcas. O jogo de aproximação e distanciamento gera uma sobreposição dúbia entre a pureza e uma experiência mais profunda, livrando as ações do personagem representado de ser confundido com logro ou desonestidade.

### **1.3 Os quadrinhos e a criança leitora – associações com a literatura infantil**

As tiras de jornal, desde os primórdios, sempre estiveram relacionadas à infância de alguma maneira. Os principais nomes envolvidos no que comumente se diz sobre os pioneiros dos quadrinhos transitavam pelo universo infantil em suas criações. Seja Rudolph Töpffer, com suas garatujas destinadas aos seus alunos, ou Richard Outcault, com a série *Hoogan's Alley*, responsável pela popularização do menino do blusão amarelo, que, controverso ou não, tornou-se uma espécie de símbolo dos primeiros anos dos quadrinhos. Embora a temática da infância aparecesse com frequência, não se tratavam especificamente de uma leitura para crianças. Na verdade, tal mentalidade, de que era algo direcionado para o público infantil, formou-se bem depois.

Antes de investigarmos as tiras protagonizadas por crianças e suas principais características, e delimitar possíveis tendências, ou tradições, cabe fazermos algumas ressalvas sobre a aproximação dos quadrinhos com o público infantil, uma vez que isto pode nos ajudar a esclarecer alguns aspectos relevantes sobre a representação da infância nas produções em questão.

Como toda arte nova, muitas experiências temáticas e formais foram realizadas antes que se estabelecesse o que conhecemos como quadrinhos. García (2012), em *A novela gráfica*, afirma que até 1900 havia bastante confusão sobre qual seria a função dos quadrinhos, ou que lugar eles

ocupariam. No entanto, uma década depois já estaria estabelecida a maioria das características formais e temáticas que os solidificaram como uma arte distinta. Nesse contexto, duas figuras capazes de representar a conturbada vida urbana do início do século se destacariam: a do vagabundo e da criança, permanecendo a última. Para García, embora tanto adultos quanto crianças lessem os quadrinhos, configurando um público-leitor diversificado, a incidência da criança como protagonista acabou por inclinar o meio para o público infantil (GARCÍA, 2012, p. 71,72).

No entanto, o processo talvez seja mais complexo, e envolva outros aspectos além do temático. Sanders (2016) aponta três pontos a serem considerados ao se pensar em como os quadrinhos passaram a ser considerados leitura infantil: o formato, o conteúdo e o preço.

Segundo o autor, as HQs veiculadas em jornal, no final do século XIX e início do XX, não poderiam ser chamadas propriamente de quadrinhos para crianças, precisamente por serem direcionados a uma audiência mista, que incluía uma gama muito ampla de pessoas, de escritores a imigrantes que pouco conheciam da língua inglesa, e, é claro, crianças de todas as classes sociais. O jornal, pelas suas grandes páginas soltas, possibilitava que a leitura dos *comics* fosse algo compartilhado pela família, enquanto a revista, pelo seu tamanho reduzido, era um objeto de leitura individual. Por não se tratar mais de uma leitura coletiva, a revista de quadrinhos poderia se adequar a um público específico, alterando seu conteúdo (SANDERS, 2016, p. 14).

Apesar de Sanders localizar essa mudança de consumo no início das publicações de *comic books* norteamericanos, em 33, a publicação dos suplementos infantis já havia se tornado uma prática comum dos jornais, o que significa um enfoque em um público específico. Como exemplo, a primeira tentativa de uma publicação segmentada no Brasil foi em 1898, com o *Jornal da Infância*, que não apresentava quadrinhos, mas textos e ilustrações. Em 1905, surge a famosa *O Tico-Tico*, voltada para o público infantil e a primeira a editar quadrinhos (SANTOS, 2012, p. 15). Apesar do que nos parece ser uma imprecisão de Sanders ao omitir a presença dos suplementos, as análises posteriores nos são pertinentes.

O autor ressalta que a mudança de suporte não era o bastante para tornar o quadrinho um produto exclusivo para crianças. O que os *comic books*

(e podemos encaixar os suplementos aqui) ofereciam de novo, até então, não passava do formato, visto que eram compilações das séries presentes nos jornais. A motivação dos criadores da *Funnies on Parade*, o primeiro *comic book*, em 1933, era nada mais do que oferecer um brinde que empresas poderiam dar aos seus clientes (GARCÍA, 2012, p. 113). Assim, o conteúdo direcionado ao público misto permanecia.

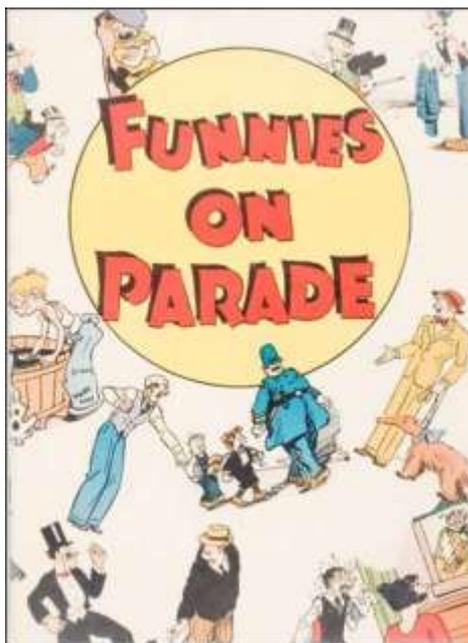


Figura 5. *Funnies on Parade*<sup>5</sup>. O primeiro *comic book*, lançado em 1933.

O quadro começa a mudar quando o *comic book* tornou-se uma possibilidade de lucro, com a reimpressão da *Famous Funnies*, em 34, que também surgira como um produto de brinde. Seu preço de capa estipulado em dez centavos de dólar permitiu, então, que até mesmo uma criança pudesse comprá-la.

Deste modo, o público dos *comic books* mudou gradativamente de leitores a serem direcionados para outros produtos para jovens e crianças que desejavam adquirir as revistas pelo seu conteúdo. A partir de então, podemos começar a visualizar, em se tratando de consumo, uma diferença entre as tiras publicadas nos jornais e os *comic books*, pois, diferentemente do que era

---

<sup>5</sup>Imagem disponível online em: <http://images.comiccollectorlive.com/covers/806/8063ea0f-57c9-486e-88cb-d58f9b521689.jpg>. Acesso em: 03/08/2017

publicado dos jornais, o conteúdo dessas revistas poderia agradar um público específico, que era seu principal consumidor (SANDERS, 2016, p. 14-16).

Poucos anos depois, surgiria a publicação da *Action Comics*, responsável pela consolidação do formato e que traria o personagem mais famoso da história em quadrinhos e tão popular entre os jovens da época: o *Superman*. Assim, o formato torna-se cada vez mais viável em termos de lucro e as tiras de jornal começam a sofrer seu declínio. Seguindo o sucesso da *Action Comics*, a revista de super-herói estabelece-se como um padrão, além de outros quadrinhos temáticos inspirados pela literatura *pulp*. Pelo menos até o final dos anos 1940 e início dos 1950, foi raro o surgimento de novas séries importantes no formato de tiras de jornal, pelo menos na visão de García. (2012, p. 116).

Além dos super-heróis e temas *pulp*, os responsáveis por estabelecer de vez a mentalidade dos quadrinhos como leitura infantil, escreve Sanders (2016, p. 19-24), são os protagonizados por animais falantes, os *funny animals*, gênero que alcançou imensa popularidade e se desenvolveu na indústria de desenhos animados com Walt Disney e Warner Brothers. A partir de então, segundo o autor, a indústria dos quadrinhos definitivamente se entende como algo direcionado diretamente ao público infantil.

Neste ponto, talvez seja possível afirmarmos que, curiosamente, quando o grande mercado dos quadrinhos e a maior parte da sociedade confundiram as HQs como uma leitura infantil foi que as tiras protagonizadas estritamente por crianças começaram a perder o seu espaço, pelo menos no que se refere a personagens realmente significativos. A ascensão dos super-heróis e dos *funny animals* trarão à tona personagens que povoarão o imaginário infantil até os dias de hoje. Superman, Batman, Capitão América, Mickey Mouse, Pato Donald, Tom e Jerry, e todos os personagens dos *Looney Tunes* acompanham o universo da infância de forma definitiva, seja nos quadrinhos, revistas, roupas, brinquedos e temas de festas infantis. O mesmo não se pode dizer de personagens importantes na história das *kid strips* como *Little Nemo*, *Buster Brown*, *Little Orphan Anny*, *Charlie Brown* e até mesmo Calvin.

No Brasil, alguns desses personagens, propriamente os pós *Peanuts*, como Calvin e Mafalda, entrarão no mundo infantil mais por um esforço didático em utilizá-los em livros escolares do que uma inserção alimentada pelo

consumo. A popularidade mundial desses personagens hoje, salvo algumas exceções, deve-se, ainda, a um esforço de intelectuais, artistas, quadrinistas e cartunistas em resgatá-los devido a uma nostalgia e o reconhecimento da peculiaridade dos textos de Schulz, da inventividade e experimentação de McCay em *Little Nemo*, ou da sagaz anarquia latente em Calvin e Haroldo.

É fato que as maiores críticas ao nicho de quadrinhos de super-heróis pautaram-se na simplificação que essas histórias apresentavam, em outras palavras, na infantilização. Algo que exigirá, nos anos 1980, uma reformulação completa do conceito de super-herói e permitirá a aparição de nomes como Alan Moore, Frank Miller e Grant Morrison. Através de obras como *Watchmen*, *O cavaleiro das trevas* e *Arkham Asylum*, tais autores foram alguns dos responsáveis pela abertura do mercado para as *graphic novels*. Fora do campo dos super-heróis, *Maus*, de Art Spiegelman, apropria-se dos *funny animals* para contar uma história terrível e biográfica do holocausto. Embora *Maus* e a vanguarda dos quadrinhos de super-heróis parecessem muito diferentes, ambos atingiram o mundo da respeitabilidade cultural subvertendo ícones e simbologias que até então eram considerados do universo da leitura infantil.

Mas voltemos ao período em que quadrinhos eram definitivamente considerados coisas de criança. A confusão entre *kid strips* e leitura infantil acabou por acachapar o meio, durante muito tempo, dentro dos produtos direcionados para crianças. Isto promoveu uma nova dinâmica na compreensão dos *comics* como arte e como indústria. Por associação, os quadrinhos se aproximaram das questões de outro universo semelhantemente ambíguo: a literatura infantil. Talvez seja proveitoso nos determos, portanto, em algumas dessas questões, a fim de que nos forneçam uma reflexão sobre que implicações têm a compreensão do quadrinho como uma leitura para crianças.

A princípio, devemos ressaltar que a literatura infantil e os quadrinhos protagonizados por crianças possuem uma diferença fundamental. Pode-se dizer que a literatura infantil tenha como alvo principal o leitor criança, mas o mesmo não pode ser dito sobre as *kid strips*, e isto é razão suficiente para nos distanciarmos de alguns equívocos. Reconhecemos, também, que há quadrinhos propositalmente direcionados para crianças, o que nunca foi o caso da maioria das obras que tratamos neste trabalho.

Durante muito tempo, pelos motivos que expomos anteriormente, quadrinhos foram considerados pelo senso comum como algo pertencente ao universo da leitura infantil, mais com propósitos pedagógicos e de entretenimento e menos por uma educação em um tipo de arte – nada muito diferente do que padece a literatura infantil. No entanto, a literatura para criança está primeiramente engajada em lidar com a criança, considerando sua linguagem, potências e limitações. Isto a transforma em uma arte que se preocupa, primeiramente, em falar à criança, enquanto as *kid trips*, como veremos adiante, não necessariamente possuem este propósito. Interessa-nos, aqui, portanto, que percalços a aproximação entre essas duas formas de arte trouxe para o universo das tiras protagonizadas por crianças.

Os autores engajados em construir uma literatura infantil comprometida com o universo da criança sempre se depararam com um problema pedagógico. A literatura dita infantil correu o risco de se tornar um mero folheto ilustrado e colorido de socialização da criança, visto que os autores, não raro, se preocupam em estabelecer uma mensagem, uma moral, ou algo que deve ser ensinado e passado adiante para as novas gerações. No entanto, as produções mais notáveis são justamente aquelas capazes de propor uma mensagem múltipla, diversificada, abandonando o domínio do utilitário para assumir uma postura poética capaz de desafiar a mensagem controlada própria da função pedagógica (OLIVEIRA; PALO, 1986, p. 10,11). O impasse está em como delimitar o que é infantil ou apropriado para a criança. O que tem os adultos a dizer para as crianças que não corra o risco de sair do campo da fruição estética para o mero utilitarismo?

Oliveira e Palo (1986), ao tratar da literatura infantil como uma possibilidade estética, coloca em questão a própria ideia da categoria:

Investe-se na criança e na sensibilidade da criança, agora sujeito de sua própria aprendizagem e capaz de aprender *do e com* o texto. Educação simultânea do para texto-leitor, ambos repertorialmente acrescidos e modificados no momento da leitura. É por isso que, ao se falar dos textos de *literatura infantil* sob a dominante estética, põe-se em risco a própria categorização de *infantil* e, mais ainda, do possível gênero de *literatura infantil*, já que não se trata mais de falar a esta ou àquela faixa etária de público, mas assim de operar com determinadas estruturas de pensamento – as associações por semelhança – comuns a todo ser humano (OLIVEIRA; PALO, 1986, p. 12).

Embora se trate de uma produção que se preocupe em atingir o público infantil, não se trata de uma literatura funcional, mas sim de algo que atinge o campo da arte simplesmente. Não está preocupada em ser acessível à criança, pois quando isto ocorre é sempre um adulto mediando e definindo quais são as limitações de compreensão e percepção do infante, enquanto uma obra de caráter poético está pronta para alargar as limitações.

Estamos diante, então, de outro impasse: o que seria a literatura infantil? Ou, de acordo com o que nos interessa nessa pesquisa, o que delimita uma arte para o público infantil?

Meireles (1984), sobre esta diferenciação, apresenta uma solução que nos ajuda a desviar deste imbróglio:

Evidentemente, tudo é uma Literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. São crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori*. (MEIRELES, 1984, p. 20)

Meireles deixa implícito ser possível que uma literatura considerada adulta demais para uma criança, talvez pela sua complexidade, também possa ser do gosto infantil se assim for do agrado da criança. Da mesma maneira, uma literatura considerada para o público infantil pode não ser. Para a autora, a questão da literatura infantil só pode ser compreendida se abolirmos o obstáculo proposto pela nomenclatura limitadora (MEIRELES, 1984).

Podemos dizer, então, que a literatura infantil que se propõe a ser literatura infantil *a priori* corre o grande risco de se perder nos encantos do utilitário-pedagógico, capaz de ludibriar os mais bem intencionados autores. Enquanto a literatura infantil comprometida mais com o poético do que com o infantil está sempre questionando a própria delimitação de infantil.

Lewis, em seu ensaio *Três maneiras de se escrever para crianças*, nos fornece uma perspectiva que nos parece muito aplicável à posição dos artistas que trataremos nesse trabalho. Segundo o autor, há pelo menos três maneiras de se escrever literatura infantil, sendo duas semelhantes e uma terceira que mais lhe apraz. A primeira é dar ao público exatamente o que ele deseja, descobrir que histórias lhes interessam e fornecê-las. A segunda segue o

mesmo procedimento, mas nasce de um encontro real com uma criança real, e a partir daí surge o livro. Aponta como pertencente a esta segunda vertente as obras de Carroll e Tolkien. A terceira, que alega ser o único método que é capaz de escrever, é encontrar na história para crianças a única forma de expressão artística capaz de expressar exatamente aquilo que ele quer dizer (LEWIS, 2009, p. 742).

Os dois primeiros métodos prezam pelo encontro entre duas pessoas, sendo o segundo um encontro mais próximo e dinâmico. O terceiro método, segundo o autor de *Crônicas de Nárnia*, ressalta um aspecto digno de nota: o querer dizer do artista. Trata-se de encontrar na história para crianças o meio mais viável para transmitir a visão de mundo do artista em seu fazer poético. Não se trata sequer de adequar minimamente a sua linguagem a da criança. Aquele modo de contar histórias é exatamente o modo que ele precisa para seus propósitos de criação. A literatura infantil está, nessa perspectiva, sob o domínio do poético sem se importar com o termo infantil.

Lewis continua:

Nos casos em que a história para crianças é simplesmente a forma adequada para o que o autor quer dizer, é evidente que os leitores que quiserem ouvir o que ele tem a dizer vão ler ou reler a história, seja qual for a idade deles. [...] Inclino-me quase a afirmar como regra que uma história para crianças de que só as crianças gostam é uma história ruim. As boas permanecem. Uma valsa da qual você só gosta enquanto está dançando não é uma boa valsa. (LEWIS, 2009, p. 743)

A visão de Lewis sobre o que seria adequado à criança está além da restrição que uma terminologia como infantil pode produzir. Para ele é muito claro que infantil não se trata de uma categoria qualitativa, mas simplesmente de recepção da obra, jamais restritiva. Percebemos que, pela própria história dos quadrinhos, a associação das HQs como uma leitura infantil se deu basicamente por uma questão de mercado e não por uma preocupação temática ou de estilo. O que Lewis diz sobre a perpetuação da comunidade leitora do que é comumente conhecido como literatura infantil, não tem nada a ver com a imposição de uma categoria, mas o quão relevante é para o leitor o que o autor tem a dizer através daquelas obras.

Voltando ao mundo das *kid strips*, não é tão difícil, agora, começar a compreender os motivos da permanência dessas tiras por tantos anos na leitura de muitos adultos. Fica mais fácil entender o que fez dessas obras, mesmo associadas continuamente como algo infantil, se tornarem referências fundamentais na obra de tantos quadrinistas que investem em propostas “adultas” nas famosas *graphic novels*.

