Uma infância negra nos quadrinhos? Notas a partir das memórias sobre uma cooperativa gaúcha[1]

A black childhood in comics? Notes from the memories of a cooperative in Rio Grande do Sul

Ivan Lima Gomes[2]

Faculdade de História – Universidade Federal de Goiás

10.11606/2316-9877.2025.v13.e240574

Resumo

Parte da trajetória da cooperativa gaúcha CETPA, criada no início dos anos 1960 como parte de um projeto de nacionalização dos quadrinhos no Brasil, para tecer reflexões sobre os desafios da pesquisa histórica sobre quadrinhos no Brasil. Com um tom ensaístico, o artigo destaca a ausência de políticas de preservação de arquivos, as disputas de memórias e outros temas relacionados à pesquisa histórica em quadrinhos. Nesse cenário, *Bingo*, tira cômica criada por Aylton Thomaz, adquire relevância por oferecer uma rara representação infantil negra nos quadrinhos brasileiros. Sua trajetória, ambientada no Rio de Janeiro e centrada em práticas populares e urbanas, problematiza estereótipos e sugere novas leituras sobre negritude e cultura popular. Assim, o artigo propõe uma reflexão historiográfica que aponta para a importância de incorporar experiências negras na escrita da história dos quadrinhos.

Palavras-chave: História do Brasil. História em quadrinhos. Memória. Infância. Raça.

Abstract

It discusses CETPA, a comics cooperative established in Rio Grande do Sul during the early 1960s as part of a broader project of nationalizing comics in Brazil. It takes CETPA as a starting point for topics such as the challenges of conducting historical research on comics in Brazil. It underscores the absence of comics' archival policies and the contested nature of comics memories. Within this framework, *Bingo* – a comic strip created by Aylton Thomaz – emerges as particularly significant for offering one of the rare representations of Black

[1] Este artigo é um desdobramento de ações desenvolvidas com apoio Fapeg (Chamada Internacional ERC-Confap-CNPq 2022), onde exploro algumas ideias desenvolvidas durante a pesquisa de doutorado em História.

[2] Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Professor na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde também atua como professor permanente no PPGH-UFG e no ProfHistória. Bolsista produtividade CNPq. Email: igomes2@gmail.com. ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5345-0652.

childhood in Brazilian comics. Set in Rio de Janeiro and grounded in popular and urban practices, it challenges stereotypes and opens space for new readings on Blackness and popular culture. The article thus advances a historiographical reflection that highlights the importance of incorporating Black perspectives into the writing of comics history in Brazil.

Keywords: Brazilian history. Comics. Memory. Childhood. Race.

Introdução

Em 2015, concluí uma pesquisa de doutorado de quatro anos onde abordei o universo das histórias em quadrinhos latino-americanas dos anos 1960-1970. Tomei duas iniciativas editoriais como estudos de caso. Uma delas foi a pequena cooperativa de quadrinhos localizada no estado do Rio Grande do Sul, mais conhecida por seu acrônimo CETPA – Companhia e Editora de Trabalhos de Porto Alegre – e que, durante os primeiros anos da década de 1960, desenvolveu uma política editorial que pode ser tomada como uma espécie de "substituição de importação" de quadrinhos, conforme expressão da época. O segundo estudo de caso tratou de Quimantú, a grande editora associada ao Estado chileno então governado pelo socialista Salvador Allende, e que incluiu os quadrinhos no seu projeto de construção de um novo homem. A tese foi premiada no HQMix 2016 e uma versão editada de partes do trabalho foi publicada em formato de livro (Gomes, 2018).

E por que retomar uma pesquisa concluída há dez anos atrás? Diante dos acontecimentos políticos dos últimos anos, parece que hoje estamos em outro país, o que pode tornar este recurso memorialístico ainda mais sinuoso para o leitor interessado em conhecer o universo dos quadrinhos brasileiros e as representações raciais nele presentes – ademais, o trabalho de fôlego de Chinen (2019) dedicado a mapear as representações de pessoas nos quadrinhos brasileiros já nos auxilia bastante neste sentido. Porém, falar da pesquisa em quadrinhos e raça a partir do caso específico da produção quadrinística associada ao Rio Grande do Sul é falar também sobre as condições e limites para as disputas em torno das memórias sobre os quadrinhos brasileiros.

E qual é o lugar da CETPA nesta história? Os leitores do século XXI interessados na história editorial brasileira e, mais especificamente, dos quadrinhos, certamente tomaram maior contato com a cooperativa gaúcha a

partir do livro — do jornalista Gonçalo Silva Júnior, hoje um verdadeiro clássico no assunto. Fruto de uma exaustiva pesquisa documental em arquivos, apoiada em diversos depoimentos orais colhidos ao longo de anos e sustentada sob um olhar que alia o fôlego jornalístico à paixão de um leitor entusiasmado e comprometido com seu tema, o trabalho de Gonçalo Júnior segue fundamental para conhecermos o mercado editorial brasileiro de quadrinhos do século XX. Nele, somos inseridos em uma trama complexa envolvendo as disputas do mercado de impressos, tendo os quadrinhos como eixo central onde se desenrolam tramas políticas e intelectuais. Orbitam em torno dos quadrinhos nomes tão diversos quanto Samuel Wainer, Carlos Lacerda, Leonel Brizola, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre e, claro, Roberto Marinho e Adolfo Aizen, protagonistas/antagonistas de *A guerra dos gibis* (Gonçalo Júnior, 2004).

O livro foi lançado em 2004 quando estava eu, então, em meu segundo ano de graduação em História na Universidade Federal Fluminense. Ao enfatizar o debate público que se afirmava em torno dos quadrinhos ao longo dos anos 1930-1960, nele encontrei uma base importante para confirmar a leitura desenvolvida em minha dissertação de mestrado sobre a revista *Pererê* (Gomes, 2010). A certa altura da obra, desenham-se as linhas gerais de um amplo e difuso movimento em defesa da "nacionalização dos quadrinhos", cuja culminância se dá através da constituição da CETPA, no estado do Rio Grande do Sul. Decidi que, no doutorado, deveria aprofundar este debate, analisando a história da CETPA.

