

# Arte e Kitsch nas Histórias em Quadrinhos

**Leonardo Rovina Fuzer e Priscila Limonta Carvalho**

Graduandos em Imagem e Som pelo Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

## **Resumo**

No artigo que se segue, demonstraremos como os quadrinhos, os “gibis”, as tirinhas de jornal, as graphic novels, os cartuns, as “imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada” (McCLOUD, 1995), enfim, como a arte seqüencial nasceu e alcançou o status que a caracteriza como forma de expressão extremamente popular e consolidada em muitas sociedades e culturas, buscando expressar tanto o imaginário quanto o cotidiano de cada uma delas. Argumentaremos que, mesmo após um século de desenvolvimento de sua linguagem, as Hqs ainda não foram legitimizadas – se é que cabe a alguma pessoa ou instituição legitimizar uma forma de expressão – como um gênero artístico digno de respeito e estudo e, portanto, são enquadradas como kitsch, um mero artigo de venda, de nível artístico e narrativo inferior e distribuído massivamente pela indústria, sem qualquer parâmetro ou juízo de valores.

Através de comparações com outros meios artísticos, como o cinema, e contra-argumentando textos de teoria artística que defendem o quadrinho apenas como kitsch, tentaremos entender porque as histórias em quadrinhos são tantas vezes desvalorizadas como forma de expressão artística e criativa e buscar reverter esse preconceito.

## **Introdução**

Há muitas controvérsias sobre a identidade do(s) criador(es) do gênero artístico que hoje tratamos popularmente como histórias em quadrinhos, no entanto, para os propósitos deste artigo, consideraremos que a primeira história em quadrinhos que mais se aproxima da sua concepção moderna, em termos de linguagem, valor artístico e estético seja atribuída a Richard F. Outcault e sua criação *The Yellow Kid* em 1894 e nos concentraremos nos

fatos acerca o nascimento dessa nova arte. O principal motivo pelo qual *Yellow Kid* seja assim considerado é devido ao fato de que “ele [Outcault] quem primeiro (...) introduziu o *balão*, que é, sem dúvida, o elemento que define a história em quadrinhos como tal” (BIBE-LUYTEN, p 19, 1985). Além disso, seu caráter satírico batizou os quadrinhos como *comics*, dando assim um primeiro nome a essa nova corrente artística.

“O nome *comic strips* (...) está muito vinculado com o conteúdo, isto é, no início de sua popularização, as histórias tinham um caráter predominantemente caricaturesco. Apesar de novas modalidades surgidas posteriormente, este nome continua até hoje (...) como designativo geral em países de língua inglesa”. (BIBE-LUYTEN, p 10, 1985)

No entanto, a proposta de contar uma história através de figuras é bastante anterior a Outcault e que pode ser traçada ao “início da civilização, onde as inscrições rupestres nas cavernas pré-históricas já revelavam a preocupação de narrar os acontecimentos através de desenhos sucessivos” (BIBE-LUYTEN, p16, 1985), passando por manuscritos pré-colombianos, pinturas egípcias da idade antiga, vitrais religiosos e tapeçarias européias, mas, com a invenção da imprensa comercial, “a forma de arte que servia aos **ricos e poderosos**, agora poderia ser desfrutada por **todos!**” (McCLOUD, p 16, 1995). Dessa forma, a arte seqüencial adquire um tom mais popular, já que sua criação não mais se restringe à exposição em paredes dos palácios da alta nobreza ou de templos inalcançáveis ao povo; através da prensa e de sua subsequente capacidade de reprodutibilidade, as ilustrações e as palavras poderiam ser distribuídas em massa, proporcionando uma adequação da linguagem das histórias em quadrinhos para esse novo meio de comunicação e para um novo público-alvo.

“Com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram um progresso decisivo. Esse processo (...) permite pela primeira vez às artes gráficas não apenas entregar-se ao comércio das reproduções em série, mas produzir, diariamente, obras novas. Assim, doravante, pôde ilustrar a atualidade cotidiana. E nisso ele tornou-se íntimo colaborador da imprensa.” (BENJAMIN, 1936, p 6).