Beaty (2008) em *Comics versus Art*, ao discutir sobre o apagamento dos quadrinhos como uma continuidade da história das artes visuais, e o seu status de arte historicamente negado, parte das ideias de Groensteen, também estudioso da linguagem dos quadrinhos, para enfatizar que a categorização como uma leitura infantil tem sido, na verdade, resultado da disseminação de pensamentos de críticos bem intencionados, mas preconceituosos com qualquer coisa que tenha a ver com as massas. Categorizar os quadrinhos como algo infantil, minando o seu lugar como uma forma de arte legítima, é reflexo do mesmo processo de pensamento que circundam novas mídias como a televisão e os videogames: a visão de que as massas são infantis. Qualquer coisa que não tenha sido criado e perpetuado pelo cânone é, na visão desses críticos, para pessoas de pensamento limitado, que, no caso, compõem a massa. Assim, a associação dos quadrinhos como uma leitura infantil tem mais a ver com o que haveria de infantil na massa, segundo a visão paternalista de críticos culturais, professores, artistas, pensadores, etc, do que com a criança (BEATY, 2008, pos<sup>6</sup>. 398-412).

Vimos como a associação dos quadrinhos com a leitura infantil tem mais a ver com uma questão de mercado e controle social do que necessariamente algo temático, ou pedagógico, embora isto venha a aparecer na história. A associação das HQs com a literatura infantil fez com que tais mídias compartilhassem de questões semelhantes. Algumas resoluções propostas por autores inseridos no meio da literatura infantil apresentadas aqui podem, de alguma maneira, desatar alguns nós dessa associação de fins pejorativos, uma vez que tal aproximação entende a literatura infantil como algo menor, logo, os

---

<sup>6</sup>“pos” refere-se a “posição”, unidade utilizada na plataforma digital de leitura do Kindle. Quando a fonte citada se tratar de uma edição consultada pelo Kindle, adotaremos tal unidade no lugar de “p.” ou “página”.

quadrinhos também o seriam. Compreendendo um pouco das nuances da relação entre *kid strips* e o universo infantil, isto é, a relação dessas séries com os meios de produção, mercado, categorização e recepção, podemos agora partir para outro aspecto: que tipo de representações da infância encontramos nessas obras.

## 2. A CRIANÇA NO MUNDO DOS QUADRINHOS

Grande parte das representações do mundo infantil que encontramos hoje nas diversas mídias, seja TV, quadrinhos, ou cinema, é devedora, de alguma forma, aos modelos cunhados pelos quadrinistas pioneiros. Crianças capazes de cometer as maiores diabruras, tudo em prol da diversão, ou se meter em aventuras perigosas, ou se deixar levar por um mundo imaginário e fantasioso, não raro encontram correspondentes nos personagens das criações de artistas como Richard Outcault, Rudolph Dirks e Winsor McKay. Não seria exagero dizer que tais artistas estabeleceram uma tradição no modo como representar o universo da infância, pelo menos nas tiras de jornal.

Entre o próspero filão de tiras protagonizadas por crianças nas primeiras décadas dos quadrinhos, podemos perceber duas tendências no modo como eram representadas: a infância como um lugar de transgressão, com obras como *The Yellow Kid* e *Os Sobrinhos do Capitão*; e a infância como uma possibilidade para o mundo onírico, tendo em *Little Nemo in Slumberland* seu principal expoente.

### 2.1 A infância como lugar da transgressão

A criança compreendida quase como uma força da natureza, rebelde e incontrolável, entregue as suas próprias regras, tem permeado páginas e páginas de quadrinhos e muitas horas de desenhos animados. Até mesmo personagens que originalmente não tinham a companhia de pequenas diabruras, como o Pato Donald e o Pica-Pau ganharam versões menores e terríveis de si mesmos. Huguinho, Zezinho e Luizinho (ou Huey, Dewey e Louie, no original), os sobrinhos do Pato Donald, são independentes, malvados, desobedientes, travessos e incontroláveis. As crianças presentes nesse tipo de história são, geralmente, ativas no seu mundo, e estão sempre confrontando figuras de autoridade. Os três patinhos da Disney não vieram à luz por acaso, mas correspondem a um tipo de representação consolidado pelas tiras de jornal que iremos tratar nesta sessão. Mas antes teremos que

deter o olhar sobre uma importante obra que influenciou e inspirou diretamente os primeiros quadrinhos norte-americanos de jornal.

Trata-se de *Max und Moritz*, do alemão Wilhelm Busch, publicado em 1865, no Brasil traduzido como *Juca e Chico*, por Olavo Bilac. Há quem o considere já uma história em quadrinhos, pelo desenho das ações em sequência, pela integralidade do texto e imagem não ser meramente ilustrativa. Há uma série de desenhos dinâmicos, cheios de ação e movimento, acompanhado por um texto em verso na parte inferior de cada quadro.

## Parte 2

Custou... enfim à alma  
Da viúva voltou a calma.  
Fêz-se a pensar comovida:  
— Não posso mais dar a vida  
Aos defuntos que tão cedo  
Se foram deste degredo...  
Que ao menos possam, assados,  
No estômago sepultados,  
Descansar de tanta mágoa!  
— E enchendo-se-lhe os olhos d'água,  
Vendo no fogão, sem penas,  
Aqueles aves serenas,  
Aqueles entes que, outrora,  
Da vida ainda na aurora,  
Ciscavam com ar jovial  
No jardim e no quintal!



Chora a viúva com dó...  
E assiste a tudo o Totó.  
Mas o Jaca, lambureiro,  
Diz ao Chico — Companheiro!  
'Stá cheirando a frango assado...  
Subamos para o telhado!



E sobem pé ante pé,  
E olham pela chaminé,  
E veem lá embaixo as galinhas  
Sem peçoço, coitadinhas,  
Chiando na caparola...  
E que bom cheiro se evola!



Ora, com um prato na mão,  
Desce a viúva ao porão,



Vai-se embora, e, sem cautela,  
Deixa no fogo a panela.  
Junto ao fogão, fica só  
O vigilante Totó.  
Se ela visse que perigo! — Não se descuida o inimigo:  
O Chico, que o prato cheira,  
Tira um anzol da algibeira.



E záz! Na ponta da linha  
Vem a primeira galinha...  
E desce o anzol outra vez...  
Cá estão duas! cá estão três!  
Cá está o galó! — E, enquanto isso,  
Num susto, num rebuliço,  
Num pressentimento mau,  
Ladrava o cão: Au! au! au!

Figura 6. Trecho de *Max und Moritz*. (BUSCH. In: CAMPOS, 2015, p. 186)

Busch comumente é lembrado como um dos precursores da história em quadrinhos, principalmente por *Max und Moritz*. Os recursos de composição utilizados, o texto e a imagem interdependentes, consolidando o tipo de

linguagem que os quadrinhos viriam a assumir, em que a imagem não serve como mera ilustração ao texto, são lembrados como uma característica que o eleva como quadrinista (SCHNEIDER, 2011, p. 26). Outros dizem que não se pode considerar *Max und Moritz* um quadrinho ainda. Pela ausência de balões, e, com o passar dos anos, assemelhar-se muito mais com a linguagem do livro ilustrado infantil do que conhecemos como quadrinhos hoje. Fugiremos dessa discussão. O que nos importa aqui é o sucesso absoluto que tal obra atingiu em sua época e sua influência nas *kids strips*.

*Max und Moritz* contava a história de dois meninos terríveis que atormentam a cidade com as mais diversas crueldades. Enforcam galinhas, roubam comida, trocam o fumo do cachimbo do sacristão por pólvora, enchem a cama do próprio tio de besouros. Tudo feito com o único intento de transgredir, pelo próprio prazer de quebrar as regras. Não há um plano por parte dos garotos, mas mero resultado de suas próprias naturezas perversas. Os alvos (viúva, alfaiate, sacristão, camponês, o próprio tio), figuras muito bem demarcadas do mundo adulto, são atingidos pelo total caos que os dois proporcionam. É como se aquelas crianças lembrassem à cidade que o mundo adulto, do trabalho e da disciplina, fosse digno de ser aviltado e escarneado.

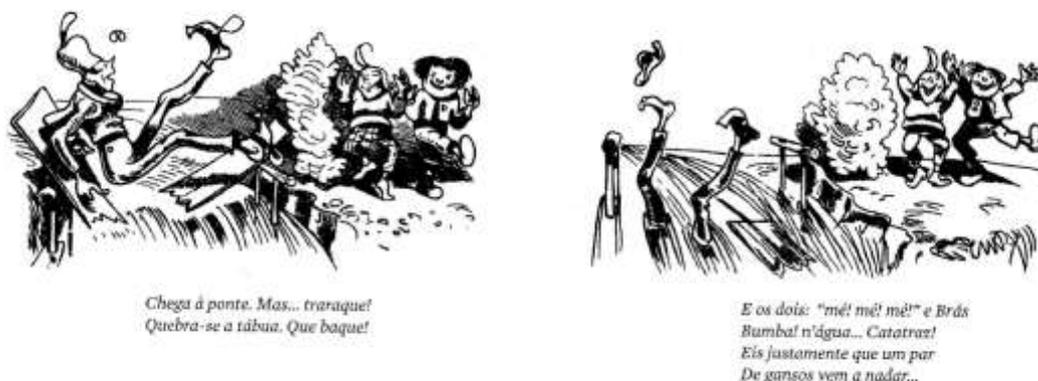


Figura 7. Trecho de *Max und Moritz*. (BUSCH. In: CAMPOS, 2015, p. 190)

Wilhelm Busch era pintor, poeta e caricaturista, publicava em alguns semanários e tinha certa influência no meio artístico. Contestador e inimigo da hipocrisia, era comum em suas publicações figuras de autoridades serem espetadas e torturadas com todo tipo de artifício. A violência permeava a vida dos seus personagens de forma corriqueira. Também eram comuns as

censuras que sofria devido às sátiras e caricaturas que publicava contra a Igreja. Algumas publicações foram motivo de revolta, como em uma delas que figurava um padre voltando para sacristia coberto de fezes após ter se escondido em uma latrina fugindo de um marido ciumento (CAMPOS, 2015, p. 183).

Campos (2015), ao comentar a obra de Busch, nos lembra que “[...] foi essa falta de respeito pelos discursos de todo tipo de autoridade, e não a violência de suas histórias, que muitas vezes provocou o escândalo no século XIX” (p. 183). Destaca, ainda, a influência que Busch teve em seu tempo, em nomes como Freud, que, segundo Campos, era leitor e admirador do artista, exibindo com orgulho originais, deixando livros de Busch em sua sala de espera, além de citá-lo em algumas obras sem dizer devidamente a fonte, pois não era necessário já que todos conheciam o artista. Diz Campos:

Podemos partir daí para especulações a respeito de como Busch, não só com sua crueldade, mas também com sua escatologia, seu sarcasmo contra idealismos românticos, seu pessimismo a respeito da resistência da fina carapaça da civilidade humana, assim como seu encantamento com o desejo humano de viver apesar de tudo, influenciou o pensamento e a arte de Sigmund e Lucian Freud. (CAMPOS, 2015, p.183)

Temos, nesse passo, um vislumbre sobre o espírito que motivava a criação de Busch e o tom de sua obra e sua vontade como artista: questionar dogmas, alfinetar autoridades e expô-las ao ridículo. *Max und Moritz* compõe perfeitamente este intento. As crianças são o instrumento de guerra contra o mundo banal dos adultos daquela cidade com um estilo de vida provinciano. Do mesmo modo, os adultos são tão mesquinhos que não há nada nobre no modo como se livram das crianças.

A reação da cidade contra os garotos é responder com a mesma crueldade. Após tantas maldades, Max e Moritz são pegos em flagrante e entregues ao moleiro para moê-los nos moinhos. Parece não haver qualquer hesitação dos dois homens que se associam para moer os meninos. Nenhum sermão, nenhuma tentativa de educá-los. O objetivo é um só: retaliação. Os adultos não são dotados de nenhuma virtude cristã capaz de levar os pequenos ao arrependimento. Nenhuma direção pedagógica.



*Lá vão eles, a caminho  
Da morte... isto é: do moinho.*



*"Mestre moleiro, bom dia!  
Trago-lhe a mercadoria  
Mais cara que há no mercado!  
Quero isto já bem passado!"*



*— Quero isto já bem moído!  
— Pois não! Já vai ser servido!*



*Raque... raque... a trabalhar,  
Põe-se o moinho a rodar...*

Figura 8. Os garotos são levados para serem moídos. (BUSCH. In: CAMPOS, 2015, p. 200)

Transformados em grãos, tudo com muita naturalidade, os meninos são servidos como alimento de gansos, que satisfeitos, saem felizes pelo delicioso banquete. A última estrofe denuncia o caráter dos moradores:

Quando se soube a notícia,  
 Não se abalou a polícia;  
 Ninguém os dois lamentou  
 Na vila; ninguém chorou  
 - Recordando as suas aves,  
 Murmurou a viúva Chaves:  
 “Eu logo vi...” – O alfaiate,  
 Dando a calça o remate,  
 Suspirou: “Fez-se justiça!”.  
 - O mestre ajudando à missa,  
 Sentenciou: “A maldade  
 Não tem o fim da bondade...”.  
 - O bom tio Frederico  
 Disse: “Meu Juca, Meu Chico!  
 A vadição não faz a lei...  
 Bem que eu vos aconselhei!”.  
 “Bem feito!”, disse o padeiro;  
 E, indiferente, o moleiro:  
 “Eu cá fiz o meu serviço,  
 Não tenho nada com isso...”  
 - Em suma, por toda a vila,  
 Livre de dois e tranqüila,  
 Reinou a paz afinal...  
 Mais nada. Ponto final! (BUSCH. In: CAMPOS, 2015, p. 201)

Os versos finais não demonstram qualquer empatia pelos meninos, pelo contrário. A cidade regozija o fim dos diabinhos, celebrando a paz. Cada alvo da dupla continua sua vida tranquilamente, indiferentes, não tomando nenhuma responsabilidade pelo fim dos meninos. É como se triturar crianças e dar aos animais não fosse nenhum absurdo, mas um processo natural por eles terem perturbado a paz daquela gente. De certo modo, Busch denuncia o jogo cínico de uma sociedade que é capaz de qualquer crueza para não ter a sua vida medíocre e banal, com regras e afazeres domésticos, ser perturbada.

Certamente, Busch não estava tentando criar algo que caracterizasse como literatura infantil, visto que sua busca como artista estava para além de interesses pedagógicos, ainda mais se considerarmos que, comumente, o pedagógico está associado à manutenção da ordem vigente. Sobre isto, afirma García:

Esse relato sem lição de moral – os meninos não aprendem nada, são apenas brutalmente castigados no final -, repleto de humor negro e de violência, situava-se na extremidade oposta das alouçadas mas inocentes odisséias pedagógicas de Töpffer. (GARCÍA, 2012, p. 58).

Segundo García (2012, p. 50-56), Töpffer foi responsável por invenções com a linguagem visual que possibilitaram aos quadrinhos explorar a dinâmica da ação e movimento, conquistando o poder da sequência, que poderiam colocá-lo no *hall* dos inventores dos quadrinhos. No entanto, o que tinha de riqueza na capacidade narrativa do desenho, faltava no texto. O contraste estabelecido entre Töpffer e Busch se dá na leitura leve e familiar dos quadrinhos de Töpffer e a acidez e violência das obras de Busch. Embora nenhum dos dois buscasse o público infantil a princípio, Töpffer poderia ser direcionado às crianças pela sua inofensiva proposta, enquanto Busch estava entre os indesejados escandalosos.



Senhor Jabot, tendo se disposto a vencer na vida, frequenta os locais da moda.

Sr. Jabot considera necessário tomar um sorvete no principal café do local.

Tendo tomado seu sorvete, o sr. Jabot retoma sua postura.

Figura 9. Trecho de *História do Sr. Jabot*. Obra de Töpffer publicada em 1833. (TÖPFFER. In: CAMPOS, 2015, p. 90)

Apesar de todas as censuras e perseguições que Busch sofreu, *Max und Moritz* tornou-se um sucesso. Disseminou-se por toda Europa e veio a ser o primeiro livro estrangeiro categorizado como infantil publicado no Japão, influenciando quadrinhos locais. Tornou-se, por fim, um modelo buscado pelos jornais anos depois.

## 2.2 O sucesso do menino amarelo

O sucesso de *Max und Moritz* foi decisivo para moldar o tema dos quadrinhos sobre crianças e o modo como eram representadas, mas foi Richard Felton Outcault que possibilitou a ascensão dos *comics* como uma mídia não só extremamente popular, mas financeiramente interessante. *The Yellow Kid*, considerada, por muito tempo, como a primeira tira de jornal a estabelecer a linguagem de quadrinhos que conhecemos hoje, com os balões e a sequência dos painéis, foi capaz de agregar leitores de praticamente todas as camadas sociais, da alta classe aos imigrantes marginalizados que mal conheciam a língua inglesa. O personagem, uma criança careca, de dentes proeminentes, sempre sorrindo e olhando para o leitor, com seus pensamentos estampados no blusão amarelo, abriu as portas para os quadrinhos que se desenvolverem tanto como arte, tanto quanto indústria. Sabe-se, hoje, que a obra de Outcault não foi a primeira a utilizar o balão de fala, ou estabelecer a sequência de ação e um personagem recorrente nas tiras de jornal como um padrão.

O fato das criações de Outcault transitar, tanto na escolha dos temas quanto dos personagens, entre as diversas classes sociais, não foi um mérito apenas de seu esforço, mas também pelo fato do jornal ser extremamente popular. A sua tira não só aproveitou-se da mídia como contribuiu para que se tornasse um negócio lucrativo. Com o tempo, o cartunista soube explorar a sua diversidade de leitores a fim de se tornar ainda mais lido. Era capaz de retratar os guetos dos imigrantes em *Hogan's Alley*, como o núcleo familiar de um garoto aburguesado em *Buster Brown*. Mas em todas elas havia sempre uma criança como protagonista. Duas dessas criações, *The Yellow Kid* e o próprio *Buster Brown*, as mais famosas de sua carreira, nos interessam aqui por estabelecerem definitivamente a criança como um ser capaz de envolver uma

gama de leitores tão vasta como os leitores do jornal, e, no caso da última, consolidar recursos de composição ainda hoje utilizados (requadro, resolução no último quadro, sequência em quadros). Em ambas, apesar de tons consideravelmente diferentes, temos alguma versão da infância apresentada por Busch: um ser ativo e presente no seu mundo.