Etapa fundamental para a pesquisa histórica, a delimitação do objeto parecia, portanto, relativamente simples. Porém, havia uma série de dificuldades de ordem metodológica: onde pesquisar? Logo constatei que não existe um arquivo organizado em torno da CETPA. No Brasil, é praticamente inexistente a prática de conservação de acervos editoriais, o ponto de um pesquisador do livro e da leitura classificar sua descoberta dos arquivos da editora José Olympio como o encontro com o "seu Nêuchatel", remetendo ao rico acervo que serviu de base para Robert Darnton desenvolver décadas de pesquisa sobre a edição no Antigo Regime (Sorá, 2015, p. 20). Além disso, CETPA foi uma iniciativa editorial de vida relativamente curta – cerca de quatro anos – e que não figura no cânone editorial brasileiro. Mesmo uma editora de quadrinhos como a Editora Brasil-América Limitada (EBAL), reconhecida historicamente por sua

contribuição na consolidação do mercado de revistas em quadrinhos no Brasil, conta com seu acervo de revistas, em sua maior parte, inacessível para a pesquisa. Há anos, ele segue armazenado junto à Hemeroteca da Biblioteca Nacional e com acesso restrito, suscitando dúvidas a pesquisadores e pesquisadoras quanto à conservação desta parte importante da memória editorial brasileira, ainda que, atualmente, diversas fontes relativas à EBAL – correspondências de Adolfo Aizen e recibos pagos a autores de obras publicadas pela editora –, estão disponíveis para a pesquisa, reunidas sob um fundo na *Fundação Biblioteca Nacional* (Guia de Coleções da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional, 2019.

A questão dos arquivos da CETPA suscita uma reflexão de cunho historiográfico. Um dos mais destacados teóricos contemporâneos dos quadrinhos, o belga Thierry Groensteen (2006) uma vez definiu os quadrinhos como um "objeto cultural não identificado". Por mais que atualmente goze de rara aceitação social, a ponto de ser possível ler e admirar determinadas obras nesse formato e não ser considerado necessariamente alguém de menor formação cultural, os quadrinhos ainda seriam uma "arte sem memória", destituída de espaços que contribuam para a conservação e difusão de sua memória e legado cultural. Lugares que contemplem de forma exclusiva a consulta a coleções, acervos e obras do conjunto da produção mundial, ou mesmo nacional, em quadrinhos são encontrados a duras penas.

Ao longo da pesquisa, diversos empecilhos do tipo se impuseram à investigação sobre os quadrinhos no Brasil, dificultando o acesso a materiais imprescindíveis para a compreensão destas experiências históricas. Por vezes, os acervos de quadrinhos – chamados de "gibitecas" no Brasil – são mantidos a duras penas graças a bem-intencionadas iniciativas individuais ou de grupos de entusiastas dos quadrinhos (Magalhães, 2014).

Outra consequência, desta vez de âmbito historiográfico, desdobra-se deste cenário e está ligada ao estabelecimento de uma memória sobre os quadrinhos oriunda das práticas colecionistas ou de posicionamentos assumidos e delimitados por fãs de obras ou artistas específicos. Obviamente, está claro que as memórias estão em disputa na sociedade e são objeto de interesse dos mais variados grupos sociais. Contudo, o que se observa é o predomínio histórico de uma "memória de fãs" que remetem a espaços como cartas de

leitores em revistas, publicações especializadas como os *fanzines* e fóruns de debates sobre quadrinhos (Triggs, 2010, p. 10-19). O amplo debate entre fãs e criadores se constitui em importante fator de identidade para o grupo de fãs de quadrinhos, ao ponto de tal conjunto de práticas de fãs de história em quadrinhos ser conhecido nos Estados Unidos pela expressão *comic fandom*, expressão que sintetiza práticas, representações e relações envolvendo os entusiastas de histórias em quadrinhos (Schelly, 2010, p. 03-18).

Ainda que tais iniciativas proporcionem o acesso a informações valiosas das quais as pesquisas acadêmicas sobre quadrinhos não deveriam se furtar em consultar, muitas delas carecem de um olhar que ultrapasse as necessidades de um admirador ou colecionador de determinada obra ou artista. Lançando mão de metáforas gráficas caras a esta forma de expressão, observa-se a presença do que se pode classificar como "quadros de memória", formado por imagens fragmentadas e representações elípticas do passado dos quadrinhos. Ao historiador cabe agir nas "lacunas" (*gap*) entre os quadros, de forma a construir uma narrativa mais ampla, abrangendo-as, mas sem se restringir a elas. E como mapear tais caminhos, entre a memória e a história, no caso da CETPA?

1 – Uma cooperativa de quadrinhos em disputa: refletindo sobre as causas do encerramento das suas atividades

Falando da CETPA, os silêncios se expressam até mesmo entre os sujeitos mais diretamente envolvidos com a produção de quadrinhos. Cooperativa cujas atividades se deram durante os primeiros anos da década de 1960, contou com o envolvimento mais ou menos direto de nomes como Mauricio de Sousa (figura 1), Ziraldo (figura 2), Jaguar (figura 3) e Julio Shimamoto (figura 4), entre outros. Além disso, teve o apoio de políticos como Leonel Brizola e Jânio Quadros. Tratou-se de uma iniciativa que visava, no fim das contas, estabelecer uma política pública de fomento à produção local, destacando o caráter nocivo das publicações de histórias em quadrinhos oriundas dos Estados Unidos. Porém, não raras foram as ocasiões em que entrevistados manifestaram estranhamento quanto aos meus interesses de pesquisa.

Figuras 1 a 4 – Alguns autores brasileiros envolvidos na CETPA

Fonte: Imagens disponíveis na internet

Um dos casos mais emblemáticos neste sentido foi o de Renato Canini (figura 5). Sem deixar de manifestar sua curiosidade ante a possibilidade de alguém escrever a "biografia da turma toda" ligada à CETPA, o artista gaúcho se mostrava pouco entusiasmado para discorrer a respeito da sua participação na cooperativa; nas palavras de Canini, a CETPA "foi uma coisa tão distante, nem parece que eu trabalhei ali". Avaliando-a como pouco marcante para a carreira que desenvolveria dali para adiante, a cooperativa gaúcha teria sido algo apenas "para a ocasião[3]". Mais conhecido por sua atuação durante os anos 1970 e 1980, no que costuma ser celebrado por fãs e estudiosos como o "abrasileiramento" de Zé Carioca, Canini frequentemente interpunha comentários acerca de seu trabalho na revista *Zé Carioca* enquanto abordava a cooperativa gaúcha em seu depoimento[4].