Walter Benjamin já havia compreendido no começo do século XX qual a importância da arte gráfica e qual sua colaboração no campo da comunicação e entendeu como que as palavras começaram a se integrar com a imagem e que desenvolveriam outras linguagens, distintas da escrita e da pintura. Além disso, ele percebeu qual a importância da arte gráfica, sobretudo para a

imprensa. No caso dos quadrinhos, eles “passaram a ser fator determinante na vendagem dos jornais, e seus autores, disputados pelos ávidos empresários da notícia” (BIBE-LUYTEN, p 18, 1985). Ora, se os quadrinhos se encaixavam perfeitamente à necessidade da imprensa, logo os grandes magnatas dos jornais se encarregaram de manter os quadrinhos como uma atração imperdível em seus periódicos. Os empresários que incentivaram a disseminação dos quadrinhos foram justamente os grandes *tycoons* que tinham sob seu domínio as redes de jornalismo “amarelo” (termo usado devido à cor preponderante nos tablóides de baixo custo), como Joseph Pulitzer e o seu *New York World* (aonde apareceu pela primeira vez *The Yellow Kid*, sob o nome inicial de *Hogan’s Alley*) e William Randolph Hearst, o “Cidadão Kane”, que trouxe o apocalíptico *Yellow Kid* para o *New York Journal*, cujo sensacionalismo só era equiparado à habilidade de satisfazer o gosto popular e causar polêmica junto às elites conservadoras de Nova York.

Podemos inferir que os quadrinhos então viraram os porta-vozes das duras críticas que esse tipo de jornalismo a partir do fato que “o grande sucesso popular do personagem [*Yellow Kid*] não diminuiu o ressentimento do autor [Outcault] com as críticas conservadoras contra a imprensa sensacionalista, justamente por causa da cor amarela do camisolão, que trazia frases humorísticas e reivindicatórias” (MOYA, p24, 1993). O personagem era atacado como meio de se criticar o jornalismo escandaloso, estereotipando as tiras como uma ferramenta polêmica e apelativa de um jornalismo descomprometido e estigmatizando os quadrinhos à condição de subliteratura ou sub-arte cujas marcas são presentes até hoje.

## **Desenvolvimento**

“Onde há uma vanguarda geralmente encontramos uma retaguarda. É bem verdade – simultaneamente à entrada em cena da vanguarda, um outro novo fenômeno cultural apareceu no Ocidente industrial: aquilo que os alemães dão o maravilhoso nome de *Kitsch*: a arte e a literatura popular e comercial com seus cromotipos, capas de revista, ilustrações, anúncios, subliteratura, histórias em quadrinhos, a música de Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood etc. etc. (...) O kitsch é um produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal.” (GREENBERG, p.28, 1996).

Existem **muitos** estudos e teorias envolvendo a indústria cultural, suas ferramentas de influência sobre a massa e sua importância no cotidiano mundial, como formadora de opiniões (mesmo que em certos casos isso seja um instrumento alienante, não podemos negar que seja eficaz), no entanto, há **poucos** estudos e teorias ao longo da evolução de linguagem das histórias em quadrinhos que permite seu enquadramento como kitsch e a classifica como subliteratura e literatura popular.

“Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a Arte Seqüencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, o desenho, o cartum e a criação escrita, tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico são responsáveis por isso”. (EISNER, p 5, 1985)

Essa reflexão de Will Eisner, um grande criador no mundo dos quadrinhos, nos permite afirmar o tipo de postura de alguns críticos, como também a do profissional perante a Arte Seqüencial. O crítico (em alguns casos), ainda impregnado pelo conservadorismo elitista presente na virada do século XIX para o século XX, argumenta que “as novas massas urbanas passaram a exercer pressão sobre a sociedade para que lhes proporcionasse um tipo de cultura compatível com seu próprio consumo” (GREENBERG, p28, 1996). Por outro lado, o próprio artista, impotente e desarticulado da teoria e argumentos acumulados historicamente (enfatizamos que isso não é regra. Não é o caso de Will Eisner, por exemplo) evita usar o termo que designa seu ofício e arte porque

“a expressão ‘história em quadrinhos’ teve **conotações** tão **negativas** que muitos **profissionais** preferem ser conhecidos como ‘**ilustradores**’, ‘**artistas comerciais**’ ou, na melhor das hipóteses, ‘**cartunistas**!’ (...) e a perspectiva histórica capaz de contrapor essa imagem negativa acaba sendo obscurecida **por** essa negatividade.” (McCLOUD, p 18, 1993).