Richard Felton Outcault iniciou sua carreira como ilustrador na empresa de Thomas Edison. Por volta de 1890, começou fazer alguns cartuns para revistas humorísticas semanais. Mickey Dugan, o garoto irlandês conhecido como *The Yellow Kid*, surgiu primeiro em *Hogan's Alley* e nesse ponto ainda não se tratava de uma tira de jornal. Era bastante comum, nos jornais e suplementos satíricos, cartuns diversos ou histórias contadas quadro a quadro (*panel-to-panel*), acompanhando os textos ou ilustrando-os. *Hogan's Alley* seguia tal padrão. O cartum era composto por um grande painel, de traços realistas, geralmente com muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo em cena. O único personagem com traço mais exagerado era o próprio garoto amarelo.



Figura 10: Hogan's Alley, 1986.<sup>7</sup>

Segundo Mary Wood (2014), ao analisar o contexto social do surgimento do garoto amarelo, três fatores são fundamentais para compreender o sucesso da obra de Outcault: o apelo naturalista em retratar a vida dos pobres e imigrantes; o aspecto de *vaudeville* dos cartuns de Outcault; e o preço popular dos jornais. Tais fatores combinados estão diretamente relacionados com a entrada do *Yellow Kid* nas diversas camadas sociais e a popularização dos

<sup>7</sup> Imagem disponível online em: [http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk\\_tennis.htm](http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk_tennis.htm). Acesso em 03/07/2018.

*funnies*, como eram chamados os quadrinhos nessa época, na vida cotidiana das pessoas.

As revistas que Outcault atuava, como a *Life* e *Puck*, comumente exploravam o caos da vida nas cidades, permeada de habitações populares, com a disseminação dos aglomerados de apartamentos, como fonte de humor. Descreve Wood:

Revistas ilustradas, um crescente interesse na escrita sobre literatura de cortiços, e as habilidades aprimoradas da tecnologia da mídia impressa, todas ajudaram a influenciar na criação do Yellow Kid. Os americanos também descobriram um interesse inédito no ambiente urbano, como visto através do movimento realista na literatura e o movimento de reforma na sociedade. Os escritores da era Vitoriana estavam interessados em retratar a pobreza urbana na arte e literatura, mas suas tentativas de formular uma crítica do capitalismo foram anuladas por terem tratado os pobres como entretenimento. (WOOD, 2014, [online] Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/origins.htm>. Acesso em: 27/07/2017 - tradução nossa<sup>8</sup>)

Richard Outcault, como um homem de seu tempo, aderiu ao estilo de representar os pobres em seus cartuns. As cenas retratadas em *Hogan's Alley* eram as mais variadas e caóticas possíveis. Corrida de cães, batidas policiais, festas em datas comemorativas, ou garotos encenando suas próprias atrações de rua. Em pouco tempo, a vida nos guetos passou a ser conhecida por todos e reconhecida pelas populações que viviam ali. Em 1896, veiculado pelo *New York World*, jornal de Joseph Pulitzer, o garoto amarelo já era vastamente conhecido. Aproveitando o sucesso, Pulitzer fez questão de colocá-lo em todo lugar que fosse possível, transformando-o em uma marca. Todo tipo de produto era comercializado com a figura do menino. Em pouco tempo, todos os jornais queriam ter a sua versão do garoto amarelo (MARSCHALL, 1989, p. 23,24).

---

<sup>8</sup> "Illustrated magazines, an increased interest in and writing of tenement literature, and the improving capabilities of newspaper press technology, all helped influence the creation of the Yellow Kid. Americans also had a newfound interest in the urban environment, as shown through the realism movement in literature and as the reform movement in society. Victorians were interested in portraying the urban poor in art and literature, but their attempts at formulating a critique of capitalism were undercut because they treated the poor as entertainments themselves". (WOOD, 2014, [online] Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/origins.htm>. Acesso em: 27/07/2017)



Figura 11: Cartum de *Hoogan's Alley* encenando uma revolta dos moradores contra um agente da carrocinha. (OUTCAULT, 1896. In: CAMPOS, 2015, p. 299)

O caos representado nos cartuns de Outcault remontava ao tom anárquico e violento de *Max und Moritz*. Há crianças sendo agredidas nos olhos por bolas de golfe, animais machucados, rapazes caindo da escada, tudo isso naturalizado, como algo comum na vida daquelas pessoas – e de fato era. Mas Outcault era capaz de tirar humor disso. As crianças eram protagonistas de todas essas tragédias e isso só iria incomodar os leitores anos mais tarde. Segundo Mary Wood:

Aparentemente, a violência pareceria mais real e abominável para os adultos se crianças fossem ilustradas, mas mesmo assim, o oposto tem sido mostrado historicamente, talvez porque o medo dos adultos seja projetado nas crianças, criando uma disparidade/divergência entre horror e sujeito. Um tema frequente das séries era uma criança caindo de uma sacada – uma tragédia muito real e frequente na

época, fácil de ser encontrada nos mesmos jornais onde o Kid aparecia. (WOOD, 2014, [online] Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/origins.htm>. Acesso em: 27/07/2017 - tradução nossa<sup>9</sup>)

*The Yellow Kid* oferece um painel de um mundo caótico, mas não menos divertido. Trata-se de um lugar cheio de perigos, rodeado por cães assustados, onde seus personagens se machucam constantemente. Mickey Dugan não só convida o leitor como estabelece um contrato de identificação e controle daquele lugar, mas está sujeito àquele mundo como todos os outros no painel, e ainda assim, está um pouco fora dele. Os perigos não são tão ameaçadores para o menino, por isso ri o tempo todo, se espanta e se emociona. Ele é a porta de entrada para o leitor.

O garoto amarelo estava naquele mundo tomado pelo caos, violência, pobreza e barbárie. Mas o mundo, em seus grandes painéis, habitado por tanta gente, ainda era maior do que ele. Em uma época em que a polícia, as instituições, a lei e a ordem não eram aptas para dar um sentido à vida daquela gente, o mundo caótico dos guetos era maior do que o espírito livre da criança. Era preciso diminuir este mundo, remodelá-lo, mudar de cenário. Era preciso, também, investir no caráter do protagonista, torná-lo mais perigoso, e menos passivo que o menino amarelo. Era a vez de *Buster Brown*.

Antes disso, em 1897, a série *The Katzenjammer Kids*, ou *Os Sobrinhos do Capitão*, nasceu como um pedido de William R. Hearst, dono do *The New York Journal*, a Rudolph Dirks para criar algo semelhante aos demônios alemães. Duas crianças que atormentavam a mãe e o Capitão, um hóspede da casa, com travessuras infundáveis. Dirks contribuiu para popularizar o balão de fala e diversas outras formas de composição e ritmo das tiras de jornais, como soluções visuais em prol de um texto econômico visando uma sequência narrativa ágil (PLOWRIGHT, 2011). Embora apresentasse o mesmo espírito, alguns elementos amenizadores começaram a surgir, como a presença

---

<sup>9</sup> “Seemingly the violence would appear more real and abhorrent to adults if children are showcased, yet the opposite has historically been the case, perhaps because adults' fears are projected on children, creating a mismatch of horror and subject. One frequent theme of the series was a kid falling from a balcony—a very real and not infrequent tragedy at the time, likely to be reported on in the same papers in which the Kid appeared”. (WOOD, 2014, [online] Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/origins.htm>. Acesso em: 27/07/2017)

constante de um familiar e o ambiente doméstico, além da punição repressora. Elementos que seriam expandidos em *Buster Brown*.



Figura 12. *The Katzenjammer Kids*. Passagem praticamente copiada de *Max und Moritz*.<sup>10</sup>

Publicado pela primeira vez em 1902, Outcault deixou o ambiente violento dos cortiços e investiu em um cenário muito mais refinado. Buster Brown era uma criança de aspecto angelical que tinha um cachorro de pedigree como aliado. Contrário ao painel com muitas informações de *Hogan's Alley*, *Busten Brown* era uma tira nos moldes que conhecemos hoje. A ordem também não estava apenas na forma, mas na própria composição temática. A criança protagonista fazia parte de uma família rica e era sempre punido pelas suas travessuras, com direito a um extenso balão com a devida lição de moral.

<sup>10</sup> Imagem de internet. Disponível em: <[http://www.palmersalmanac.com/uploads/2/3/8/8/23880471/7638770\\_orig.jpg](http://www.palmersalmanac.com/uploads/2/3/8/8/23880471/7638770_orig.jpg)>. Acesso em 10/09/2017.



Figura 13: Buster Brown cometendo uma travessura e aprendendo uma lição ao fim.<sup>11</sup>

O menino amarelo estava imerso em um ambiente caótico e de grande efervescência social. A infância encenada nos painéis de *Hogan's Alley* não está desassociada do aspecto conflituoso da vida urbana nas periferias da virada do século. O menino no centro comentando o acontecido com os escritos em seu blusão nos obriga a olhar primeiro para ele, e depois para cada momento de tensão espalhados pelo cenário. A revelação daquelas vidas através da criança demonstra que o cenário é a expansão total do espírito infante. Embora a olho mais cínico coisas terríveis estejam acontecendo, no painel tudo se parece uma festa. A mudança de tom de *Yellow Kid* para *Buster Brown* nos apresenta uma tentativa de controle sobre a anarquia latente que a figura da criança parecia representar. Parece-nos que se tornou mais interessante para os leitores uma criança controlada, moldada aos ideais da civilização, ainda que mantivesse o charme de seu espírito contestatório. Aos poucos, os ambientes domésticos tornaram-se mais comuns nas *kid strips* e a violência aparentemente sem consequências migrou para o campo dos *funny*

<sup>11</sup> Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.fulltable.com/vts/aoi/o/outcault/06.jpg>>. Acesso em 16/07/2018.

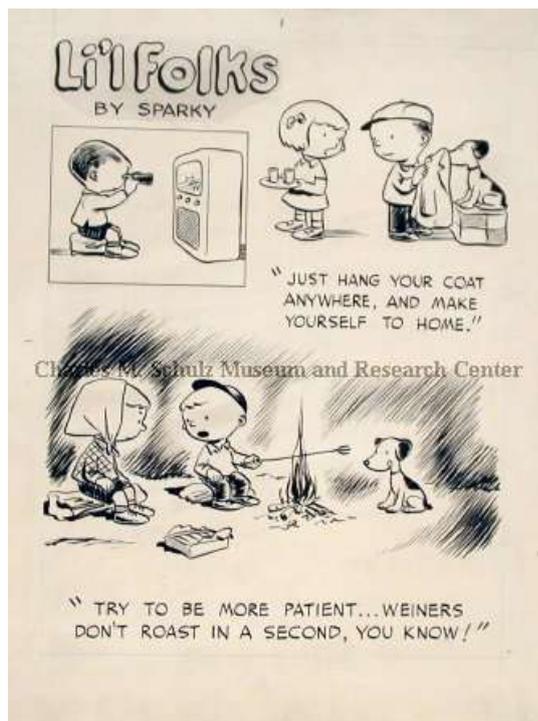
*animals*, pois em seu universo não podem se machucar. Décadas depois, um menino não tão rico e de mesmo sobrenome de *Buster Brown*, também na companhia de um cachorro singular, desbravaria novos caminhos para a infância nas tiras de jornal.

### 3 PEANUTS E CALVIN E HAROLDO

#### 3.1 Peanuts

No final dos anos 1950, mais precisamente no dia 2 de Outubro, *Peanuts*, de Charles Monroe Schulz, fez a sua estreia. Em pouco tempo conquistou seu lugar não só entre inúmeros jornais, mas no imaginário de milhares de leitores ao redor do mundo. *Peanuts* tornou-se a série de tiras mais bem distribuída globalmente, sendo, não só por isso, um marco na história dos quadrinhos. Chegaria ao fim em 2000, com o anúncio de aposentadoria do seu criador.

Antes do sucesso, Schulz tentava emplacar *Li'l Folks*, cartuns também protagonizados por crianças e um cachorro idêntico ao Snoopy dos primeiros anos. Sem situações estabelecidas pelas características dos personagens, investia em gags situacionais, ainda que iluminadas pelo texto. Depois de conseguir um contrato com um *syndicate* de Nova York, recebeu ordens de ampliar o formato de um painel para quatro quadros e rebatizar – a contragosto – a série para *Peanuts*. O nome era uma escolha aleatória de uma lista de dez sugestões feita por executivos que sequer tinham visto os desenhos, mas acreditavam que o nome tinha apelo às crianças. Assim, em apenas sete jornais dos EUA, *Peanuts* foi publicado e, com o passar do tempo, crescendo seu alcance exponencialmente (MARSCHALL, 1989, p. 276).



**Figura 14. *Li'l Folks*. Série anterior a *Peanuts*. Na época, Charles Schulz assinava como Sparky, um apelido de infância.<sup>12</sup>**

A série foi responsável por revitalizar o gênero das tiras de humor, que não havia apresentado nada realmente significativo desde a ascensão das tiras continuadas. As tira de aventuras e *soap opera* apresentavam uma história para ser seguida diariamente, ou semanalmente, o que exigia um comprometimento do leitor muito diferente das tiras de uma piada por dia. O advento da televisão proporcionou uma nova forma de entretenimento mais imersiva e imediata, fazendo com que parte do público das histórias em quadrinhos dos jornais perdesse o interesse em acompanhar uma aventura de forma fragmentada durante a semana. Em sua sala de estar, poderiam ter o pacote completo numa programação de uma hora. Além disso, por mais curioso que seja, o apelo visual causado pela TV fez com que os jornais diminuíssem seu tamanho, e tiras de páginas inteiras, que demandavam um espaço maior para a riqueza dos detalhes dos cenários tornaram-se inviáveis. (HARVEY, 1998, p. 125). Em seu lugar, quadrinhos com desenhos mais simples, cujas proporções e orientação dos quadros poderiam ser facilmente

<sup>12</sup> Imagem de internet. Disponível em: <https://schulzmuseum.org/digital-collection/>. Acesso em 10/01/2018.

ajustadas sem prejuízo, respondiam melhor às demandas dos editores. Da mesma forma, o conteúdo de uma tira de humor exigia muito pouco de conhecimento prévio dos personagens, além do enredo, em prol da piada, que era muito mais simples comparado às tiras continuadas. Foi nesse contexto que *Peanuts*, juntamente com *Beetle Bailey*, de Mort Walker, reabriram as portas para as tiras de humor nos jornais (HARVEY, 1994, p. 202, 203).

Ao considerarmos os personagens que protagonizam tais tiras, temos, ao menos na superfície, um retorno ao tipo de personagem que popularizou as tiras de humor: a criança e o vagabundo. *Beetle Bailey*, no Brasil com o título de *Recruta Zero*, não é um vagabundo, mas encerra em si todas as características do personagem esguio, contestador das autoridades, mas sem perder o brilho da tolice inocente, algo muito semelhante à *Happy Hooligan*<sup>13</sup>. Segundo Candido (1970, p. 72-74), em seu texto *Dialética da malandragem*, este tipo de personagem proveniente do folclore e incorporado pela literatura, tem amor pelo jogo em si, sem qualquer intento pragmático, conciliando em si mesmo a tolice e a esperteza. No caso das tiras com tais personagens, assim como as *kid strips* deixaram os ambientes mais selvagens das ruas e da natureza, migrando para o ambiente idealizado das vizinhanças amigáveis, como notamos em *Peanuts* e sucessores, o tolo deixou de ser mais um mendigo espalhafatoso. Os elementos de contestação das autoridades por uma figura esquiva ainda são presentes em *Beetle Bailey*, mas dentro de uma instituição militar, um ambiente mais afinado com os ideais de uma vida organizada de uma nação enriquecida do pós guerra.

*Peanuts* trouxe uma vasta gama de personagens, cada um com uma personalidade fortemente marcada, interagindo em situações cotidianas. Seguindo a rotina da vizinhança, Charlie Brown, o protagonista, alternava entre os dias na escola, as brincadeiras no parque ou na rua, os dias de neve, reflexões sobre a existência e os embates com seu cachorro. Repetições das mesmas situações geravam a gag diária, contrapostas, quase sempre, por uma observação nova, ou uma reflexão diferente do protagonista sobre sua situação. Isto permitia a Schulz mostrar a mesma cena dezenas de vezes sem

---

<sup>13</sup> Criação de Fred Opper, da mesma época de *Yellow Kid* e *The Katzenjammer Kids*. Apresentava como protagonista um mendigo com uma lata na cabeça como chapéu, charlatão e incorrigível, sempre discutindo com os policiais. (CAMPOS, 2015, p. 328)

nunca perder o brilho de uma *punch line*<sup>14</sup> inédita. Charlie Brown iria sempre tentar empinar a pipa, e em todas as tentativas fracassaria, levando-o a dizer algo sobre como estava fadado a uma existência de erros. Em outras situações, aguentaria a infâmia em silêncio olhando para o leitor com os olhos apertados, enquanto Lucy, uma das responsáveis pela sua desgraça, diria algo sobre quão patético ele era.



Figura 15. 12 de Abril, 1956. O eterno fracasso de Charlie Brown em tentar empinar uma pipa. Comparando com os trabalhos dos anos posteriores, há certa diferença no traço dos primeiros anos.<sup>15</sup>

Este era, em geral, o tom das tiras de *Peanuts*. Mesmo os momentos luminosos, liderados por discursos otimistas de seu protagonista, serviam para ressaltar a constante inadequação de Charlie Brown naquele mundo que parecia ser feito para constrangê-lo.