[3] Depoimento de Renato Canini para Ivan Lima Gomes, em julho de 2012.
[4] Depoimento de Renato Canini (2012).

Figura 5 – Renato Canini

Fonte: Imagem disponível na internet

Outro artista que participou do empreendimento gaúcho para os quadrinhos foi Luiz Saidenberg (figura 6), cujo ponto de vista dialoga com o de Canini. Dono de uma voz firme, porém tranquila e serena, o artista paulista afirmou que:

> (...) como experiência humana foi muito interessante isso de sair de São Paulo. Sair de São Paulo, morar sozinho numa cidade estranha, em condições muitas vezes difíceis, hostis e tal. Isso, para mim, foi uma bela experiência humana. Mas profissionalmente eu não vejo o que creditar a ela. Coisa nenhuma. Não deu nenhum resultado positivo, que eu saiba, pra nacionalização das histórias em quadrinhos. No fim, fracassou, ou faliu – talvez tenha falido, né? Antes mesmo do golpe militar[5].

Figura 6 – Luiz Saidenberg

Fonte: Imagem disponível em: Luiz-Saidemberg-SIGNATURE.jpg (500×500) (artsillustrated.com). Acesso em: 27 abr. 2023.

[5] Depoimento de Luiz Saidenberg para Ivan Lima Gomes, em julho de 2013.

O livro de Gonçalo Júnior (2004) aponta alguns caminhos, na medida em que indica a utilização de fontes periódicas, entrevistas e acesso a acervos privados. Porém, a documentação não é trabalhada na obra segundo os ditames exigidos para a pesquisa acadêmica – o que é natural, por se tratar de obra de natureza jornalística, direcionada a um público mais amplo. Até mesmo por este perfil, cabe questionar: como a leitura de Gonçalo Júnior se articula a outras interpretações relativas à CETPA? Vale aqui explorar os diferentes pontos de vista sobre o fim das atividades da editora, com vistas a esboçar uma interpretação mais nuançada sobre o fim das atividades da CETPA.

Uma primeira linha interpretativa para o fracasso do projeto da cooperativa de quadrinhos atribui fatores de ordem cultural como determinantes para o encerramento das atividades da editora. Mais especificamente, refere-se ao forte perfil regional e pedagógico presente nos quadrinhos da CETPA. De fato, ao tomarmos pelas formas como foram recebidos – vide os relatos anteriores da seção sobre cultura gaúcha no *Jornal do Dia* e o relato de uma professora descrita pelo próprio José Geraldo –, os quadrinhos realmente tendiam para tal perspectiva. Num mercado dominado por quadrinhos estrangeiros e suas histórias repletas de ação e aventura, tal opção teria sido um tiro no pé. Tal leitura é proposta, sob ênfases e aprofundamentos variados, por autores que abordam de alguma forma a atuação da CETPA, tais como Gonçalo Júnior (2004, p. 354-355), Eloar Guazzelli Filho (2009, p. 69) e Waldomiro Vergueiro (2011, p. 45-56).

Uma segunda explicação comum para justificar a gradativa queda de atividades da CETPA e que culminaram no seu fechamento é de ordem política, defendida principalmente por José Geraldo. O ex-presidente da ADAGER - Associaçio de Desenhistas e Argumentistas da Guanabara e do Estado do Rio - , e diretor da cooperativa destaca a forte oposição que a iniciativa gaúcha de nacionalização dos quadrinhos sofreu por grupos e circunstâncias tão variadas como cooperativistas, deputados da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul e até mesmo pelo golpe civil-militar e o regime que se seguiu a ele, que teriam dificultado, cada um a seu modo, não só o seu início, mas também o seu encerramento. José Geraldo relata, por exemplo, as dificuldades oriundas da "burocracia do governo" na obtençãode financiamento via Banco Nacional de

Crédito Cooperativista (BNCC) para poder importar impressoras que o possibilitassem concorrer em melhores condições no mercado editorial brasileiro. Além disso, não poupa críticas à Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil S.A. (CACEX), que retinha a documentação necessária para a liberação de maquinário importado da Alemanha, ao passo em que cobrava da cooperativa a permanência deste material na alfândega no Rio de Janeiro. A situação teria sido tão desesperadora, ainda segundo José Geraldo, que ele pessoalmente procurou o presidente João Goulart "no auge da crise que antecedeu o golpe que o depôs" para solicitar liberação integral do empréstimo. Irritado, o presidente teria solicitado a seu então assessor militar Assis Brasil que o trancafiasse na Casa Militar. Foi auxiliado então pelo capitão Eduardo Chuahy, ajudante-de-ordens de Assis Brasil, que o levou para o Banco do Brasil e solicitou, a pedido de João Goulart, liberação e despacho das máquinas para Porto Alegre (Barreto, 2001, p. 108-109). Por fim, afirma que:

> Imposto o regime de exceção em 64, os temas nacionais das revistinhas da cooperativa – por incrível que isso possa parecer hoje – foram considerados subversivos, e nosso empréstimo no BNCC, cancelado. A demora para receber a verba para a compra de máquinas já nos havia obrigado a recorrer ao crédito privado para pagar as impressoras. Os juros se multiplicavam. Para quitar a dívida, nosso advogado Levental teve que negociá-la com a *Folha de São Paulo* e a *Lista Telefônica* da capital paulista (Barreto, 2001, p. 127).

O quadro de crise teria se acentuado também a partir da saída do governo de Brizola para assumir o cargo de deputado federal pelo Estado da Guanabara em 1963 e a vitória eleitoral para governador do candidato da oposição, o conservador Ildo Meneghetti (PSD) (Kühn, 2011, p. 135). Ainda que não seja possível comprovar integralmente o minucioso relato autobiográfico de José Geraldo, o fato é que o imbróglio envolvendo a liberação do maquinário oriundo da Alemanha Oriental realmente ocorreu, conforme documentação disponibilizada por José Geraldo à pesquisa. De acordo com o presidente da cooperativa, as máquinas nunca chegaram ao seu destino final e, a essa altura, o projeto da CETPA já não contava com adesões – inclusive do próprio, que

desiste do mundo editorial e segue para administrar um negócio de móveis na cidade de Teresópolis (RJ) (Barreto, 2001, p. 128).