A baixa “auto-estima” por parte dos autores de quadrinhos e a resistência dos críticos de arte (e também da população em geral, cujo descrédito dela em relação ao valor artístico da Arte Seqüencial, costuma trata-la como se ela se caracterizasse apenas como leitura para o entretenimento, principalmente o

das crianças) contribuem para o estabelecimento do estereótipo kitsch que os quadrinhos se encontram.

Convém lembrar que o cinema trilhou uma estrada semelhante.

“Ele [o *cinema*] reunia, na sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculos derivadas de suas formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica. Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da **cultura oficial** [*grifo nosso*], um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata.” (MACHADO, p XIV, 1995).

E ainda a “cultura oficial, sempre associada aos interditos, às restrições e à violência sanadora, não podia ver qualquer progresso nessas caretas e macaquices (...), nessas palhaçadas em geral obscenas com que se gozava a seriedade intimidatória das instituições oficiais.”. (MACHADO, p XV, 1995).

Ora, as afirmações de Arlindo Machado em relação ao nascimento do cinema poderiam muito bem ser aplicadas às condições da concepção das histórias em quadrinhos, a “seriedade intimidatória das instituições oficiais” seria justamente a elite conservadora da época que não suportava a “anarquia” oferecida pelos quadrinhos.

Bem como o cinema, as histórias em quadrinho se apropriaram de características de outras expressões culturais (tanto populares quanto a “oficial”) para criar uma nova forma de arte, compreendendo uma linguagem e uma estética ímpar que possibilitaram o seu desenvolvimento artístico e consolidação de sua representatividade cultural. Em ambos os casos, é necessário dizer que os pioneiros dessas artes não perceberam o potencial de suas criações; pois no caso da imagem em movimento, na época de sua primeira exibição comercial, o número de pessoas (1,5 milhão de pessoas) que frequentou essa primeira mostra não indicou

“que o cinema tivesse então alguma respeitabilidade, nem como atração autônoma, muito menos como obra de arte. A demonstração [*cinematográfica*] dos irmãos Lumière era mais uma forma de propagandear seu produto do que uma aparição apoteótica de uma mídia economicamente promissora. Nesta exposição, o cinema foi usado, em geral, como uma técnica meramente auxiliar, para incrementar as atrações de alguns pavilhões [*com outras invenções*].” (COSTA, p1, 1995)

e, no caso dos quadrinhos, Rodolphe Töpffer, um dos autores considerados preconizadores da combinação interdependente entre a imagem e a palavra e

o uso narrativo desta relação imagem/palavra de maneira satírica e caricatural em meados do século XIX, ainda no período pré-Outcault; ele não “conseguiu compreender todo o potencial de sua invenção, tomando-a como um simples **hobby**” (McCLOUD, p17, 1993), entretanto não se pode negar que ambos criaram condições que, mesmo de maneira informal, permitiram que artistas posteriores pudessem criar uma outra linguagem a partir de suas idéias. É possível então afirmar que

“é infundada a crítica que se faz aos quadrinhos, principalmente aquela que o considera subliteratura ou ‘sub arte’. Isso porque, uma vez que os quadrinhos tenham se nutrido em fontes literárias ou pictóricas, não quer dizer que esses materiais conservem a sua natureza depois de adquirirem sua forma final. É o que acontece com o cinema: depois de o roteiro passar para a linguagem cinematográfica não é mais literatura e, sim, uma nova e vigorosa modalidade artística.” (BIBE-LUYTEN, p 12, 1985).

Após uma reflexão sobre tais fatos, uma dúvida ainda paira: em que momento da história o cinema conseguiu alcançar sua plenitude e sua subsequente aceitação como membro da “cultura oficial” e por que as histórias em quadrinhos não conquistaram sua “maioridade artística”, sendo que ambas tiveram uma **raiz popular** e ambas desenvolveram uma **linguagem específica** (a montagem cinematográfica e os balões de fala dos personagens de quadrinhos são exemplos de atributos únicos, da plenitude ímpar de cada arte) a partir de linguagens previamente existentes, como a literatura e a fotografia (no caso do cinema) e a literatura e a pintura (no caso dos quadrinhos).