Em termos de estrutura, a série estabeleceu parâmetros que iriam se tornar uma marca constante nas sucessoras. Marschall (1989, p. 276) afirma que *Peanuts* revigorou a maneira de se fazer humor nas tiras de jornal estabelecendo convenções que quase nunca são creditadas a Schulz. Diz:

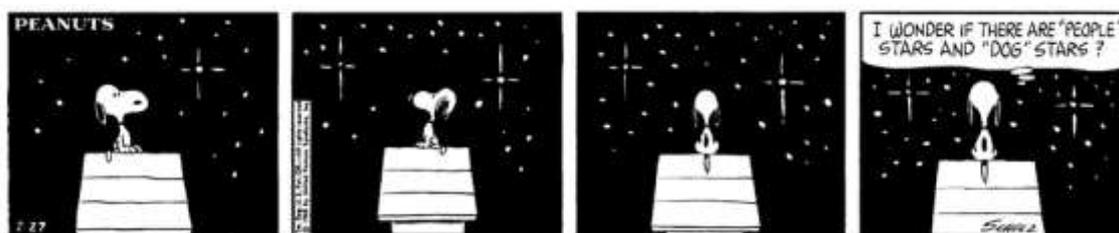
*Peanuts* foi pioneiro em certas convenções – as *punch lines* sarcásticas; a resposta de olhos virados; contato visual com o leitor nos quadros finais; o grito primitivo como uma reação a uma situação; uma gague inteira a partir da reflexão de um só personagem ao invés da troca entre dois; a recompensa da gague no penúltimo quadro; e o um comentário no último balão. (MARSCHALL, 1989, p. 276 – tradução nossa)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Optamos por não traduzir *punch line* pela dificuldade de se encontrar um correlato em português que expresse o mesmo sentido sem perder a concisão da definição. Para simplificar, *punch line* pode ser entendido como a frase final que arremata a piada.

<sup>15</sup> Quadro 1: “Pipa presa na árvore?” “Sim” / Quadro 2: “Não pode descê-la, ein?” “Não.” / Quadro 3: “O que você irá fazer a respeito?” “Nada.” / Quadro 4: “Eu estou tão decepcionado que irei ficar aqui o resto da minha vida!”. Imagem de internet. Disponível em: <<http://www.gocomics.com/peanuts/1956/04/12>>. Acesso em 10/01/2018.

<sup>16</sup> *Peanuts* pioneered certain conventions – the sarcastic punch lines; the upturned-eyes response; eye-contact with the reader in final panels; the primal scream as reaction to a situation; a entire gag relating one character’s reflections rather than interchange between two;

Se obras como *Os Sobrinhos do Capitão* e *Buster Brown* estabeleceram de maneira definitiva o uso do requadro, as linhas cinéticas, onomatopéias e gotas de suor, dando mais ação à narrativa, *Peanuts* expandiu a linguagem do humor nas tiras através de elementos sutis nas reações e interações dos personagens, além das piadas inteiramente sustentadas pelo texto. Podemos dizer que Charles Schulz foi capaz de dar corpo a um novo procedimento nos quadrinhos, educando as futuras gerações de quadrinistas em uma estética do humor econômica e voltada para um texto preciso.



**Figura 16.** 13 de Fevereiro, 1965. Um exemplo de uma tira dependendo apenas da reflexão de um personagem.<sup>17</sup>

O estilo do desenho de Schulz optava por linhas simples, desenhadas ao bico de pena. Era capaz de compor cenários completos de um parque com traços que evitavam o preciosismo. Em alguns quadros, apenas uma linha demarcava a silhueta de uma vegetação ao fundo, em outros, alguns pequenos riscos no chão serviam para o que seria a grama.

Os primeiros anos, antes da obra estabelecer de modo definitivo a personalidade de Charlie Brown, o design de Snoopy e os principais personagens da série, apresentava um tom vacilante entre uma melancolia latente e uma tira de travessuras infantis como outra qualquer. Charlie Brown pregava peças nas garotas vizinhas e saía gargalhando vitorioso. Algo impensável nos anos seguintes, já que o garoto era geralmente o alvo das maldades de Lucy e jamais tirava vantagem de ninguém. Do mesmo modo, o desenho acompanhava o tema. Enquanto Charlie Brown ainda respondia à

---

the gag payoff in the penultimate panel; and a coment in the last balloon. (MARSCHALL, 1989, p. 276)

<sup>17</sup> “Me pergunto se há ‘pessoas’ estrelas e ‘cachorros’ estrelas?”. Imagem de internet. Disponível em: <<http://www.gocomics.com/peanuts/1965/02/27>>. Acesso em 12/01/2018.

tradição da criança em diabruras, em alguns momentos seu rosto era menos amigável, mais furioso. Os personagens secundários tinham pouca expressão, sem as excentricidades que marcariam os que apareceriam depois. Quando Charlie Brown foi assumindo a personalidade melancólica, com Schulz empregando cada vez mais nuances autobiográficas, a expressão suaviza-se. Não mais olhos arqueados e feições fechadas, apenas a expressão de choro contido. Fazendo um comparativo entre os desenhos das primeiras tiras com o traço que se estabeleceu na série, tem-se a impressão de que as crianças pareciam mais jovens nos primeiros anos, envelheceram um ano ou dois, e estagnaram. Snoopy, por exemplo, não era mais do que um filhote: pequeno, amável, sereno. Quando a série se estabelece, ele já parece ser um cachorro adulto, com muito mais personalidade e identidade.

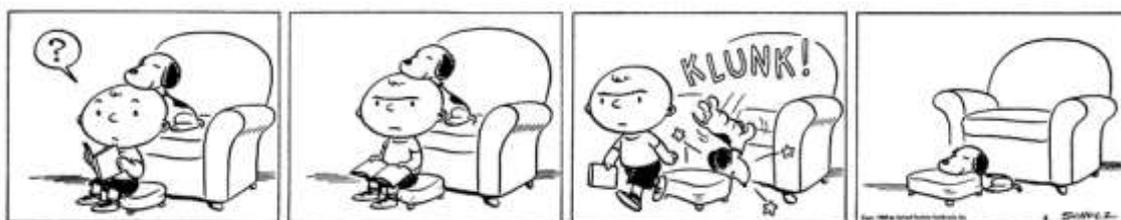


Figura 17. 10 de Outubro, 1950. Rosto mais raivoso de Charlie Brown. Algo que seria mais raro após a evolução do traço de Schulz.<sup>18</sup>



Figura 18. 6 de Outubro, 1950. Com aspecto de filhote, Snoopy ainda não tinha a personalidade marcante dos anos posteriores.<sup>19</sup>

Além do rosto suave, outro aspecto no desenho das crianças de Schulz cooperava para ressaltar o clima de inocência. As pernas e braços pequenos demais para o corpo e uma cabeça maior ainda. Os braços gordos e pouco articulados sustentavam uma mão muito pequena com dedos minúsculos.

<sup>18</sup> Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/peanuts/1950/10/10>>. Acesso em 17/01/2018.

<sup>19</sup> Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/peanuts/1950/10/6>>. Acesso em 17/01/2018.

Lembravam bebês que andavam e falavam. As proporções dos personagens eram as mesmas, o que os diferenciavam eram o rosto, roupas e adereços. Depois de mais de duas décadas dos jornais com tiras de aventuras investindo fortemente no realismo, Schulz apresentava um mundo composto por traços cartunescos, embora gentis. Segundo Barbieri,

as características de concisão e de essencialidade são comumente típicas também da narração humorística. Pensemos, por exemplo, nas piadas, das quais uma das qualidades mais apreciadas é a brevidade. A caricatura é adequada ao humorismo porque está em condição de nos dizer muito mais coisas de uma só vez que a imagem realista: ela deforma *caricaturizando*, pondo em *evidência* os traços mais significativos. (BARBIERI, 2017, p. 70, grifo do autor)

A economia e simplicidade do traço de Schulz fazem jus ao propósito de sua obra: o humor. O desenho cartunescos das crianças, diferentemente de algo como *Little Nemo*, destacam o aspecto infantil, pois, como dissemos, os membros pequenos e a grande cabeça assemelham-se ao corpo de bebês.

Ao se deparar com os desenhos de *Peanuts*, o leitor reconhece imediatamente um mundo infantil, o contraste, no entanto, é responsabilidade do texto. Para Harvey, um dos fatores que fizeram a obra de Schulz estabelecer uma nova forma de fazer humor foi o contraste entre “os falantes e o que eles diziam” (1998, p. 123). As crianças são capazes de falar sobre problemas existenciais com ares de teologia diante de uma situação do cotidiano infantil em uma brincadeira qualquer. Este contraste tem implicações para além de provocar uma ironia pelo desenho. A representação infantil proporciona uma lente pela qual a leitura do texto será conduzida. Uma criança dizer o que Charlie Brown diz, ou qualquer outro na série, não é apenas engraçado, mas significativo. Em nosso mundo, uma criança pode até ser capaz de dizer o que as criações de Schulz dizem, mas se dizem em uma tira, elas não são apenas crianças mais. Isto é o que irá diferenciar crianças como as de Schulz das de Maurício de Souza, por exemplo. Em outras palavras, os efeitos deste contraste divergem entre o que é a infância como uma visão, no caso de *Peanuts*, e a infância como um ideal, visto em *Turma da Mônica*. No primeiro, a infância sustenta um propósito de ser a melhor maneira para o artista dizer o que pretende ser dito. Seus personagens são avatares de sua verdade. No segundo caso, a infância representada é um ideal nostálgico de

pureza, as crianças são crianças em todos os aspectos, com quase nenhum apelo ao que é da ordem da vida adulta. Não se trata, no entanto, de representações definitivas e intransponíveis entre um e outro lugar, muito menos categorias fechadas, mas percepções de tom.

Talvez não fosse muito dizer o quanto a grande cabeça dos personagens evidencia uma complexidade intelectual, algo que está sempre presente em suas falas. Outra explicação para a grande cabeça careca de Charlie Brown encontra ressonâncias em personagens anteriores. *The Yellow Kid*, apesar da riqueza de detalhes nos cenários de Outcault, sustentava um protagonista de traços muito simples, enquanto em *Buster Brown*, Outcault opta por mais detalhes. O modelo careca e de blusão era comum de ser encontrado em ilustrações da época, como podemos observar em *The Ting Lings*, criação de Charles Saalburg de 1893.



Figura 19: *The Ting Lings* é uma possível inspiração para Outcalt no design de *The Yellow Kid*. (MARSCHALL, p. 27, 1989)

Um dos amigos de Nancy era, também, uma criança com uma careca coberta por um chapéu. Ser careca, nas tiras de humor, não era apenas uma exclusividade das crianças e revelavam mais sobre seus protagonistas. O aspecto de recém nascido reforçado pela falta de cabelos demonstra algo de inocência. Jeff, da dupla *Mutt and Jeff*, era o baixinho careca, e o ingênuo dos dois. Happy Hooligan, da série homônima, que bancava o mendigo tolo, não tinha nada mais do que uma lata pequenina fazendo a vez de chapéu em cima da sua grande cabeça sem cabelos. Ally Sloper, também de uma série homônima, escondia sua careca debaixo de uma grande cartola. *Popeye* não era diferente, embora não fosse necessariamente inocente, sua careca contrapunha à vilanesca cabeleira negra de Brutus, ressaltando a bondade do

herói. Não devemos esquecer de Wimpy, aqui no Brasil conhecido como Dudu, o amigo de Popeye que estava sempre dormindo e atrás de hambúrgueres. Como uma criança, Wimpy era careca, faminto e sonolento. Diante de tantos exemplos, podemos pensar numa possível relação entre a imagem do personagem careca e sua suposta inocência infantil.

O pequeno montante de fiapos para cima, na ponta da testa, também eram uma espécie de marca, um traço simples capaz de diferenciar os personagens, presente em uma das duplas de *Max e Moritz* e n' *Os Sobrinhos do Capitão*. O protagonista de *Gasoline Alley*, assim como seu filho, também tinha tal característica. Uma parte considerável dos personagens carecas encontrados nas tiras de humor apresentava algum fiapo de cabelo cruzando a cabeça, muito conveniente para as simplificações próprias da tira. Schulz opta por desenhar um fio retorcido para baixo na frente e outro solitário atrás. Nada que demonstre muita energia.

O design do corpo das crianças parece dever um pouco ao de *Little Jimmy*, de James Swinnerton, com braços e pernas pequenos dentro de roupas comportadas, enquanto o corpo infantil sustentava uma cabeça redonda. Schulz substitui os grandes olhos, que davam um aspecto de susto, por pequenos pontos no meio do rosto. Nariz e olhos centralizados no grande círculo que é a cabeça. Embora Schulz soubesse marcar expressões faciais com um movimento sutil no pequeno semicírculo em volta dos olhos, era a grande linha da boca que ressaltava o sentimento de inadequação de Charlie Brown. O blusão amarelo do garoto de rua de Outcalt, onde eram escritas suas falas, dão lugar a uma camisa amarela confortável e com apenas uma listra. O que Charlie Brown anunciava em sua blusa não era uma fala para o momento, mas uma condição permanente.

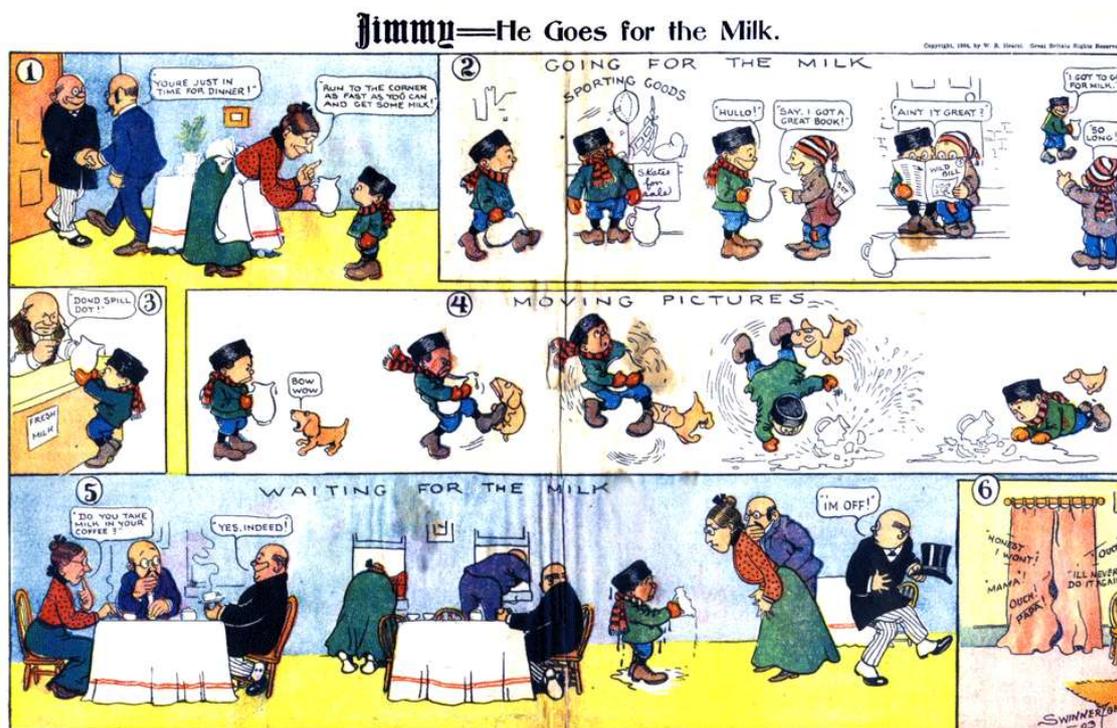


Figura 20: *Little Jimmy*, criação de James Swinnerton, iniciou-se em 1904.<sup>20</sup>

A presença do cachorro não era algo novo. *Buster Brown* dividia suas travessuras com um canino de feições um tanto assustadoras. *Napoleon*, de Clifford McBride, uma tira com diagramação e painéis sofisticados, narrava as aventuras de um grande cachorro de caça junto a um garoto. De pelo branco, o animal tinha as orelhas pretas e uma grande mancha nas costas, tal como Snoopy. A diferença do cãozinho de Charlie Brown das séries anteriores é que, aos poucos, Schulz o transformaria em um *funny animal*. Não era um ser tão independente como os personagens de *Pogo Possum*, de Walter Kelly, mas também não era só um animal de estimação engraçadinho. O modelo de representar personagens através de animais, consolidado pela Disney e derivados, tinha um aspecto de fantasia. Esses personagens poderiam cair de um penhasco num momento e saírem andando normalmente no outro, pois não havia limites para o que poderiam fazer, afinal de contas, eram seres fantasiosos cuja existência lúdica foi ainda mais destacada quando se tornaram extremamente populares nas telas de cinema.

<sup>20</sup> Imagem de internet. Disponível em: <http://comicskingdom.com/blog/2014/02/27/ask-the-archivist-little-jimmy>. Acesso em 30/07/2018.



Figura 21: *Napoleon* (1930-1961), de Clifford McBride, uma tira de aventura focada na relação entre um garoto e seu cachorro. (HARVEY, p. 53, 1998)

A novidade em *Peanuts* era inserir um *funny animal* em uma *kid strip*. Snoopy deixou de ser o filhote fofo dos primeiros anos para se tornar um cão com personalidade e imaginação o suficiente para protagonizar suas próprias

aventuras. Não falava, mas pensava e compreendia quando conversavam com ele. Schulz acrescentou a possibilidade do animal conversar com outros personagens que também eram animais, mas através de balões de pensamento, algo que Jim Davis iria explorar para a interação com um humano em *Garfield*, que, de certa forma, parece ser a resposta felina ao animal de Charlie Brown.