Por ora, foi possível tentar construir uma terceira leitura, a partir de fatores ligados a aspectos de ordem editorial e administrativa. Como foi lícito deduzir, as tiras cômicas publicadas pela CETPA no jornal *Última Hora* foram subitamente canceladas, o que indica que elas não obtiveram o retorno esperado para o jornal gaúcho. Ainda que *Zé Candango* permaneça em atividade na imprensa no *Jornal do Brasil* após o cancelamento das tiras da CETPA no Rio Grande do Sul, cada vez mais a linha editorial da cooperativa se direciona então para a produção de "álbuns" de maior fôlego. Dessa forma, a iniciativa das tiras de jornal é deixada em segundo plano, passando os artistas da cooperativa a investirem no segmento considerado mais seguro – conforme bem ensinaram as séries educativas da EBAL –, dos quadrinhos educativos. Há, pois, uma dificuldade em estabelecer uma diversidade de propostas editoriais para os quadrinhos, como novamente ensinou a EBAL: se ela lançava obras educativas para divulgá-las na imprensa junto a políticos, não deixava também de publicar revistas com os principais super-heróis da época.

Além disso, o próprio diretor da empresa procurou ressaltar mais de uma vez em seu depoimento o seu pouco tino administrativo para os negócios, o que pode ter sido fatal também para a CETPA. Dívidas se acumularam e não foram encontrados caminhos para quitá-la; em documento de fevereiro de 1964 encontrado no Arquivo Histórico do Estado do Rio Grande do Sul (AHERS), consta a visita de funcionário ligado à Secretaria de Economia que dá conta de, novamente, não ter encontrado nenhum representante ligado à cooperativa que pudesse responder sobre as dívidas então acumuladas. Além disso, em outros depoimentos, desenhistas que atuaram na editora de quadrinhos gaúcha não escondem que discordavam de muitos dos caminhos assumidos pela cooperativa, decididos sem maiores debates entre os artistas. No fim das contas, o que se percebe é que as relações de sociabilidade na cooperativa foram pouco efetivas. Ocasionalmente, os desenhistas se encontravam no estúdio da CETPA, localizado na atual Rua dos Andradas, Centro Histórico de Porto Alegre. Em encontros ocorridos durante alguns almoços, segundo Saidenberg, conversavam sobre a cooperativa, não raro manifestando insatisfação em relação aos rumos tomados pela sua diretoria. Ademais, Saidenberg e

Shimamoto afirmam que poucas foram as vezes em que conseguiram se divertir durante os anos de trabalho no Rio Grande do Sul. São lembrados momentos como a visita de poucos dias de Getúlio Delphim à CETPA e a ocasião em que assistiram a um jogo clássico do futebol gaúcho entre Grêmio e Internacional, além de algumas saídas noturnas pela cidade[6].

Anos de incipiente crescimento da indústria cultural brasileira (Ortiz, 1988) e de adesão ao bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria, foi a partir dos anos 1950 queas histórias em quadrinhos observaram um gradativo reconhecimento social e cultural como forma de expressão. Diante desse cenário, os desenhistas passam a reivindicar espaço e rendimentos justos para publicar suas histórias. E a saída que adotam é uma espécie de síntese das perspectivas resumidas acima, curiosamente invertendo a política editorial da EBAL: por meio de uma defesa dos quadrinhos como recurso pedagógico e de valorização da cultura brasileira, defendem uma reserva de mercado que limite a entrada de material estrangeiro e que, portanto, leve ao crescimento da produção nacional. De associações de desenhistas no Estado da Guanabara e Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, surge em novembro de 1961 a iniciativa editorial para concretizar tais ideais: a CETPA, localizada na capital gaúcha.

Estruturada como um *syndicate* que produz material por encomenda, o material da CETPA tinha como linha editorial a defesa do folclore e dos costumes nacionais a partir de um apoio inicial por parte de Leonel Brizola, então governador do estado. A leitura realizada sobre os elementos a simbolizar o Brasil segue uma clara abordagem anti-imperialista, sejapor intermédio da sátira aos símbolos norte-americanos presente em *Zé Candango*, através da glorificação de heróis do passado tornado exemplar, como em *Vida do Padre Reus*, *Sepé, História do Cooperativismo* e *História do Rio Grande do Sul*, ou por meio da criação de novos heróis, como Aba-Larga, Lupinha, Bingo e Piazito.

As capas de muitas das histórias em quaadrinhos que tiveram revistas ou álbuns próprios expressam o tom solene e pedagógico da CETPA. Desenhadas na maior parte das vezes por Thierry – com exceção para os trabalhos de Luiz Saidenberg em *História do Cooperativismo* e no segundo número de *Aba-Larga*,

[6] Depoimentos de Luiz Saidenberg (2012), Júlio Shimamoto (2013) e Renato Canini (2012).

e para a terceira capa desta última, desenhada por Flávio Teixeira –, tinham um tom de exaltação das figuras ali representadas, sempre acompanhadas pelo discretologotipo da cooperativa e uma faixa em verde e amarelo. Nesse sentido, mesmo que as publicações contassem com gêneros e estilos narrativos e gráficos distintos entre si, contavam com características materiais comuns que dão identidade à fórmula editorial da CETPA, contribuindo, por fim, para a formulação de expectativas à "comunidade interpretativa" que delas se apropria (Chartier, 1999).

Na gaúcha CETPA publicaram-se apenas quadrinhos, na forma de revista, tiras de jornal e publicações que, hoje em dia, poderiam mesmo ser classificadas como uma forma de *graphic novel*. Se, por um lado, é possível problematizar parte da historiografia sobre os quadrinhos a partir da análise delas, é inevitável aproximarmos tais obras em quadrinhos demaior fôlego com outras publicações dos anos 1950, lançadas no mercado por editoras como a EBAL, por exemplo. Séries como as *Edições Maravilhosas* e *Grandes Figuras* – respectivamente, adaptações em quadrinhos de clássicos da literatura e de biografias de personagens da História do Brasil –, serviram muito bem ao projeto editorial de Adolfo Aizen, pois apresentavam as possibilidades morais e pedagógicas das histórias em quadrinhos, alvo de crescentes críticas em todo o mundo (Barbosa, 2006).