Buscando encontrar alguma explicação hipotética, citaremos o próprio Greenberg quando aponta um interessante paradoxo entre o caráter de kitsch dos “filmes de Hollywood” e sua imprescindibilidade ao desenvolvimento da “cultura oficial” já que “nenhuma cultura pode se desenvolver sem uma base social, sem uma fonte de renda estável” (GREENBERG, p 27, 1996). Em outras palavras, o sistema político/econômico vigente exige rigorosamente uma sustentação econômica que, tratando-se do capitalismo, é representado pela indústria e a consequente produção de artigos de consumo e uma sociedade que forneça capital de giro através desse consumo (incluindo o kitsch); logo o desenvolvimento e a manutenção da verdadeira arte nas condições atuais estão atrelados a um poder econômico capaz de sustentá-la. Se considerarmos que a inserção do kitsch no cotidiano e seu poder de criação de capital para

qualquer forma de arte, então, supostamente, é inevitável que toda arte gere um correspondente comercial na forma de kitsch. Como exemplo, podemos observar essa ocorrência na figura dos “enlatados” Hollywoodianos versus um filme de Godard; no “funk” carioca ante a genialidade de Mozart; distinguindo uma pintura decorativa de uma tela de Rembrandt; apontando a massificação de produção de anões de jardim perante a unidade da Pietá, de Michelangelo; enxergando diferenças entre uma piadinha num rótulo de refrigerante e o Contrato com Deus, de Will Eisner<sup>1</sup>. Entretanto, a Arte Seqüencial ajustada aos quadrinhos é entendida **apenas** como kitsch e não se considera existir uma vertente artística. Esse quadro é mais prejudicado porque ainda falta uma posição clara dos artistas que defenda esse caráter não-kitsch dos quadrinhos, como exposto pelo próprio Eisner:

“Tradicionalmente, a maioria dos profissionais com quem trabalhei ou conversei produzia a sua arte instintivamente. Poucos tiveram tempo ou empenho para diagnosticar a forma em si. De modo geral, contentaram-se em concentrar esforços para desenvolver a técnica artística e perceber o público e as exigências do mercado.” (EISNER, p6, 1985).

Além do mais, apesar da comunidade artística “oficial” reconhecer a estética da Arte Seqüencial aplicada a pintura, à gravura ou ao recorte, nunca a qualifica assim quando é o caso das histórias em quadrinhos, como por exemplo, a seqüência de pinturas chamada Harlot’s Progress de William Hogarth que “foram mostradas pela primeira vez como uma serie de **pinturas** (...). [*as pinturas*] eram para ser vistas **lado a lado... em seqüência!**” (McCLOUD, p17, 1993) e que “apesar de ter poucos quadros, essas figuras contam uma história rica em detalhes e motivada por fortes preocupações sociais” (McCLOUD, p16, 1993). Interessante notar que essa obra apenas parece ter valor artístico por ela ter sido realizado sob a técnica da pintura, mas que se enquadra perfeitamente sob a estética dos quadrinhos. Outro caso semelhante é a obra de Max Ernst, A Week of Kindness cuja “seqüência de 182 colagens é uma **obra-prima da arte do século XX**, mas nenhum professor

---

<sup>1</sup> A diferenciação dos quadrinhos entre kitsch e arte foi feita de acordo com as regras estéticas apresentadas por Eisner e por McCloud, dois dos poucos autores preocupados com a “elevação artística” dos quadrinhos; uma vez que essa distinção seria impossível ser feita seguindo as regras “aceitas”, já que os quadrinhos **não** são considerados expressões verdadeiramente artísticas.

de história da arte **sonharia** em chamar aquilo de ‘**quadrinhos**!’” (McCLOUD, p19, 1993). Da mesma maneira, a comunidade artística das HQs tem dificuldade em perceber sua linguagem nas obras cuja estética é própria dos quadrinhos, mas cuja técnica não se desenvolve sobre o papel e esteja apto à reprodução, como o exemplo das obras seqüenciais em xilogravura de Lynd Ward e Frans Masereel que, segundo McCloud “são poderosas fábulas modernas, hoje **elogiadas** por artistas de quadrinhos, mas raramente reconhecidas **como tal.**” (McCLOUD, p18, 1993), pois “a **definição** de quadrinhos que eles tinham era pequena demais pra incluir tais trabalhos.” (McCLOUD, p19, 1993).