Figura 22. 5 de Fevereiro, 1979. Snoopy enfrenta o barão vermelho.<sup>21</sup>

Snoopy expandiu as fronteiras da série para o mundo da fantasia. Considerando a forma como as *kid strips* representaram a imaginação antes de Peanuts, iremos encontrar um elemento novo e interessante em Snoopy. Retomemos por um instante algumas proposições apresentadas no capítulo anterior sobre a representação da infância. *Os Sobrinhos do Capitão*, seguindo os passos de *Max e Moritz*, contribuíram para solidificar a ideia da infância como o lugar da transgressão. Tal modelo, como já dissemos, tornou-se uma tônica ainda presente em muitas produções protagonizadas por crianças, seja no campo dos quadrinhos ou das animações. Outra tradição possível que poderíamos apontar seria a deixada pelo legado de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e perpetuada pelas aventuras de Nemo na obra de Winsor McCay. Nemo era um garoto que estava sempre dormindo e viajando por um mundo fantasioso, e ao final de cada prancha, no último quadro, despertava. A infância torna-se, nesse sentido, como uma possibilidade de acesso ao mundo onírico. Quando a infância se apresenta como o lugar da transgressão, a tira demanda um protagonista ativo em seu

<sup>21</sup> Quadro 1: “Aqui está o Ás Voador da Primeira Guerra Mundial sendo perseguido pelo Barão Vermelho...” / Quadro 2: “Ele me odeia!” / Quadro 3: “Todos me perguntam como eu sei que ele me odeia...” / Quadro 4: “Eu posso dizer!”. Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/peanuts/1979/2/5>>. Acesso em 30/07/2018.

mundo, que use da imaginação como um instrumento para executar seus feitos travessos. A imaginação está, portanto, a serviço de algo a ser realizado, uma ação efetiva contra algo ou alguém. No caso de *Little Nemo*, o que temos é um protagonista mais retraído, pois sua imaginação não é tratada como um instrumento, mas sim como uma força da qual a criança é passivamente conduzida. Nemo, tal qual Alice, acessa um mundo fantasioso enquanto dorme. Em *Peanuts*, é Snoopy quem encerra em si mesmo as duas tradições.



Figura 23: *Little Nemo* (1905-1914), de Winsor McCay (MCCAY. In: CAMPOS, p. 326, 2015).

Entre as crianças de *Peanuts*, os elementos de imaginação não estão a serviço de uma travessura ou para despertar um mundo fantasioso latente. O próprio Charlie Brown se configura como o personagem menos imaginativo e

mais mergulhado em suas angústias. A imaginação das crianças está mais voltada para a construção de uma visão reflexiva e filosófica do mundo do que qualquer outra coisa. Mesmo as incursões de Linus pela espera da Grande Abóbora são dotadas de um aspecto teológico bem articulado. Os elementos de imaginação e fantasia estabelecidos pela tradição das tiras predecessoras estão a cargo de Snoopy. Temos um deslocamento da figura da criança como portadora desse elemento imaginativo, seja para cometer travessuras ou para acessar um mundo fantasioso, para a figura do animal. Esse elemento irá conferir o amadurecimento do personagem ao longo dos anos de apenas um animal de estimação para algo mais próximo de um *funny animal*. Snoopy é capaz de revirar a vida da turma de *Peanuts*, sem a violência que caracterizou as travessuras dos herdeiros de *Max e Moritz*, e sim com clara ternura. Também é capaz de lutar na Primeira Guerra Mundial como o Ás Voador, ou como um legionário no deserto, tudo do alto de sua casinha. Quanto ao aspecto de fantasia, Snoopy não abraça a passividade. Sua própria energia e personalidade é a responsável por colocá-lo neste mundo fantasioso e aventureiro, algo muito diferente da passividade de Nemo. O cachorro não imaginava um mundo diferente por que era solitário, mas por ser consciente de si mesmo. Enquanto Charlie Brown sentia que não poderia ser nada além do que um fracassado, Snoopy era a contraparte disso, poderia ser quem ele quisesse quando quisesse. Como afirma Harvey:

O protagonista da tira, o eterno perdedor Charlie Brown, tem um beagle de estimação, e quando Snoopy começa a perseguir atividades normalmente associadas aos humanos (como escrever romances, por exemplo), o humor continua a alcançar o inesperado: nós não esperamos um cachorro pensar como um humano, muitas vezes petulante, mas vemos nossas próprias fantasias nas de Snoopy. (HARVEY, 1998, p. 114 – tradução nossa)<sup>22</sup>

Snoopy não é um *funny animal* como os outros, pois, considerando seu universo, ainda é um animal de estimação. A diferença está em como o seu aspecto singular o transforma em um canalizador das fantasias não só de seu

---

<sup>22</sup> The strip's protagonist, the perpetual loser Charlie Brown, has a pet beagle, and when Snoopy begins pursuing activities normally associated with humans (like writing novels, for instance), the humor continues to arise from the unexpected: we don't expect a dog to think like a human, an often petulant one at that, but we see our own fantasies in Snoopy's. (HARVEY, 1998, p. 114)

dono, mas desse homem comum que Charlie Brown representa em miniatura. O beagle irá incorporar os anseios básicos num misto de heroísmo (um herói aviador) e intelectualidade (um escritor famoso), além da total ausência dos problemas de insegurança tão comuns ao seu dono.

Para Schulz, Snoopy era um aspecto tão importante que determinava a própria natureza de *Peanuts*. Explica:

A tira possuía um caráter tão abstrato que a introdução de um adulto seria devastadora, porque não dá para ter um adulto em uma HQ que um cachorro se senta no telhado de sua casinha e finge perseguir o Barão Vermelho. (SCHULZ, 2014, p. 319)

Não nos parece, também, que seja por acaso que o elemento de maior força imaginativa da tira recaia sobre a figura de um animal doméstico. As *kids strips* do início do século aos poucos foram deixando a violência como fonte de humor e os cenários dos cortiços para abrigar uma criança de classe média, bem vestida e sob um teto familiar. A anarquia latente em *Yellow Kid* e *Os Sobrinhos do Capitão* necessitava ser domesticada. Se antes os garotos de rua junto aos vagabundos que protagonizavam as tiras de jornal eram uma espécie de reação ao avanço das instituições civilizatórias, como a polícia e a igreja, agora o mundo de uma vizinhança pacífica e lares perfeitos como o de Charlie Brown se tornam um ideal, um cenário que as *kid strips* jamais abandonaram desde então. Entre *Peanuts* e *Yellow Kid*, estão as duas grandes guerras mundiais e a alienação da chaga deixada por esses eventos. Entre eles também estão as másculas figuras de autoridade dos heróis, como *Dick Tracy* e *Steve Canyon*, que não são mais um alvo das travessuras, mas um modelo a ser seguido. Tais figuras se transformariam em algo ainda mais poderoso: o *Superman*. Não eram mais possíveis crianças travessas, e sim alguém cujo ímpeto de aventura e contestação está muito bem domesticado na figura de um cachorro.

Deste modo, no beagle que mescla o caráter de ser um *funny animal* e um animal de estimação, a fantasia está contida em um ambiente amigável e familiar. Junto com Woodystock, o pássaro com quem Snoopy interage em diversas tiras, e outros familiares do cachorro, a tira apresenta um núcleo de fantasia que convive de forma harmônica com os outros personagens. Lucy,

por exemplo, não se incomoda em ler os manuscritos do romance de Snoopy, quase sempre iniciados com a frase “Era uma noite escura e tempestuosa”.

Esta convivência harmônica com o fantasioso diverge de um espanto comum dos herdeiros de Alice, como Nemo, em que o desvendar daquele mundo imaginativo era o que estava em primeiro plano. Nenhum personagem de *Peanuts* se espanta com Snoopy; pelo contrário, estão sempre a interagir com o animal sem traços de surpresa com suas ações. Em suas aventuras, não é o desvelar do mundo fantasioso a principal atração, mas sim a personalidade de Snoopy diante tais situações. A presença do animal emerge, ainda, como o principal representante da fantasia que permeia um ideal de infância, ao mesmo tempo em que se trata de um catalisador daquele mundo, permitindo-o que seja mais do que apenas uma vizinhança com muitas crianças. Snoopy é responsável, de certa forma, de purificar tudo ao seu redor da vida ordinária do mundo real. Quando adentramos ao universo de *Peanuts*, estamos diante de algo que reconhecemos como um mundo da infância, mas pela forma como seus personagens falam e agem, e como são constituídos, percebemos que lidamos com algo não ordinário. Esta percepção é sustentada pela âncora que Snoopy e seu núcleo estabelecem no mundo da fantasia. Snoopy é, em última análise, o contraponto perfeito para a consciência aterradora e pessimista de Charlie Brown.

Nesse passo, podemos afirmar que o famoso beagle assume uma posição fundamental na série. Para além de ser um personagem para efeitos do humor, o animal tem uma importância estrutural para *Peanuts*, pois se trata do elemento que abre as fronteiras da fantasia enquanto mantém o mundo ordinário, assegurando que a obra de Schulz possa atingir o poético, pois harmoniza o que seria destoante para alcançar a pluralidade de sentidos. Geralmente, no entendimento da estrutura da tira de humor, tem-se a aproximação certa da piada, contudo podemos fazer outro movimento a partir da obra de Schulz e pensar em uma aproximação com o poema, um precedente que Umberto Eco abriu em seu ensaio sobre *Peanuts* em *Apocalípticos e Integrados* (1970).

Para discutirmos sobre a possibilidade da tira de Schulz de se aproximar do poema, faz-se necessário refletirmos um pouco sobre a construção da imagem poética. Segundo Octavio Paz (2012), as imagens do humor

diferenciam-se da imagem poética, pois as contradições presentes na primeira “servem para assinalar o caráter irreparavelmente absurdo da realidade ou da linguagem” (PAZ, 2012, p. 39). A imagem poética, por sua vez, irá sustentar essas contradições de maneira não para salientar apenas o absurdo, “não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (PAZ, 2012, p. 38). Assim, diante de um texto de humor, as contradições buscam destacarem-se como absurdas, colocando em choque propriedades incompatíveis. No caso de *Peanuts*, torna-se engraçado que duas crianças simulem uma sessão de terapia, algo que, sem sombra de dúvida, não faz parte do arsenal de brincadeiras infantis. A imagem poética, no entanto, sustenta as propriedades de seus elementos não para salientar o absurdo e provocar o riso, mas permite que tais propriedades coexistam em uma pluralidade de sentidos. Na tira, a figura de uma criança agindo de uma maneira adulta, e mais do que isso, tendo preocupações e angústias adultas “filtradas pelo filtro da inocência”, como propôs Eco, parece um disparate, uma mera ferramenta do humor. Não é incomum shows de TV se utilizarem do personagem infantil “gênio” como fonte de piadas. Seria apenas isso se não fosse *Peanuts*. Há, portanto, algo mais na forma como Schulz estabelece esses elementos, permitindo-o ir para além da imagem do humor e atingir a imagem poética.

Mas o que define uma imagem poética e como podemos identificá-la nas tiras? Segundo Octavio Paz, três características estão presentes nas imagens construídas pelo poeta: a) a autenticidade, “o poeta viu ou ouviu, são expressões genuínas de sua visão e experiência do mundo” (PAZ, 2012, p. 45); b) são obras, universos,

essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma. [...] As imagens poéticas tem a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que “el pirú es primo del sauce” (Charles Pellicer). Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. (PAZ, 2012, p. 45);

e, finalmente, c) são, de certa forma, revelações:

Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos (PAZ, 2012, p. 45).

Os três elementos nos permitem aproximar *Peanuts* de uma construção poética. O pequeno universo de Charlie Brown geralmente nos apresenta uma revelação sobre a vida humana, possível pela presença da criança como o avatar da verdade que discutimos nos capítulos anteriores, e que perpassa a obra como uma visão de mundo. Para além da infância como um lugar de transgressão, ou como acesso ao mundo onírico, a obra de Schulz se utiliza da infância como uma espécie de confissão, em que o desvelar do humano através da personalidade de Charlie Brown se mescla ao elemento fantasioso representado por Snoopy, afastando o cinismo fatalista que os comentários de Charlie Brown teriam caso fosse desprovido de uma imagem poética própria da obra.

O protagonista de Schulz divergia em personalidade de todos os seus antepassados no ramo das *kid strips*. Ousou explorar um campo novo: tratar sobre aspectos profundos de uma personalidade melancólica, como depressão, frustrações, problemas de autoaceitação, dentre outros sentimentos semelhantes. Em 2012, uma publicação da *National Cartoonists Society*, intitulada *The Cartoon Crier*, reuniu quadrinhos de diversos artistas sob a temática da tristeza. O critério editorial era reunir séries de tiras, recentes ou não, que tratassem de experiências tristes. O quadrinho que abre a edição, *The Saddies?*, de Brendan B., cujo título brinca com o termo *funnies*, um dos sinônimos para os *comics*, afirma que foi Charles Schulz o responsável por abrir o caminho para que as tiras pudessem explorar temas referentes aos sentimentos profundos e melancólicos da vida, sem abandonar o humor.



Figura 24: The Saddies?, de Brendan B. (B. BRENDAN, 2012)<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Quadro 2: "Eles são chamados 'The funnies' porque são engraçados - fazem as pessoas rirem, certo?" / Quadro 3: "Sim, muitas vezes eles buscam a risada – mas, fundamentalmente,

Schulz foi, portanto, um pioneiro dentro do campo das tiras de jornal ao explorar a subjetividade. Mesmo que houvesse uma tradição sólida na investigação do mundo de dentro, dos sonhos, no campo das artes, quadrinhos incluso, através de *Little Nemo*, *Peanuts* desviava da metáfora. A criança solitária não precisava mais se aventurar em um mundo de fantasia para descobrir a si mesmo. Se olharmos bem, Charlie Brown não era solitário, pois estava sempre rodeado de amigos. Nem muito imaginativo, mas dotado de uma visão direta e clara sobre si mesmo: alguém que não era amado o suficiente. Se retirarmos a suavização pelo humor, temos uma visão extremamente dura e cruel. Em Schulz fica ainda mais nítida a possibilidade dos personagens infantis como um avatar de uma visão do artista. *Peanuts* não era apenas sobre o dia a dia de uma criança com problemas de autoestima, mas uma reflexão contínua sobre os sentimentos humanos.

A complexidade da abordagem também é resultado de uma evolução na estrutura da tira de humor norteamericana. Richard Marschall escreve sobre Schulz como quem iniciou um legado novo na composição desse tipo de quadrinho. *Peanuts* reflete em seu protagonista, de maneira direta, o

---

quadrinhos extraem uma resposta emocional do leitor.” / Quadro 4: “Se um quadrinista está inclinado a ir além do humor, os quadrinhos tem o poder de fazer um leitor chorar ou se irritar, ou qualquer outra coisa.” / Quadro 5: “Os quadrinhos eram construídos no humor – havia algumas exceções, é claro...” / Quadro 6: “De qualquer forma, e sobre a personalidades desses piadistas?” / Quadro 7: “Eu estava conversando com meu amigo Tom Hart uns anos atrás, e nós começamos a falar sobre a personalidade prototípica de alguns quadrinistas, no passado e no presente.” / Quadro 8: “Especificamente, notamos o quanto quadrinistas celebrados do passados era mais como os atletas de universidade, enquanto hoje eles são predominantemente geeks.” / Quadro 9: “Como saímos de extrovertidos cheios de energia como Rube Golberg ou Al Capp para o reflexivo melancólico e solitário que é Chris Ware?” / Quadro 10: “E há alguma razão para que os quadrinhos alternativos ou literários de hoje voltem-se para dentro, lidando com profundas, e até mesmo melancólicas, emoções?” / Quadro 11: “A respostas é provavelmente óbvia – a mudança ocorreu nas mãos de um dos maiores quadrinistas de todos os tempos... Charles Schulz.” / Quadro 12: “É o seguinte, Schulz certamente estava tentando ser engraçado – é só que, para ele, fracassados solitários eram engraçados. E ele não estava com medo de se voltar para sua própria solidão e angústia como uma fonte de humor.” / Quadro 13: “Não é surpresa perceber que os quadrinistas brilhantes de hoje geralmente apontam Schulz como sua maior influência.” / Quadro 14: “Mais do que qualquer outro cartunista, Charles Schulz deu à nova geração permissão para explorar um profundo conjunto de emoções, e olhar para dentro. Mesmo que isso não fosse necessariamente o que ele intentava.” / Quadro 15: “E aqui estamos nós, lágrimas jorrando enquanto lemos quadrinhos – e não são necessariamente lágrimas de riso...”

personagem de seu autor, além de estabelecer duas formas estruturais que serão adotadas em maior ou menor grau pelos autores posteriores. Afirma:

Charles Schulz começou estabelecendo sua premissa de uma nova maneira. Introduziu um grande elenco de personagens e os imbuiu com fortes traços de personalidade. Então ele produziu uma longa lista de cenários, situações, e rotinas nos quais colocou seus personagens. É muito simplista dizer que mesclar personagens e situações resultou em gagues que se escreviam sozinhas – nem tal análise é confirmada pelo método ou intenção de Schulz – mas é a receita perfeita para a criação de um universo integrado nos quadrinhos. (MARSCHALL, p. 275, 1989 – tradução nossa.)<sup>24</sup>

A combinação de personagens com personalidades bem definidas e situações rotineiras permitia que Schulz explorasse o máximo dessas possibilidades, em repetições que, para Eco (1970, p.), inclui *Peanuts* no mesmo aspecto lírico que estava *Krazy Kat*, de George Herriman. O sentido dessas obras não se dá apenas pela situação apresentada em uma única tira, mas na “repetição quase musical dos temas e nas variações sobre o mesmo motivo”. A composição diária de um painel estabelece não só um imaginário daqueles personagens para o leitor, mas também um ritmo poético, em que as situações se sobrepõem construindo uma rima própria dentro daquele universo.

A dinâmica estabelecida pela estrutura proposta por Schulz permitiu uma variação contínua não só sobre a mesma situação, mas também dos aspectos temáticos. Além de figurar Charlie Brown voltando para casa na chuva centenas de vezes, poderia investir em todas as nuances possíveis sobre o que é se sentir um fracasso debaixo da chuva. Isto é, Schulz estava hábil para investigar o sofrimento de maneira multifacetada. Para Michaelis, responsável por escrever a biografia de Schulz, o tema do sofrimento

foi uma grande inovação no mundo dos quadrinhos: uma pessoa de verdade, com a psique e os problemas de uma pessoa de verdade. O leitor o conhecia, sabia de seus medos, identificava-se com seus sentimentos de inferioridade e isolamento. (MICHAELIS, 2014, p. 292,293)

---

<sup>24</sup> Charles Schulz began establishing his premise in a new way. He introduced a large cast of characters and imbued each with extremely strong personality traits. Then he manufactured a long list of settings, situations, and routines in which to place his characters. It is too simplistic to say that mixing characters and situations resulted in gags writing themselves – nor is such an analysis borne out by Schulz’s method or intention – but it was the perfect prescription for the creation of integrated comic universe. (MARSCHALL, p. 275, 1989)

O mérito, no entanto, não estava apenas em oferecer ao leitor um personagem mergulhado em angústias e neuroses, mas tornar aquelas questões, mais do que próximas e reconhecíveis, algo amigável e leve.