O formato extenso, pouco exploratório da linguagem dos quadrinhos e a finalidade educacional presente em obras como *História do Rio Grande do Sul* e *História do Cooperativismo* (roteiro de Walter Castro de Freitas e desenhos de Luiz Saidenberg), bem como a atuação de José Geraldo na EBAL em revista sobre a vida de Santos Dumont, lembrada com orgulho pelo autor,[7] apontam para essa influência. Destaca-se a relevância de um olhar pedagógico para os quadrinhos, mesmo quando se colocavam no mercado como superiores ao material estrangeiro – era justamente por isso que seriam melhores. A crítica à dominação estrangeira, pois, associava-se a uma filiação específica no mercado de quadrinhospor meio da valorização pedagógica destes.

Sendo os símbolos limitados e, por isso, objeto de conflito entre os projetos sociais oraexistentes (Backzo, 1985), uma iniciativa editorial como essa

[7] Depoimento de José Geraldo Barreto a Ivan Lima Gomes, em julho de 2012.

não seria recebida de forma pacífica. Para a comunidade de leitores que consumia os *comics* norte-americanos em alta tiragem por meio de editoras como EBAL, Rio Gráfica e Editora (RGE) e Bloch, um quadrinho brasileiro com forte acento nacionalistae sob o patrocínio do governo do estado do Rio Grande do Sul não deve ter soado tão interessante, sobretudo para um leitor não gaúcho. Para os opositores do governo de Leonel Brizola, ter parte da verba estadual destinada para a produção de histórias em quadrinhos era um prato cheio para as críticas.

2 - Pensando o não dito: Bingo e as formas gráficas da negritude no Brasil

Criação de Aylton Thomaz, *Bingo* ocupou na CETPA o espaço reservado até então à tira cômica *Piazito*. Pela CETPA, *Bingo* foi publicada nos meses finais desta que foi a principal iniciativa de defesa da produção local de quadrinhos em contraponto ao "imperialismo cultural" dos comics americanos.

De forte traço caricatural, Bingo era uma criança negra que vendia jornais pelas ruas e solucionava crimes. Um dos poucos protagonistas negros dos quadrinhos brasileiros direcionados para crianças, é pouco conhecido por admiradores e estudiosos do tema (Chinen, 2019), mesmo tendo sido publicada em jornais da alta circulação como *Última Hora* e *A Noite* durante a primeira metade dos anos 1960. Antes disso, havia personagens negros nos quadrinhos brasileiros desde as primeiras décadas do século XX: nomes como Giby, Benjamin e Azeitona são muito conhecidos entre estudiosos e memorialistas dos quadrinhos. Outro exemplo é *Gibi*, publicação que leva o nome do menino mascote da editora de Roberto Marinho, que seria mais conhecido do que o publicado anteriormente por J. Carlos. Mais cedo, a criação de Marinho agregaria um novo sentido a esse tipo de formato de publicação; o que era sinônimo de menino travesso passou a ser o nome desse formato no Brasil (Santos *et al*., 2010). A construção visual do personagem Gibi e também de um personagem como Ebony White, ajudante de Eisner criado para o herói Spirit, deve ter sido a fonte de inspiração usada por Aylton Thomaz para conceber o *Bingo*.

Porém, *Bingo* ainda é muito pouco reconhecido por admiradores e estudiosos do tema, mesmo sendo publicado em grandes jornais como *Última Hora* e *A Noite* na primeira metade dos anos 1960. A série teve uma trajetória

peculiar: ao contrário dos outros quadrinhos de CETPA, a tira de Aylton Thomaz não foi produzida diretamente para a cooperativa gaúcha, e sim para compor uma seção de quadrinhos do jornal carioca *A Noite* (figura 7). Foi parte das atrações para o relançamento do jornal, em dificuldades financeiras desde meados dos anos 1950. Portanto, *Bingo* não é uma criação genuína dos estúdios da CETPA, o que é reforçado pelo fato de nenhum dos envolvidos na cooperativa se lembrar de Aylton Thomaz ou de seus trabalhos relacionados à editora. Dentre os entrevistados por mim durante a pesquisa de doutorado, nenhum mencionou a tira ou seu autor em depoimentos. Quando lembrados, Renato Canini disse que este nome "não lhe era estranho"; quando questionado por mim, Getúlio Delphim lembrou de Thomaz apenas como "Aylton Bocão", apelido do desenhista na época, sem maiores detalhes[8]. Thomaz participou dos debates que contribuíram para a formação de uma associação de desenhistas onde hoje é a cidade do Rio de Janeiro, e na qual atuou José Geraldo Barreto (Última Hora, 1961); tal vínculo, aliado à temática da história em quadrinhos, ajudam a compreender o porquê de Bingo ter sido distribuída pela CETPA, sendo publicada originalmente no jornal carioca *A Noite* e republicada na edição gaúcha do *Última Hora*.

Figura 7 - Estreia de Bingo, o pequeno jornaleiro.

Fonte: *A Noite.* Rio de Janeiro, 20 dez. 1960, p. 5. Disponível em: https://tvmemory.blogspot.com/2014/10/bingo-o-pequeno-jornaleiro-noite-1960.html. Acesso em: 37 ago. 2025.

[8] Depoimento de Getúlio Delphim a Ivan Lima Gomes, em agosto de 2014.

Pela disposição da estreia de *Bingo*, o jornal parecia se posicionar diante dos debates que ocorriam em torno dos quadrinhos ao lado das várias produções norte-americanas de gêneros como faroeste (*Cavaleiro Solitário*), ficção científica (*Brick Bradford*), humor (*O Recruta – Beetle Bailey*, de Mort Walker) e infantis (*Peralta* – o cachorro Banzé, de Disney). *Bingo* encabeçava a coluna de quase meia página de quadrinhos, celebrado como uma "creação nacional, especial para 'A Noite'". Após a empolgação inicial demonstrada em relação à tira, ela perdeu gradativamente espaço dentro d'*A Noite* até ser interrompida com pouco mais de nove meses de publicação, em 27 de setembro de 1961[9]. Dois meses depois, o desenhista começou a trabalhar na CETPA, com *Piazito*. Grafado "Ayrton Thomaz" ao longo do período em que trabalhou na cooperativa gaúcha, ao que tudo indica Thomaz não chegou a se mudar para Porto Alegre, tal como seu colega Delphim.

É possível indicar que *Bingo* teve sua importância no interior do projeto editorial da CETPA, a partir de duas características descritas na primeira frase.

