

Origens e implicações dos quadros e configurações das páginas dominicais e tiras em quadrinhos a partir do final do século XIX

Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva*

Resumo

Nesta pesquisa, por meio de um método histórico-comparativo, foram investigadas as origens e formatos gráficos de página e quadros utilizados na composição das páginas dominicais e tiras em quadrinhos do século XX, e os aspectos culturais, políticos e econômicos envolvidos. Inicialmente, foram realizadas consultas em obras especializadas relacionadas ao objeto em questão; posteriormente, consultas nos principais acervos de periódicos do Rio de Janeiro; e, por fim, procedeu-se analiticamente visando comprovar a hipótese de que existe uma relação estrita entre tiras em quadrinhos e propaganda no meio jornalístico. Percebeu-se, aqui, que o retrato sinóptico do leitor conduzido nos jornais sensacionalistas e representado nas tiras, o dimensionamento correto dos espaços e a promoção de produtos baseada em personagens serviram como forma clara de condução e imposição de práticas culturais interessantes para o capitalismo.

Palavras-chave: Tiras em quadrinhos. Consumo. Quadro. Propaganda. Páginas dominicais.

* Doutorando em Comunicação pela UFF. Doutorando em Filosofia pelo IFCS. Mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Publicou dezenas de artigos em periódicos especializados e anais de eventos. Suas pesquisas atuais envolvem a linguagem das histórias em quadrinhos, com especificidade para o quadro e o enquadramento, a representação do som por meio de recursos imagéticos dos quadrinhos e a relação entre arte e quadrinhos. Rio de Janeiro, RJ. E-mail: funkstroke@yahoo.com

Origins and implications of frames and Sunday's Extras and comic strips configurations in by the end of the XIX century

Abstract

In this research, using a historical-comparative method, we have an investigation of the origins and graphic formats of pages and frames used in the composition of Sunday's Extras and comic strips in the XX century, and the cultural, political and economic aspects involved. First, there were held consultations in specialized jobs about our object; then, we have consulted one of the most important Rio de Janeiro's collections of newspapers; and, finally, we have made an analysis to prove the hypothesis that there is a strict relationship between comic strips and advertising in the newspapers. It has show that the synoptic picture of the reader carried in sensationalist newspapers and represented in strips, the correct sizing of the spaces and the promotion of products based on characters served as a clear way of conducting and imposing cultural practices interested to capitalism.

Key words: Comic strips. Consumption. Frames. Advertising. Sunday's Extras.

Orígenes y consecuencias de los cuadros y configuración de prensa del domingo y tiras cómic a finales del siglo XIX

Resumen

En esta investigación, utilizando de un método histórico-comparativo, investigó el origen y formatos gráficos de páginas e cuadros utilizadas en la composición de tiras cómic en prensa en el siglo XX y los aspectos culturales, políticos y económicos involucrados. Inicialmente, se ha aplicado consultas en trabajos especializados relacionados con el objeto en cuestión, entonces, consultas sobre las principales colecciones de revistas en Río de Janeiro, y, por último, se hizo analíticamente para probar la hipótesis de que existe una relación estricta entre en cómic y la propaganda en las noticias. Se observó aquí, que la imagen sinóptica del lector llevó en la prensa sensacionalista y representado en las tiras, el correcto dimensionamiento de los espacios y la promoción de los productos basados en personajes sirvió como forma clara de conducción y práctica de imposición cultural de interés para el capitalismo.

Palabras clave: Tiras cómic. Consumo. Cuadros. Propaganda. Prensa del domingo.

Introdução

Este estudo faz parte de uma ampla pesquisa que trata do quadro e do enquadramento nas histórias em quadrinhos. Na fase da pesquisa aqui apresentada e em outras do mesmo trabalho foi priorizado um percurso metodológico bem delineado, envolvendo consultas a uma bibliografia especializada, o que

incluiu trabalhos de Ian Gordon e Mary Wood; e consultas aos principais acervos de periódicos do Rio de Janeiro, como a Casa de Rui Barbosa e a Biblioteca Nacional. Posteriormente, todo o material foi analisado e comparado, tendo em vista a definição formal do aspecto básico das HQs aqui enfocado, o quadro, e sua relação com a propaganda no meio jornalístico.

Os trabalhos veiculados inicialmente nos suplementos dominicais no final do século XIX ainda mostravam influências dos formatos das charges de revistas de humor publicadas nos Estados Unidos¹ e Inglaterra². A inclusão destes suplementos e a mistura dos diversos elementos que levaram ao surgimento das tiras, segundo HORN (1967, p.19), são o resultado do esforço competitivo entre os jornais *New York World* e *New York Journal*.

O *New York Journal* entrou em uma competição acirrada com o *The World*, quando Hearst, após comprar o *Journal*, contrata quase todos os funcionários que trabalhavam no suplemento dominical do *The World*, incluindo Outcault, por um salário mais alto. O primeiro suplemento dominical do *Journal* é publicado em outubro de 1896 com a primeira prancha do “Yellow Kid” de Outcault “McFadden’s Flats”. No começo de 1898, Outcault voltou a trabalhar no *The World*.

Diversas páginas dominicais ilustradas publicadas nesta época apresentavam formatos semelhantes a pôsteres com um conteúdo que retratava faixas humildes da população. Tratava-se de uma forma de abordagem que visava conquistar as classes menos favorecidas para posteriormente “multiplicar seu consumo em faixas cada vez mais extensas da população” (PEDROSO, 2001, p.22) junto a uma padronização indicada tanto no comportamento dos personagens ou na representação do público, como no enquadramento.

A veiculação de sequências de tiras e quadros no espaço da página mostra uma adequação progressiva a valores culturais e espaços editoriais, nos quais o marketing e a publicidade estavam presentes como influências, levando a uma configuração das tiras de acordo com o formato e a coexistência ao lado de anúncios.

¹ “Puck”, “Judge” e “Life”

² “Ally Sloper’s Half Holiday”, “Punch”, “Judy”, revistas anteriores a “Comic Cuts” e “Illustrated Chips”

Percebe-se uma tentativa dos jornais ditos sensacionalistas em competir com jornais direcionados para a classe média e alta. Lógico que ambos os enfoques, embora com a possibilidade de certa concomitância, tinham como objetivo atender a classes distintas, “se diferenciado pela maneira como estruturavam o espaço discursivo no interior de cada página e na organização do conjunto” (PEDROSO, 2001, p.54).