As tiras de Peanuts expressavam um sentimento de dor e de perda verdadeiros, mas de alguma forma, como bem observou o quadrinista Art Spiegelman, “ainda conseguia fazer tudo isso parecer reconfortante”. Ao imiscuir os pensamentos dos adultos no universo das crianças, Schulz nos lembrou que, por mais que as feridas da infância permanecessem abertas, os adultos ainda tinham a possibilidade de curá-las por meio do humor. (MICHAELIS, 2014, p. 292,293)

O comentário de Michaelis assume a posição de que a obra de Schulz é um claro acerto de contas com os problemas da infância. Mais do que isso, nessa visão, *Peanuts* está fornecendo ao leitor um tratamento terapêutico regressivo. Dado o apelo universal do texto das tiras, o leitor reconheceria os sentimentos negativos que o atormentava quando criança e os iria rever com maior generosidade em direção a cura.

Talvez fosse proveitoso considerarmos um movimento ligeiramente diferente. Schulz está tratando de problemas que enfrentamos cotidianamente diante do espelho, questões profundas e que irão mover toda nossa vida. “Sou bom o bastante?”; “tenho o que é preciso para conseguir realizar isto?”; e o mais importante, “sou amado?”, todas essas preocupações são a matéria prima do autor para compor suas reflexões. Questionamentos que são mais do que apenas uma extensão das feridas abertas na nossa infância e que não facilmente são superadas se olharmos para elas com leveza e bom humor. Representá-las, todavia, através da infância é uma forma de levá-las a um ambiente mais puro, não contaminado pelo cinismo do mundo adulto. As declarações de Charlie Brown sobre si mesmo não soam condescendentes, mas profundamente honestas. Há, portanto, uma simbiose harmônica entre a cruel consciência da condição humana e o espírito leve da infância. De certa maneira, a dinâmica dessa relação já havia sido apontada por Eco, que retomamos aqui:

As crianças de Schulz não são o instrumento malicioso para contrabandear os nossos problemas de adultos; esses problemas são nelas vividos segundo os modos de um psicologia infantil, e justamente por isso nos parece tocantes e sem esperança, como se

de repente reconhecêssemos que os nosso males poluíram tudo, até à raiz. (ECO, 1970, p. 286,287)

Na visão de Eco, *Peanuts* se utiliza da infância não como um mero condutor da visão particular de seu autor apenas, mas nos sugere algo como uma lente purificadora capaz de deixar tudo mais claro e limpo sobre quão significativos esses males são.

Em síntese, o que *Peanuts* fez nos anos 1950 foi retomar a popularidade das *kid strips* no mundo dos jornais e dos quadrinhos, apresentando inovações que respondiam não só as demandas da época, em termos de evolução da imprensa, mas também no próprio modo de pensar a tira. A temática melancólica, embora não sem humor, divergia de seus predecessores, que transitavam entre a infância como o lugar da transgressão e a infância como uma forma de acesso ao mundo onírico. Charlie Brown e seus amigos nos apresentam a infância como uma confissão: a investigação constante dos próprios sentimentos diante um mundo que parece ser feito para contrariá-lo. Snoopy é o elemento que une os personagens e lança uma âncora no campo do poético, salvando a tira de ser uma extensão de lamúrias, mas mesclando o caráter fantasioso de um *funny animal* com a profunda vida interior daquelas crianças.

Por meio século, Schulz apresentou ao mundo diariamente o cotidiano dessas crianças, influenciando gerações de artistas e leitores. As angústias de Charlie Brown nunca floresceram, resolveram-se ou encontraram uma solução. Por meio século, Lucy sentou em sua barraca de psicanálise e atendeu o seu amigo perdedor enquanto fazia graça sobre isso. A cura, porém, nunca veio. No meio dessa jornada, um menino com seu feroz tigre vivo de pelúcia apresentou uma solução possível.

### **3.2 O voo do tigre: Calvin e Haroldo**

Em 1985, a primeira tira de *Calvin e Haroldo* nos apresenta três personagens que, de certa forma, apontam para a dinâmica das relações que se desenvolveriam por toda a série. Calvin, uma criança que parece ser da mesma idade das crianças de Schulz, conversa com seu pai sobre uma armadilha com sanduíche de atum para capturar um tigre. Haroldo (Hobbes, no

original), o tigre, é capturado com sucesso, admitindo tranquilamente sua estupidez enquanto come seu sanduíche: “*We’re kind of stupid that way*”.

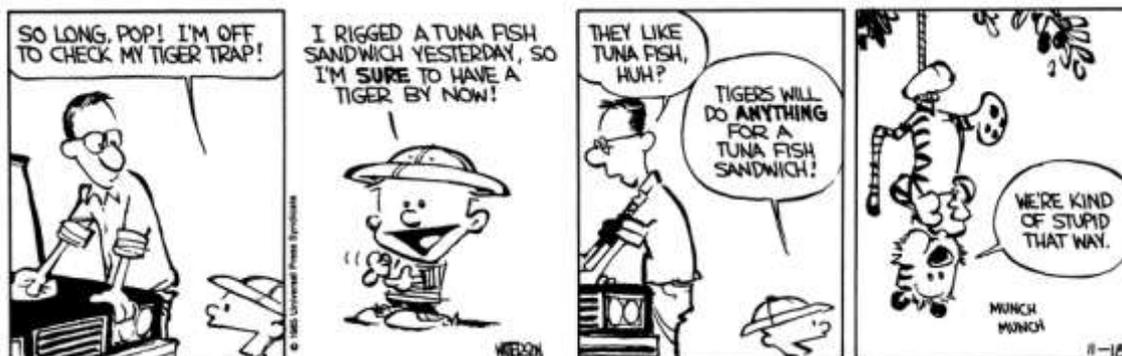


Figura 25: Primeira tira da série, de 18/11/1985.<sup>25</sup>

Nesta primeira tira, Bill Watterson determina elementos essenciais da sua obra: Calvin é um garoto inquieto, com muitos planos, transitando por um mundo selvagem da imaginação, personificado na figura do tigre Haroldo, enquanto negocia, em seu universo infantil, com a presença reguladora dos pais. Os leitores da época iriam descobrir três tiras depois que o tigre não era, na verdade, um animal real, mas um brinquedo de pelúcia animado apenas na imaginação do garoto. Quando havia um adulto no mesmo quadro que Haroldo, Watterson mudava o desenho do tigre, alternando os registros entre um ser animado e uma pelúcia de acordo com o ponto de vista predominante. A alternância entre os registros do imaginário e do real acabou por se tornar um dos aspectos mais atrativos e encantadores da série.

<sup>25</sup>Quadro 1: “Até mais, pai! Vou dar uma olhada na minha armadilha para tigres!” / Quadro 2: “Usei um sanduíche de atum como isca ontem, então estou certo de ter pego um tigre.” / Quadro 3: “Eles gostam de atum, é?” “Tigres farão qualquer coisa por um sanduíche de atum.” / Quadro 4: “Nós somos meio estúpidos dessa maneira.” Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1985/11/18>>. Acesso em 06/05/2018.



Figura 26: O tigre só está vivo para Calvin. Para os adultos, é um tigre de pelúcia.<sup>26</sup>

Em resumo, *Calvin e Haroldo* é sobre a amizade entre uma criança e seu tigre de pelúcia e as experiências mais comuns da infância transformadas pela pulsante imaginação de Calvin. Situações corriqueiras como uma bronca da mãe se transformam em uma batalha contra um terrível monstro ameaçador pela ótica infantil. Neste ponto, a obra de Bill Watterson apresentava um diferencial de seus predecessores: a imaginação não só era um elemento fundamental na composição do mundo de Calvin, como era sua forma de ser e estar naquele mundo, de modo que todos os seus problemas eram resolvidos por meio e através da imaginação.

Algo dessa imaginação havia em *Peanuts*, como apontamos anteriormente, na figura de Snoopy. No entanto, há uma diferença que precisamos considerar. Snoopy era o elemento estranho, embora não rejeitado pelos personagens; estranho, portanto, por ser um contraste que existe não a partir de Charlie Brown, mas além dele. Sua *persona funny animal* o permitia ser uma espécie de âncora para um mundo fantasioso, aproximando-o das regras muito próprias dos tipos de personagens dos cartuns e animações, como os personagens Disney, por exemplo. Em *Calvin e Haroldo*, não há barreiras, a imaginação de Calvin não só dá sentido a uma amizade com um tigre, que é ao mesmo tempo dócil e feroz, vivo e de brinquedo, como se torna uma realidade que se instaura no cotidiano da criança, mesclando o mundo real com o imaginário em uma mesma realidade, além de ser a fonte de vida do próprio Haroldo. Se os adultos não percebiam dessa maneira era devido à

<sup>26</sup> Quadro 1: "Que barulho é esse?! Você devia estar dormindo!" / Quadro 2: "Foi o Hobbes, pai! Ele estava pulando na cama! Sério!." / Quadro 3: "Hobbes não estava pulando na cama! Agora vá dormir!." / Quadro 4: "Você também estava pulando na cama!" "Bom, você era o único tocando pratos!". Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1985/11/20>>. Acesso em 06/05/2018.

miopia própria dos adultos e não por uma estranheza de comportamento do personagem, como é com Snoopy. Calvin é, assim, uma criança com quem nos identificamos não só nas travessuras, mas em sua forma de dar sentido ao mundo pela imaginação.

Vejamos a tira abaixo:

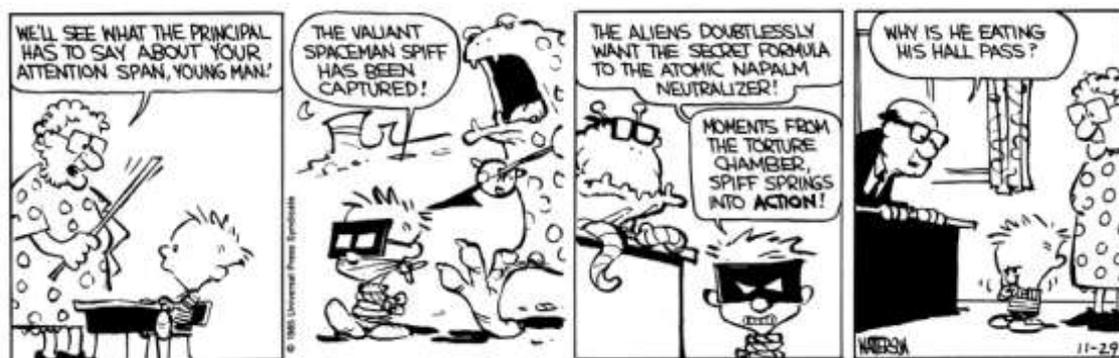


Figura 27: 29, Novembro de 1985. Calvin sempre enfrenta seus problemas através da imaginação.<sup>27</sup>

A construção do humor se dá pelo contraste de registros entre a visão do mundo dos adultos, banal e cotidiana, e a forma como Calvin atribui outra narrativa àquela experiência. Assim, uma repreensão por parte das autoridades escolares se torna em uma aventura espacial com monstros ameaçadores.

Vejamos, agora, uma diferença de reação entre Snoopy e as crianças de *Peanuts*:



Figura 28: Interação entre Snoopy e outros personagens.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Quadro 1: “Vamos ver o que o diretor tem a dizer sobre sua capacidade de concentração, rapazinho!” / Quadro 2: “O valente astronauta Spiff foi capturado!” / Quadro 3: “Os aliens sem dúvida querem a fórmula secreta para o neutralizador de napalm atômico!” “Momentos antes para a câmara de tortura, Spiff entra em ação!” / Quadro 4: “Por que ele está comendo o cartão de passe?”. Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1985/11/29>>. Acesso em 06/05/2018.

<sup>28</sup> Quadro 1: “Você se acha a campeã da queda de braço, não é mesmo?” / Quadro 2: “É claro que eu sou a campeã... Eu ganhei de todo mundo aqui!” “Nem todo mundo...” / Quadro 3: “Você não é a campeã enquanto não vencer o Maravilhoso Mascarado!” / Quadro 4: “Oh, mas que

O fato de Charlie Brown propor um enfrentamento na queda de braço entre Lucy e o cachorro não estranha seu amigo Linus. A estranheza existe apenas para o leitor, que na tira assume a perspectiva de Lucy no último quadro, construindo o humor. No entanto, não sabemos se Lucy se lamenta pelo cachorro ser estranho ou por que terá de enfrentá-lo. De qualquer forma, Lucy vê e compreende Snoopy da mesma maneira que Charlie Brown, diferenciando-o de Haroldo, que é sempre dependente da perspectiva de Calvin. No universo de *Peanuts*, Snoopy existe e age na realidade mesma que as outras crianças, fazendo parte dela e ancorando a tira em um mundo fantasioso, mesmo que as crianças tenham preocupações dignas de adultos. Vejamos outro exemplo:



Figura 29: O surgimento do Às Voador.<sup>29</sup>

puxal!”. Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/peanuts/1967/02/09>>. Acesso em 07/05/2018.

<sup>29</sup> Quadro 1: “Pilotos! Esvaziem seus bolsos aqui!” / Quadro 2: “Bom dia, tripulação terrestre!” / Quadro 3: “Aqui está o Às Voador da Primeira Guerra Mundial ao lado de seu avião Sopwith Camel.” / Quadro 4: “Contato!” / Quadro 5: “É a patrulha do amanhecer! Estamos fora para caçar o Barão Vermelho!” / Quadro 6: “Cruzei as linhas inimigas... Posso ver a cadeia de trincheiras abaixo...” / Quadro 7: “De repente, um triplano Fokker surge das nuvens! É o Barão

Essa tira, de 1965, é a primeira vez em que Snoopy aparece agindo como o piloto da primeira guerra mundial. Enquanto o cão se imagina, em seu mundo particular, vivendo uma aventura da aviação, Linus se aproxima e o vemos, no nono quadro, olhando diretamente para o leitor, expressando sua perplexidade com a situação, em harmonia com a perplexidade do leitor diante da estranheza do comportamento do cachorro. Em seguida, Linus rompe essa estranheza e reage de uma forma que podemos considerar como aceitação do comportamento do Snoopy, ao emitir um som de metralhadora incorporando o que seria um ataque do Barão Vermelho, inimigo da aventura imaginária de Snoopy. Se alguém em *Peanuts* age como Calvin é o próprio Snoopy, mas não há uma mudança de registro completa, em que o mundo interior transforma o mundo externo. Brechas deste mundo imaginado irrompem em algumas tiras, como quando a casinha de Snoopy, seu suposto biplano aeromotor, é cravejada de balas pelo Barão Vermelho.

Há, ao longo da série, uma variedade de tiras que exploram humor desse tipo de interação: Snoopy incorpora um personagem e as crianças interagem de acordo. A relação estabelecida entre as crianças e o cachorro é, portanto, entre essas crianças e um *funny animal*, um ser externo dotado de capacidades próprias do mundo dos cartuns.

Em *Calvin e Haroldo*, o tigre não é um elemento externo, mas o resultado de uma atribuição de sentido, pela imaginação, do menino ao seu brinquedo. Haroldo se comporta como um *funny animal*, mas a sua existência se dá pela imaginação infantil de Calvin. Diferente de Haroldo, Snoopy é um ser vivo, não um brinquedo, mas é, também, o elemento imaginativo domesticado. Em Calvin, a imaginação assume um papel para além de um mero traço de personalidade, como é em Snoopy. A imaginação de Calvin é o que constrói e dá sentido ao universo da série. Através da imaginação, Calvin é capaz de dar vida ao seu fiel companheiro e transformar o mundo ao seu redor.

Portanto, a obra de Bill Watterson entende a criança como um ser dotado de imaginação capaz de transformar o mundo trivial dos adultos em

---

Vermelho!" / Quadro 8: "Mergulhando abaixo do sol, fogo anti-aeronaves explodindo ao meu redor, ele está em minha mira! Eu..." / Quadro 11: "Talvez eu consiga um trabalho com uma boa companhia aérea comercial...". Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/peanuts/1965/10/10>>. Acesso em 07/05/2018.

qualquer coisa mais luminosa e criativa do que o cotidiano domado pelas regras sociais. Se é possível entender a figura da criança como um avatar da verdade, como discutimos anteriormente, e conhecendo a figura reclusa e avessa às seduções da fama, como é Bill Watterson, que nunca aceitou ter seus personagens licenciados para o *merchandising*, compreendemos um pouco mais do espírito anárquico de Calvin frente às figuras de autoridade. Retomando a tradição das crianças travessas, capazes de desestabilizar tudo ao seu redor, presente nos *Sobrinhos dos Capitão* e derivados, Calvin reinterpreta o espírito livre das primeiras *kid strips*. Agora, porém, não é mais possível destruir a cidade ou atormentar eternamente os hóspedes da casa, pois a civilização venceu e as suas instituições tornaram-se mais fortes (no caso de Calvin, a família e a escola). Em *Peanuts*, como disserta Eco (1970), as angústias dessa sociedade pós industrial contaminaram até a raiz e são expressas na figura das crianças.

Diferentes perspectivas são possíveis a partir daí, e uma delas já comentamos no tópico anterior. *Beetle Bailey* lida com as instituições repressoras (no caso, representadas pelo exército) através da sátira e do deboche. O recruta Bailey, que no Brasil curiosamente assumiu o nome de outro personagem da série, Zero, não se opõe frontalmente às regras militares, mas, devido a sua personalidade esquiva, administra os limites não os levando muito a sério.