Em primeiro lugar, *Bingo* representou o universo leitor infantil, substituindo o menino Piazito por um jovem que vivia um cotidiano de aventuras. Além disso, ela avançou mais um passo em relação a *Piazito* por ter sido constituída em grande parte por personagens negros.

Ainda que a imagem gráfica adotada pela tira da CETPA sobre os personagens negros tenha permitido associações com as representações usadas desde meados do século XIX como forma de redução cômica da figura social do negro, é preciso tomar cuidado com o estabelecimento de analogias fáceis e sem mediações. *Bingo, o pequeno jornaleiro* apontou para leituras diferentes em relação ao que era praticado até então quando se pensava o negro nos quadrinhos. Bingo é o protagonista da história e não mais servia de escada para personagens brancos e maiores do que ele. Seu colega de aventuras era um primo vindo do interior que logo passaria a se envolver no dia a dia de Bingo, sem se tornar exatamente um *sidekick* à maneira de Robin, Bucky ou mesmo Ébano, auxiliar do personagem Spirit, criado por Will Eisner. Além disso, as falas dos personagens negros eram escritas no interior dos balões sem vícios de

[9] Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1961_B15843.pdf. Acesso em: 30 mar. 2023.

linguagem ou cacofonias gráficas que buscassem expressar erros gramaticais, como era comum em personagens negros até então. Por fim, a realidade social de Bingo e seus familiares e amigos era representada de forma a ressaltar sociabilidades e práticas culturais típicas das classes populares.

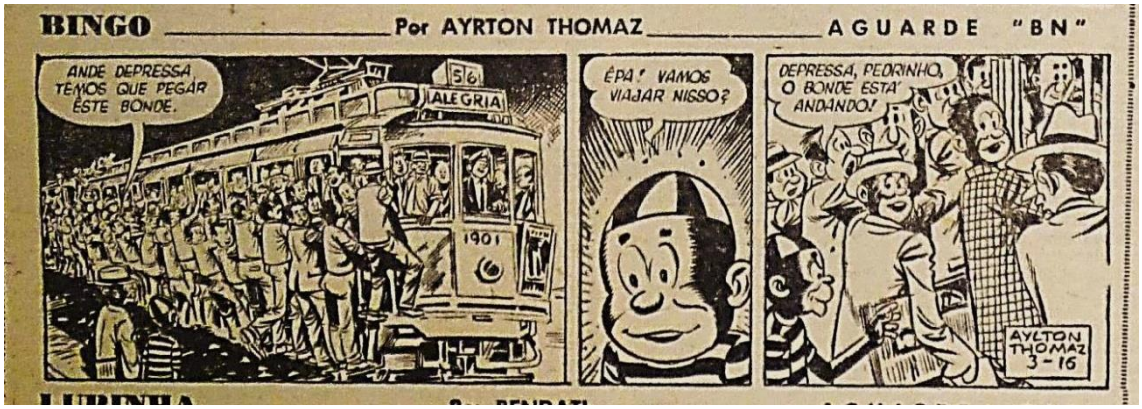
A segunda característica marcante de *Bingo, o pequeno jornaleiro* é a ambientação urbana na cidade do Rio de Janeiro (figura 7). Aqui, novamente, a ambientação urbana pode ser lida como uma tentativa de aprofundamento do projeto editorial da CETPA: afinal, mesmo não tendo sido diretamente produzida pelos artistas vinculados à cooperativa gaúcha, foi adotada em certo momento como uma de suas séries. Como uma resposta às críticas de que tiras como *Aba-Larga* e *Sepé* eram marcadamente regionais, *Bingo* reforçava o diálogo da CETPA com outra realidade regional – a do Rio de Janeiro, relativizando as afirmações que procuraram explicar o fracasso dessa iniciativa em quadrinhos alegando que o seu regionalismo restringiu seu alcance em âmbito nacional (Gonçalo Júnior, 2004). Em vez dessa polarização entre as escalas regional e nacional, é mais interessante refletir, de acordo com Confino a partir do estudo de caso alemão, sobre as relações híbridas e as interferências mútuas entre ambas, de forma a construir identidades nacionais e regionais interdependentes (Confino, 1997).

Dessa forma, o Rio de Janeiro de *Bingo* inseriu a gaúcha CETPA num diálogo com outra realidade para além dos enredos mais diretamente relacionados à cultura gaúcha ou sem espaço previamente definido. A história prosseguiu com a notícia de que a tia e o primo mais novo de Bingo estavam se mudando para a casa do protagonista, o que foi motivo de alegria para o este e sua mãe. Todos eram claramente caracterizados como personagens pobres, como se pode depreender a partir da tira seguinte: no primeiro quadro, Bingo não deixava de carregar o jornal que representava a atividade que fornece sustento à família; ao seu lado, o primo Pedrinho carregava na cabeça uma trouxa de roupas, ao passo que sua tia apenas havia tido condições de se mudar fazia pouco tempo, porque as passagens aéreas “estavam muito caras”. Em seguida, um quadro que representava uma comunidade pobre de forma bucólica, a partir das gramas e do pássaro situados em primeiro plano.

Após um café da manhã em família, Bingo sai para trabalhar e leva Pedrinho para acompanhá-lo pela cidade, quando começam de fato as ações da

história em quadrinhos. A certa altura, temos uma referência urbana explícita do Rio de Janeiro: ambos partiram em direção à Barreira do Vasco, a bordo de um bonde chamado Alegria (figura 8)

Figura 8 – Bingo pega um bonde, popular meio de transporte do Rio de Janeiro na década de 1960



Fonte: *Última Hora*, Porto Alegre, 22 mar. 1963, p. 16.

Após a situação cômica envolvendo a experiência com o transporte público via bonde, a dupla chegou à Barreira do Vasco para encontrar a "turma" da região, versada nas artes da seresta e da serenata. Logo encontraram um violonista chamado "Tuté" – uma homenagem a Tute (Artur de Sousa Nascimento), violonista falecido em 1957 e conhecido por ter introduzido o violão de sete cordas na linguagem do choro[10] – e um cantor local, que começou a cantar *Guarapari*, sucesso do início dos anos 1950 na voz de Nuno Roland. Em resposta à exaltação da cidade capixaba, Bingo celebrou e situou o leitor sobre o seu lugar de fala com os seguintes versos:

> Não deixarei a favela
> Favela da minha ilusão.
> Tudo o que tenho é dela,
> E ela no meu coração
> Não deixarei meu amor
> Chorando de compaixão
> Se eu deixar a favela,
> Deixarei também meu violão (Thomas, 1963a)

[10] https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/tute-e-o-violo-de-7-cordas.html. Acesso em: 31 mar. 2023.