Mas, ainda que defendamos aqui o ponto de vista da emancipação da Arte Seqüencial, não podemos tratar disso com ingenuidade, ignorando o fato de que “essa condição de subproduto de cultura que acompanha as HQ está em função da estrutura industrial de grande escala, envolvendo interesses econômicos que podem acabar, realmente, de comprometer o relacionamento mais dinâmico com a cultura” (BIBE-LUYTEN, p8, 1985).

## **Conclusão**

Analisando as raízes da criação do que entendemos por quadrinhos e observando os fatos ao redor de sua concepção moderna (“nascida” com *The Yellow Kid*) buscamos o entendimento do que seria a História em Quadrinho, através do viés do crítico de arte, do artista (ou profissional) e também um pouco pelo olhar do empresário que veicula essa expressão e a posição do público que a consome. Pudemos concluir que, na melhor das hipóteses, o quadrinho ainda seja encarado pela maioria apenas como uma ferramenta da **Comunicação**, visto que “dos vitrais, mostrando cenas bíblicas em ordem e a **pintura em série de Monet**, até os manuais de instrução, as histórias em quadrinhos surgem em **todo** lugar quando se usa a definição **arte seqüencial**” (McCLOUD, p20, 1993) ou, na pior delas, as HQs são apenas uma forma de kitsch que “usando como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína, acolhe e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. (...) o kitsch é o epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo.” (GREENBERG, p29, 1996).

O que nós, os autores defendemos é a sua classificação como arte, mesmo que esteja em processo de desenvolvimento (qual é a forma de arte que não cresce continuamente?) de sua linguagem própria, bebida das fontes literárias e gráficas já estabelecidas como expoentes artísticos há milênios e transformando-as em uma nova forma de expressão artística e também uma nova forma de comunicação que “é o retrato fiel de nossa época, onde as fronteiras entre os meios artísticos se interligam” (BIBE-LUYTEN, p12, 1985) e, dessa forma, apelamos para que as histórias em quadrinhos sejam respeitadas tanto pelo seu mérito artístico, quanto pelas preocupações com as questões sociais, políticas, econômicas e, por que não, questões de entretenimento, abordadas tanto através dos gêneros humorísticos, dramáticos, caricatural ou fantasioso; não nos esquecendo do mérito do autor, que deve acumular um grande conhecimento gráfico e literário para traduzir suas idéias e ideologias nas histórias em quadrinhos.

Para finalizar, emprestaremos de Scott McCloud uma proposta para que possamos abraçar plenamente as histórias em quadrinhos como uma forma verdadeiramente artística: “O primeiro passo nessa direção é limpar **nossas mentes** de todas as noções pré-concebidas sobre quadrinhos. Só começando a partir do zero podemos descobrir as possibilidades que eles oferecem.” (McCLOUD, p 199, 1993).

**Bibliografia:**

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica *in* Textos Escolhidos, v. 48. José Line Grunnewald (Trad.), São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1983;

BIBE-LUYTEN, Sonia M. O que é História em quadrinhos, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985;

COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema, São Paulo: Scritta, 1995;

EISNER, Will. Quadrinhos e Arte Seqüencial. Luis Carlos Borges (Trad.), São Paulo: Martins Fontes, 1989;

GREENBERG, Clement. Arte e Cultura. Otacilio Nunes (Trad), Ensaios Críticos. São Paulo: Ática, 1996;

MACHADO, Arlindo. Cap Apresentação *in* COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema, São Paulo: Scritta, 1995;

McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. Hércio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro (Trad.), São Paulo: Makron Books, 1995;

\_\_\_\_\_. Reinventando os Quadrinhos. São Paulo: Makron Books, 2006.

MOYA, Álvaro de. História da História em Quadrinhos, São Paulo: Brasiliense, 1993.