No campo das *kid strips*, este tipo de arranjo é perceptível em *Dennis, o pimentinha*. *Dennis, the menace* (título original), série criada por Hank Ketcham em 1950, fez parte da tríade responsável pela retomada das tiras de humor, que não contavam nenhuma história e apenas se preocupavam com a piada do dia (*gag-a-day strip*), junto de *Peanuts* e *Beetle Bailey* (HARVEY, 1994, p. 202). O cenário familiar de *Calvin e Haroldo* é muito semelhante ao da série de Ketcham, com pais presentes vivendo em uma típica casa de classe média dos Estados Unidos. No quesito personalidade, Dennis relembra as crianças travessas do início do século, mas com um aspecto muito mais amigável. Suas travessuras, geralmente direcionadas ao seu vizinho Sr. Wilson, não eram resultado de um espírito contestador, mas de um ímpeto infante brincalhão, até mesmo afetuoso. Não era punido com frequência e os outros personagens lidavam com as armações de Dennis com bom humor. O garoto estava diante

não só da família, mas também da vizinhança, na pele do Sr. Wilson. E, no fim, Dennis considerava o Sr. Wilson um grande amigo, e isto diz muito sobre a nova configuração da relação entre o espírito infante, que outrora representava as forças latentes e contestatórias das massas, e as instituições civilizatórias. Enquanto *Peanuts* expunha todas as angústias do homem comum através de crianças, *Dennis*, o *pimentinha* oferecia um ideal harmônico, menos ácido e, por isso mesmo, mais inocente. A criança que antes era uma força da natureza agora se torna um ser inofensivo, controlável, domesticado, e, se há algum resquício da energia viva que o levaria a quebrar as regras, não passaria de uma brincadeira direcionada a um querido amigo mais velho. A mensagem era clara: o que veio antes pode ser velho e ranzinza, e você pode até mesmo irritá-lo de vez em quando, mas não deixa de ser sua amigável vizinhança, e por que não, parte de você.



Figura 30: Apesar de incomodar o Sr. Wilson, Dennis nunca o viu como um inimigo.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Quadro 1: “Várias crianças dizem que o senhor é malvado, Sr. Wilson” “Elas dizem, é?” / Quadro 2: “Mas eu te defendi!” “Bom garoto!” / Quadro 3: “Disse a elas que o senhor só está ficando velho e ranzinza” / Quadro 4: “Pare de jogar essa bola!” / Quadro 5: “Credo, Sr. Wilson, você precisa aprender a relaxar” / Quadro 6: “O senhor leva as coisas muito a sério” “Você realmente acha?” / Quadro 7 : “Apenas seja você mesmo e não se preocupe o tempo todo!” / Quadro 8: “O senhor precisa tirar um tempo para o senhor.” “Sabe, acho que você tem um

Com Calvin, as coisas tornam-se mais agressivas. Pelo olhar arqueado, típico de um vilão, suas maldades e vinganças encontram escape no mundo da imaginação. Diferente de Dennis e Charlie Brown, se olharmos bem, Calvin parece mais solitário. Suas interações com outros personagens que não Haroldo frequentemente são pautadas pelo conflito. O espírito bondoso e inocente de Dennis dá lugar ao irritadiço e contestador Calvin. As regras da escola, o controle dos pais, a dificuldade de interagir com amigos, são uma fonte constante de embates. Calvin não era um bom garoto comportado de família, mas também não era incontrolável. Embora não conseguisse se desprender dessas instituições opressoras – família, escola, vizinhança –, estaria livre de outra forma. Em *Calvin e Haroldo*, o mundo pode até tentar controlar o corpo, mas a imaginação estará sempre livre e hábil para transformar a realidade, gerando uma nova perspectiva.

Curtis (2016), ao analisar a peculiaridade da relação entre Calvin e Haroldo, retoma o pensamento do psicanalista Winnicott para o campo da psicologia do desenvolvimento infantil ao apresentar o conceito de fase transicional, em que a criança borra as fronteiras entre o real e o imaginário como uma maneira de negociar o seu espaço no mundo, e um dos artifícios para isso é o denominado objeto transicional. Diz:

Winnicott foi um dos primeiros a introduzir o conceito de “objeto transicional” e discutir as maneiras que a criança usa tais objetos não apenas para iniciar a separação essencial da figura da mãe, mas também para negociar seu próprio espaço social, emocional e mental pela progressão gradual através da independência e identidade própria. (CURTIS, 2016, p. 33, tradução nossa)<sup>31</sup>

A fase transicional é, portanto, marcada pelo período em que a criança começa a desenvolver uma visão de si mesma enquanto indivíduo separado da

---

pouco de razão.” / Quadro 9: “Ei! Não era isso que eu estava tentando dizer!” / Quadro 10: “George Wilson! Você está sendo rude com o garoto de novo?” “Claro que não, Martha! Estou apenas seguindo o conselho que ele me deu...”. / Quadro 11: “Sendo eu mesmo, tirando um tempo para mim...” / Quadro 12: “...E aprendendo a como relaxar!”. Imagem de internet. Disponível em: <http://dennisthemenace.com/comics/january-7-1996/>. Acesso em 18/08/2018.

<sup>31</sup> Winnicott [...] was the first to introduce the concept of the “transitional object” and to discuss the ways that the child uses such objects not only to begin the essential separation from the mother figure, but also to negotiate his or her own social, emotional, and mental space in his or her gradual progression towards independence and self-identity. (CURTIS, 2016, p. 33)

mãe. Neste processo surgem os objetos transicionais, que permitem à criança em desenvolvimento lidar tanto com a realidade interna quanto a externa, considerando que essas barreiras ainda não estão delimitadas. Assim, o mundo interno da criança se projeta em um objeto externo como uma forma de garantir sua segurança na descoberta do mundo. Nesse passo, Curtis afirma que

Em termos de desenvolvimento infantil, Calvin está experienciando o que D. W. Winnicott e outros psicólogos da primeira infância se referem como “fase transicional”, em que crianças usam “objetos transicionais” (como o proverbial “cobertor de segurança”) que ajude a negociar seu próprio lugar no mundo em geral. (CURTIS, 2016, p. 30, tradução nossa.)<sup>32</sup>

Haroldo, portanto, se trata de um objeto transicional para Calvin, no que o menino irá projetar a sua individualidade a fim de negociar o seu espaço diante da figura dos pais. Através do tigre de pelúcia, o garoto irá se expressar e contrapor o seu desejo com as autoridades que o cercam, um modo de afirmar a sua individualidade.

Embora representar esse comportamento comum às crianças não seja algo inovador (basta lembrar o cobertor de Linus, por exemplo, e que é muito mais literal), Watterson conseguiu ilustrar o conceito e torná-lo fonte de situações. A mudança de registros do desenho entre o tigre de pelúcia e o tigre vivo, ou a transformação do ambiente e dos personagens comuns em cenários de aventuras épicas e seus vilões, dependendo do ponto de vista dominante na cena, possibilita não só que o mundo interno de Calvin seja visível para o leitor, mas que o mesmo também experiencie juntamente com o protagonista um mundo em que as fronteiras entre o real e o imaginário se borram. Vejamos a tira abaixo:

---

<sup>32</sup> In terms of childhood development, Calvin is experiencing what D. W. Winnicott and other early child psychologists refer to as a “transitional phara”, where children use “transitional objects” (like the proverbial “security blanket”) to aid in negotiating their own place in the world at large. (CURTIS, 2016, p. 30)

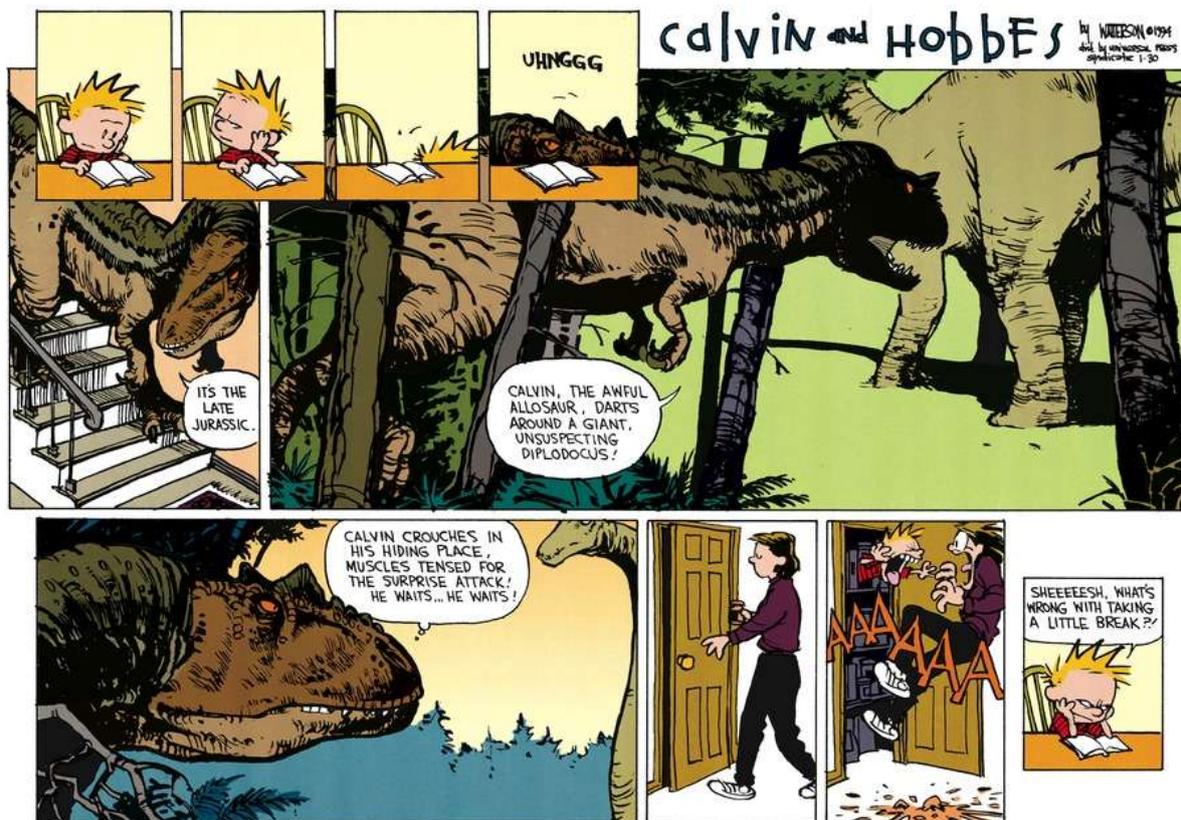


Figura 31: A imaginação de Calvin transforma o ambiente gradativamente.<sup>33</sup>

Os quatro primeiros quadros desta página dominical já funcionariam, por eles mesmos, como uma tira. Apresentamos no primeiro capítulo que a tira de personagens recorrentes depende, geralmente, de sua repetição diária para que ocorra o reconhecimento do leitor do tom, cenário e composição dos personagens (personalidades, bordões e estilo de vida, por exemplo). Assim, a maioria dos leitores, ao se depararem com esta tira já possui como conhecimento prévio a noção de que Calvin é uma criança imaginativa, e, portanto, sua transformação em um dinossauro no quarto quadro não é de tudo tão absurda. A partir disso, Watterson expande a situação para a transformação do cenário e dos outros personagens. A visão de Calvin sobre o mundo é, neste momento, a dominante. Ele mesmo é um alossauro terrível e

<sup>33</sup> Quadro 5: “É o jurássico tardio.” / Quadro 6: “Calvin, o terrível alossauro, se arremessa ao redor de um gigante e distraído Diplodocus.” / Quadro 7: “Calvin se agacha em seu lugar escondido, músculos tensionados para o ataque surpresa, ele espera... Ele espera!” / Quadro 10: “Sheeeesh! O que há de errado em tirar uma pequena pausa?!”. Imagem de internet. Disponível em: <<https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1994/01/30>>. Acesso em 18/08/2018.

ameaçador, a casa é uma floresta e sua mãe um desavisado Diplodocos. Inúmeras vezes Watterson usa a mesma dinâmica: a transformação gradual do ambiente em uma imagem do mundo interno do menino, evidente no quarto e quinto quadro da tira apresentada. Enquanto o quarto quadro ainda mostra um cenário familiar, no quinto é quando a transformação é completa; neste ponto o leitor já está imerso neste mundo pré-histórico junto de Calvin. No oitavo quadro, quando a mãe aparece, temos, novamente, uma mudança de registro, pois a visão dominante é da mãe e não do menino. É intenção da tira, neste momento, que o leitor troque de perspectiva e volte para o que seria o mundo real para que se identifique com a reação da mãe diante da estranheza da atitude da criança. A tira, portanto, se constrói de dois momentos: O primeiro é a fascinação que encontramos ao entrar no mundo de Calvin, feito de imaginação e fantasia, e nos identificamos com a natureza lúdica daquele mundo, pois nos parece algo próprio da imaginação infantil. O segundo momento é o retorno à perspectiva do mundo externo ao de Calvin, conduzido pela figura da mãe, da qual a narrativa se aproveita para estabelecer a quebra de expectativa após a preparação construída pela imersão no mundo do momento anterior. Em síntese, o confronto entre o mundo interno e externo de Calvin apresenta fronteiras que se borram, pois apenas há distinções quando a perspectiva narrativa alterna do protagonista para a mãe.

Em comparação com *Peanuts*, *Calvin e Haroldo* apresentou uma infância dentro de um contexto familiar determinado, com adultos ainda mais presentes, visto que no mundo de Charlie Brown, os adultos não tinham sequer rosto. Em Calvin, os pais e a professora são constantes como figuras legisladoras e repressoras do mundo infantil. Tal presença não é gratuita. O mundo ao redor de Calvin é um lugar de regras, normas e afazeres escolares e de casa. De perto, Calvin é uma criança com repressões ainda mais presentes que Charlie Brown. O mundo em *Peanuts* é grande, há muitas tiras em espaços abertos, marcados por um traço simples, linhas finas, sem muitos detalhes. E é a descoberta deste mundo grande, da vida lá fora, que assusta e deixa Charlie Brown perplexo. Calvin, em direção diversa, é um garoto não em fuga, mas em guerra. Está sempre lutando e subvertendo as regras do mundo adulto. A exploração do mundo lá fora não é motivo de medo nem de angústia, mas um espaço a ser conquistado. Nesse sentido, a conquista é negociada

pela presença do objeto transicional, que é o tigre. Na ausência do tigre, Calvin se metamorfoseia em um dinossauro, em um detetive *noir*, ou em um explorador do espaço. O tigre é sua forma de negociar entre um mundo externo e interno; quando não está presente, todo o mundo interno se projeta no mundo externo, o que explica o fato de Haroldo geralmente não estar presente em tiras em que Calvin se vê em outro mundo e lugar através da imaginação.

Charles Schulz inova na clássica interação entre a criança e o seu animal de estimação transformando Snoopy em um *funny animal*, mudando a dinâmica da série. Bill Watterson, por sua vez, troca um animal vivo e domesticável por algo feroz, porém de pelúcia. A relação entre a criança e o brinquedo possui contornos diferentes da relação entre a criança e um animal de estimação. Esta, muito mais comum nas tiras de jornal, se dá na medida em que dois seres vivos, com personalidades distintas, interagem. Não raro vemos a representação comum da criança e seu animal de estimação como um fiel companheiro de aventuras. Haroldo é, também, um fiel companheiro de aventuras, mas o fato de sabermos que se trata quase de um amigo imaginário, uma vez que compreendemos que o tigre só existe a partir da imaginação da criança, fornece uma camada totalmente nova.

Para Benjamin,

O mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles; o mesmo ocorre com suas brincadeiras. É impossível situá-las num mundo de fantasia, na terra feérica da infância pura ou da arte pura. Mesmo quando não imita os utensílios dos adultos, o brinquedo é uma confrontação – não tanto da criança com o adulto, como deste com a criança. Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças? E, mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar, muitos dos mais antigos brinquedos (bolas, arcos, rodas de penas, papagaios) de certo modo terão sido impostos à criança como objeto de culto, que somente graças à sua imaginação se transformaram em brinquedos. (BENJAMIN, 1994, p. 250)

A palavra confronto parece ser algo fundamental na análise que Benjamin faz da presença do brinquedo na vida da criança, uma vez que se trata de um objeto dado por adultos. Estendendo o argumento, o adulto, ao fornecer à criança um brinquedo, a confronta com sua ideia do que é adequado para ela. O brinquedo, por mais infantil que seja, ainda é algo proveniente do mundo adulto, geralmente não livre de preocupações pedagógicas. Walter

Benjamim ao considerar a possibilidade da origem do brinquedo estar ligada a uma esfera completamente fora do lúdico – objetos de culto; destaca a capacidade de a criança sobrepor o confronto transformando o objeto em brinquedo. Podemos dizer, portanto, que a capacidade da criança de transformar um objeto de culto em brinquedo não seria possível sem o poder da imaginação de borrar fronteiras.

Por mais que nos esqueçamos disso em algumas tiras, Haroldo é um brinquedo, certamente dado a Calvin pelos seus pais. Seguindo na linha de raciocínio do Benjamin, neste caso a relação de confronto está posta. Ao dar um brinquedo, um adulto está dizendo: “você pode brincar com isto e desta maneira”, o que não deixa de ser uma forma de controle. Haroldo era para ser, portanto, um símbolo desse controle, mas assim como as crianças foram capazes de transformar objetos de culto em brinquedos, Calvin transforma o inofensivo bicho de pelúcia em algo mais. Transformar pela imaginação é como o garoto reage a tudo ao seu redor que corresponda ao mundo desinteressante dos adultos. Assim, de um símbolo do controle do brincar da criança, Haroldo se torna a epítome dessa subversão.

Haroldo não se trata mais de um tigre de pelúcia comum, mas ganha vida pela imaginação do garoto. Nascido desse processo de imaginar, o animal é, portanto, uma extensão da personalidade de Calvin, que carece de uma análise.

Harvey resume:

Calvin é a personificação do reinado da criança. Ele é inteiramente autocentrado, total devotado a sua própria gratificação. Na busca deste completamente compreensível objetivo infantil, Calvin não conhece obstáculos nem restrições. Seus desejos e satisfações são tudo que importa para ele. (HARVEY, 1994, p. 233 – tradução nossa<sup>34</sup>)

Discutimos anteriormente sobre a infância como transgressão, muito presente nas tiras do início do século, herdeiras do legado de *Max e Moritz*.

---

<sup>34</sup>Calvin is the personification of kid-dom. He's entirely self-centered, devoted wholly to his own self-gratification. In pursuit of this completely understandable childhood goal, Calvin acknowledges no obstacle, no restraint. His desire and its satisfaction are all that matter to him. (HARVEY, 1994, p. 233)

Tais crianças se comportavam muito semelhante ao que Harvey identificou em Calvin, exceto por uma diferença básica: não havia nesses personagens uma consciência forte do eu. *Os Sobrinhos do Capitão* transgrediam não em nome de um consciente desejo de satisfação pessoal que se contrapunha a uma rotina diária e familiar. As diabruras eram uma força sem controle cujo objetivo era o prazer de transgredir. Eram mais selvagens e menos articulados. Calvin, em contrapartida, está enclausurado em um ambiente familiar e tinha como inimigo a própria rotina. Ele é um indivíduo e sabe disso, sua força transgressora cujo gene ancestral estava n*Os Sobrinhos do Capitão*, no entanto, fora enclausurada e domesticada na figura de Haroldo.

Para diferenciar Haroldo, Harvey relembra a definição do próprio Watterson:

Como Watterson mesmo disse, “Ele [Calvin] não possui senso de restrição, não tem ainda experiência suficiente para saber o que não deve fazer.” [...] “Haroldo,” Watterson continua, “é um pouco mais restringido, mais experiente... Possui um pouco mais desse senso de consequência que falta completamente em Calvin.” (HARVEY, 1994, p. 235 – tradução nossa.)<sup>35</sup>

Se Charles Schulz abriu a possibilidade das *kid strips* mergulharem no eu e refletirem sobre angústias individuais profundas, como fez muitas vezes Charlie Brown, Bill Watterson apresentou uma solução possível. Os desejos da criança não poderiam ser frustrados pelo simples fato da vida não ser como ela gostaria. Se não há possibilidade de realizá-los na vida real, a imaginação completará o trabalho. A infância representada na série de Watterson não é apenas um retorno à criança agressiva, mas uma reconciliação entre a força contestadora da infância nas tiras pioneiras e a infância voltada para o eu, manifesta em Charlie Brown e que reprimiu a anterior. A contestação transforma-se em uma força fantasiosa em Snoopy; ele é outro ser, vivo e independente de Charlie Brown. Haroldo, por sua vez, existe a partir da imaginação de Calvin, e embora seja descrito como feroz e sanguinário, é, geralmente, o contraponto da razão na vida de Calvin, muito diferente das

---

<sup>35</sup> As Watterson himself says, “He [Calvin] has no sense of restraint; he doesnt have the experience yet to know the thing that you shouldn’t do.” [...] “Hobbes,” Watterson goes on, “is a little more restrained, a little more knowledgeable... [He] has a little bit of that sense of consequence that Calvin lacks entirely.” (HARVERY, 1994, p. 235)

posturas amalucadas de Snoopy. Ser Haroldo o ponto de maturidade em muitas tiras é o sinal de que repousa na fantasia de Calvin a solução que irá transpor seus obstáculos.

*Calvin e Haroldo* retoma, portanto, a infância como forma de transgressão sem perder de vista o universo enriquecedor da fantasia, devedora das narrativas oníricas da linha Lewis Carroll<sup>36</sup>. Diante dos problemas, Charlie Brown provavelmente repousaria a cabeça sobre as mãos, cotovelos no muro, e diria sobre como a vida era injusta, como todo homem médio faria depois de um longo dia de trabalho massante. Calvin imaginaria que o muro era uma espaçonave e que nada poderia deter sua persona chamada Astronauta Spiff.

Em outras palavras, Calvin abriria as portas para um mundo possível, o que não é muito diferente da descrição de Paz da imagem poética. Para o autor, “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 2012, p. 38). E que “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2012, p. 45). Deste modo, não seria exagero dizer que a obra de Watterson, assim como a de Schulz, apresenta tal característica de se aproximar do poema pela construção de sua imagem poética. A diferença é que as realidades que se alternam e se sobrepõem nas tiras de *Calvin e Haroldo* não se excluem mas apresentam-se de forma harmônica para o leitor. Uma sala de aula, ambiente hostil e banal, é também um planeta habitado por criaturas alienígenas terríveis, como Calvin vivencia muitas vezes. Pois “as imagens poéticas tem a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal” (PAZ, 2012, p. 45).

A infância apresentada por Bill Watterson deixa os pesos que Charlie Brown carregava sobre os ombros para alcançar algo mais luminoso. A infância como confissão, como sugerimos haver na obra de Schulz, é um ponto destoante na tradição das *kid strips* que elencamos aqui, ou pelo menos na maioria delas. Destoa por motivos que o próprio Eco já identificara: a vida do

---

<sup>36</sup> Lewis Carroll é conhecido pela sua obra *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. O livro narra a aventura de uma menina que cai na toca de um coelho e chega a um mundo fantástico repleto de criaturas antropomórficas, vivendo absurdos semelhantes a uma experiência onírica. O livro foi publicado em 1865, curiosamente no mesmo ano de *Max und Moritz*, apontado aqui como uma obra seminal para os quadrinhos que entendem a infância como transgressão.

homem pós-industrial, o pós-guerra, a era da psicanálise... Isso fez com que Eco enxertasse *Peanuts* na árvore de obras mais líricas, cujo principal representante parece ser *Krazy Kat*, do que a óbvia categoria das tiras com crianças. Mas tem suas razões, *Peanuts* não nos lembra tanto a infância. *Calvin e Haroldo*, porém, nos faz reconhecê-la de imediato. Quão terríveis eram os deveres de casa, dormir cedo, ir à escola, enfrentar o valentão, comer os legumes... A princípio, parece uma típica rotina infantil, e assim também foi *Dennis, o pimentinha*.

O que torna *Calvin e Haroldo* único é como para ele todas essas obrigações são mais do que hostis, são um inimigo a ser vencido, ou, pelo menos, dobrado. Para isso, a imaginação será sua principal arma, o que não significa garantia de vitória. Ao harmonizar a imaginação viva e transformadora do mundo ao seu redor com a força latente da transgressão, Calvin harmoniza duas tradições longevas dentro das *kid strips* até *Peanuts*: a infância como transgressão; e como forma de acesso ao mundo onírico. Ao unir essas duas perspectivas que pareciam tão distantes, Calvin resolve o problema da melancolia criado por Charlie Brown, que embora vez ou outra Snoopy tentava resolver pelo absurdo, o afastava dessas possibilidades tão poderosas que são a rebeldia e o sonho. Calvin é a junção dos dois. Como obra, retomando o conceito de Octavio Paz, *Calvin e Haroldo* é o testamento de Bill Watterson de que diante um mundo hostil e paralisante, a imaginação ainda é uma arma poderosa para enfrentá-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez a tira de Watterson tenha sido a última série relevante em termos de influência que apresente a criança como protagonista, dentro dos moldes de uma tira de jornal. Mas ainda hoje, quando percebemos novas animações, em tempos de redes sociais e novas mídias, podemos visualizar o débito em que os artistas e estúdios contemporâneos se encontram com esses autores. Até mesmo os denominados romancistas gráficos, criadores das *graphic novels*, que têm gozado do status da respeitabilidade cultural, ao buscar suas fontes, geralmente se referem aos tiristas e cartunistas dessas séries como suas grandes influências. Restauradores e organizadores de coletâneas das tiras antigas figuram entre os nomes dos novos quadrinistas que têm ganhado respeito de certo público especializado do meio. É possível, nesse passo, começarmos a visualizar um cenário em que nomes como George Herriman, Richard Outcault, Rudolph Dirks, Charles Schulz e Bill Watterson, pela sua inegável influência nos artistas posteriores, estabelecem-se como um cânone incontestável dos quadrinhos.

O caminho de nossa pesquisa deixou em aberto outras possibilidades de análise que, pelo tempo e propósito disponíveis neste trabalho, não nos aprofundamos. Focar-se na representação da criança e o que ela significa em uma tira de jornal, indiretamente nos induz a pensar sobre que outros enfoques são possíveis. É sabido que há uma gama de gêneros diferentes de tiras, de núcleos variados e que optam por representar um determinado tipo de personagem. Pela figura do *Recruta Zero*, fizemos um brevíssimo comentário sobre a presença do tolo, ou vagabundo, tipo de personagem proveniente do folclore que migrou para a literatura e agora percebemos nos quadrinhos. Alegra-nos pensar na possibilidade de riquíssimas discussões a partir da análise dessas figuras nas tiras de jornal, tal como fizemos aqui com a criança. De mesmo modo, a representação dos núcleos familiares nas *family strips*, ou da dupla de tolos, como em *Mutt and Jeff*, ou nos animais antropomórficos nas infinitas séries de *funny animals*. Não temos dúvida que cada uma dessas temáticas geraria novos estudos que aprofundariam nossa compreensão das tiras, o que nos leva a outra constatação ainda mais animadora: estamos

lidando com uma forma de arte tão rica e plural que ainda nos parece não termos visto sequer a ponta do iceberg comparado com os estudos em outras artes. Incontáveis séries estão aí para serem analisadas, de diferentes perspectivas, como um tesouro escondido a dar ao mundo acadêmico, interessados e leitores de todo tipo uma faísca de uma visão nova dentro do panorama do campo das artes. Ao nos voltarmos para a criança, esperamos ter contribuído, mesmo que minimamente, para dar um feixe de luz nessa direção.

Nota-se que nos focamos muito mais na questão da representação da infância nessas obras do que necessariamente na tira enquanto forma. Efeito do recorte da pesquisa, nosso objetivo era justamente este e acreditamos que, salvo nossas limitações, conseguimos vislumbrar senão um estudo sobre as *kid strips*, pelo menos uma leitura. Ficam em aberto para pesquisas futuras, nossa ou de quem se interessar, outras interpretações dos sentidos da infância nos quadrinhos; as relações possíveis entre a psicanálise e o mundo dos sonhos; o mundo onírico e o surrealismo em quadrinhos como *Little Nemo*; a compreensão da criança em outras artes de mesmo período... As possibilidades são muitas.

Quanto às discussões a respeito da forma da tira, nos interessa, em pesquisas futuras, desenvolver um pouco mais sobre a aproximação da tira com o campo do poético, e, conseqüentemente, do poema. Algo que apresentamos de forma sucinta no tópico sobre *Peanuts*. Muito se tem discutido sobre a tira como um texto humorístico, de entretenimento, político, e seus usos pedagógicos, mas sempre se voltando para a construção de seu discurso. Gostaríamos, no entanto, que houvesse maior debate sobre a tira como uma inovação narrativa dentro do campo das artes visuais, e o que significa o seu surgimento, permanência e desenvolvimento ao longo da história. Alguns aspectos como a síntese, a reprodução por um veículo de massa, o modo como a série depende da serialização para estabelecer seus personagens e imaginário, dentre outros que apontamos no primeiro capítulo, também carecem de uma análise mais profunda.

Dito isso, finalizamos esta pesquisa com alegria de uma constatação óbvia: é possível pesquisar quadrinhos. A marginalização dessa arte, sempre lembrada na maioria das introduções e capítulos iniciais (algo que tentamos fugir aqui), nunca foi um impedimento para a paixão que os pesquisadores

geralmente demonstram pelo seu objeto. De fato, os pesquisadores, em sua maioria, já eram apaixonados pelos quadrinhos antes de serem apaixonados pela pesquisa. Em nosso caso, somos devedores dos quadrinhos por que através deles nos aproximamos de tudo que nos é precioso hoje: a leitura, as artes, as histórias fantásticas, a infância, a imaginação, mundos que poderiam ser... Também é nossa a declaração de Charles Schulz na derradeira tira de *Peanuts*: “Charlie Brown, Snoopy, Linus, Lucy... como eu poderia esquecê-los...”, e aqui acrescento Calvin, Haroldo, Mafalda, Garfield, Hagar... Tantos nomes a nos lembrar, eternamente, que simplicidade é beleza.

## REFERÊNCIAS

B. BRENDAN, The Saddies. Revista *The Cartoon Crier*, New England, v. 1, n. 1, p. 2, 2012. Disponível em: <<https://issuu.com/cartoonstudies/docs/cartooncrier>.> Acesso em: 11/06/2018.

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Petrópolis, 2017.

BEATY, Bart. *Comics versus Art*. Toronto: University of Toronto, 2012. Versão para Kindle.

BENJAMIM, Walter. Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 249-253.

BROWNE, Dik. *O Melhor de Hagar, o Horrível*. Trad. Clarissa Becker. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CAMPOS, Rogério de. *Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Veneta, 2015.

CÂNDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1 jun. 1970.

CURTIS, James. "Let's go exploring!" – Illustrated childhood development in Calvin and Hobbes. In: ABATE, Michelle A.; SANDERS, Joe S. (Org.). *Goodgrief! Children and Comics*. Columbus, OH: Billy Ireland Cartoon Library & Museum, 2016. E-book. Disponível em: <[https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77539/BICLM\\_Good-Grief\\_6-92016.pdf?sequence=1](https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77539/BICLM_Good-Grief_6-92016.pdf?sequence=1)> Acesso em 22/09/2016.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GATTI, Márcio Antônio; SALGADO, Luciana Salazar. Personagens infantis de tiras cômicas em suportes diversos: uma questão de circulação, aforização e estereotipia. In: *DELTA*, São Paulo, v. 29, p. 517-534, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502013000300009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502013000300009&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 26/08/2016.

HARVEY, Robert C. *Children of the Yellow Kid*. Seattle: Frye Art Museum, 1998.

\_\_\_\_\_. *The art of the funnie: an aesthetic history*. University Press of Mississippi, 1994.

LEWIS, C. S. Três maneiras de escrever para crianças. In: \_\_\_\_\_, *As Crônicas de Nárnia*. Trad. Paulo Mendes Campos, Silêida Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MARSCHALL, Richard. *America's great comic-strip artists*. New York: Abbeville, 1989.

MEIRELLES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: Fronteira, 1984.

MICHAELIS, David. A vida e a época de Charles M. Schulz. In: SCHULZ, Charles. *Peanuts completo: 1950-1952*. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: LP&M, 2014, p. 291-303.

MOYA, Álvaro de. Era uma vez um menino amarelo... In: \_\_\_\_\_ (Org). *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1970.

OLIVEIRA, Maria Rosa D.; PALO, Maria José. *Literatura infantil – voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. A imagem. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLOWRIGHT, Frank. The Katzenjammer Kids, 1897, Rudolph Dirks. In: GRAVETT, Paul (Editor geral). *1001 comics you must read before you die*. New York: Quintessence, 2011, p.

QUINO. *Toda a Mafalda*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

\_\_\_\_\_. *Faces do Humor – uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas: Zarabatana, 2011.

\_\_\_\_\_. *Tiras no ensino*. São Paulo: Parábola, 2017.

SANDERS, Joe Sutliff. How comics became kid's stuff. In: ABATE, Michelle A.; SANDERS, Joe S. (Org.). *Goodgrief! Children and Comics*. Columbus, OH: Billy Ireland Cartoon Library & Museum, 2016. E-book. Disponível em: <[https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77539/BICLM\\_Good-Grief\\_6-9-2016.pdf?sequence=1](https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77539/BICLM_Good-Grief_6-9-2016.pdf?sequence=1)> Acesso em 22/09/2016.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Produção editorial de quadrinhos no Brasil: do surgimento ao Gibi. In: \_\_\_\_\_. VERGUEIRO, Waldomiro; CHINEN, Nobuyoshi; RAMOS, Paulo (Org.). *Gibi: a revista sinônimo de quadrinhos*. São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 11-33.

SCHNEIDER, Matthias. Max und Moritz, 1865, Wilhelm Busch. In: GRAVETT, Paul (Editor geral). *1001 comics you must read before you die*. New York: Quintessence, 2011, p. 31.

SCHULZ, Charles M. Uma entrevista com Charles M. Schulz. Entrevista concedida a Rick Marschall. In: \_\_\_\_\_. *Peanuts completo: 1950-1952*. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: LP&M, 2014, p. 304-337.

WOOD, Mary. *The Yellow Kid on the paper stage – acting out class tensions and racial divisions in the new urban environment*. American Studies at University of Virginia, 2004. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/yellowkid.htm>> Acesso em: 27/07/2017.

## SITES CONSULTADOS

COMICS KINGDOM. Disponível em: <http://comickingdom.com/blog/2014/02/27/ask-the-archivist-little-jimmy>. Acesso em 30/07/2018.

GLOBO EDUCAÇÃO. Disponível em: <http://educacao.globo.com/provas/enem-2012/questoes/109.html>. Acesso em: 8/09/2018

GO COMICS! Disponível em: <https://www.gocomics.com>. Acesso em 10/01/2018.

IMAGEM DE BUSTER BROWN. Disponível em: <https://www.fulltable.com/vts/aoi/o/outcault/06.jpg>. Acesso em 16/07/2018>.

IMAGEM DE FUNNIES ON PARADE. Disponível em: <http://images.comiccollectorlive.com/covers/806/8063ea0f-57c9-486e-88cb-d58f9b521689.jpg>. Acesso em: 03/08/2017

IMAGEM DE THE KATZENJAMMER KIDS. Disponível em: [http://www.palmersalmanac.com/uploads/2/3/8/8/23880471/7638770\\_orig.jpg](http://www.palmersalmanac.com/uploads/2/3/8/8/23880471/7638770_orig.jpg)>. Acesso em 10/09/2017.

NATIONAL CARTOONISTS SOCIETY. Disponível em: <http://www.reuben.org>>. Acesso em: 11/06/2018.

SCHULZ MUSEUM. Disponível em: <https://schulzmuseum.org/digital-collection/>. Acesso em 10/01/2018.

THE YELLOW KID ON THE PAPER STAGE. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/intro.htm>. Acesso em: 27/07/2017.

TODA MATÉRIA. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/genero-textual-cartum/>>. Acesso em: 8/09/2018