A exaltação de Bingo aos modos de vida e às relações de sociabilidade praticadas na favela dialoga com uma série de ações políticas de grupos oriundos das próprias comunidades faveladas em defesa de direitos dos seus moradores, como a União dos Trabalhadores Favelados e a Coligação dos Trabalhadores Favelados, criadas respectivamente em 1954 e 1959 (Brum, 2006, p. 57-62). Assim como se insere no conjunto de produções massivas que estampavam imagens e representações das classes populares em jornais e fotografias (Mauad, 2008, p. 159-189).

. De forma mais específica, *Bingo, o pequeno jornaleiro* também dialoga com as prerrogativas presentes num filme como *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. É ilustrativo, por exemplo, que a primeira tira de estreia de Bingo no jornal *A Noite* tenha sido uma tomada aérea de um ponto turístico como o Pão-de-Açúcar, seguida de uma cena passada, de acordo com a descrição, em Copacabana, onde se encontra gente boa e gente "viva", como batedores de carteira (figura 7). A analogia com a cena de abertura do filme de Pereira dos Santos pareceu bastante explícita, uma vez que na peça cinematográfica ocorreu procedimento análogo, ainda que a partir das possibilidades específicas da linguagem cinematográfica: uma série de tomadas aéreas com típicos cartões postais da cidade foi articulada, através de uma versão instrumental de *A Voz do Morro*, de Zé Kéti, a cenas ambientadas numa favela, centradas nas ações de um grupo de meninos (Pinto, 2013, p. 35-55). Nesse sentido, se o filme de Nelson Pereira dos Santos costuma ser analisado à luz de uma apropriação brasileira da estética do cinema neorrealista italiano, *Bingo* pode ser entendido de forma análoga, aplicando aspectos dessa estética cinematográfica à linguagem dos quadrinhos, nos marcos de uma cultura infantil nacional-popular – e, no caso analisado, incorporado a uma iniciativa editorial de nacionalização das histórias em quadrinhos.

Outros cenários compõem a geografia urbana de *Bingo* para além dos cartões postais da "cidade maravilhosa", como o estádio do Maracanã, onde foram torcer pelo Flamengo em partida contra o Vasco da Gama (Thomaz, 1963b,c). As tiras de Thomaz priorizaram as reações da torcida, tratando com humor o universo multifacetado de situações absurdas que podem ocorrer durante um jogo de futebol, tal como a lotação, a alegria e as rivalidades entre as torcidas rivais.

Situar Bingo e Pedrinho – protagonistas negros, moradores de favela e simpáticos aos modos de vida das camadas populares da Guanabara – como torcedores do Flamengo em contraposição ao Vasco - cuja torcida é representada com forte sotaque português – não representou uma opção inocente por parte de Aylton Thomaz. O artista partia de um imaginário que relacionava diretamente o Flamengo às causas nacionalistas em disputa no período 1945-1964, tendo já utilizado esse recurso anteriormente em capa da revista *Superman,* publicada pela EBAL , em 1955 (figura 9).

Figura 9 – Capa da revista *Superman* desenhada por Aylton Thomaz, no qual um dos personagens veste uma camisa com as cores do Flamengo

Fonte: Superman, n. 100, 1955. Disponível em: https://www.ernanileiloeiro.com.br/peca.asp?ID=105792&ctd=71. Acesso em: 27 ago. 2025

Voltando à série *Bingo*, a partida foi deixada de lado por Thomaz após ilustrar um pênalti não marcado do zagueiro vascaíno “Belini” sobre um atacante flamenguista. O foco voltou para a torcida, que se agitou diante dessa jogada e começou a brigar entre si, tornando-se um prato cheio para ação de um batedor de carteiras. Bingo e Pedrinho intervieram e conseguiram, após algum enfrentamento físico, segurá-lo com auxílio da polícia. Como recompensa, o

dono da carteira furtada entregou a quantia de dois mil cruzeiros aos protagonistas, que saíram felizes para comprar pães para suas mães.

Considerações finais

No mundo franco-belga e em outras partes, a situação é um pouco diferente do que ocorre na América Latina. Na França, destaca-se uma instituição como o *Musée d'Angoulême*, totalmente dedicada à memória e conservação das histórias em quadrinhos franco-belgas e de outras tradições nacionais. Retomando a "introdução" deste artigo, a crítica de Groensteen – diretor do museu entre 1993 e 2022 – reveste-se de tons sombrios se as direcionarmos às políticas de memória construídas sobre os quadrinhos no Brasil. Tidas por muito tempo como uma expressão efêmera e descartável – quando não criticadas a sob a acusação de serem uma subliteratura ou meras expressões do imperialismo norte-americano –, o que se observa é que historicamente as exigências próprias do formato não foram capazes de, em si, proporcionarem legitimidade cultural a elas. O resultado desse quadro assume várias formas: por um lado, os quadrinhos não se tornaram ainda um problema para as políticas de patrimônio, ocasionando por vezes o descarte indiscriminado de acervos inteiros; quando conservados, são agrupados a revistas e outros meios de comunicação impressa, nem sempre constituindo coleções próprias, o que resulta em uma conservação desatenta às suas propriedades gráficas e, logo, ao seu desgaste material. Por fim, o desinteresse público facilita a ação de quadrilhas especializadas no assalto ao patrimônio privado que, ligadas a outros colecionadores, praticam assaltos sobre acervos privados e comercializam suas obras no mercado negro (Genestreti, 2013).

Este breve ensaio histórico buscou demonstrar que, ao pesquisador brasileiro, cabe posicionar-se diante de tais dificuldades de dois modos. Em primeiro lugar, explicitando o caráter problemático presente no descaso em torno de políticas públicas que assumam as histórias em quadrinhos como parte da memória nacional. Entre esquecimentos e silêncios, observa-se desvanecer episódios fundamentais da infância, da vida cotidiana e da diversidade editorial – entre alguns aspectos –, que marcaram a história contemporânea do Brasil. Em segundo lugar, apontando caminhos e possibilidades suscitados pelas

histórias em quadrinhos para outras escritas da história, seja problematizando escalas como local/nacional, seja afirmando a diversidade cultural do país a partir da circulação de temas e personagens associados às infâncias negras, por exemplo.