As tiras em quadrinhos, enquanto produto gerado e diretamente relacionado à imprensa, adaptaram seu conteúdo a um poder central, “não mais agindo no sentido de provocar mudanças na estrutura da sociedade, mas como reforço e manutenção da ideologia dominante” e como defesa dos interesses do capital, “agindo como meio de aceleração do consumo de outros bens produzidos pela indústria e divulgados através da publicidade” (PEDROSO, 2001, p.22).

Segundo CIRNE (1972, p.25-26), a simplificação da narrativa quadrinizada nas páginas dominicais no final do século XIX surgiu pela necessidade das classes dominantes de impor elementos temáticos que desviassem a criticidade histórica relacionada ao proletariado veiculada com a imagem do espectador rude muito presente³. Exceções a esta simplificação nas primeiras décadas do século XX são os trabalhos de McCay e Herriman.

As primeiras tiras em quadrinhos, da mesma forma que muitas charges do século XIX, envolviam uma cultura visual na qual o espectador podia ver e ser visto, um espaço que “revelava reflexos de atitudes e gostos populares” (INGE apud GORDON, 1998, p.9) com características sensacionalistas, aspecto bem explorado nos primeiros anos de “Hogan’s Alley”, de Outcault, que mostrava a influência clara dos espetáculos realizados nos *vaudevilles*.

Yellow Kid

A maneira como Outcault e outros artistas na virada do século XIX para o século XX utilizaram as noções de perfor-

³ nas tiras que conseguiram conquistar as classes trabalhadoras e competiam com outros jornais com pretensão burguesa como o *New York Times* (WESTBROOK, 1999).

mance, classe e espectador foram moldando os formatos das tiras e o significado de seus elementos. Porém, com variações de enfoque, considerando a representação do caos urbano presente nas primeiras páginas dominicais dos suplementos de quadrinhos do final do século XIX e sua evolução para um padrão de bom comportamento.

As crianças de Hogan's Alley estavam sempre encenando eventos teatrais fictícios. Outcault representava estes eventos de forma caótica, com uma variedade de centros de interesse que direcionavam e competiam pela atenção de espectadores e públicos distintos. Além disso, em Hogan's Alley, tínhamos a representação de performances com seus próprios espectadores com a desmaterialização entre performance e público.

"Hogan's Alley" trouxe uma representação da cidade na virada do século XIX para o século XX, incluindo as tensões do novo ambiente consumista, criticado inicialmente e utilizado posteriormente por Outcault como forma de promoção de produtos associados derivados ou não de suas personagens; e um ambiente urbano, com suas comunidades excessivamente grandes e condições precárias de vida, em um formato de show de variedades semelhante aos vaudevilles ou "*minstrel shows*"⁴, a comédia utilizada como forma de subverter a realidade e criticar as normas estabelecidas pelos reformistas. O nome da série "Hogan's Alley" tem sua origem em uma canção entoada em vaudevilles, "Maggie Murphy's Home" (WOOD, 2007).

O formato com grandes quadros únicos que dominou ambas as versões de Yellow Kid, além de servir para representar cenas com espectadores pouco disciplinados, permitia que o olhar do leitor vagasse livremente pela página. O grande quadro convidava o leitor a participar como espectador do mundo caótico do gueto. Apesar deste formato ter funcionado bem, de acordo com Westbrook (2007), o conflito entre Outcault e Luks facilitou a transformação da tira dominical.

Com a concorrência dos dois autores, pouco a pouco deixou de ser incluído o leitor como participante da cena e começaram a ser criadas composições que direcionavam a atenção para focos

⁴ Tipo de entretenimento americano que incluía paródias, dança e música.

específicos, ressaltando temas com recursos visuais que lembram quadros, como o mini palco utilizado por Yellow Kid em “A ghost seance in Hogan” (Figura 1) de Luks. Também passaram a ser utilizados cartazes com texto para focar a atenção do leitor, dispostos de forma a facilitar a leitura da esquerda para a direita, como em “The amateur dime museum in Hogan’s Alley” de Outcault em 1896. Estes cartazes ao introduzirem o texto junto à imagem introduziram à retirada das legendas do espaço inferior das imagens.

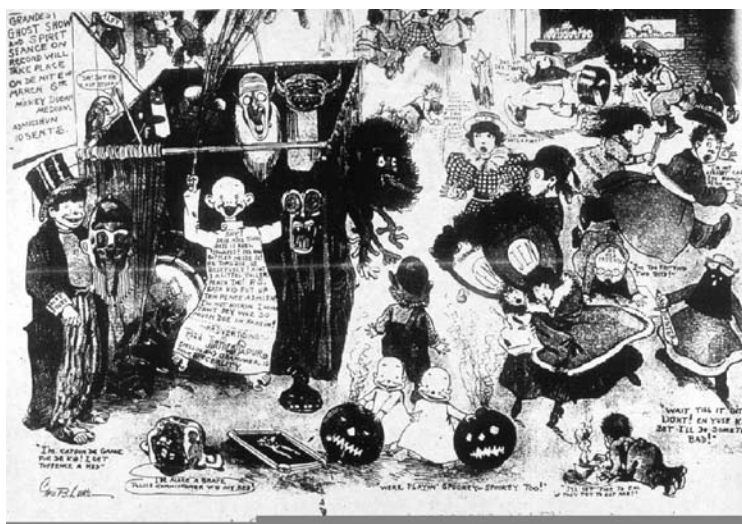


Figura 1- A ghost seance in Hogan (1897) (Westbrook, 2007, online).

A primeira tira sequencial de Yellow Kid, “The yellow Kid and his new phonograph” (Figura 2), pode ser considerada como o trabalho que inaugura uma nova fase nos trabalhos desta época, indicando uma transformação da arte sequencial e dos grandes painéis em tiras em quadrinhos. Nesta tira, não é incluído nenhum espectador e os temas são isolados em imagens discretas que sugerem uma sequência narrativa. O objetivo desta configuração era trazer, de forma clara, uma campanha contra o jornal concorrente (WESTBROOK, 2007). Em um trabalho de Luks da mesma época, “A wedding in Hogan’s Alley” (Figura 3), de 1897,

Ao retirar o espectador de dentro do quadro, Outcault e Luks, também simplificaram o uso da profundidade de campo e perspectiva e os desenhos, facilitando as mudanças estruturais das tiras, de grande quadro em uma tira multi-quadro, educando o olhar do leitor para a nova forma de representação pictórica que iria figurar nos suplementos dominicais.

Trabalhos de Luks de 1898 como “A street parade to advertise mose’s incubator show” e “Mose the great trained chicken runs na incubator show” (Figura 4) não utilizaram quadros sequenciais, mas estavam presentes as tentativas de organização da composição ao longo do eixo horizontal, guiando o olhar do leitor da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda ⁵.

Segundo Westbrook (2007), ao simplificar as composições caóticas de seus trabalhos nas grandes imagens sinópticas, Outcault e Luks se confrontaram com a contradição entre visões transgressivas do espectador e a participação do mesmo em uma guerra que dependia de um espectador disciplinado e adequado para a publicidade. A figura do espectador rude, incluído nas páginas dominicais, mostrava uma semelhança com tipos característicos da classe trabalhadora que servia aos interesses dos jornais sensacionalistas; e a figura do espectador comportado e a configuração

⁵ Em certos trabalhos realizados na imprensa de humor brasileira no século XIX, temos a ocorrência de suportes no meio de grandes imagens sinópticas que se assemelham às primeiras tentativas de inserção de quadros com texto de Outcault e Fuks, como a charge em página dupla com um cemitério onde as lápides trazem pequenos parágrafos com texto no “Bazar Volante” #6 (1863) de J. Mill; nas capas da Revista Ilustrada #1 e 2 de Ângelo Agostini, temos meninos arlequins segurando cartazes com avisos que se assemelha a quadros no meio do desenho; na primeira página do número 0 do Besouro, temos a “Folinha do besouro” de autoria de Bordallo Pinheiro, onde figura um grande gigante e por cima dele temos a representação de pedaços de pano em varal, as costas de um besouro e pedaços de madeira com pequenos textos e folhas de um calendário mensal; e em outra página desta introdução, temos um trabalho semelhante do mesmo autor, “As quatro estações”, no qual o título de cada estação junto a um pequeno comentário vem gravado em cima de folhas com besouros, motivos florais, símbolos e representações humanas relacionadas a cada estação.



Figura 4- Mose the great trained chicken runs in a incubator show (1898) (Westbrook, 2007, online).

da página em quadros, por outro lado, era mais adequada para a publicidade, tanto em termos da adequação do espaço físico para acomodar as propagandas como adequação dos personagens a um perfil comportado e orientado para o consumo.

As experiências formais destes cartunistas mostram suas tentativas de se expressar enfrentando estas contradições, o que levou ao desenvolvimento do vocabulário formal dos quadrinhos no começo do século XX.

Um exemplo remoto que mostra a modificação estrutural de uma concentração em grandes imagens sinópticas para a prática da divisão da narrativa visual em quadros como variável quase constante no trabalho de Outcault é Pore Lil Mose (Figura 5), publicado a partir de dezembro de 1900 no *New York Herald*.

Exemplos posteriores da introdução do espectador nos quadros incluem as tiras de “Pafúncio”, presente em diversos exemplos desde 1916 até 1940, aproximando as tiras diárias de George McManus (Figura 6) aos trabalhos de Outcault e Luks, deixando marcada sua homenagem em uma página dominical de 1936 (Figura 7).



Figura 5- Pore Lil Mose At Central Park, Outcault (New York Herald Tribune, 1901).



Figura 6- Pafúncio, McManus (1937) (BARNACLE PRESS, 2007).

Páginas dominicais no século XX

As tiras em quadrinhos que surgiram nos suplementos dominicais dos jornais entre 1895 e 1901 fixaram certos elementos visuais que vinham sendo utilizados em diversas formas gráficas anteriores e introduziram a continuidade narrativa e o uso de personagens como característica marcante. Os formatos das tiras foram se adequando com as influências mútuas dos diversos autores até aglutinarem as características comuns que definem as tiras em quadrinhos como conhecemos.

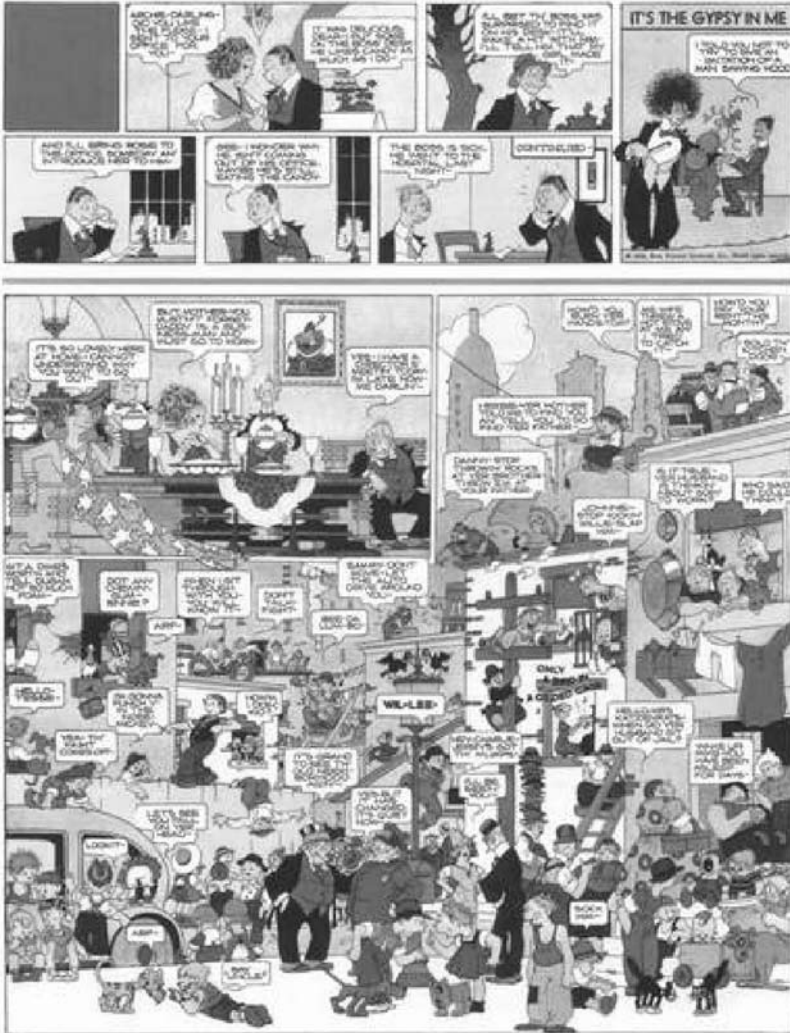


Figura 7- Pafúncio, McManus (1936) (BARNACLE PRESS, 2007)

Em Buster Brown, a partir de 1902, temos uma mudança no estilo de Outcault que incluía a utilização de bordas nos quadros, provavelmente por influência de Opper e Dirks. O enquadramento como reflexo de um bom comportamento foi aos poucos se tornando regra geral, porém, com algumas exceções. Em “Happy Holigan

dropped into the house of the lords” (1905) de Opper, o público algumas vezes continuou a ser retratado de forma indisciplinada.

O enquadramento progressivo foi acompanhado por uma ampla expansão. Entre 1901 e 1903, as tiras passaram a ser distribuídas para jornais de outros estados americanos. Inicialmente, Hearst os publicou em outros dos seus jornais e posteriormente os vendeu para diversos jornais em todos os Estados Unidos, com o auxílio da organização dos sindicatos. Em 1908, 75 % dos jornais americanos traziam tiras em quadrinhos aos domingos (GORDON, 1998, p.41).

As tiras dominicais ao longo do século XX se adaptaram aos formatos dos jornais. Mudanças perceptíveis incluíram a diminuição da largura do formato *standard* e a popularização do formato tablóide a partir da década de 1930. Na página dominical vigorou, de uma forma geral, um modelo tradicional com arranjos de quadros em linhas horizontais separadas por espaços em branco, no qual as tiras dominicais podem ser completas em si mesmas, oferecer uma continuidade entre os fins de semana ou interceder entre as tiras diárias.

Configurações de páginas dominicais mantiveram formatos específicos, como o longo quadro nos rodapés de diversas páginas dominicais de Krazy Kat (Figura 8) ou a linha do título, que podiam ser eventualmente retirados da mesma forma que as tiras *topper*; combinar unidades mínimas para formar novas configurações a cada página; ou não seguir padrão algum.

A apresentação das histórias em episódios e a construção contínua das identidades dos personagens, duas características que se firmaram com a introdução das tiras diárias em quadrinhos, principalmente as de aventura, serviram de base para o desenvolvimento de um tipo de anúncio que se popularizou na década de 1930 e foi utilizado inclusive nas seções de quadrinhos dos jornais, se beneficiando da familiaridade dos americanos com as técnicas narrativas das tiras (GORDON, 1998, p.11). Além disso, as personagens das tiras em quadrinhos passaram a ser utilizados como figuras centrais de anúncios. As tiras em quadrinhos, que tinham sido moldadas em função de uma orientação ao consumo, passaram a emprestar sua linguagem, conteúdo e personagens para promover outros bens de consumo.

Da mesma forma que no exterior, nota-se, no Brasil, a utilização dos personagens famosos – principalmente Buster Brown e o

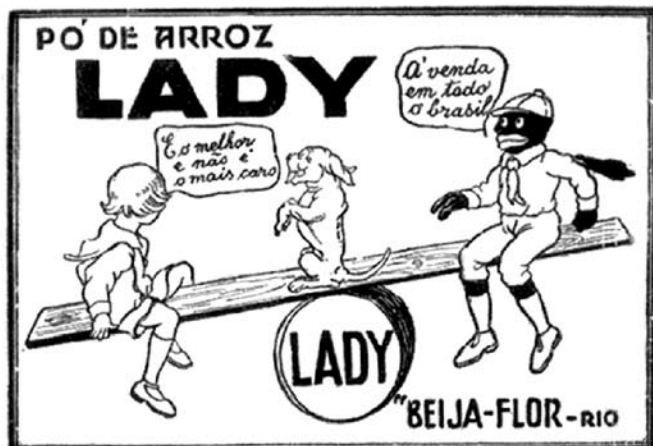


Figura 9: Anúncio de 1928 com Buster Brown e o personagem brasileiro Benjamin (VERGUEIRO, 2005, p.132)

Formato *Standard*

As tiras dominicais de meia página surgiram inicialmente em duas ou três linhas ainda no final do século XIX. Alguns exemplos iniciais incluem “Upside Downs” de Verbeck e “Sobrinhos do Capitão” de Dirks entre 1898 e 1905⁷ (Figura 11).

Um formato que se popularizou nas pranchas dominicais tamanho *full* do jornal *standard* foi aquele com uma tira de título mais quatro tiras com três quadros cada⁸, a partir de algumas tiras de “Katzenjammer Kids” e “Alphonse and Gaston”⁹ (1901)

⁷ As tiras de Dirks geralmente mantinham o formato das duas linhas e a regularidade dos quadros, porém a partir de agosto de 1902 passaram a variar a quantidade de quadros por linha e vinham eventualmente como tiras de página inteira ou tiras com três linhas. Outros exemplos incluem “Pore Lil Mose” de Outcault (Figura 5), a maior parte de “Alphonse and Gaston” (1901), parte de “Happy Hooligan” (1903), “And her name was Maud” (1904), “Charlie Chaplin’s Comic Capers” de 1916 e “Thimble Theatre” ao longo da década de 1920.

⁸ formato que começou a ser introduzido no começo do século XX e se popularizou nas décadas de 1920 e 1930

⁹ Os personagens das duas tiras passaram a ser eventualmente publicados juntos em uma prancha dominical, na página inteira do jornal, em 1902 e 1903

ALMANAQUE DO TICO-TICO

O PASSEIO DE JACIRA



Era domingo e, no Alto da Boa Vista, as crianças brincavam e corriam felizes, encantadas com a quantidade de borboletas que enchiam a paisagem de movimento e colorido.



De repente, como por milagre ou por magia, todas aquelas borboletas começaram a voar numa só direção. E começaram a adotar em torno de uma menina que chegava: era Jacira!



Todos ficaram curiosos e correram para ver, para saber a razão daquela coisa espantosa. E Jacira explicou: — Deve ser o perfume do meu sabonete predileto... Eu só uso o perfumadíssimo sabonete DORLY...

1956



E como, justamente, levava na bolsa alguns sabonetes, distribuiu-os com as crianças, que batiam palmas de contentes, pois todas eram também "fans" de DORLY, o sabonete querido e preferido em todo o Brasil.

7

Figura 10- "O passeio de Jacira", anúncio de Luis Sá (VERGUEIRO, 2005, p.134)

(Figura 12), “Little Orphan Annie” de 1924 em diante (Figura 13) e Alley Oop em 1937 (Figura 14). Traziam também, em certos casos, uma linha inferior com um quadro único panorâmico ou uma pequena tira.

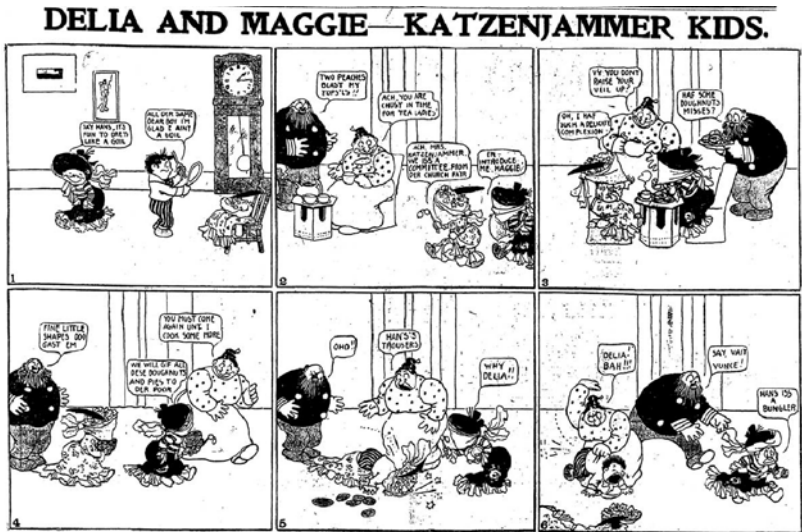


Figura 11- Katzenjammer Kids, Dirks (1903) (BARNACLE PRESS, 2007).

A continuidade entre as tiras dominicais começou a ser praticada com uma ampliação do fluxo narrativo para a semana seguinte com a introdução do suspense e das sequências narrativas em série com o foco no cotidiano familiar a partir da década de 1910 e nas HQs de aventura da década de 1920. Esta prática teve grande impacto junto ao leitor, criando um vínculo, e estimulando a identificação e o acompanhamento diário, aspectos que auxiliaram na visibilidade dos anúncios veiculados nas proximidades das tiras e dos produtos promovidos a partir dos personagens. Alguns exemplos de narrativas que se desenvolvem apenas nas páginas dominicais incluem “Príncipe Valente” e “Brick Bradford” em 1941.

Outros layouts utilizados nas pranchas dominicais foram aqueles com quatro linhas com dois quadros cada; ou três linhas com três quadros cada em “And her name was Maud” (1904) e “Sonhos

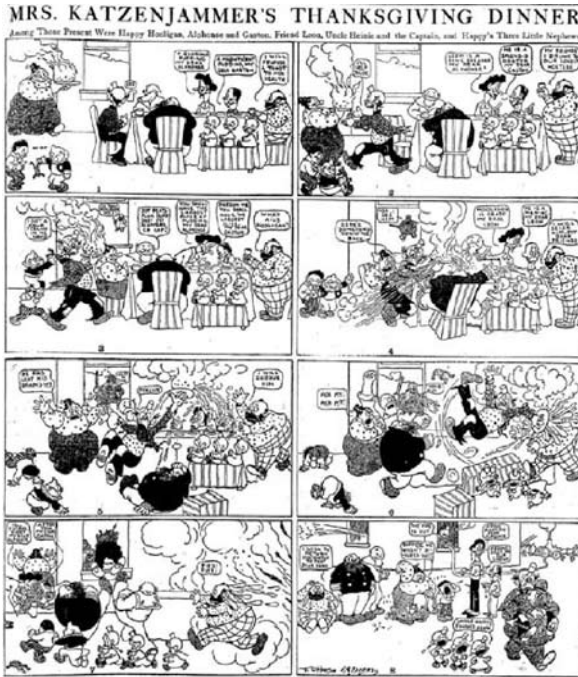


Figura 12- Alphonse and Gaston + Katzenjammer Kids, 1903



Figura 13- Primeira prancha dominical de Little Orphan Annie, 1924



Figura 14- Alley Oop, 1937

de um comilão” (1905). O segundo formato se popularizou mais tarde nos tablóides, como podemos perceber nas pranchas dominicais de “Gasoline Alley” de Frank King em 1931; Mandrake em 1936; “Flash Gordon” após três meses de seu lançamento em 1934; e “Brick Bradford” em 1941. Contudo, na segunda metade da década de 1930, os suplementos de quadrinhos dos jornais *standard* ainda traziam muitas tiras que ocupavam as páginas inteiras com quatro linhas com três quadros cada¹⁰.

Nas pranchas dominicais de Popeye da década de 1930, temos outro tipo de configuração com quatro linhas com quatro quadros combináveis cada.



Figura 15- Lobinho (1939)

¹⁰ incluindo “Bringing up father”, “Polly and her pals”, “Little orphan annie”, “Happy Hooligan”, “Gasoline Alley”, “Barney Google”, “Blondie”, “Tarzan” de Harold Foster, “Dick Tracy” e “Mutt & Jeff”.

Apenas em 1939, foi publicado um suplemento no formato *standard* no Brasil, o Lobinho (Figura 15) por Adolfo Aizen. Contudo, nesta mesma época, nos Estados Unidos, as tiras dominicais que ocupavam a página inteira tornaram-se cada vez mais raras e as tiras de meia página com três linhas passaram a dominar as publicações, tendência resultante da diminuição do espaço para os suplementos e do encarecimento da tinta e do papel com a Segunda Guerra.

Um dos problemas levantados contra o suplemento de Aizen no Brasil na década de 1930 foi a inadequação do formato à publicidade (GONÇALO JUNIOR, 2004, p.33). Parece antes de tudo uma falta de conhecimento quanto aos processos e modelos adotados pelos jornais e sindicatos americanos na época.

Formato tablóide

São jornais com cerca da metade das medidas do formato *standard*. Surgiram inicialmente na Inglaterra e, a partir da edição inicial do *New York Daily News*, em 1919, foram se popularizando aos poucos. Eles também traziam seu suplemento de quadrinhos e durante a década de 1940, os sindicatos começaram a preparar as tiras tendo em vista este novo formato. Séries que ocupavam a página inteira tiveram de ser reduzidas pela metade. Tiras que ocupavam meia página passaram a ser dispostas como página inteira, porém com uma altura maior e com a necessidade de ajustes. Também foram introduzidas as páginas com três tiras que ocupavam um terço da página com duas linhas cada.

Holtz (2006) mostra que, nos Estados Unidos, os primeiros suplementos de quadrinhos no formato tablóide foram o *Philadelphia North American*, que converteu seu suplemento de quadrinhos tamanho *full* para um caderno tablóide de doze páginas inserido no jornal em 1913; e o *New York Daily News*, jornal com o formato tablóide que passou a incluir seu suplemento em quadrinhos em 1923 ¹¹.

¹¹ Em 1924, este jornal publicava os seguintes títulos: “The Gumps”, “Harold Teen”, “Smitty”, “Winnie Winkle”, “Moon Mullins” e “Orphan Annie” (WAUGH, 1947, p.81).

No Brasil, em 1929, foram lançadas algumas experiências com suplementos infantis em formato tablóide, como a *Gazetinha*, publicado pelo jornal *A Gazeta de São Paulo* e o *Mundo Infantil*, da Editora Vecchi.

A *Gazetinha* foi publicada inicialmente em 5 de setembro de 1929 com uma periodicidade semanal, sempre às quintas-feiras, com formato tablóide e 16 páginas. Misturava *cartoons*, ilustrações, contos, tiras em quadrinhos, atividades para as crianças e material científico com infográficos. As páginas dominicais publicadas inicialmente incluíam trabalhos de Oppen, Swinnerton, Segar e Cliff Sterret. A página dominical de “Gato Félix” ocupava duas páginas da *Gazetinha*¹². A partir de 1937, a *Gazetinha* passou a ser publicada três vezes por semana, quando foram introduzidos “Fantasma” (“*The Phantom*”) e “Super-homem” (“*Superman*”).

Em *Mundo Infantil*, revista da Editora Vecchi em formato tablóide, a partir de 1º de novembro de 1929, temos tiras dominicais coloridas em formato tablóide com os balões adaptados para legendas na seção abaixo dos quadros. Alterna contos, *cartoons*, tiras em quadrinhos e reportagens. Inicialmente foram publicados trabalhos de Pat Sullivan, Rube Goldberg e Jimmy Murphy. Pafúncio nos primeiros números vinha na capa e Felix na contra-capas. A partir do número 15 de *Mundo Infantil*, eles trocam de lugar na publicação, quando grande quantidade de material relacionado ao Gato Felix passou a ser publicado, como três tiras dominicais por edição, “Apontamento do Gato Felix” com curiosidades e *cartoons* introdutórios dos textos, diversas vinhetas, chamadas para as diversas seções e nos anúncios de “Pueris, o remédio das *creanças*”.

Suplementos de sucesso que consolidariam o formato no Brasil foram publicados apenas na década seguinte. O *Suplemento Infantil*, que seguia o formato de suplemento com tiras dominicais em formato tablóide, foi publicado por Adolfo Aizem em 1934, inicialmente como encarte do jornal *A Nação*. Nele, foram lançados no Brasil pela primeira vez Buck Rogers, Agente Secreto X-9, Flash Gordon colorido e Jim das selvas. Devido ao seu enorme sucesso, a partir do número 15, tornou-se um tablóide

¹² Mesmo tipo de formatação utilizada na adaptação de “Flash Gordon” no Suplemento Juvenil/Infantil.

todo colorido e independente, o *Suplemento Juvenil*. Em 1937, foi lançado por Roberto Marinho o *Globo Juvenil*, concorrente direto do *Suplemento Juvenil*, com conteúdo e nome semelhantes (GONÇALO JUNIOR, 2004, p.60-62). Álvaro de Moya também tentou publicar edição semelhante ao *Suplemento Juvenil* em 1967, o *Suplemento em Quadrinhos*.

Percebe-se no *Suplemento Infantil/Juvenil*, formato tablôide, tentativas de publicar tiras dominicais com formato *standard*, como no caso de “Flash Gordon” que foi disposto em duas páginas. Nas bordas destas duas páginas eram publicados contos. O *Suplemento Infantil/Juvenil* não publicou apenas páginas dominicais, mas também tiras diárias com sequências completas, pois em seu contrato inicial com a King Features Adolfo Aizen ganhou sequências de tiras que estavam “abandonadas no chão” no escritório de Arroxelas Galvão, representante da King Features no Brasil (BARROS, 1984, p.7).

Em 1935, Krazy Kat passou a ser publicado no formato tablôide. Neste mesmo ano, a King Features exigiu que todas as pranchas dominicais oferecessem a possibilidade de divisão no centro para possibilitar reproduções em duas páginas (MOURA, 1991, p.6-7), o que fez com que Herriman passasse a utilizar quadros ortogonais com maior constância, porém raramente regulares¹³.

Em 17 de novembro de 1938 foi publicado o primeiro *Globinho*, indicado como seção juvenil, que vinha com duas páginas individuais no interior do jornal, às sextas-feiras. Trazia inicialmente artes sequenciais como “As grandes vidas” de Premiani e “O galeão perdido” de Hélio Queiroz, e quadrinhos como “Jim e Billy no mar da China” com balões e quadros. Em 1940, O *Globinho* foi publicado às terças-feiras em apenas uma página. Continua a publicar “Jim e Billy” e “Grandes vidas” – agora desenhada por Garibaldi. Neste mesmo ano, O *Globinho* deixou de ser publicado. Páginas dominicais foram publicadas inicialmente nas páginas do jornal O *Globo* em 1952, todos com o formato tablôide, exceto Tarzan que foi publicado no formato *standard*. Ficaram conhecidos como *As aventuras coloridas de O Globo*.

¹³ No final de 1935, passaram a ser incluídos com certa constância quadros tortos e muitas páginas que desrespeitavam a exigência de manter uma configuração passível de divisão ao meio.

Nos EUA, os sindicatos tiveram problemas associados à guerra na década de 1940, como a interrupção das assinaturas dos *features* nos mercados do exterior¹⁴, além de falta de papel e tinta e perda de investimentos dos anunciantes. Esta crise também refletiu no tamanho das tiras, que, contudo, após o fim da guerra, não retomaram seu tamanho original. Tiras dominicais que ocupavam metade do formato tablóide com duas ou três linhas passaram a ser encontradas cada vez mais facilmente.



Figura 16: Capa de O Globo de 1966 com Tarzan



Figura 17: Príncipe Valente na seção do “Globo Feminino”

Suplemento infantil do JB foi publicado inicialmente aos sábados em 1959 em um formato tablóide com oito páginas exclusivamente com tiras em quadrinhos; e no jornal *O Globo*, as páginas dominicais em formato tablóide¹⁵ voltaram a ser publicadas em 7 de maio de 1966 – sábado - na parte inferior do jornal com “Tarzan” (Figura 16). Na terça, passou a ser publicada a página dominical

¹⁴ Os países invadidos pelos Estados Unidos cancelavam as assinaturas das tiras

¹⁵ Ocupavam um espaço reduzido da página do jornal, pois este tinha o formato *standard*

do “Príncipe Valente” com data original de 27/5/1956 na seção *O Globo Feminino* (Figura 17), que começou a se adaptar ao tema dos quadrinhos com matérias sobre a moda relacionada a “Modesty Blaise” ou “Batman”. Na quarta, foi publicada a página dominical de “Flash Gordon” de Mac Raboy. No dia seguinte, foi publicado “Mandrake” de Phil Davis, e na sexta, “Fantasma” de Wilson McCoy. Ao final de cada página dominical, temos a indicação de que a estória teria continuação na semana seguinte. Elas foram publicadas até janeiro de 1967.

Estas pranchas parecem se adequar aos resultados obtidos nas pesquisas de George Gallup¹⁶ no começo da década de 1930, pois publicaram tiras dominicais durante a semana no miolo do jornal e nos sábados na capa, seguindo a constatação de Gallup de que os quadrinhos recebem mais atenção do que a matéria principal da capa nos dias de semana, o que obrigava o leitor a folhear o jornal em busca dos quadrinhos; e a inclusão destas reduções na seção feminina, seguindo a constatação de Gallup de que as tiras eram mais populares entre as mulheres. De acordo com Charles McGovern (apud GORDON, 1998, p.119), na década de 1920, o consumo era visto como um movimento social pelo qual as mulheres poderiam exercer seus direitos.

O *Globo Supercolorido* (Figura 18), suplemento com pranchas dominicais de *O Globo* começou a ser publicado em 1972 e manteve seu formato tablóide até 1993. Depois disso, passou a vir encartado em outros cadernos e em revivals de seu formato original em curtos espaços de tempo.

Múltiplas combinações de tiras

Nas últimas décadas do século XX, passaram a ser realizadas as mais diferentes combinações de tiras em páginas dominicais, muitas vezes comprimindo excessivamente e entulhando as tiras na página, comportando, assim, tiras com um número variável de linhas e formatos.

¹⁶ A relação entre as linguagens dos quadrinhos e da publicidade surgiu em função do resultado de pesquisas como as de George Gallup da Northwestern University que indicava a seção de quadrinhos dos jornais como a seção mais popular e lida com mais frequência (GORDON, 1998, p.81).



Figura 18- O Globinho Supercolorido (1974)

Uma quantidade absurda de tiras em uma página traz uma satisfação maior para o leitor ou causa ansiedade com um comprometimento da percepção e compreensão do material veiculado? Wurman (1989, p.263) indica o progresso econômico, social e cultural como responsável por uma ênfase na quantidade. Segundo ele, com uma sobrecarga de dados, a compreensão humana é colocada em cheque, indicando, assim, uma prática de nossa sociedade industrial, que tende a privilegiar o entulhamento de recursos e bens, como tática primeira no amortecimento das subjetividades e incentivo ao consumo. As páginas com tiras entulhadas ilustram bem a sociedade em que vivemos.

Páginas com tiras entulhadas levam a um estado de ansiedade que, segundo Wurman (1989, p.263), deve ser evitado por meio da capacidade seletiva do ser humano, o que provavelmente ocorre

nestes casos. Sendo assim, estes tipos de página colocam as tiras em uma competição mútua pela atenção do leitor, onde apenas algumas delas conseguirão este intento.

Holtz (2007) indica um exemplo de página dominical com as mais diversas combinações de formatos de tiras na mesma página (Figura 19).



Figura 19- Exemplo de página dominical com combinações de tiras com formatos diferentes (HOLTZ, 2007, *online*)

Tiras em quadrinhos no século XX

Inicialmente sem uma periodicidade diária¹⁷, as tiras com uma única linha foram criadas em função de um espaço limitado na página de jornal ou de revista. Trazia em média, três ou quatro quadros, e, no caso das tiras seriadas, chamadas verbais que incentivavam o retorno do leitor (Figura 20).

Para Groensteen (2007, p.57-60), a tira exerce uma unidade intermediária, pois, ao mesmo tempo em que unifica os quadros, representa uma unidade a ser agrupada no nível da página. “A função única da tira é ordenar a leitura, indicando no espaço multicompartimentalizado do multiquadro, uma rota de leitura, trajetória vetorizada”.

Tamanhos das tiras

Pesquisas na década de 1930 indicaram as tiras em quadrinhos como os elementos mais atrativos do jornal para o leitor. As-



Figura 20- Tarzan, Burne Hogarth (1937)

¹⁷ Apenas em 1912, Hearst introduziu uma página com tiras em quadrinhos em ritmo diário no *New York Journal* (CALHOUN, 1995, p.109).

sim, os editores começaram a ampliar a quantidade de tiras publicadas, chegando, em certos casos, até 45 tiras em um mesmo jornal, ao mesmo tempo em que os tamanhos individuais das tiras eram reduzidos (COUPERIE, 1967, p.143). Com a Segunda Guerra e a crise, conforme já exposto, a indústria adotou um novo padrão de jornal, o tablóide, e um tamanho ainda menor para as tiras diárias.

Com a diminuição progressiva das tiras, temos o cenário atual no qual quatro tiras diárias ocupam o lugar que uma tira ocupava originariamente nas primeiras décadas do século XX.

Tiras *topper*

As tiras *topper* têm uma função importante neste estudo. Foram criadas para acompanhar algum personagem de maior evidência e compor páginas completas dos suplementos dominicais, facilitando a veiculação das pranchas em formatos de jornal distintos e reservando um espaço para a publicidade.

No Brasil, uma das soluções encontradas para ajustar as tiras *topper* sem diminuir seu tamanho na adaptação do formato *standard* para o formato tablóide foi a publicação destas tiras de lado, no sentido vertical, ocupando a página inteira e separadas da tira principal, como podemos perceber nas tiras *topper* publicadas no *Suplemento Infantil/Juvenil*, “Curley Harper” e “Jungle Jim”.

Graças à presença maciça da publicidade, a partir da década de 1930, as pranchas dominicais passaram a sofrer eventuais cortes dos quadros. Estes geralmente eram previstos pelos sindicatos, como nas tiras *topper* ou as linhas com título, que poderiam ser substituídas pelas propagandas sem prejudicar a sequência e a compreensão das tiras. A explosão da propaganda nos suplementos dominicais ocorreu com os anúncios criados pela agência Puck e pela ChiTrib a partir de 1931 (HOLTZ, 2007). Tiras *topper* com apenas uma linha ou sua supressão reflete a necessidade de veiculação de propagandas nos suplementos de quadrinhos. Como exemplo, temos a tira “Kitty Higgins” junto a “Polly and hers pals” em 1936 (Figura 21).



Figura 21- Polly and hers pals com a tira topper Kitty Higgins (1936)

Tiras em quadrinhos nos jornais brasileiros

Nos primeiros anos do jornal *O Globo*, nota-se a introdução de narrativas no formato de tiras em quadrinhos com artistas brasileiros semelhante às que estavam sendo desenvolvidas no exterior, como ocorreu em 24 de julho de 1926, quando a linguagem das tiras é introduzida inicialmente nos anúncios da Edison Ideal, de autoria de Valmir, com uma nova estória a cada semana. Desta época até hoje, temos um longo percurso que já foi investigado, faz parte desta pesquisa e estará sendo exposto e discutido em outra oportunidade.

Conclusão

Pode-se considerar o enquadramento como uma forma de adequar os quadrinhos dos jornais sensacionalistas às classes superiores

e à publicidade. A mudança do quadro único com representações de espectadores rudes para quadros sequenciais com espectadores comportados reflete este intuito e corresponde a uma adequação da cultura popular à indústria cultural nascente. Outcault e os outros quadrinistas que o seguiram tentaram utilizar a própria mídia para resolver estas contradições e, na maior parte das vezes, se adaptaram às novas configurações formais.

Com a ampliação do mercado e a veiculação dos trabalhos por meio dos sindicatos, temos variações de formatos controladas em função de fatores econômicos, exigindo dos artistas e equipes uma adaptação a espaços cada vez menores. A diagramação da tira, de forma a viabilizar seu corte no meio, e a possibilidade de retirada de linhas do topo e base apontam para a solução de um problema relacionado à necessidade de versatilidade na publicação de novos formatos de jornal, além de, aqui também, se adaptar à veiculação de anúncios.

A utilização dos quadrinhos na propaganda modificou pouco a pouco a ênfase dos anúncios no texto para uma ênfase no visual, considerando a utilização de elementos da linguagem dos quadrinhos. A utilização de cartazes com anúncios, apesar de trazer um teor crítico, foi um dos aspectos iniciais introduzidos em “Yellow Kid” que auxiliou na formação do leitor como consumidor e incentivou a utilização dos hqs na publicidade. O consumo também continuou a ser incentivado com sua representação como prática, junto a uma referência explícita ao *American way of life* e a continuidade narrativa que perpassaram grande parte das tiras e páginas dominicais americanas publicadas no século XX.

A alternância de encadeamentos de tira em quadrinhos e propaganda em quadrinhos se mostrou como solução eficiente na promoção de produtos, considerando o uso extensivo, estratégico e intencional dos dois suportes em confundir o consumidor-leitor – transformando o leitor em consumidor e vice-versa. Assim, as tiras funcionam como instrumentos de subjetivação em direção a uma ideologia de consumo e, quando utilizadas em páginas ilustradas com diagramação caótica, podem levar a um desgaste do leitor, resultando em um consumidor pouco prudente.

Percebe-se, então, uma série de estratégias que visam o adestramento do leitor e sua preparação como consumidor adequado, através de dimensionamentos corretos dos espaços e do comportamento humano, onde talvez não haja mais distinção entre entretenimento e propaganda. Ambos se fundiram nas páginas dos jornais e, à distância, se remetem mutuamente.

Referências

- BARNACLE PRESS: Comics 1.0. Disponível em: <http://www.barnaclepress.com/>, Acesso em: 5 jun. 2007.
- BARROS, Otacílio. Os quadrinhos do Suplemento Juvenil. In: **Edição Comemorativa do Cinquentenário do Suplemento Juvenil**. Rio de Janeiro: Ebal, 1984.
- CALHOUN, Pat. A century of comics. In: **The Overstreet Comic Book Price Guide**. 25th edition. New York: AvonBooks, 1995.
- CIRNE, Moacy. **Para ler os quadrinhos**: Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis: Vozes, 1972.
- COUPERIE, Pierre. Production and distribution. In: COUPERIE, Pierre; HORN, Maurice (Orgs.). **A History of the comic strip**. New York: Crown Publishers, 1968 (1967).
- COWAN COLLECTION: Animation and comic art. Herriman, George. **Krazy Kat**, 1921, Disponível em: <http://cowancollectionanimation.blogspot.com/2008/12/krazy-kat-1921-george-herriman-sunday.html>, Acesso em: 5 dez. 2008.
- GONÇALO JUNIOR. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GORDON, Ian. **Comic strips and consumer culture**: 1890-1945. Whashington: Smithsonian Institution Press, 1998.
- GOWER, Dan. **Health-related content in daily newspaper comic strips**: A content analysis with implications for health education. Fall 1995. FindArticles.com, Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3673/is_199510/ai_n8721073, Acesso em: 01 jan. 2008.
- GROENSTEEN, Thierre. **The system of comics**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.
- HOLTZ, Allan. **Stripper's guide dictionary**, disponível em http://strippersguide.blogspot.com/2007_08_01_archive.html. Acesso em: 21 nov. 2007.
- _____, **Stripper's guide**, disponível em: http://strippersguide.blogspot.com/2006_11_01_archive.html. Acesso em: 5 dez. 2007.

HORN, Maurice. The Origins of the Comic Strip. In: COUPERIE, Pierre; HORN, Maurice (Orgs.). **A history of the comic strip**. New York: Crown Publishers, 1968 (1967).

_____, The crisis of the forties. In: COUPERIE, Pierre; HORN, Maurice (Orgs.). **A history of the comic strip**. New York: Crown Publishers, 1968 (1967b).

INGE, M. Thomas. **Comics as culture**. Mississipi: University Press of Mississipi, 1990.

MOURA, Eduardo. Limites da edição portuguesa. In: HERRIMAN, George. **Krazy Kat Completamente a Kores: v. 1: 1935-1936**. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

PEDROSO, Rosa Nívea. **A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista**. São Paulo: Annablume, 2001.

SANTOS, Roberto Elísio. A trajetória de um menino peralta. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio (Orgs.). **O Tico-tico – 100 anos: centenário da primeira revista em quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Opera Graphica, 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro. A publicidade em o Tico-tico. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio (Orgs.). **O Tico-tico – 100 anos: Centenário da primeira revista em quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Opera Graphica, 2005.

WAUGH, Coulton. **The comics**. New York: Macmillan, 1947.

WESTBROOK, M. David. Mixed Media: Writing Hypertext about Comics (Spectatorship and framing in the strips). **American Quarterly** - v. 51, n. 2, June 1999, p. 254-257. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, Disponível em: <http://chnm.gmu.edu/aq/comics/spectlex1.html>, Acesso em: 01 dez. 2007.

WOOD, Mary. **The Yellow Kid on the paper stage: acting out class tensions and racial divisions in the new urban environment**, disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/ykid/yellowkid.htm>. Acesso em: 18 out. 2007.

WURMAN, Richard Saul. **Ansiedade da informação**. São Paulo: Cultura editores associados, 1991 (1989).

Recebido em: 28.04.2009

Aceito em: 30.07.2009