Por isso, optou-se, aqui, por não escrever apenas uma história da CETPA, já bem narrada em obras de síntese e estudos especializados. Antes, a opção por ressaltar as disputas interpretativas em torno do seu passado, como no caso das distintas justificativas acerca do encerramento das suas atividades. Talvez aqui possamos mesmo pensar uma interpretação mais ampla para as histórias em quadrinhos, na medida em que tais divergências apontam para o lugar dos fracassos, dos projetos inconclusos e dos mal-entendidos no interior da história das histórias em quadrinhos.

De todo modo, uma história do que não deu certo ou do que não aconteceu conforme o planejamento também é, no fim das contas, história. E, no caso da CETPA, ela permite destacar os projetos, as utopias e os amplos horizontes que se avizinhavam entre aquela "turma toda", no dizer de Renato Canini. A história dos quadrinhos no Brasil segue, portanto, com temas, abordagens e perspectivas ainda serem exploradas por pesquisas futuras. E, aqui, o caso de Bingo é especialmente sugestivo, pois a tira cômica de Thomaz oferece, em particular, a possibilidade de refletir sobre o que, para muitos, seria improvável algum tempo atrás: uma história negra dos quadrinhos no Brasil.

Referências

BACKZO, Bronislaw. Imaginação social. *In*.: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985. v. 5.

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. *Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950*: a narrativa dos artistas da EBAL e de outras editoras. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARRETO, José Geraldo. *Apressado pra nada*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

BRUM, Mario Sergio Ignácio. *"O povo acredita na gente"*: rupturas e continuidades no movimento comunitário das favelas cariocas nas décadas de

1980 e 1990. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CHINEN, Nobu. *O negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2019.

CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no ocidente. *In*: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado das Letras; ALB; FAPESP, 1999. p. 19-32.

CONFINO, Alon. *The nation as a local metaphor*: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.

GENESTRETI, Guilherme. Maior colecionador de quadrinhos do Brasil é roubado em São Paulo. *Folha de S. Paulo*. 24 out. 2013. Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1361508-maior-colecionador-de-quadrinhos-do-brasil-e-roubado-em-sp.shtml. Acesso em: 1 jun. 2022.

GOMES, Ivan Lima. *O Brasil imaginado na revista* Pererê *(1960-1964*). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GOMES, Ivan Lima. *Os novos homens do amanhã*: projetos e disputas em torno dos quadrinhos na América Latina (Brasil e Chile, anos 1960-1970). Curitiba: Prismas, 2018.

GONÇALO JÚNIOR. *A guerra dos gibis*: formação do mercado editorial brasileiro e a censura nos quadrinhos. 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée*: un objet culturel non identifié. Angoulême: Editions de l'An 2, 2006.

GUAZELLI FILHO, Eloar. *Canini e o anti-herói brasileiro*: do Zé Candango ao Zé - realmente - carioca. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

GUIA DE COLEÇÕES DA DIVISÃO DE MANUSCRITOS DA BIBLIOTECA NACIONAL; organizado por Eliane Perez e Ana Lúcia Merege... [et al.]. Rio de Janeiro : FBN, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/producao/publicacoes/guia-colecoes-divisao-manuscritos-fbn/guia-colecao-divisao-manuscrito-fbn.pdf. Acesso em: 28 ago. 2025.

KÜHN, Fabio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. 4. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2011.

MAGALHÃES, Henrique. *Epitáfio à Gibiteca Henfil*. 2014. Disponível em: http://www.memorialhqpb.org/grupos/gibitecahenfil/epitafio-gibitecahenfil/epitafio-gibitecahenfil.html. Acesso em: 20 out. 2021.

MAUAD, Ana Maria. Uma disputa, uma perda e uma vitória: fotografia e a produção do acontecimento histórico na imprensa ilustrada dos anos 1950. *In*: RIBEIRO, A. P. G.; HERSCHMANN, M. (Org.). *Comunicação e história*: interfaces e novas abordagens. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 159-189.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Imaginar a cidade real*: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970). 2013. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

RIO, 40 GRAUS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produzido por Nelson Pereira dos Santos. 1954-1955. (100 min.), p&b.

SANTOS, Roberto et al. *Gibi*: a revista sinônimo de quadrinhos. São Paulo: Via Lettera, 2010.

SCHELLY, Bill. *Founders of comic fandom*: profiles of 90 publishers, dealers, collectors, writers, artists and other luminaries of the 1950s and 1960s. Jefferson: McFarland & Company Inc., 2010.

SORÁ, Gustavo. Etnografia de arquivos e sociologia reflexiva: contribuições para a história social da edição no Brasil e na América latina. *Revista de Fontes*, v. 2, n. 3, 2015.

THOMAZ, Aylton. Bingo, o pequeno jornaleiro. *Última Hora*. Porto Alegre, 16 abr. 1963, p. 15. (A)

THOMAZ, Aylton. Bingo, o pequeno jornaleiro. *Última Hora*, Porto Alegre, 19 abr. 1963, p. 15. (B)

THOMAZ, Aylton. Bingo, o pequeno jornaleiro. *Última Hora*, Porto Alegre, 20 abr. 1963, p. 15 (C)

TRIGGS, Teal. *Fanzines*: the DIY revolution. San Francisco: Chronicle Books, 2010.

ÚLTIMA HORA, Niterói, 31 jul. 1961, p.2.

VERGUEIRO, Waldomiro. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. *In*: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio (org.). *A história em quadrinhos no Brasil*: análise, evolução e mercado. São Paulo: Editora Laços, 2011, p. 13-56.

Depoimentos

Depoimento de Getúlio Delphim a Ivan Lima Gomes. Ago. de 2014.

Depoimento de José Geraldo Barreto a Ivan Lima Gomes. Jul. de 2012.

Depoimento de Julio Shimamoto a Ivan Lima Gomes. Nov. de 2013.

Depoimento de Luiz Saidenberg para Ivan Lima Gomes. Jul. de 2012.

Depoimento de Renato Canini para Ivan Lima Gomes. Jul. 2013.

Recebido em: 02.02.2025.
Aprovado em: 17.03.2025.

Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional