



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERTO VÉRAS DE OLIVEIRA

MESTRANDO: YURI SALADINO SOUTO MAIOR NUNES

**A CONSTRUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL EXPRESSA NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *RÊ BORDOSA*: QUE PROJETO
POLÍTICO?**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Vêras de Oliveira – Orientador

Prof. Dr. Marcos Ayala

Profª. Drª. Mércia Rejane Rangel Batista

Profª. Drª. Elisabeth Christina de Andrade Lima

YURI SALADINO SOUTO MAIOR NUNES

**A CONSTRUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL EXPRESSA NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *RÊ BORDOSA*: QUE PROJETO
POLÍTICO?**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, Campus I, como exigência para obtenção do Grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Vêras de Oliveira

Campina Grande – PB

2008



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCC

N972c

2008 Nunes, Yuri Saladino Souto Maior.

A construção artístico-cultural expressa nas histórias em quadrinhos Rê Bordosa: que projeto político?/Yuri Saladino Souto Maior Nunes. – Campina Grande, 2008.

150f.: il

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.

Referências.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Vêras de Oliveira.

1. História em Quadrinhos. 2. Cultura. 3. Política. I. Título.

CDU-741.5:32(043)

YURI SALADINO SOUTO MAIOR NUNES

**A CONSTRUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL EXPRESSA NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *RÊ BORDOSA*: QUE PROJETO
POLÍTICO?**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, Campus I, como exigência para obtenção do Grau de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovado em ____ / ____ /2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Véras de Oliveira – Orientador
Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Prof. Dr. Marcos Ayala
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Profª. Drª. Mércia Rejane Rangel Batista
Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Profª. Drª. Elisabeth Christina de Andrade Lima
Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Dedicado a

Eterna Santíssima Trindade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao nosso Deus Todo Poderoso que me ilumina todos os meus dias, dando condições para que eu possa caminhar e me relacionar com o próximo de uma maneira fraterna. Se cheguei a essa etapa foi Ele que me proporcionou esta dádiva. Por isso, todo o merecimento e amor devem ser dedicados ao nosso Deus.

Aos meus Pais, Felizardo (*In memorian*) e Gilma que me ensinaram a ser um verdadeiro homem e também investiram e acreditaram em minha educação.

Às minhas irmãs Helen e Marcele por terem ajudado a construir uma vida digna e uma família unida e cristã. Elas duas proporcionam muitas alegrias para o meu cotidiano.

À minha noiva Andréia Benari que trouxe amor, companheirismo e carinho para o meu dia-a-dia. Sua tranquilidade sempre traz paz e ordenamento para a minha vida.

À meu orientador Roberto Vêras que com sua sabedoria e paciência me ajudou na realização desse trabalho acadêmico. Esse professor é um grande amigo, bem como contribuiu para tornar o ensino acadêmico muito mais agradável.

Aos meus professores do Curso de Mestrado que me ajudaram na formação de cientista social e também proporcionaram para mim e para meus colegas a verem essa profissão com um outro olhar.

A Angeli por ter criado personagens de tão grande profundidade e riqueza cultural.

À minha turma de Mestrado (2006). Juntos construímos uma relação fraterna e verdadeira.

Ao professor Fábio Gutemberg (*In memorian*) por sua amizade e companheirismo. Que Deus o ilumine com sua Luz Santíssima.

À CAPES e ao CNPq pela bolsa de estudos que foi essencial para o meu desenvolvimento acadêmico.

A Rinaldo e todos os funcionários do PPGCS que com paciência e alegria proporcionaram um ambiente agradável e um excelente atendimento na coordenação de pós-graduação.

Agradeço a todos que conviveram comigo dentro e fora da Universidade. Que o Sagrado Coração de Jesus abençoe todos nós e que nos guie para que possamos ser pessoas dignas, transformando nossa sociedade em uma fraternidade coletiva.

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito estudar a construção artístico-cultural expressa nas histórias em quadrinhos *Rê Bordosa*, bem como refletir sobre o projeto político incluído nesse trabalho do cartunista Angeli. *Rê Bordosa* foi criada no dia 04 de abril de 1984, na tira em quadrinhos Chiclete com Banana do Jornal Folha de São Paulo, pelo respectivo cartunista, como um de seus personagens que viviam no universo urbano paulista da década de 1980. Esta personagem é uma sátira sobre o gênero feminino pós-Revolução Sexual e que tinha como pano de fundo um ambiente social bastante efervescente em termos sócio-culturais. O Universo angeliano do qual *Rê Bordosa* faz parte reflete sobre o período contemporâneo, onde o debate entre a modernidade e a pós-modernidade está na ordem do dia. O cotidiano desta personagem urbana é marcado pela crise dos valores modernos e pela fragmentação das identidades culturais que refletia o deslocamento do sujeito moderno e a valorização do momento presente e do hedonismo. Nesse sentido, nosso estudo visa refletir em que medida e pelo qual direcionamento esta personagem, enquanto construção artístico-cultural, representou uma crítica social frente ao contexto dos anos 1980 no Brasil. Com isso, pretendemos discutir o caráter crítico desse projeto artístico, bem como situar contextualmente *Rê Bordosa* a partir dos seus diálogos, seu comportamento e seu modo de vida. Procuraremos analisar a personagem *Rê Bordosa* como sendo uma problematização sobre esse contexto social e suas tensões culturais.

PALAVRAS-CHAVE: História em quadrinhos, cultura, política.

ABSTRACT

This academic work has the objective to study the artistic-cultural construction expressed in the *Rê Bordosa* cartoons, as well as to reflect about the political project of the cartoonist Angeli included in this work. *Rê Bordosa* was created on April 4, 1984, in the cartoon strip *Chiclete com Banana* from *Folha de São Paulo* newspaper by the respective cartoonist as one of his characters who lived in the urban universe of São Paulo in the 1980s. This character is a satire on the feminine sexual post-revolution gender that had a very sparkling social-cultural environment as a backdrop. The angelian universe in which *Rê Bordosa* deals with reflects about the contemporary period where the debate between modernity and post-modernity is up. This character's quotidian is determined by the fragmentation of the cultural identities that reflected the dislocation of the modern individuals and the valorization of the present moment and the hedonism. This way our research aims a reflexion about the measure and the direction that this character, while cultural-artistic construction represented as a social critic before the context of the 1980s in Brazil. Therefore, we intend to discuss the critic features of this artistic project, as well as to locate *Rê Bordosa* from his dialogues, behavior and way of living in a contextualized way. We will try to analyze the character as a travel about the social contexts and its cultural tensions.

KEY WORD: Cartoon, culture, political.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: APRESENTAÇÃO INICIAL DE ANGELI E SEUS PERSONAGENS	16
1.1 ANGELI TORNA-SE UM CARTUNISTA <i>UNDERGROUND</i>	16
1.2 <i>RÊ BORDOSA</i> E OUTROS PERSONAGENS ANGELIANOS	24
CAPÍTULO II – <i>RÊ BORDOSA</i> E SEU UNIVERSO	43
2.1 ANTES DE <i>RÊ BORDOSA</i> : A GERAÇÃO CONTRACULTURAL	43
2.2 A GERAÇÃO <i>RÊ BORDOSA</i> E SUA EMERGÊNCIA NO MUNDO.....	47
2.3 A JUVENTUDE BRASILEIRA E O CONTEXTO DO PAÍS NOS ANOS 1980	54
2.4 AS OPÇÕES DE <i>RÊ BORDOSA</i>	57
2.5 <i>RÊ BORDOSA</i> : SEU AMBIENTE, SEU COMPORTAMENTO, SEUS INTERLOCUTORES E SEUS TEMAS	62
CAPÍTULO III: <i>RÊ BORDOSA</i> COMO PROJETO CULTURAL E POLÍTICO	83
3.1 CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE A NOÇÃO DE CULTURA.....	83
3.2 O SURGIMENTO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E SUA TRAJETÓRIA NOS ESTADOS UNIDOS.....	95
3.3 A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL.....	115
3.4 PARA SITUAR O PROJETO DE ANGELI.....	122
3.5 <i>RÊ BORDOSA</i> E OS DEMAIS PERSONAGENS ANGELIANOS: TIPOS PÓS- MODERNOS?	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho acadêmico tem como propósito estudar a construção artístico-cultural expressa nas histórias em quadrinhos *Rê Bordosa*, discutindo o seu sentido político. *Rê Bordosa* é uma personagem criada pelo quadrinista Arnaldo Angeli Filho, nos anos 1980, em sua tira diária do Jornal *Folha de S. Paulo* e, depois, incorporada à sua revista *Chiclete com Banana*. Esta personagem reflete os dilemas da condição feminina da classe média urbana no período posterior à Revolução Sexual e outros movimentos sócio-culturais dos anos 1960.

Rê Bordosa é uma representação de certo segmento da condição feminina que vivenciava dilemas políticos, econômicos e culturais na década de 1980. *Década perdida, cinema american pop, new wave, punk, heavy metal, Rock Brasileiro, Nova MPB, rebeldia jovem, hecatombe nuclear, proibido proibir, fim dos regimes ditatoriais latinos americanos, movimentos sociais, etc.* Expressões como essas indicam o quanto o período histórico dos anos 1980 esteve marcado por uma efervescência político-cultural. Particularmente, foi uma década em que houve muitas transformações sócio-culturais que se materializavam no surgimento de novos estilos e modos de vida.

No Brasil, os anos 1980 foram um período de transição política, isto é, que marcou a passagem da ditadura militar ao estado de direito democrático. Vivia-se uma tensão entre diversas formas de repressão e censura e diversas práticas de resistência social, cultural e política. Tensão essa, que se entendeu até depois do fim oficial do Regime Militar, em 1984.

Os jovens e adultos-jovens por ocasião dos anos 1980, principalmente aqueles que situavam-se nas cidades maiores, haviam sido influenciados, com

intensidades diversas, pelos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970. Uma geração que havia dialogado com os pensamentos da Revolução Sexual e de toda uma proposta de contestação ao "Sistema" político vigente. A década de 1980 se materializou como uma época em que a liberdade sexual e a luta pelos direitos civis estavam se incorporando às relações sociais no dia-a-dia.

Segundo Sader (1988), os anos 1980 significaram um contexto histórico em que novos personagens (atores históricos) entravam em cena, procurando – através de suas lutas e experiências culturais – modificar a realidade social. Esses novos personagens – materializados em trabalhadores industriais, clubes de mães, grupos religiosos das comunidades de base, bem como outros grupos sociais – construíram novas narrativas e formas de se relacionar com a situação sócio-política do país. Sader salienta que essas contestações sociais foram emergindo no final dos anos 1970 e que nos anos 1980 começaram a eclodir de uma maneira mais intensa, produzindo questionamentos diversos no cotidiano e na política brasileira.

A novidade eclodida em 1978 foi primeiramente enunciada sob a forma de imagens, narrativas e análises referindo-se a grupos populares os mais diversos que irrompiam na cena pública reivindicando seus direitos, a começar pelo primeiro, pelo direito de reivindicar direitos. O impacto dos movimentos sociais em 1978 levou a uma revalorização de práticas sociais presentes no cotidiano popular, ofuscadas pelas modalidades dominantes de sua representação. Foram assim redescobertos movimentos sociais desde sua gestação no curso da década de 70. Eles foram vistos, então, pelas suas linguagens, pelos lugares de onde se manifestavam, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas (SADER, 1988, pp. 26-27).

Nesse contexto, também a condição da mulher emergiu como uma questão social, política e cultural. A luta por igualdade de direitos entre homens e mulheres materializou-se de diversas maneiras, como através da emergência dos clubes de mães, da luta sindical, dos movimentos feministas, da adoção de novos comportamentos culturais.

significado que teve naquele contexto.

Semelhantemente, surge nesse período o movimento dos quadrinhos alternativos (ou *underground*) brasileiros, que tinha o propósito de narrar e satirizar o cotidiano brasileiro. Inspirados nos quadrinhos *undergrounds* americanos dos anos 1960 – cujos quadrinistas Robert Crumb, Gilbert Shelton e outros satirizavam o *american way of life* – Angeli, Laerte, Glauco e outros artistas procuraram refletir sobre a política e a cultura vividas então no Brasil, a partir de uma narrativa crítica. Revistas como *Chiclete com Banana*, *Circo*, *Geraldão* e *Striptiras* se tornaram os veículos para esses quadrinistas expressarem, ao seu modo, a vida urbana das grandes cidades brasileiras dos anos 1980 e o contexto que então se vivia.

Esses quadrinhos narravam as aventuras dos *Piratas do Rio Tietê*, do *punk Bob Cuspe*, dos *hippies Wood e Stcck*, das aventuras amorosas dos *Gatinhos* e da *Rê Bordosa*.

Os quadrinhos alternativos dos anos 1980 foram uma das novas formas de pensar o Brasil naquele período. Os quadrinistas (ou cartunistas, como muitos denominam) reinterpretaram o cotidiano brasileiro, usando uma expressão de arte para criticar a política, bem como satirizar o social. Essa produção artística se tornou uma representação de um grupo de artistas que resolveram pensar o Brasil de outra maneira. Através da arte procuraram conceber e refletir criticamente a realidade, mostrando um cotidiano de conflito, dilemas e reposicionamentos sobre temas diversos, muito dos quais tabus, como o aborto, entre outros.

O presente trabalho visa analisar o sentido da crítica política produzida a partir da construção artístico cultural da personagem *Rê Bordosa* frente ao contexto dos anos 1980 no Brasil. Que temas evidenciou? Como os interpretou? Que projeto político sugeriu, sinalizou?

A obra artístico-cultural de Angeli situa-se em um contexto histórico marcado pelo debate modernidade X pós-modernidade, no que se refere à construção das identidades e aos sentidos da política. Suas tiras em quadrinhos e seus personagens expressam tipos, situações e posicionamentos referidos a tal questão.

Nos termos de Lyotard (2007), as grandes narrativas não conseguem mais dar conta da explicação da realidade social, restando como alternativa visões de mundo fragmentadas. A partir da crise da modernidade, emergiu a pluralização dos discursos e o declínio das narrativas universais.

Para Hall (2003), o sujeito moderno vem passando por um deslocamento na construção de suas identidades. Com o debate modernidade X pós-modernidade e a desconstrução das identidades culturais – nacionais, a noção de sujeito é fragmentada e, com isso, as identidades começam a se multiplicar no cotidiano.

Conforme Maffesoli (2001), o fenômeno do “desencantamento do mundo”, previsto por Weber e que expressou uma forte representação da modernidade, vem sendo substituído pelo fenômeno do “reencantamento do mundo”, no qual a centralidade da razão, do racional, da racionalização, dão lugar à centralidade da emoção. O cotidiano na pós-modernidade estaria cada vez mais referenciado numa perspectiva hedonista e presentista. Ao invés das identidades de classes sociais e de nações, constituem-se as tribos, enquanto novas formas de solidariedade, centradas na emoção, e não mais na razão.

Os personagens angelianos podem ser vistos como uma representação dos tipos tribais. Os diálogos e situações expressos nos seus quadrinhos tematizam os deslocamentos de identidades, satirizam as grandes narrativas, sugerem a opção por estilos hedonistas e presentistas.

De outra parte, é preciso que se considere que as histórias em quadrinhos, mesmo a de tipo *underground*, integram de algum modo a cultura midiática. O projeto artístico-cultural dos quadrinistas, mesmo os *underground*, incluindo Angeli, não está isento de uma relação com o mercado. Que implicações isso tem para o referido projeto? Que tensões coloca, tendo em vista a sua natureza *underground*?

O debate sobre a cultura midiática foi muito relevante entre os teóricos frankfurtianos, especialmente para Adorno e Horkheimer, Benjamim e Marcuse.

Adorno e Horkheimer (1978) evidenciam relação entre cultura e mercado. Para entendê-la, eles elaboram a idéia de “indústria cultural”, que seria a própria apropriação do capitalismo sobre a cultura.

Essa “indústria cultural” torna a cultura um tipo especial de mercadoria. A cultura como mercadoria teria um sentido alienante.

Para Walter Benjamim (1978), a ênfase recai sobre a apropriação dos indivíduos. Isso não quer dizer que este autor não concorde com a visão de Adorno e Horkheimer, mas ele afirma que refletir a cultura midiática apenas pelo fator cultura e mercado é muito problemático, pois existem formas de apropriação distintas, o que contribui para entender os indivíduos não como uma *massa amorfa* e, sim, como sujeitos que dialogam com a cultura.

Quanto a Herbert Marcuse (1978), centra-se na noção de arte como militância política. Evidencia, com isso, a relação entre cultura, militância e contestação social. Essa perspectiva de Marcuse parte da visão de que o caráter revolucionário não estaria mais no proletariado, mas em outros grupos sociais, sobretudo os jovens. Neste caso, a arte possuiria esse caráter revolucionário e o objetivo de mudança social.

Autores como Umberto Eco distoaram totalmente da perspectiva frankfurtiana. Eco (1979) salienta como problemáticos noções como *cultura de massa*, “*indústria cultural*”, “*massa amórfica*”, etc. Para ele, esses *conceitos – fetiches* generalizam, e terminam por limitar o estudo sobre a cultura midiática.

Para Eco (1979), configuraram-se duas opções: uma dos teóricos apocalípticos, que dissentem, e outra dos que assentem (integrados).

Michel de Certeau (1996) traz uma dimensão do problema que achamos importante para o debate sobre cultura e particularmente tendo em vista a abordagem sobre práticas artístico-culturais de tipo *underground*. Os indivíduos são produtores de cultura e a constroem nas relações sociais no cotidiano. Por mais que as diversas instituições, através de diferentes estratégias, possam impor um determinado discurso aos indivíduos, estes burlam essas imposições e reinterpretam-nas no dia-a-dia.

Pretendemos, nesse estudo, trazer uma reflexão sociológica tanto sobre os conteúdos discursivos dos quadrinhos de Angeli, em especial representados pela personagem *Rê Bordosa*, como também sobre sua forma, ou seja as questões que envolvem o seu projeto artístico-cultural, que se propõe como *underground* e, ao mesmo tempo, construindo-se como um projeto mercadológico.

O presente estudo tem como objeto as histórias em quadrinhos de Angeli, com foco na personagem *Rê Bordosa*. Trata-se de uma abordagem sociológica sobre as narrativas gráficas. Ambas (abordagem sociológica e narrativas gráficas estudada) assemelham-se e aproximam-se, ao representarem formas de reflexões da sociedade sobre si mesma. De outra parte diferenciam-se, e distanciam-se por se tratarem, uma, de um discurso político-cultural e, outra, de um discurso “científico”.

A explicação sociológica da realidade social deriva da explicação de que o senso comum produz a respeito dessa realidade. Giddens (1991) denomina o esforço sociológico de uma “dupla hermenêutica”, se afastando e se aproximando do conhecimento que a vida cotidiana produz.

O estudo em questão se propõe como uma abordagem qualitativa, que toma como objeto de análise as narrativas gráficas expressas por meio de Angeli referidas à personagem *Rê Bordosa*.

Para esse estudo lançamos mãos das seguintes fontes principais: *Rê Bordosa: Do Começo ao Fim* (2006), *Wood e Stock: Psicodelia e Colesterol* (2003) e a *Revista Chiclete com Banana* (todas as 24 edições). A partir desse material refletimos sobre o projeto artístico-cultural de Angeli.

No primeiro capítulo, apresentamos o cartunista Angeli e seus personagens, fazendo uma relação de sua trajetória com o contexto histórico no qual se encontrava inserido.

No segundo capítulo, apresentamos *Rê Bordosa* e seu universo, seus interlocutores, os temas tratados, assim como o contexto histórico no qual se situa.

No terceiro capítulo, procuramos estudar *Rê Bordosa* como projeto cultural e político de Angeli. Para isso, analisamos a trajetória das histórias em quadrinhos, a discussão sobre cultura midiática – dando ênfase ao debate iniciado pelos teóricos da *Escola de Frankfurt* – e, por fim, discutiremos a personagem *Rê Bordosa* como um tipo pós-moderno. Ao final, teremos algumas considerações sobre o presente trabalho.

CAPÍTULO I: APRESENTAÇÃO INICIAL DE ANGELI E SEUS PERSONAGENS

Este capítulo tem o propósito de situar Angeli, seus principais personagens e o contexto no qual foram criados, de modo a indicar sobre quais referências surgiu *Rê Bordosa*.

1.1 ANGELI TORNA-SE UM CARTUNISTA *UNDERGROUND*

Arnaldo Angeli Filho nasceu em 31 de agosto de 1956, na cidade de São Paulo. Sua família era de origem italiana, de classe média baixa e católica. Essas características o influenciaram durante toda sua infância e em parte de sua adolescência. Em 1970, aos 14 anos, Angeli deixou o emprego de *office-boy* e foi expulso do colégio. Seus pais começaram a pressionar o futuro cartunista a procurar um serviço para ajudar com as despesas da casa.

Percebendo que Angeli possuía habilidades para a arte gráfica, seu tio resolveu inscrevê-lo em um teste para trabalhar nos estúdios de Maurício de Sousa. Essa proposta fez Angeli entrar em pânico, pois não era o projeto que ele queria construir, isto é, não queria passar sua vida ilustrando desenhos da *Turma da Mônica*.

Angeli era fã do cartunista americano Robert Crumb e do escritor brasileiro Millôr Fernandes. Sua idéia projeto era construir uma arte gráfica que refletisse sobre a política e a cultura brasileira. Semelhantemente a Crumb, aquele garoto de 14 anos queria satirizar o estilo de vida ocidental e criar uma arte engajada e

militante. "Não há um desenhista da minha geração que não tenha sofrido a influência do Crumb"³

Foi essa proposta de arte que fez Angeli ter problemas na escola e que acarretou sua expulsão. Seu projeto de arte militante terminou criando problemas com os professores e com a diretoria, que em plena ditadura não aceitavam aquela postura "subversiva". Essa questão pode ser notada na seguinte afirmação do cartunista paulista:

Na escola, eu fazia cópias dos desenhos do *Pasquim* nos cadernos de música. O professor era militar que compunha hinos e um dia me pediu para ver a lição. Eu apresentei o caderno e ele ficou horrorizado. Me deu um esporro. Eu era tímido e fui diminuindo na cadeia, fui virando um fiapo de gente. Ai peitei o cara. Já tinha repetido a quinta série quatro vezes. Já tinha fumado meu primeiro baseado. Poucos dias antes, havia sido suspenso por chamar a professora de português de vesga. Já estava me influenciando pelo Rock, era cabeludo. Fui expulso do colégio e para mim foi um alívio. Eu queria ser cartunista⁴.

Nesse período Angeli, através de Toninho Mendes (futuro colaborador na revista *Chiclete com Banana*), conheceu a turma do *Pasquim* – Ziraldo, Millôr, Henfil. A partir desse momento, Angeli começou a trabalhar com quadrinhos. Seu primeiro trabalho foi publicado no *Pasquim* e se inspirava na obra desses artistas. Com o passar do tempo, formou um grupo com outros artistas – Laerte, Nilson Azevedo e o Henfil – e passou a trabalhar para diversos sindicatos.

A arte gráfica de Angeli sempre esteve relacionada com a perspectiva *underground* de fazer quadrinhos. Desde sua infância, o interesse estava nesta característica. Ele elogiava muito os artistas do *Pasquim*. Contudo, seu afastamento do grupo se deu em relação a diversos fatores. O primeiro foi o descontentamento com o modo da *esquerda brasileira* encarar a política. Para Angeli, a forma como os

³ Revista *Veja* (2006).

⁴ Revista *Playboy* (2006).

partidos de esquerda procuravam conduzir a luta política era bastante complicada. O ortodoxismo de alguns militantes, segundo o cartunista, era baseado em uma ilusão de uma revolução que nunca viria. Angeli acreditava numa revolução muito mais de comportamento do que referida à tomada do poder pelo proletariado.

O segundo fator foi o desentendimento com Henfil. Esse afastamento está intimamente ligado ao seu descontentamento com a esquerda. Durante esse período, Angeli começou a se decepcionar com o que as ciências sociais denominam como sendo *metanarrativas*. Provavelmente, o contato de Henfil com a esquerda, com os franciscanos e com outras perspectivas contribuiu para o desentendimento entre os dois, já que Angeli começava a se afastar desse tipo de postura.

O Henfil tinha uma ligação com os franciscanos. É uma doutrina. E humor não pode se aliar a doutrina. Eu, o cartunista Nilson Azevedo, o Henfil e o Laerte tínhamos um grupo. A gente trabalhava para os sindicatos, inclusive o do Lula. E o Henfil aliava o trabalho dele a uma tendência política. Eu sempre achei isso estranho, porque acho que o humor tem que ser anárquico, (...), eu comecei a ter problemas com o Henfil. O Glauco morava na casa dele, estava apaixonado por uma menina, era muito jovem e gostava de queimar um baseado lá. O Henfil achava um absurdo. E dizia: 'Pô, o cara fica aí brincando e o Brasil caindo'. Aí tinha a música 'o bêbado e o equilibrista', que falava do irmão do Henfil. A gente estava trabalhando e de repente começava a tocar a música no rádio. Ele falava: 'Pára! Vamos ouvir essa maravilha'. Só que ele fez tanto isso que a música começou a me enjoar, a me dar náuseas. Hoje eu até gosto dela. Um dia eu falei: 'Olha, eu não gosto dessa música. É uma marcha meio militaresca e essa coisa de a gente ficar parado, escutando, é muito chata, Eu não gosto de hinos'. A partir daí, ele começou a me excluir. Falou mal de mim. Eu já estava desbundando meus personagens. O Henfil estava radicalizando e eu, doido para soltar a franga.⁵

Nesse sentido, o afastamento foi devido muito mais a uma questão ideológica, pois Angeli começava a criticar as posturas da esquerda e a vinculação de seu trabalho a qualquer tendência política.

⁵ Revista *Playboy* (2006).

O terceiro fator foi a sua relação com o jornal *Folha de S. Paulo*. Segundo ele, nesse jornal pode encontrar um espaço maior para desenvolver seus personagens. O trabalho na *Folha de São Paulo* lhe permitiu uma maior comodidade, já que morava em São Paulo, enquanto o *Pasquim* era feito no Rio de Janeiro e ele tinha que viajar o tempo inteiro entre as duas cidades. Mas, antes do seu trabalho no respectivo jornal paulistano, Angeli fundou um jornal alternativo, no estilo do *Pasquim*.

Eram os anos 1970 e a ditadura militar estava no auge de sua repressão. Nesse período, Angeli e outros cartunistas fundaram o jornal alternativo *Patatá*, em São Paulo. Muitas vezes, esse jornal teve problemas com o *DOPS* devido aos quadrinhos e charges que criticava o governo militar.

Ao mesmo tempo, Angeli e uns amigos montaram uma comunidade *hippie* que vivia a filosofia "sexo, drogas e *rock n'roll*". No entanto, devido a diversos desentendimentos com o grupo, o cartunista resolve não produzir mais para o *Patatá* e sair da comunidade *Hippie*.

Segundo o cartunista, no início dos anos 1970 ele começou a ter contato com alguns jornalistas da *Folha de São Paulo* e, em meados da década de 1970, criou a tira em quadrinhos *Chiclete com Banana*. Em 1973, Angeli virou um cartunista da *Folha de São Paulo*, após ter conhecido o editor Cláudio Abramo, que o contratou para ser chargista político. Na ocasião ele tinha 17 anos.

Por volta dos anos 1980, Angeli e outros cartunistas – Laerte, Glauco, Toninho Mendes, etc. – fundaram a editora *Circo Editorial* e a partir disso criaram várias revistas em quadrinhos que utilizavam a arte gráfica para refletir o cotidiano brasileiro. Foi nessa época que Angeli fez o lançamento de sua revista *Chiclete com Banana*, cujo embrião já havia sido desenvolvido na tira diária do jornal *Folha de*

São Paulo. Nessa revista, Angeli pôde desenvolver de uma maneira mais elaborada seus personagens, que na maioria das vezes representavam tipos urbanos da grande São Paulo.

A obra de Angeli buscava privilegiar uma reflexão sobre o social, com uma análise crítica do cotidiano brasileiro. Para Cirne (2000: 37), essa característica militante fazia parte do contexto cultural entre os anos 1960 e 1980. Havia uma preocupação de muitos artistas em utilizar a arte como um meio de engajamento social. Seja no cinema, nas histórias em quadrinhos, no teatro, etc., vários segmentos de artistas procuravam usar as artes como uma forma de provocação, compreensão e problematização do social.

Ridenti (2000) salienta que nesse período os artistas brasileiros eram divididos em dois segmentos. O primeiro procurava nas artes uma maneira de construir uma prática revolucionária, isto é, buscava estabelecer uma relação entre a arte e a política, se colocando sobretudo em clara oposição ao Regime Militar. Entretanto, isso não significou necessariamente engajamento partidário. Essa arte militante procurava transgredir o *Sistema*, bem como a ideologia dominante, formentadores de privilégios de poucos em detrimento da maioria.

O segundo segmento seria daqueles artistas que optavam por uma arte muito mais relacionada com as determinações da indústria cultural, por sua vez colocados sob forte influência do capital, da mídia dominante. Seria uma arte construída a partir de um modelo mercadológico. Enquanto a primeira tinha uma perspectiva mais autoral, na segunda predominava uma perspectiva mais editorial.

Isso não quer dizer que a arte engajada socialmente não sofria influência da mídia. O que salienta-se aqui é que nesse tipo de produção artística existia uma

liberdade criativa maior do que aquela produzida a partir dos modelos das grandes editoras, da indústria cinematográfica, etc.

Começou a emergir nesse período um discurso por parte de alguns artistas propondo uma arte com responsabilidade social e que refletisse com mais independência e criatividade o processo cultural e humano, isto é, uma arte de resistência. Essa forma de pensar e construir a arte favorecia uma imbricação entre a prática artística e a prática militante, particularmente porque vivia-se num momento de efervescência política, de resistência à Ditadura.

Os quadrinistas desse período, contaminados por esse contexto, foram protagonistas de inovações artísticas, não só nos seus conteúdos (marcados por uma crescente politização) mas também na sua forma: incluindo uma renovação nas dimensões gráficas e narrativas. O projeto desses artistas era problematizar a política, a economia, a cultura do cenário brasileiro de então, bem como operar uma releitura dos temas do nosso cotidiano.

Essa nova forma de pensar os quadrinhos, no Brasil, ocorria em um período em que, no mundo, havia uma certa angústia e desilusão social e política – crise das teorias e das utopias sociais. Ao contrário, no Brasil, associa-se ao surgimento de novas idéias, de novas questões, de novos atores sociais, a um contexto de politização. Assim, a preocupação por parte de alguns desses artistas locais estava em fazer uma obra de arte politizada e que fizesse pensar e refletir e modificar a realidade social, ao mesmo tempo em que não deixavam de refletir as desilusões e reorientações culturais mundiais.

Os projetos artístico-culturais de artistas - como Angeli, Laerte, Glauco, Gonsáles, Paulo Caruso, etc. - colocavam uma questão sobre o sentido da indústria

cultural, sobre a apropriação capitalista da cultura, buscando orientar-se sobretudo pela liberdade criativa, pela sensibilidade e pelas questões sociais.

Quando analisamos a obra de Angeli, percebemos essas características originalmente em seus personagens, está relacionada ao momento político de então. Do final dos anos 1970 para o início dos 1980, com a emergência de antigos e novos movimentos sociais, nesse contexto de efervescência social e política, os quadrinhos *undergrounds* foram uma prática social e artística que criticavam as manifestações hegemônicas nos campos sociais, político e cultural.

No que se refere a Angeli, especificamente, sua obra não só refletia esse contexto dos anos 1970/1980, como acabou tendo uns toques autobiográficos. Nas palavras do próprio autor:

(...) Muitas das histórias são autobiográficas e outras são de coisas que eu gostaria de fazer e, por algum bom senso, evito. Tem uma tira da *Rê Bordosa* em que ela está de pé, num banheiro masculino, fazendo xixi no mijador. Ai o cara do lado olha estranho e ela fala: 'Depois das cinco da manhã, faço coisas que até Deus duvida'. Isso aconteceu no bar Riviera, em São Paulo. Mas eu não fiquei muito louco, não saí arrastando a língua no chão e nem falei: 'é isso aí, agora vamos fazer xixi nesse banheiro todo'. Eu olhei com sobriedade e pensei: isso dá uma história⁶.



Como se vê acima, o toque autobiográfico se revela em personagens também femininos. Aliás aqui está um indício de que Angeli desenvolveu uma identificação

⁶ Revista *Playboy* (2006).

especial com *Rê Bordosa*. Em várias situações chegando a dotá-la de falas/comportamentos/racionalidades típicas de homens. Foi o caso da tira acima, como da que segue.



Angeli faz parte de uma geração de artistas e intelectuais que viram o Brasil passar por um momento de grande repressão política, seguido por um período de redemocratização. Trata-se de um contexto no qual a questão social emerge com uma evidência ímpar.

Ao final desse período, no entanto, essa mesma geração se desencantou com o momento histórico brasileiro. A revolução não aconteceu e a volta da democracia em 1985 não trouxe consigo questões como justiça social, credibilidade política, etc.

A trajetória de Angeli possui três fases. A primeira está relacionada com sua infância (anos 1950), em São Paulo, e a influência do imaginário Cristão – Igreja Católica – no seu cotidiano. Nessa fase, Angeli dialoga com uma grande metanarrativa, com todo seu ideário metafísico associado aos conceitos salvacionistas, morais, éticos, etc.

A segunda fase é a que se estende da adolescência à vida adulta (anos 1960 e 1970). Este contexto é marcado pelo contato de Angeli com a perspectiva

marxista, com a militância política, com a relação com sindicatos, quando tem início sua carreira artística (como cartunista) em Jornais como *Pasquim* e o *Patatá*. O posicionamento de Angeli em favor do ideário marxista faz com ele se afaste da filosofia cristã e passe a se dedicar à luta político-social. Durante esse período, Angeli também se aproxima de alguns movimentos da contra cultura, como é o caso do movimento da comunidade *hippie*.

A terceira fase envolve praticamente toda sua vida adulta (dos anos 1970 aos dias atuais). Esse período é marcado pela desilusão de Angeli com as grandes metanarrativas e com a forma de luta política dos partidos de esquerda. Nota-se que o referido cartunista se distância dessas perspectivas e começa a dialogar com o movimento *punk* e outros grupos sociais (alternativos). Emerge um interesse de Angeli em refletir o cotidiano a partir desse modo alternativo de viver a vida.

Nessa última fase, Angeli começa a dialogar com o debate moderno X pós-moderno, ou seja, ele passa a satirizar os projetos de transformações sociais que marcaram a modernidade. É nesse contexto que Angeli começa a desenvolver o seu trabalho no jornal *Folha de São Paulo* e cria sua revista *Chiclete com Banana*. São nesses veículos que Angeli desenvolve seus personagens e sua narrativa.

No próximo item faremos uma reflexão sobre alguns personagens angelianos como uma forma de entender melhor sobre como esses expressam seu pensamento político.

1.2 RÊ BORDOSA E OUTROS PERSONAGENS ANGELIANOS

Era mais ou menos meia-noite. Em um bar da cidade uma mulher, por volta dos 30 anos de idade, toma mais um *drink de vodka* e observa os homens ao seu

redor. Após algum tempo, ela paquera um deles e depois de uma longa conversa, convida-o a ir ao seu apartamento. Tal ambiente e situações poderia expressar o cotidiano de muitas mulheres da classe média urbana nos anos 1980, como procura retratar a personagem *Rê Bordosa* criada por Angeli.

Rê Bordosa satiriza a mulher da classe média urbana (universitárias, artistas, profissionais liberais, etc.) do período citado acima, que enfrentava uma série de questões do cotidiano das grandes cidades, como por exemplo, o desafio de se relacionar, de modo igual para igual, com o sexo masculino, a crise dos 30 anos, a liberdade sexual pregada desde os anos 1960. Esse personagem expressava buscava refletir um tipo de mulher desse contexto histórico que optava pelo sexo, vodka e muitas badalações ao som do *Rock n' Roll*.

A criação dessa personagem aconteceu na tira diária *Chiclete com Banana* no jornal *Folha de São Paulo*, cujo quadrinista, Arnaldo Angeli Filho, desenvolveu seu trabalho, ao lado de vários personagens, como *Bob Cuspe*, *Wood e Stock*, os *Skrotinhos* e muitos outros. Nos anos 1980, esse projeto se transformou na Revista *Chiclete com Banana*, que passou a ter uma relevante influência no mercado editorial dos quadrinhos.

A revista *Chiclete com Banana* tinha como principal característica uma crítica à sociedade brasileira, seja em relação às questões políticas, econômicas ou culturais. Todas as histórias, presentes na revista, sempre eram ambientadas num mundo *underground*. A primeira edição da *Chiclete com Banana* esgotou sua tiragem, tendo que dobrar na segunda. Isso proporcionou que essa narrativa gráfica atingisse, em pouco tempo, cerca de 110 mil exemplares. Ao final dos anos 1980, a respectiva revista acabou na edição 24. No entanto, o trabalho de Angeli continuou

sendo realizado na Folha de São Paulo. E também sendo publicado em encadernações por editoras, como a Devir e a Companhia das Letras.

Uma primeira observação em relação à *Rê Bordosa* está no fato da personagem representar uma sátira sobre a mulher pós-revolução sexual e também sobre as diversas questões discutidas e propostas nos movimentos de contracultura que emergiram na segunda metade do século XX. Essa “nova mulher”, representada pela personagem, significa o resultado de movimentos culturais que pregavam novos valores, regras próprias e diferentes modos de pensar e se relacionar com o mundo.

Ao pesquisarmos em um dicionário (SILVA, 1970) do período dos anos 1970 e 1980, percebemos que a palavra “Bordosa” significa conflito, confusão, arruaça, situação desagradável ou até mesmo doença grave. O nome *Rê* (Renata) Bordosa procurava sugerir a mulher que estava em conflito com a própria sociedade em que vivia (centros urbanos nos anos 1980).

Entretanto, a expressão “rebordosa” também era utilizada na época para referir-se a uma situação de “ressaca após uma noite de badalações”. A idéia de usar esse nome para a personagem foi da ex-esposa de Angeli, Márcia de Aguiar. Quando o referido artista voltou de uma noite de festas, sua esposa falou: “Ih, você tá de rebordosa, hein?”. Em mais um sinal de identificação entre Angeli e *Rê Bordosa*, o primeiro deles, pois se refere à inspiração que originou a personagem, Angeli assim o narra:

Foi, o nome é da Márcia. Eu tinha que mandar a tira para o jornal até as oito da manhã. Eu estava imprestável e falei: ‘não vou conseguir desenhar uma tira com começo, meio e fim’. Vou desenhar uma pessoa de rebordosa. A Márcia falou: ‘Ah, divide e bota aí o nome de *Rê Bordosa*. Pode ser Renata, Regina, e Bordosa parece sobrenome, como Barbosa’. Daí eu desenhei a personagem na banheira, conversando ao telefone e perguntando: ‘o que eu fiz ontem à noite?’. A pessoa responde que ela bebeu muito, subiu na mesa do bar, tirou a roupa e dançou. Aí ela afunda na banheira e a água

transborda. No outro dia, logo de manhã, uma amiga me telefonou e perguntou: 'pô, quem foi que te contou essa história?'



8

No arco de histórias "Suicidamente"⁹, desenvolvido em cinco tiras em quadrinhos, Angeli por meio de *Rê Bordosa*, satiriza a mulher urbana, mostrando suas angústias acerca do papel feminino na sociedade, bem como o contraponto entre as conquistas da liberdade sexual e a vida matrimonial tradicional.



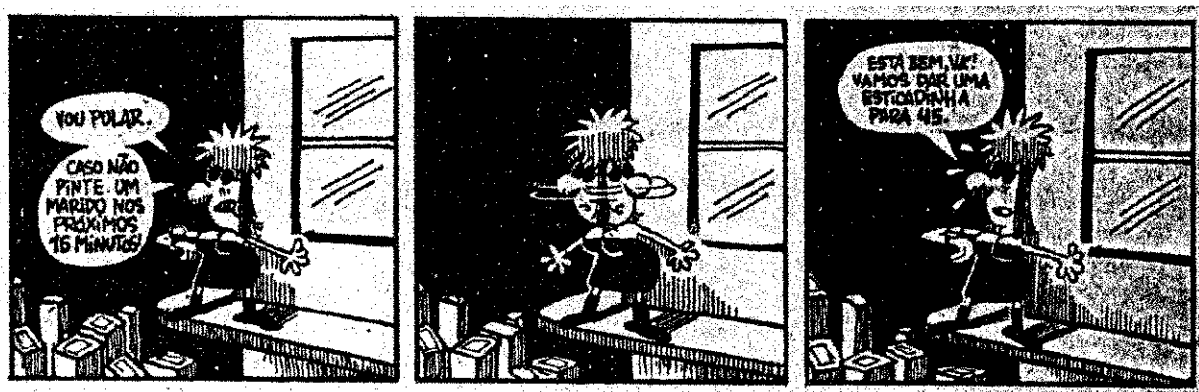
A expressão "mulher normal" concentra toda a carga de ironia. Através dela, *Rê Bordosa* satiriza o modelo tradicional e o seu próprio modo de vida. A personagem é uma sátira da sátira.

⁷ Revista *Playboy* (2006).

⁸ Tira de estréia de *Rê Bordosa* na Folha de São Paulo, 04 de abril de 1984.

⁹ Ver: ANGELI FILHO, Arnaldo. "Suicidamente". In: *Rê Bordosa: Do começo ao fim* (1984 – 1987). Porto Alegre: LePM, 2006: 60 – 62.

Em todo o momento a personagem satiriza essa angústia feminina. A suposta tentativa de suicídio é uma espécie de brincadeira com as questões que estavam na ordem do dia na década de 1980. O embate entre a liberdade sexual e a construção familiar é ironizada por *Rê Bordosa*.



Segundo Bivar (1984: 48), esses conflitos de gerações e as angústias nos jovens da segunda metade do século XX são resultados de um sentimento de isolamento da condição juvenil e dos ressentimentos para com a família. O isolamento refere-se à falta de orientação da família em relação à vida dos filhos, isto é, eles aparecem em segundo plano, o que gera uma carência do afeto paternal e maternal. É como se o ambiente familiar fosse associado a uma espécie de “aparência” para o resto da sociedade. Para este autor, este tipo de família – muito associado ao modelo patriarcalista – terminou por favorecer as mudanças no comportamento jovem a partir dos anos 1950. Para o segmento juvenil haveria uma incerteza em relação ao futuro. Por isso, o surgimento de uma juventude “transviada” e de uma vida marginal (sexo e bebidas). Angeli retrata *Rê Bordosa* como sendo uma expressão dessa situação. Na tira em quadrinhos abaixo, essas angústias em relação ao modelo familiar predominante são, ao modo de Angeli, evidenciados. Ao modo de *Rê Bordosa*, tornam-se objeto de sátira:



O comportamento irreverente de *Rê Bordosa*, suas atitudes chocantes (do ponto de vista do seu visual e do que verbaliza), uma postura fundamentalmente hedonista diante da vida (sexo, bebidas e *Rock n' roll*) torna-a portadora de uma mensagem de contestação da ordem, pelo menos no que se refere à condição sócio-cultural da mulher:



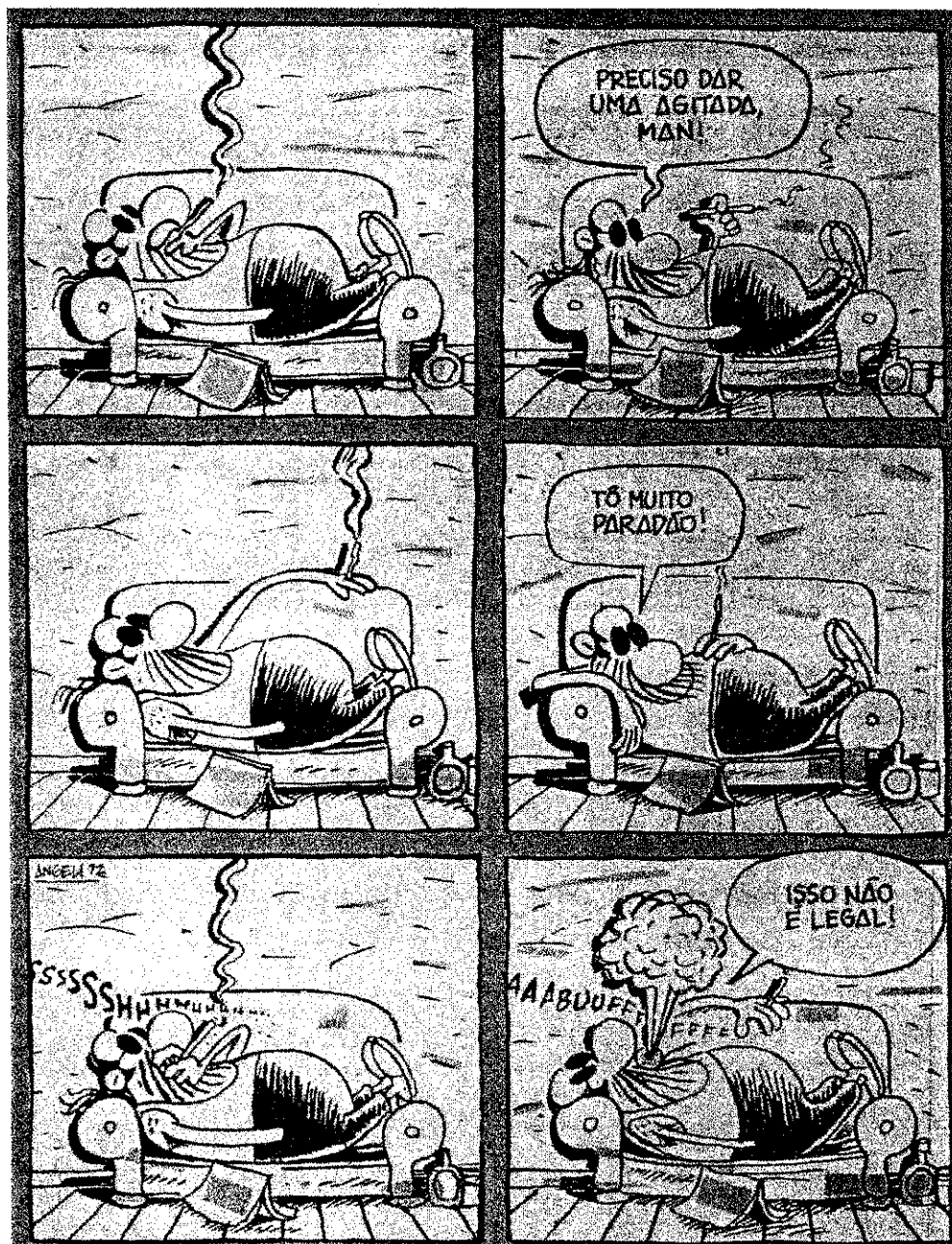
Os demais personagens de Angeli, cada um a seu modo, revelam traços de questionamentos do *status quo* e dos estigmas difundidos na sociedade. Sobretudo fazem a sátira dos tipos “contestadores da ordem”.

Na seqüência, faremos uma análise dos seguintes personagens angelianos: *Wood e Stock, MeiaOito e Bob Cuspe*¹⁰.

No caso de *Wood e Stock*, eles refletem a geração *hippie*, bem como seus ideais. Contudo, o contexto não é mais o dos anos 1960. Suas aventuras acontecem na década de 1980 e mostram a angústia da geração *flower power* em relação a esse período.

Esses dois personagens são mostrados como sendo perdidos, isto é, seus diálogos remetem a um saudosismo sobre a contracultura e uma rejeição do contexto atual. Por isso, *Wood e Stock* sempre estão sentados no seu sofá lembrando as viagens psicodélicas, a vida com o *rock n'roll* e o sexo livre.

¹⁰ Outros personagens desenvolvidos pelo autor na época: *Walter Ego, os Skrotinhos, Mara Tara, Rampal, Oliveira Junky, Rhalau Ricota, Osgarmo, Bibelô, Rigapov, Hippo-Glós, Ritchi Pareide, Vudu, Vaca, etc.*



Essa angústia social dos personagens remete à própria situação história da geração *hippie*, que após os anos 1960 ficou "perdida", devido a um novo contexto (anos 1970 e 1980) que se distinguia dos valores que existiam no contexto da contracultura. A frase "o sonho acabou" indica o imaginário que restou nesse segundo momento. Por isso, *Wood* e *Stock* resistem aos anos 1980 a partir da vivência e das memórias da década de 1960. Apesar de que tais personagens têm

que fazer algumas adaptações de suas próprias práticas, como o uso do orégano em vez da maconha ou outra droga, pois as viagens psicodélicas não aconteciam mais.

Em várias tiras, o discurso salienta um saudosismo em relação ao movimento de contracultura, à sua proposta política, como neste quadrinho abaixo:



E também um estranhamento frente às novidades e ao contexto dos anos 1980:



Nesse sentido, *Wood* e *Stock* seria uma representação de uma geração que se "ressacou" com a onda pós-movimento de contracultura, com a falta dos ideais coletivistas da década de 1960. A expressão "psicodelismo com colesterol", utilizada por Angeli para se referir aos dois personagens, sugere a frustração que restou na respectiva geração: satirizando o "fim do sonho".



A contracultura pode ser entendida como uma cultura que valorizava o “espírito” comunitário, a liberdade sexual, as viagens psicodélicas, o descontentamento com a situação social e com as formas tradicionais de encarar o mundo. Essa contestação social se dava em diversas áreas, como nas relações entre pais e filhos, mulheres e homens, nas escolas e outras instituições, bem como na negação à sociedade industrial que era vista como sendo tecnocrata, burocrática e consumista. É a partir desse ideário que *Wood* e *Stock* constroem suas relações

com os outros. Angeli construiu esses personagens, buscando realçar o contraste entre o velho (anos 1960) e novo (anos 1980), quanto ao que restou do movimento hippie.

Semelhantemente, *Bob Cuspe* representa a sátira a um outro tipo de contestador da ordem. Ao representar a juventude *punk* através deste personagem, Angeli realiza uma sátira dos valores atuais, dos comportamentos religiosos, do individualismo, da péssima distribuição de renda, da política corrupta, etc. Sob o ideário *punk*, "faça você mesmo", *Bob Cuspe* sintetiza a figura do protesto.



Seu ato de “cuspir” é o seu modo mais característico de expressar o protesto. Não se trata de propor um novo movimento (coletivo) social, não propõe uma causa social, mas uma atitude contestatória individual. Mais do que o protesto sua cuspida é a pura irreverência:



E também uma atitude niilista:



Segundo Bivar (1984: 50), o *punk* é uma revolução de estilo e mudança de comportamento. Mas, também uma proposta política, pois o movimento *punk* incorpora alguns elementos da ideologia anarquista, como a negação do Estado e das Leis.

As atitudes, os discursos, o comportamento de *Bob Cuspe* remetem à mentalidade do movimento *punk*. Expressões como “Caos”, “Destrua” e “Não há futuro” são elementos *punks* bastante presentes no cotidiano de *Bob Cuspe*. A própria vestimenta – Jeans rasgados, cabelos cortados em estilo moicano ou ouriçados, roupa de couro, piercings – é representada nas tiras em quadrinhos. Este trecho da canção do *Sex Pistols*, de 26 de novembro de 1976 escrita por Johnny Rotten e Sid Vicious e chamada de *Anarchy in the UK* reflete o descontentamento dessa geração:

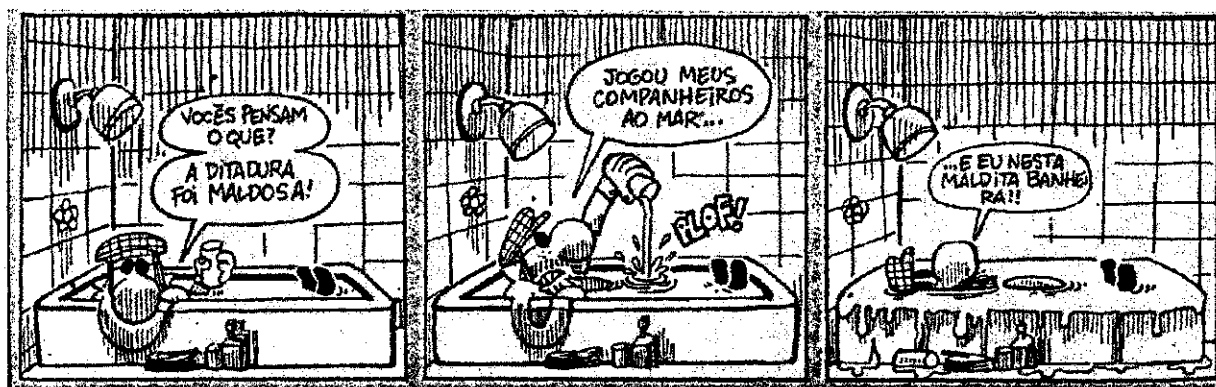
“Rigth! Now! ha ha ha ha
 I am an antichrist
 I am an anarchy
 Don't know what I want but
 I know how to get IT
 I wanna destroy the passer by cos I
 I wanna Be anarchy!
 No dogs body¹¹”

Colocados um frente ao outro, *Rê Bordosa* e *Bob Cuspe*, não fica claro o que os distingue em termo de comportamento e atitudes. Nota-se, no entanto, que *Rê Bordosa* não é alinhada a nenhuma filosofia coletiva, a nenhuma proposta. Ela faz a si mesma como uma espécie de negativo dos outros, dos seus interlocutores, da sociedade. Enquanto *Bob Cuspe*, tanto quanto ela, é totalmente irreverentes, mas

¹¹ Tradução: Corrija! Agora! ha ha ha ha / Eu sou um anticristo / Eu sou um anarquista / Não sei o que quero, mas / eu sei como conseguir / Eu quero destruir quem passar por mim / Eu quero ser anarquista / E não cachorro.

alinha-se à condição *punk*, que tem o projeto da rebeldia, da contestação, como uma bandeira. *Rê Bordosa* não tem bandeira, é ela mesma a cada vez.

Já com *MeiaOito*, Angeli faz sátira da ideologia marxista (esquerda ortodoxa) no Brasil. O referido personagem é posto no lugar de *Rê Bordosa*, a banheira, de modo a refletir sobre o momento do país e sua condição de militante marxista.



MeiaOito denuncia que a violência do período da Ditadura Militar terminou por perseguir e assassinar muitos militantes de esquerda, bem como impedir a disseminação do ideário revolucionário. A expressão "...e eu nesta maldita banheira" salienta que a esquerda brasileira foi reduzida na sua dimensão (na proporção de uma bandeira) e/ou na sua perspectiva (isolamento e perda do horizonte da revolução social).

Contudo, nesta outra tira, o faz satirizando sua própria condição: o ideário revolucionário e seus dilemas (*Trotskyismo* x *Leninismo*):



A “prática revolucionária” reduz-se aos desvaneios vivenciados nas noitadas nos bares, ocasião em que encontra os demais tipos representados por Angeli, como *Rê Bordosa*.



Os personagens de Angeli têm muitos traços em comum: convivem nos mesmos ambientes (típicos de certos segmentos de classe média urbana, particularmente os bares), são tipos irreverentes, portadores de comportamento e/ou mensagens de contestação da ordem instituída. Mas guardam traços de diferenciação entre si, que os tornam tipos diversos: o *hippie*, o *punk*, o militante marxista, a *porraloca*¹². *Rê Bordosa* e *Meia Oito* representam os dois extremos dessa escala de variação comportamental naquele contexto.

¹² É nesses termos que Angeli se refere à *Rê Bordosa*.

Enquanto *MeiaOito* representa ainda o projeto da revolução socialista, *Rê Bordosa* é antes de tudo uma atitude, uma vivência de liberação comportamental e sexual.

Na perspectiva de Reich (1979: 24), a maioria dos problemas sociais e das neuroses humanas são causadas pela repressão em torno da sexualidade. Para ele, a energia sexual é a própria vitalidade humana e construtora de toda *psique*. Reprimir a sexualidade é, necessariamente, causar perturbações no ser humano e no social.

Rê Bordosa representa uma proposta de vida reichniana. Ela vive o prazer e os dilemas de ser assim:



Sobretudo, Angeli, através de *Rê Bordosa*, satiriza o tipo *porraloca* de ser irreverente. Esse é o personagem, dentre os outros, o mais difícil de ser satirizado, pois é a sátira em si mesma, no que é. Enquanto *MeiaOito* representa a sátira da condição "revolucionária" típica, *Rê Bordosa* expressa a sátira da sátira, como nos quadros abaixo:



Recentemente, Angeli resolveu por um fim nas aventuras do personagem revolucionário. Sua morte é uma crítica clara à situação atual dos partidos de esquerda. *MeiaOito* morreu atropelado por um caminhão da Coca-cola, um dos símbolos do imperialismo americano. Percebem-se duas questões importantes neste fato. A primeira remete à idéia de que o ideário marxista perdeu a importância com o passar dos anos frente ao desenvolvimento do capitalismo. A segunda salienta a idéia de que a esquerda política sucumbiu diante do ideário da direita.

Sugerimos, com esse rápido resgate dos principais personagens angelianos, o quanto são complementares entre si. Juntos formam um quadro expressivo das opções político-comportamentais existentes nos anos 1980. Entretanto, apesar das diferenças compartilham da mesma condição social e dos mesmos ambientes de vivência cotidiana. Não à toa, encontram-se e discutem suas diferenças nesses ambientes. Além dos bares, aparece com destaque também a banheira: simbolizando a vida urbana e de classe média (apartamentos).

Os personagens angelianos fazem parte de um projeto artístico-cultural, através dos quais Angeli discute criticamente a sociedade brasileira. Além disso, as aventuras dos personagens possuem muitas características autobiográficas do artista. Por exemplo, as viagens psicodélicas de *Wood* e *Stock*, as atitudes *porralocas* de *Rê Bordosa*, o passado *office-boy* e o ideário *punk* de *Bob Cuspe*, e a postura marxista de *MeiaOito*. De certo modo, representam sua trajetória política.

Esse universo angeliano reflete a contextualização daquele período em que as identidades culturais sofrem um intenso processo de fragmentação, com a constituição do que Maffesoli (2006) chamou de tribos urbanas.

Para Michell Maffesoli (2006), as instituições sociais estão passando por um processo de desafeição em relação aos indivíduos. Estes últimos passam a preferir

valores muito mais associados a determinados grupos sociais. Maffesoli afirma que a sociedade está retomando a fase tribal e deixando para trás a Modernidade, passando a valorizar mais, na sua vivência social, a dimensão emocional (em contrastes com o racional) e o movimento presente (em contraste com o projeto de futuro).

Retomaremos esta questão no capítulo III, no qual analisaremos *Rê Bordosa* como um projeto pós-moderno. No próximo capítulo discutiremos *Rê Bordosa* e seu universo.

CAPÍTULO II – RÉ BORDOSA E SEU UNIVERSO

2.1 ANTES DE RÉ BORDOSA: A GERAÇÃO CONTRACULTURAL

Ao analisar-se as aventuras de *Ré Bordosa* na Grande São Paulo dos anos 1980, percebe-se que seu passado remete ao período imediatamente posterior aos movimentos de contracultura. A década de 1970 produziu um vazio nas esperanças e utopias trazidas com os movimentos sócio-culturais das décadas 1950 e 1960, sendo um momento histórico em que no seu lugar prevaleceu a incerteza social em relação à vida e ao futuro.

Produziu-se, assim, um contraste entre a geração anos 1970 e 1980 e a geração da contracultura (anos 1950 e 1960). Apesar das duas gerações caracterizarem-se pelo inconformismo em relação ao padrão de vida social, o movimento de contracultura inspirou-se em um ideário utópico, em um projeto político e cultural de mudança social. Enquanto, a geração seguinte ficou marcada pela “desilusão” e pela negação dos sonhos do período “paz e amor”.

Para Muggiati (1985b: 59), os anos 1950 e 1960 ficaram marcados pela contestação ao contexto social expresso pela sociedade ocidental. Sobretudo na Europa e na América começaram a emergir movimentos que questionavam o autoritarismo, o *american way of life*, as ditaduras latino-americanas, a direita e a esquerda ortodoxas. Esse descontentamento com o denominado *Sistema* contribuiu para o aparecimento da geração *Beat*, dos *hippies*, das feministas, dos grupos estudantis descontentes com a estrutura educacional, do *rock*, etc.

A cultura *underground* emergiu em meados dos anos 1950 a partir dos movimentos de contracultura. Especialmente, devido à geração *beat*, que criticava o

modo de vida americano, bem como o academicismo, que era muito presente na literatura norte-americana.

A geração *beat* foi um movimento de escritores e poetas americanos que inaugurou uma nova forma de literatura e que rompia com os padrões tradicionais da academia. Esse grupo de intelectuais percorreu os Estados Unidos refletindo sobre a cultura americana e viveu entre bares e cafés, bem como festas, drogas e muito sexo. Esse estilo de vida se distinguia do modo de vida tradicional, o que influenciou outros movimentos, tais como os *hippies*.

Para Bueno e Goes (1984: 8), a *beat generation* foi um movimento que inaugurou essa vida alternativa (*underground*), mesmo sendo um grupo de artistas que não possuíam objetivos comuns e nem uma organização estética e política.

A emergência desses movimentos de questionamento da cultura tradicional e da sociedade contemporânea proporcionou a construção de um imaginário de sociedade alternativa, já que o Sistema estava corrompido pelo autoritarismo e pelo conservadorismo. Segundo Roszak (1972), essa “juventude transviada” e descontente com a tecnocracia ocidental significou uma rejeição a todo e qualquer valor tradicional. Para essa juventude, a solução estava na mudança social, na descoberta de uma outra cultura e de uma outra forma de viver e conceber o mundo.

Percebemos então a unidade geral a que se sobrepõem os diversos grupos contra culturais se considerarmos a boêmia beat e hippie como um esforço no sentido de elaborar a estrutura de personalidade e o estilo de vida total que se derivam da crítica social da Nova esquerda. Naquilo que se têm de melhor, esses jovens boêmios constituem os pretensos pioneiros utópicos do mundo que jaz além da rejeição intelectual da grande sociedade. Procuram engendrar uma base cultural para a política da Nova esquerda, descobrir novos tipos de comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novas maneiras de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades pessoais no lado oculto da política de poder, no lar burguês e na sociedade de consumo (ROZAK, 1972).

Muggiati (1985a: 56) afirma que essa geração contestatória terminou por se tornar uma juventude com toda uma característica revolucionária, pois pretendia mudar a sociedade vigente. Eram jovens que buscavam uma nova vida, um novo cotidiano, onde os valores burgueses e o consumismo material não fossem “molas propulsoras” da sociedade. A música *Revolution* dos *Beatles* mostra como esse imaginário da Revolução era presente na geração *Paz e amor*.

You say you want a revolution
 Well you know
 We all want to change the world
 You tell me that its revolution
 Well you know
 We all want to change the world
 [...]
 You say, you'll change constitution
 Well you know
 We all want to change your head
 You teel me it's the institution
 Well you Know
 Your better free your mind instead¹³
 (Lennon / McCartney, 1968)

Segundo Pereira (1984: 7), a geração da contracultura estava relacionada com a contestação social e com uma nova consciência que criticava a racionalidade ocidental, seus ideais de ordem e progresso e de ascensão social. Esse movimento de contracultura procurava construir um outro universo de significados, de valores, de regras próprias, modos de pensar e se relacionar com o mundo.

A contracultura era uma cultura *underground* (marginal), cujo sentido estava associado a “espírito libertário” frente ao sistema político e social tradicional (tecnocracia, *american way of life*). Essa “grande recusa” (contestação social), como denominou Marcuse (apud MACLNTYRE, 1973: 84), caracterizou a geração da

¹³ Tradução: Você diz, que quer uma Revolução/bem, você sabe/ Nós todos queremos mudar o mundo/Você me fala de Revolução/ Bem, você sabe/ Nós todos queremos mudar o mundo/ (...)/ Você diz que quer mudar a Constituição / Bem, você sabe / Todos nos queremos mudar nossa cabeça / Você me fala das instituições / Bem, você sabe / Seria melhor liberar sua cabeça / (...).

contracultura e também as gerações posteriores que utilizavam outras formas de lutas políticas, pois estavam muito mais baseadas nos comportamentos, nos modos de viver, isto é, a contestação se dava em várias dimensões sociais, inclusive no âmbito familiar. Conforme Pereira (1984: 22) e nos mesmos termos:

Fiel à filosofia utópica do drop out, a juventude engajada na contracultura dos anos 60 buscava, através deste conjunto de idéias e comportamentos, cair fora do sistema. Descrentes do futuro e desencantada com o presente – uma sociedade e uma cultura que, segundo o consenso da época, estavam simplesmente “doentes” – o que tentava criar era o mundo alternativo, underground, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acreditava ser o outro lado de suas muralhas. Rompiam-se com praticamente todos os hábitos consagrados de pensamento e comportamento da cultura dominante, realizando uma espécie de “crítica selvagem” a esta mesma cultura e sociedades ocidentais.

A proposta do movimento da contracultura era a de construção de uma sociedade alternativa. Tal comunidade humana seria o oposto da sociedade industrializada. Seus preceitos estariam associados ao amor, ao coletivismo, ao misticismo, ao autoconhecimento. Tudo isso seria o contrário do imaginário tecnocrata.

Muitas comunidades alternativas foram construídas por diversos grupos *hippies*. A primeira surgiu em *Haight-Ashbury*, no Estado da Califórnia dos Estados Unidos. Logo depois, este tipo de vida comunitária emergiu em outros países, inclusive no Brasil (Arca e Aurora Espiritual, Comunidade Sol e Terra, etc.). Para Tavares (1985: 15), as comunidades alternativas significaram uma contestação social e uma oposição ao modo de vida convencional, isto é, a vida comunitária se colocava como a liberdade dos indivíduos em relação ao tradicionalismo, à censura e ao conservadorismo. Era a partir da liberação do corpo e da mente que esses indivíduos exerciam uma contraposição ao Sistema.

2.2 A GERAÇÃO RÊ BORDOSA E SUA EMERGÊNCIA NO MUNDO

Quando nos voltamos à personagem *Rê Bordosa*, expressão da geração imediatamente seguinte àquela dos anos 1950 – 1960, notamos que as características do movimento da contracultura que foram absorvidas pela famosa *Junkie* paulistana estão relacionadas com a pregação da sexualidade livre e do imaginário “proibido proibir”, sobretudo com o sexo livre e o uso de bebidas.



Contudo, o uso das bebidas por *Rê Bordosa* não está associado ao autoconhecimento, como era para os *hippies* o uso de drogas nos anos 1960. Segundo Roszak (1972: 161), a experiência psicodélica sessentista era uma exploração do estado de consciência que procurava um fim psíquico maior e uma reformulação da personalidade.

Na orla boêmia de nossa rebelada cultura jovem, todos os caminhos levam à experiência psicodélica. O fascínio pelas drogas alucinógenas aparece persistentemente como o denominador comum das muitas formas tomadas pela contracultura desde o fim da II Guerra Mundial. Corretamente compreendida (o que raramente acontece), a experiência é um elemento importante da rejeição radical da sociedade adulta por parte dos jovens (ROSZAK, 1972: 161).

Há, portanto, uma clara distinção entre as práticas de *Rê Bordosa* e o cotidiano hippie. Enquanto o último relacionava a liberdade sexual e a experiência

psicodélica à uma bandeira de luta político-cultural, a personagem concebia o sexo livre e a vida boêmia relacionado-as apenas ao prazer e como uma atitude de pura irreverência e postura chocante.



Com efeito, *Rê Bordosa* é uma satirização sobre uma geração que viveu o pós-imaginário social da contracultura e a “ressaca social” que ficou após os anos 1960. Para *Rê Bordosa*, o importante estava em viver o presente, sem se preocupar com futuro, e construir uma experiência de vida contraposta às imposições da sociedade.

Os anos 1970 – período descrito por Angeli, no arco de história “Memórias da Porraloca”, como da juventude de *Rê Bordosa* – estiveram marcados por um contexto sócio-histórico em que havia uma frustração em torno das utopias pregadas pelos diversos segmentos que fizeram parte dos movimentos sociais dos anos de 1960. Para essa “geração frustrada”, a revolução não se realizou e o mundo havia se tornado um local depressivo, violento, angustiante. A velha afirmação de John Lennon, “*the dream is over*” (O sonho acabou) refletiu a crise existencial de uma geração que visualizava o futuro de uma maneira pessimista, bem como assistia o mundo entrar no período de profundas transformações econômicas, sociais, políticas e culturais.

Esse período ficou marcado pela decepção com as décadas anteriores e frente a todo um imaginário de sonho coletivo. Os *hippies* tornaram-se *yuppies* (homens de negócios) ou se isolaram em comunidades alternativas. Muitos ídolos dos anos sessenta morreram nas viagens alucinóginas (Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin). Havia uma imensa frustração e muita incerteza. Todo aquele ideário do “paz e amor” se esgotou nesse novo momento histórico.

Segundo Tavares (1985: 27), a década de 1970 pode ser entendida como um período de crise social. Há uma perda do interesse da juventude pelas questões coletivas, pelo idealismo e pelo empenho transformador.

Os primeiros anos da década de 70 marcaram a mudança de qualidade da contracultura. O hippismo conhece o descenso e não consegue transformar a sociedade. Todo o sonho se desvanece: traído pela esquerda comportada e pelos sindicatos reformistas, combatido pela direita retrógrada e pelo centro corrupto, o movimento estudantil e operário francês nada consegue, a não ser marcar na consciência dos homens a possibilidade de desobedecerem ao *status quo*; as comunas populares e a revolução cultural na China são absorvidas pelo Estado e pelo partido Comunista; todas as explosões acabam absorvidas pelo sistema (TAVARES, 1985: 27-28).

A juventude pós-movimento de contracultura não acreditava mais na “sociedade alternativa” ou no “sonho utópico” e tampouco nas teorias revolucionárias (como o marxismo). Havia uma descrença em torno do social, da construção familiar e também do Estado. Para Muggiati (1985: 60), essa geração destacou-se por um distanciamento dos valores coletivos dos anos 1960 (geração hippie), assumindo uma perspectiva fragmentada e individualista de viver. Até a própria música (simbolizada no rock) se fragmentou e contribuiu para a emergência de diversas tendências, como o rock progressivo, o *heavy metal*, o *glamour rock*, o *punk* e outros. Cada tendência com uma forma de viver e refletir a vida de uma maneira distinta.

Essa “geração fragmentada” estava descontente com o social e concebia o futuro como “algo incerto”. O trecho abaixo da canção *Mother*, do *Pink Floyd*, do álbum *The Wall* (1979), nos mostra a insegurança e as angústias dessa juventude que não concebia a sociedade industrial com uma perspectiva positiva:

Mother do you think they'll drop the bomb?
 Mother do you think they'll like this song?
 Mother do you think they'll try to break my balls?
 Mother should I build the wall?
 Mother should I run for president?
 Mother should I trust the government?
 Mother will they put me in the firing line?
 Mother am I really dying?¹⁴
 (Roger Waters)

Essa mesma insegurança e incerteza em relação à vida e ao futuro é refletida na canção *Time* do respectivo grupo no álbum *The Dark Side of the Moon* (1973):

Ticking away the moments that make up a dull day.
 You fritter and waste the hour in an off hand way,
 Kicking a round on a piece of ground in your home town,
 Waiting for someone or something to show you the way.
 [...]
 Every year is getting shorter, never seem to find the time.
 Plans that either come to naught or hale a page of scribbled lines,
 Hanging on in quiet desperation is the English way.
 The time is gone the song is over, thought
 I'd something more to say.¹⁵
 (Waters/Guilmore)

Na década de 1980 haviam muitos grupos juvenis: *punks*, *metaleiros*, *darks*, *rappers*. Cada um deles com uma maneira distinta de viver e conceber a vida. Essa

¹⁴ Tradução: Mãe, acha que vão jogar a bomba?/Mãe acha que vão gostar desta canção?/ Mãe, acha que vão tentar me castrar?/ Mãe, devo construir um muro?/ Mãe, devo concorrer a presidente?/ Mãe, devo confiar no governo?/ Mãe, eles vão me colocar na linha de tiro?/ Mãe, estou morrendo?/

¹⁵ Tradução: Como tique-taques, os momentos que formam um dia monótono se vão./ Você desperdiça e perde as horas de uma maneira descontrolada, perambulando por um pedaço de terra de sua cidade natal,/ esperando alguém ou algo que venha mostrar-lhe o caminho./ Cansado de deitar-se sob o sol e de ficar em casa observando a chuva,/ você é jovem e a vida é longa, e hoje há tempo para despedir./ (...)/ Cada ano está ficando mais curto, você nunca parece encontrar o tempo./ Planos que deram em cada ou em meia página de linhas rabiscadas / e permanecer suspenso em um silencioso desespero são o estilo de vida inglês./ O tempo se foi, a canção terminou, pensei que eu tivesse algo mais a dizer.

heterogeneidade emergiu em meados dos anos 1970 e nos 1980 se tornou muito mais enfática e visível.

Abramo (1994) afirma que essas tribos possuíam uma característica associada ao "exagero" no que diz respeito aos comportamentos, atitudes, vestimenta: o uso de cores "aberrantes", de *piercings*, cabelos moicanos ou pintados, maquiagem extrema. Todas essas questões contribuíam para definir e legitimar o modo de vida desses grupos. O termo *new wave* significa "nova onda", ou seja, estilos variados. Todavia, com o passar do tempo, terminou sendo utilizado para classificar os jovens e um dos estilos musicais dos anos 1980.

Muitas dessas novas atitudes emergem com o movimento punk nos anos 1970. É que sua concepção de mundo se baseava no uso da "dissonância social" (chocar, estranho) e com o rompimento total do convencional. Essa distinção estava associada com a valorização do caos, com a pregação da anarquia e com a negação do próprio futuro.

A geração *punk* é a juventude "*no future*", cuja forma de pensar se interliga com a afirmação do desespero, com o distanciamento dos sonhos. Por isso, as letras das músicas *punks* abordam temas que mostram uma insatisfação com o social. É importante salientar que o movimento *punk* surge em um contexto histórico onde o desemprego voltou à evidência nos grandes países ocidentais. Por exemplo, na Inglaterra dos anos 1970 – origem da juventude *punk* – a classe operária vivenciava piora nas condições de trabalho e de vida. Os jovens que pertenciam a esse grupo social se angustiavam com a perspectiva de vida e com o futuro, isto é, havia uma incerteza com o cotidiano e o rumo que a sociedade estava tomando.

Nesse momento histórico, a juventude volta a criticar e a questionar a situação social em que viviam. O Ideário do movimento *punk* era "faça você mesmo",

pregando as saídas individuais. A defesa do presentismo era muito evidente, já que o futuro era incerto para essa geração.

Nos anos 1980, o ideário *punk* começa a ser absorvido pela sociedade e, com isso, influencia outros movimentos. O *new wave* herda do movimento *punk* a preocupação por uma busca de um estilo e tendência própria. Todavia, é necessário salientar que não é todo grupo juvenil oitentista que descende dos *punks*. Por exemplo, os metaleiros emergiram a partir do *hard rock* setentista e tinham um estilo de vida associado à música pesada, ao ocultismo e às vestimentas pretas e cabelos compridos. Os *darks* eram um grupo que cultuava uma perspectiva sombria do futuro. Esse grupo era em alguns aspectos semelhante aos *góticos*, que também emergiram nos anos 1980. Para os *góticos*, a única certeza era a morte. Por isso, seu modo de vida era bastante sombrio.

Os *rappers* e os *rastafáris* descendem da cultura negra. Contudo, o primeiro surgiu no cenário urbano norte-americano e teve um forte apelo de crítica social e sobre a condição de vida dos negros na sociedade. O segundo também possuía um caráter crítico, mas estava associado a uma conduta religiosa. Não era apenas um estilo musical ou comportamento juvenil. Os *rastafáris* também podem ser concebidos como uma concepção religiosa.

Segundo Hall (2003: 8), as identidades modernas estão passando por um processo de fragmentação. Essa pluralização das identidades culturais contribuiu para o deslocamento do sujeito moderno que antes era associado ao eixo: estável, imutável e homogêneo.

Atualmente, percebe-se que essa identidade racional e centrada começa a se diluir em um novo contexto. As identidades nacionais passam a ser deslocadas para identidades muito mais móveis e diversificadas. Os diversos grupos juvenis dos anos

80 – como os *punks*, os *darks*, etc. – expressam essa fragmentação do sujeito moderno. Agora, os indivíduos passam a se identificar a esses grupos e começam a se distanciar dos modelos anteriores (modernos).

Rê Bordosa deriva do modo como Angeli refletiu e interpretou essa situação da fragmentação das identidades. Esta personagem se contrapõe ao modelo moderno, pois sua postura está associada a toda uma descentração dos tipos e identidades a ele associados. Na tira abaixo, *Rê Bordosa* aparece como sendo essa figura descentrada e móvel:



O personagem masculino faz três propostas para *Rê Bordosa*. A primeira está relacionada com ideário da contracultura – amor, sexo, vida sem compromisso – mas ela recusa. A segunda proposta faz parte do sonho americano – família, trabalho, bens financeiros – mas a personagem mais uma vez não aceita. A terceira proposta se refere apenas ao ser *Rê Bordosa*, *ela* aceita (reafirmando-se).

O contexto social que está sendo retratado nas tiras em quadrinhos da personagem remete a um momento histórico em que as identidades modernas se fragmentam e contribuem para o surgimento de diversos grupos. A pluralização do sujeito passou a desconstruir o próprio discurso de homogeneidade do indivíduo

moderno, pois a partir dessa nova temporalidade as identidades culturais passam por um processo de descentração.

2.3 A JUVENTUDE BRASILEIRA E O CONTEXTO DO PAÍS NOS ANOS 1980

Para ser melhor compreendida, *Rê Bordosa* precisa ser contextualizada mais precisamente. Trata-se de uma personagem que representa uma nova geração irreverente e chocante no Brasil. Situa-se, portanto, no contexto do país que naquele momento vivia um clima político especial.

Para Sader (1988: 26), a passagem dos anos 1970 aos 1980 foi um período histórico muito efervescente em termos políticos e culturais, pois esse contexto significou o fim da ditadura militar, bem como a emergência da redemocratização da sociedade brasileira e o surgimento de movimentos sociais e culturais, como as lutas dos trabalhadores na grande São Paulo e o rock brasileiro. No caso brasileiro, a emergência dos novos grupos juvenis não pode ser dissociada do surgimento dos novos movimentos sociais.

Abramo (1994) afirma que é preciso ter o cuidado com a generalização do contexto dos anos 1980. Essa juventude não era um produto gerado pelo autoritarismo, nem tampouco uma geração pragmática. Foi uma geração que também produziu cultura, construiu outras formas de sociabilidade e contestou de outras maneiras o próprio *Sistema*.

A juventude oitentista não estava alheia ao seu contexto político, econômico e cultural. Por exemplo, a perspectiva sombria de alguns grupos – *darks* e *punks* – era uma forma de não aceitar a cultura tradicional e os “caminhos” que a sociedade estava desenvolvendo. Esses grupos juvenis também possuíam um caráter

transformador e produziam mudanças reais no social. Suas atitudes em chocar e agredir culturalmente foram formas de crítica social.

Sposito (1983: 62) mostra que nos anos 1980 começam a se gestar novas formas de sociabilidade juvenil, com conflitos e outras questões que contribuíram na constituição dos sujeitos e atores sociais. O cenário urbano foi fundamental para essas expressões multifacetadas, pois as cidades são um espaço-tempo com diversas formas de vida. Essa diversidade termina por contribuir para os diálogos entre as categorias sociais e na construção das variadas mentalidades sociais. Nos anos 1980, a heterogeneidade de estilos se polifera.

Mas cenários diversos de conflitos e de ações coletivas aparecem nos anos 80 e início da década atual, trazendo outros atores, formas de apropriação e uso do espaço urbano, redes de sociabilidade e novas imagens da conflitividade social na cidade. Nesta conjuntura, o tema da juventude – em especial dos jovens filhos de trabalhadores – torna-se mais visível, revestido de novas indagações, podendo ser analisado sob vários aspectos (SPOSITO, 1993: 62).

A identidade juvenil se fragmentou e contribuiu para a formação de diversas *tribos* que se relacionavam com estilos musicais, modos de vida e que se afirmavam contrários a qualquer investimento utópico.

Mas a própria Abramo admite que esses grupos adquiriram características especiais:

O espectro público da juventude também muda: o movimento estudantil perde expressividade e começa a ganhar visibilidade uma grande variedade de figuras juvenis, cuja identidade se expressa principalmente através de sinais impressos sobre sua imagem e pelo consumo de determinados bens culturais oferecidos pelo mercado (ABRAMO, 1994: 56).

Cada um adotando seus próprios modos de viver e conhecer a vida. Grupos, como *punks*, *metaleiros*, *darks*, *rappers*, etc., procuraram através de certas atitudes e comportamentos demonstrarem suas inquietações sociais e culturais.

No caso desses grupos emergentes, esse comportamento “agressivo” seria a sua marca. Os anos 1980 significaram para tais segmentos, a crise dos valores, dos modelos, da economia que, nos anos 1960 estava associada ao idealismo (paz e amor), ao empenho transformador (do segmento juvenil) e o interesse por questões públicas e coletivas.

O cenário juvenil nos anos 1980 se torna diversificado em todas as suas formas, nas suas manifestações, nos seus questionamentos, nas indagações sobre o futuro, etc. A década de 1980 significou para o segmento da juventude a materialização da crise do sonho das “revoluções socialistas” e essa crise afetou o aspecto libertário e comunitário do seu ideário (itinerante dos anos 1960).

Essas *tribos* e suas diversidades culturais contribuíram para uma pluralidade de formas de viver o cotidiano. Essa característica multifacetada era próprio desse período pós-movimento de Contracultura. Os novos movimentos sociais também eram multifacetados e atuavam em diversas áreas sociais.

Os anos 1980 no Brasil foi um momento histórico em que a transição entre a Ditadura Militar e a Redemocratização propiciou elementos que contribuíram para o surgimento desses movimentos, pois a inquietação social com a situação do país estava crescendo de uma maneira relevante. A mobilização social era a característica da atuação desses novos atores sociais e também do cenário político-cultural brasileiro.

2.4 AS OPÇÕES DE RÊ BORDOSA

Rê Bordosa, provavelmente, é uma mulher com mais ou menos 30 anos de idade, cujo cotidiano possuía um sentido relacionado a uma espécie de refúgio na vida noturna, onde se deleitava com o sexo, com as bebidas e com expressões satíricas em relação a sentimentos de culpa. Essa característica de sexo livre da personagem contribui para que suas aventuras estejam sempre relacionadas com os diversos dilemas sexuais e de relações de gênero pelo qual a sociedade brasileira se encontrava nos anos 1980.

Rê Bordosa é oriunda do movimento hippie, ou seja, ela em suas histórias referenciou-se originalmente no movimento *flower power*, que pregava sexo livre, a negação ao consumismo, as "viagens" psicodélicas das bebidas e das drogas, bem como a uma nova forma de viver que não estava baseada nas formas tradicionais da sociedade ocidental (família, religião, estado, etc.).

08 DE OUTUBRO DE 84



Rê Bordosa representa uma sátira da retomada, no Brasil, do sonho político na passagem dos anos 1970 – 1980. Ela passa ao largo da mobilização social em favor da redemocratização do país. Ao mesmo tempo reflete uma nova opção por um comportamento irreverente e marcado por atitudes moralmente chocantes.

07 DE ABRIL DE 79



A juventude de *Rê Bordosa* ocorreu justamente no período dos anos 1970, quando os sonhos de uma sociedade utópica já estava se “desintegrando” e sendo substituído por um vazio existencial. Ela se situa dentro desse contexto marcado por essas novas formas de visualizar a sociedade.

Para Hall (2003: 21), esse contexto histórico da segunda metade do século XX ficou marcado por uma série de transformações que deslocaram a forma de conceber e viver o social. Os movimentos sócio-culturais desse período contribuiu para a fragmentação das identidades modernas.

Por exemplo, a Revolução Sexual e o movimento feminista contribuíram para uma reflexão sobre as relações de gênero, o lugar da mulher no social e, conseqüentemente, a desconstrução do sujeito moderno.

Rê Bordosa é uma satirização de certos dilemas da mulher das décadas de 1970 e 1980. Ela sabe bem o que não quer:



Mas não tem segurança sobre o que quer.



A personagem faz sempre uma crítica à situação das mulheres que optaram por uma vida dedicada ao lar, ao marido e aos filhos. Para *Rê Bordosa*, o sentido da vida está na liberdade sexual e no fato da mulher procurar ser dona do seu próprio corpo e, com isso, decidir o seu direcionamento no cotidiano.

Todavia, a personagem também sugere uma espécie de “ressaca moral”, ao mesmo tempo que a satiriza, pois em algumas tiras em quadrinhos *Rê Bordosa* mostra um certo sentimento de culpa pela sua vida baseada nas orgias e nas bebidas, mas no final sempre reafirma sua opção de vida. Trata-se muito mais de um sarcasmo de *Rê Bordosa* com esse sentimento de culpa e com os conflitos de gênero do período pós-revolução sexual em que as mulheres se indagavam em relação às lutas pelos direitos civis e na construção de um novo papel feminino na sociedade.



Nesse sentido, essa ironia é uma crítica da personagem sobre as indagações femininas e o questionamento entre viver uma vida dedicada à família ou adotar uma postura de independência feminina mas sem que isso represente uma bandeira política.



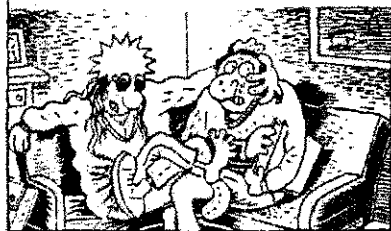
Esta personagem é caracterizada pelo Quadrinista como uma mulher independente (mora sozinha). E dona de sua própria vida social (seja ela financeira ou sexual). Seu visual reflete o modo de se vestir e viver da década de 1980, como por exemplo, o “amálgama” do movimento *new wave* (uma moda que se baseava na utilização de muitas cores nas roupas, bem como o uso dos brilhos no cabelo) e do *pós-punk* (geração um pouco distinta do movimento *punk*, na forma de uma apropriação da questão do engajamento político, mas com um diálogo maior com outros movimentos juvenis).

O passado de *Rê Bordosa* (narrado por Angeli) representa esse fato. Sua vida está marcada por um irreverente e chocante comportamento juvenil.

Enquanto muitas mulheres pregavam a luta pelos direitos civis e pela igualdade, a personagem faz opção de apenas viver o presente. Para *Rê Bordosa*, o interesse não estava na “bandeira” da revolução sexual, mas na liberdade que ela proporcionava.

07 DE OUTUBRO DE 84

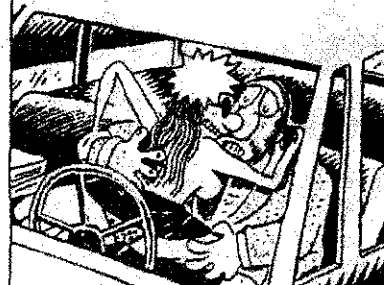
O QUE POSSO FAZER, DIÁRIO? ESSA COISA IMPULSIVA COM OS HOMENS COMEÇOU NA SALA DE CASA. APÓS AS AULAS, QUANDO FICAVA ME ENROSCANDO NOS MEUS COLEGAS DE CLASSE.



MAIS TARDE, NOS BAILINHOS, EU ERA A QUE MAIS SE ESFREGAVA NOS GAROTOS



E, NA ESCOLA, EU ERA O TERROR DOS PROFESSORES.



O sexo aparece nas histórias como uma atitude libertária, isto é, a realização dos desejos implicava na redefinição dos papéis. A relação com os homens para Ré Bordosa está associada a esse pensamento. Nesse sentido, o cartunista utilizou a personagem e os seus parceiros sexuais com o propósito de refletir sobre as relações de gênero do período pós-revolução sexual.

11 DE ABRIL DE 79

CREIA SE PUDER, DIÁRIO: NOITE PASSADA FUI A UMA FESTA NA CASA DE UM DESSES ÍDOLOS DAS ARTES PLÁSTICAS.



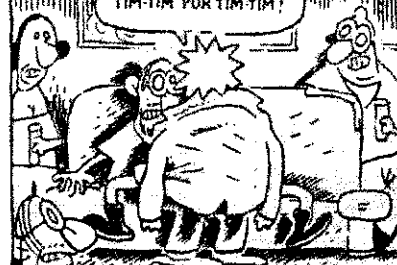
VOCÊ NÃO VAI ACREDITAR!!

SENTE AQUI, VOU LHE CONTO MEU PROCESSO DE CRIAÇÃO!



O DONO DA FESTA DEU EM CIMA DE MIMI

TIM-TIM POR TIM-TIM!



A personagem faz questão de evidenciar seu interesse pelos homens:



Então, *Rê Bordosa* é uma construção artístico-cultural que parece expressar uma certa maneira de ser das mulheres pós-revolução sexual. No entanto, é necessário salientar que a personagem não representa todo o gênero feminino, mas uma fração do segmento urbano dessa feminilidade nos anos 1980. Essa “fração” do gênero feminino (profissionais liberais, universitárias, artistas, etc.) dialogou com os movimentos de contracultura, se decepcionou com a sociedade contemporânea que ainda possuía resquícios do patriarcalismo e se angustiou com o vazio existencial deixado pelo fim do utopismo sessentista.

2.5 RÊ BORDOSA: SEU AMBIENTE, SEU COMPORTAMENTO, SEUS INTERLOCUTORES E SEUS TEMAS

Seu ambiente

As histórias da personagem *Rê Bordosa* se desenrolam no ambiente urbano paulistano. Esses espaços mostrados nos quadrinhos de Angeli são ambientes *undergrounds* (ou alternativos). O termo *underground* significa “subterrâneo” ou “aquilo que não está relacionado com a mídia”, isto é, pode ser caracterizado como um certo tipo de arte ou ambiente marginais frente ao que a sociedade impõe como convencional.

O mundo de *Rê Bordosa* é uma espécie de referência (ou representação) desses espaços sociais marginais da noite paulistana: Bares, cafés, festas. *Rê Bordosa* é apresentada em suas aventuras em três espaços: os bares, o seu apartamento (representado como um ambiente sexual) e, especialmente, sua

banheira.



Em relação à temporalidade, percebe-se que a sucessão de histórias se refere aos anos 1980. Todavia, Angeli não menciona diretamente tal contexto histórico nas aventuras. Mas, nota-se que o ambiente urbano narrado está associado ao período da década de 1980 e também a uma realidade pós-movimentos da contracultura, pois percebem-se certas características do respectivo contexto, como o tema da liberdade sexual, o surgimento de novos grupos juvenis (*punks, darks, góticos, etc.*)¹⁶ a emergência de novos atores sociais.

Nas tiras abaixo, a personagem sugere, de um modo satírico, uma representação sobre a mulher como dona de sua própria vida e com condição igual a dos homens. O tema do aborto foi o assunto:

¹⁶ A maioria dos personagens ou dos ambientes narrados por Angeli reflete esse período histórico dos anos 80. Personagens, como o *punk Bob Cuspe*, os *hippies psicodélicos Wood e Stock* e a própria *Rê Bordosa*, são representações de novos personagens históricos que estavam entrando em cena social.



Sob efeito, o ambiente social da personagem *Rê Bordosa* é justamente os espaços urbanos das grandes cidades brasileiras dos anos 1980 e que refletem as práticas culturais daquele momento histórico. Nisso, o apartamento da personagem (seja a cama, a banheira ou sofá), os bares, as clínicas de aborto, etc., seriam uma representação sobre os locais marginais (ou alternativos) onde aconteciam as histórias.

Seus interlocutores

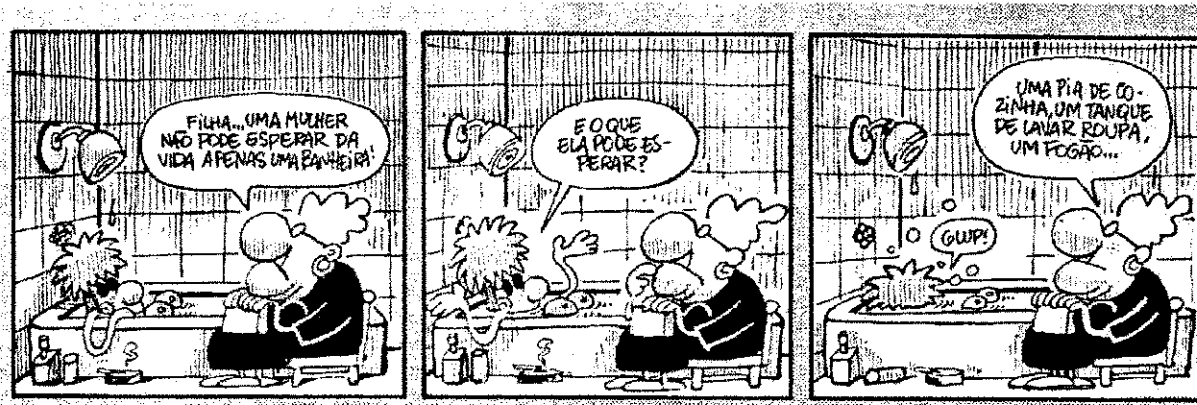
Entre os outros personagens que aparecem nas histórias de *Rê Bordosa*, podemos destacar cinco coadjuvantes: o *Pai* e a *Mãe*, o garçom *Juvenal*, o *Analista*, o próprio autor *Angeli* e os parceiros sexuais.

No caso dos pais de *Rê Bordosa*, os dois personagens são caracterizados como figuras que pregam em seu discurso a moral patriarcalista. A *Mãe* sempre aparece nas aventuras dando conselhos para a filha com o propósito de acabar com o seu cotidiano de “libertinagem”. Para a figura materna, nas histórias de Angeli, o papel da mulher está relacionado ao ambiente familiar, onde o marido e os filhos seriam o objetivo feminino.



Entretanto, esse discurso da *Mãe* de *Rê Bordosa* é sempre negado pelas práticas culturais da filha, que se contrapõem ao papel feminino dentro dessa família que ainda possui resquícios do patriarcalismo. Os diálogos revelam um conflito permanente entre *Rê Bordosa* e sua *Mãe*, assim como a opção de *Rê Bordosa* por uma atitude chocante. Mas, não há nenhum rompimento entre as duas personagens.

A *Mãe* da personagem é representada como uma típica mulher do lar, ou seja, cujo papel está associado aos afazeres domésticos. Por isso, as opiniões da mãe sempre são no sentido da legitimação da instituição familiar, com foco nos assuntos da casa, na educação dos filhos, no cuidado e atenção ao marido.



Segundo Bassanezi (2002: 607), as mulheres do período pré-revolução sexual – denominado de anos dourados – estão associadas a um modo de conduta de “traços recatados”, isto é, o feminino desse contexto¹⁷ era construído a partir do imaginário social convencional, onde o casamento seria a harmonia e a felicidade dos indivíduos.

O discurso da época – família, escola, igreja, “mídia” – pregava que a mulher ideal deveria possuir os traços da feminilidade, como a ternura, a inocência, o instinto materno, etc. Essas características destoavam das questões relacionadas aos prazeres sexuais. A própria sociedade legitimava essa mulher submissa.

Bassanezi afirma que esse tipo de discurso terminou por construir dois tipos de mulher. A primeira seria a “moça de família”, que seguia os modos e as regras tradicionais. A segunda seria a “moça leviana” que era associada à conduta sexual transgressora, às intimidades sexuais antes do casamento, ao não compromisso. A “moça de família” seria qualquer garota que cumprisse com o código da moralidade e preservasse a virgindade. Enquanto as levianas seriam as garotas das “aventuras masculinas”, já que o imaginário da época também pregava a virilidade e o caráter “poligâmico” do gênero masculino.

¹⁷ É importante perceber que este tipo de mulher está associado à figura feminina da classe média, e não toda categoria feminina.

Este tipo de pensamento é típico do ideário *american way of life*, onde a família era base para a construção de uma sociedade moralizada e estável. Todavia, essa regra convencional era muitas vezes burlada pelas próprias mulheres, através dos flertes, namoricos, aventuras. Certeau (1996: 91) salienta que por mais que as instituições – Estado, Escolas, etc. – construam estratégias e discursos para impor uma normatização e disciplinarização dos indivíduos, isso não quer dizer que as pessoas os observem sem questioná-los. Pelo contrário, os indivíduos utilizam de táticas para se contrapor ou até mesmo transgredir no cotidiano e, assim, reinventá-lo. Neste sentido, podemos dizer que a relação entre os homens e as mulheres nos "anos dourados" não era homogênea e nem harmônica, como sugeriam os discursos da época.

O interessante é que existe uma semelhança desse discurso convencional com aquele expresso pela *Mãe de Rê Bordosa*. Em todo o momento, a personagem crítica a filha pela sua conduta de "mulher leviana". Essa questão pode ser percebida na tira em quadrinhos abaixo:



Para essa figura materna, o modo de vida da juventude do momento pós-anos dourados não tem nenhuma perspectiva social ou futuro.



Esse discurso tradicional da Mãe refere-se a todo um aparato ideológico que impõe regras e modos para a figura feminina. Essa mentalidade social era muito comum e bastante hegemônica nos anos 1950 e nos períodos posteriores foi sendo questionado pelos movimentos contraculturais e, em especial, pela revolução sexual.

Na tira em quadrinhos abaixo, nota-se uma certa ironia da figura materna em relação ao cotidiano da filha. Percebemos o antagonismo entre as duas personagens, bem como percebe-se o quanto a idéia de maternidade da Mãe sempre está associada ao matrimônio.



Semelhantemente, a figura paterna é representada pelo Quadrinista como um “agente repressor” em relação ao dia-a-dia de sexo e bebidas de *Rê Bordosa*. O Pai

da personagem prega um discurso em que o prazer sexual, bem como a função do trabalho fora de casa, estão interligados ao gênero masculino. Para esse personagem, a conduta de *Rê Bordosa* não pertence ao universo feminino. O fato de possuir vários parceiros sexuais, morar sozinha, ter uma vida independente de pais ou marido contribuíram para os conflitos entre a filha e o *Pai*.

Enquanto a *Mãe* é representada como uma figura própria do âmbito familiar (até mesmo a vestimenta), o *Pai* aparece com características relacionadas com o trabalho. Se o interesse da *Mãe* é educar a filha e prepará-la para o casamento, o objetivo do *Pai* é muito mais financeiro. Ao mesmo tempo, o *Pai* de *Rê Bordosa* não é um símbolo de ética ou moral.

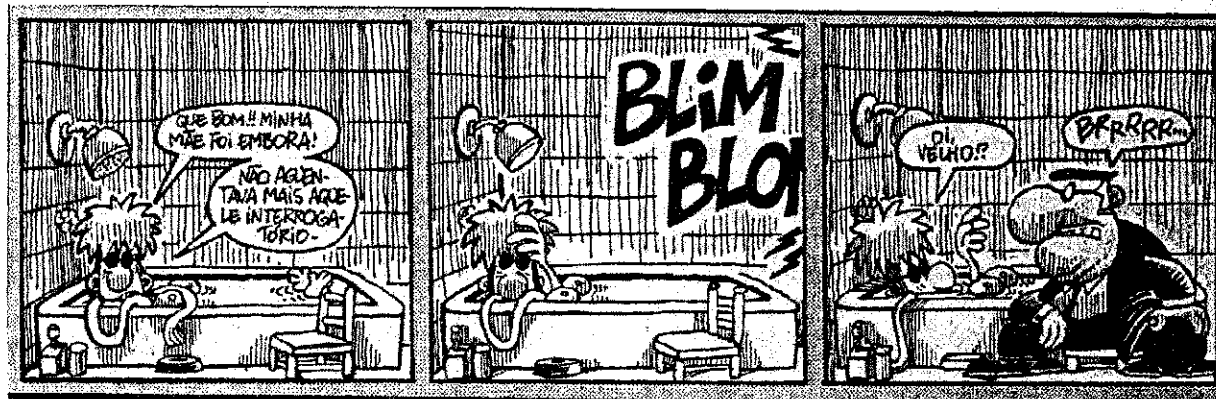


Suas práticas são representações de Angeli sobre o modo de vida e o discurso masculino tradicional, onde a figura do homem e suas ações eram legitimadas pela própria sociedade.

No arco de história “Atrás da mãe sempre vem o pai”¹⁸, notamos que são ressaltadas muitas questões entre os conflitos de gerações (pais e filhos). Como já salientado, *Rê Bordosa* é uma representação do gênero feminino pós-revolução sexual e devido às novas formas de pensar e relacionar com o mundo (diálogos com o imaginário social da Contracultura), contribui para muitos embates com o gênero

¹⁸ Este arco foi tirado da Revista *Chiclete com Banana: Rê Bordosa – A morte da Porrالoca* de Angeli.

masculino e com a própria sociedade que ainda possui muitos resquícios do patriarcalismo.

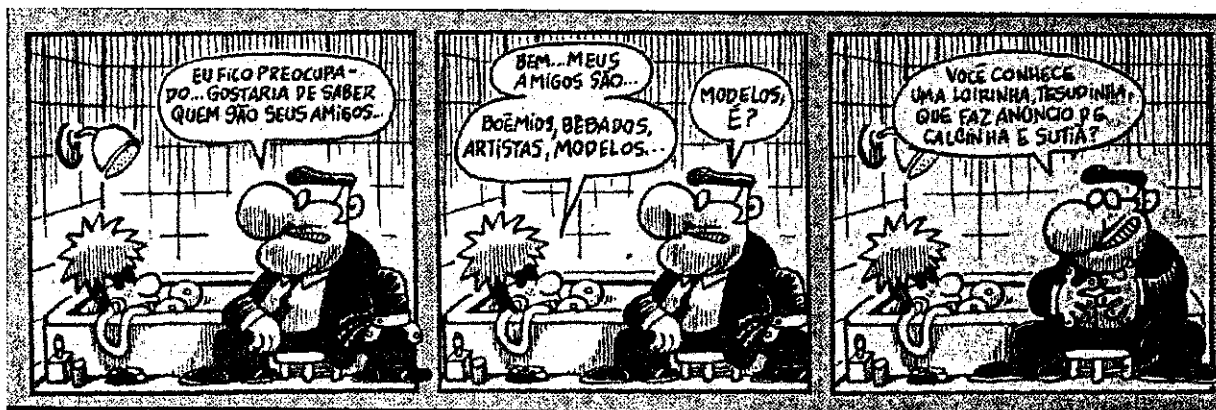


Em uma tirinha como esta acima, pode-se entender muitas questões, como as distinções e uma certa distância entre as gerações. No último quadro, *Rê Bordosa* mostra uma certa angústia e uma indiferença (afundando ainda mais na banheira) com a chegada do *Pai*. Essa mesma diferença de gerações é ressaltada na tira em quadrinhos abaixo:



Nesta tira, o discurso masculino (simbolizado nas opiniões do *Pai*) procura associar o direito ao sexo e bebida (prazeres) à condição masculina, pois para esse discurso (típico de uma sociedade patriarcalista) as mulheres não deviam ter esse direito. Também percebe-se, nesta tira, uma contraposição da vida de *Rê Bordosa*

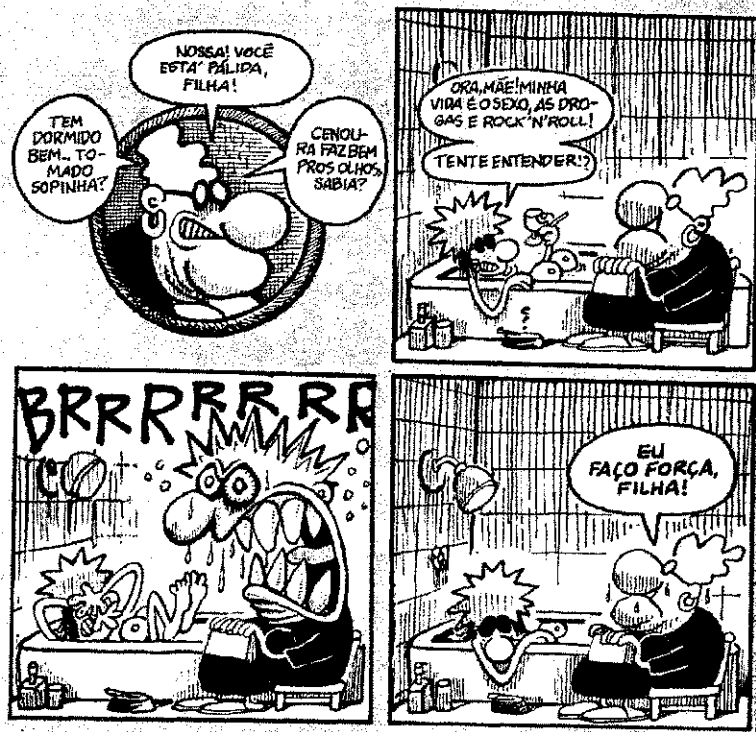
com as opiniões do *Pai*. O cotidiano da personagem é uma espécie de “exaltação” (ou muitas vezes, sátira) da Revolução Sexual dos anos 1960 e 1970.



A família de *Rê Bordosa* (representada pelo *Pai* e pela *Mãe*) pode ser entendida como uma estrutura social pré-movimentos de contracultura. É justamente essa característica que contribui para as diferenças entre *Rê Bordosa* e os pais, pois a personagem principal é uma representação sobre uma geração que dialogava com as contestações sociais dos anos 1960 e 1970 e nos anos 1980 criticava a estrutura familiar – concebida como um local de aparências – e pregava que o mundo social e seu futuro eram incertos. Essa frustração existencial dessa geração – simbolizada na personagem – está relacionada com os ressentimentos em relação à família, à religião, ao Estado da segunda metade do século XX. Período este, marcado pela Guerra Fria, pelos regimes ditatoriais nos países latino-americanos, pela contestação social dos diversos grupos juvenis, etc.

A MÃE DA RÊ BORDOSA

A CULPA É DELA!



Para Bourdieu (1983), esses conflitos de gerações estão relacionados com os modos de pensar e viver de maneira distinta em uma determinada época. É necessário perceber que muitas vezes os pais e os filhos possuem formas de apropriação distintas da realidade, ou seja, o *habitus* (estruturas mentais) dessas duas categorias sociais divergem entre si. Por isso, existem os conflitos culturais nas mais variadas sociedades. Então, a mudança de comportamento nos jovens em meados dos anos 1950 faz parte das trocas culturais, bem como as mudanças sociais que ocorreram no respectivo período das sociedades ocidentais.

Nesse sentido, o conflito entre *Rê Bordosa* e os pais é uma representação sobre as inquietudes sociais existentes na sociedade em meados do século XX e que nos anos 1980 se tornou muito significativa.

Outro personagem que aparece em muitas aventuras de *Rê Bordosa* é o garçom *Juvenal*. Este coadjuvante é caracterizado como um típico homem de meia-idade que vive sozinho na cidade de São Paulo. A figura do garçom *Juvenal* às vezes cumpre o papel de estabelecer o contraste necessário para evidenciar o tipo de *Rê Bordosa*: ser *Rê Bordosa* não é para todos de fácil entendimento.



Muitas vezes *Juvenal* se torna o confidente de *Rê Bordosa* em relação às suas indagações e também uma testemunha do cotidiano da personagem.



Em outros momentos, *Juvenal* aparece como um dos parceiros sexuais de *Rê Bordosa*. E é com ele que a personagem resolve casar. Apesar do matrimônio estar muito mais relacionado com a fuga da personagem em enganar a morte, devido às doenças (simbolizada pela *Aids*) e a própria mentalidade social dos anos 1980.



Entretanto, não só foi com *Juvenal* que *Rê Bordosa* casou. A personagem teve algumas experiências em termos de vidas conjugais, como por exemplo com um escritor de ficção científica, uma garota chamada *Marion* (experiência homossexual) e o *Pentelho*.



No caso do personagem *Analista*, as características são bastante diferentes. Essa figura do médico é caracterizada por Angeli a partir do modelo de Sigmund Freud. Este personagem apareceu unicamente no arco de histórias "Snif id-eco cof!: *Rê Bordosa* vai ao *Analista*", cuja narrativa abordava uma reflexão da protagonista em relação à sua vida.



Nas narrativas dessas tiras em quadrinhos, o analista é representado como um personagem que passa a dialogar com *Rê Bordosa* sobre as práticas comportamentais desta última. O analista tenta perceber se o dia a dia de *Rê Bordosa* é gratificante para ela, bem como demonstra que as práticas sexuais não estão relacionadas com nenhuma neurose ou outros problemas psicológicos.

A expressão do *analista* muitas vezes revelando chocar-se com a fala de *Rê Bordosa* foi um recurso usado Angeli para realçar ainda mais o estilo irreverente, chocante, debochado com que *Rê Bordosa* se refere aos assuntos do dia e sobretudo ao seu próprio cotidiano, história e opção de vida.



Nota-se essa mesma situação na próxima tira na qual o *Analista* conversa com *Rê Bordosa* sobre o seu comportamento.



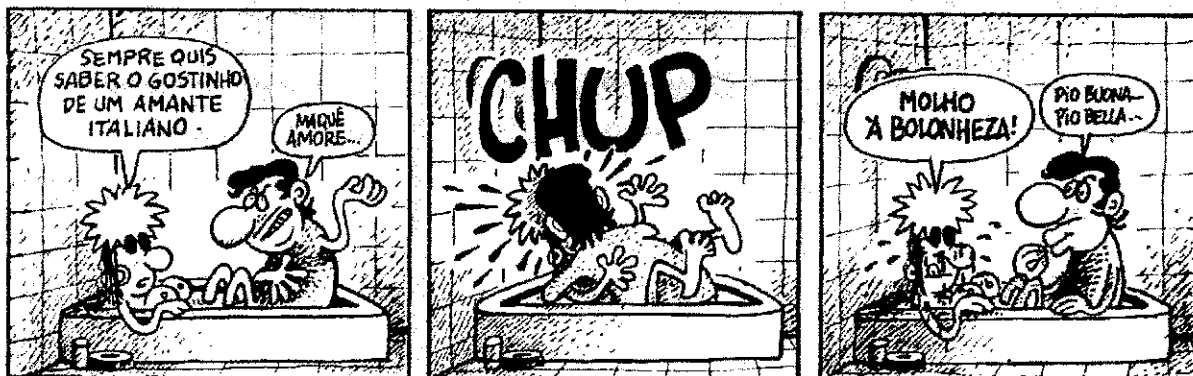
Nesse sentido, o *Analista* aparece nas histórias em quadrinhos como uma reflexão que o cartunista faz sobre o comportamento da personagem, bem sobre os dilemas sociais do período pós-movimentos de contracultura.

Outro coadjuvante que apareceu nas aventuras de *Rê Bordosa* foi o próprio *Angeli*. Sua aparição se deu em dois momentos. O primeiro antecede a morte da personagem, foi no arco de histórias "Tortura", onde o quadrinista satiriza sua própria criação e até mesmo sua "crise criativa".



O segundo momento foi no arco de histórias "Arquivo X" (após a morte de *Rê Bordosa*), onde o autor reflete sobre a personagem, lembrando as aventuras étlicas e sexuais da *Junkie* urbana.

No caso dos *parceiros sexuais*, nota-se que não existe um padrão ou um parceiro constante. Para a personagem o interesse da relação com os homens é somente o aspecto sexual. Não interessa para ela a dimensão econômica, política ou cultural do outro, mas apenas o prazer que eles podem propiciar-lhe. Nas tiras em quadrinhos, abaixo, esse discurso aparece de uma maneira evidente:





Não importa se o parceiro é seu *tio Júlio*, ou motorista de Táxi, ou policial, etc., o sentido está no sexo livre. Para ela, os homens são definidos como sendo todos iguais, cuja utilidade é apenas o sexo.

Seu comportamento e seus temas

Ao abordar-se as relações entre os personagens nas histórias em quadrinhos de *Rê Bordosa*, nota-se que a questão dos conflitos de gênero se torna muito evidente. Na maioria das tiras, a protagonista sempre está se relacionando com o universo masculino e feminino ou refletindo sobre os embates entre esses dois segmentos.

Todavia, é necessário salientar que a "mola propulsora" das relações de *Rê Bordosa* com outros personagens sempre é o sexo. A questão das bebidas e badalações se tornam formas legitimadoras da vida de liberdade sexual da protagonista. Essas práticas sociais da personagem são representações sobre um imaginário social que foi sendo construído culturalmente desde os movimentos dos anos 1960 e 1970, mas que sofreu mudanças nos anos 80.

É importante lembrar que o quadrinista Angeli viveu esse período da contracultura e dialogou com diversos grupos sociais, o que contribuiu para uma experiência que nos anos 1980 se expressaria em suas criações artísticas. *Rê Bordosa* pode ser entendida como um discurso sobre as inquietações sociais vivenciadas e pregadas nas contestações civis da segunda metade do século XX. Além disso, por ser uma representação do gênero feminino pós-revolução sexual, *Rê Bordosa* e sua sexualidade são narradas a partir de uma ótica reichiniana, ou seja, essa protagonista legítima, em suas aventuras, uma prática de sexo livre.

Como em Reich (1979), a idéia de ter o sexo ou prazer sexual como uma forma de libertar os indivíduos do "cativeiro da submissão e da infelicidade" da sociedade autoritária está muito presente no cotidiano de *Rê Bordosa*.

O sexo livre e o direito de escolher o parceiro aparecem na narrativa como uma maneira de mostrar que a protagonista é dona do seu próprio corpo e também de sua sexualidade.

A sexualidade e o próprio cotidiano de *Rê Bordosa* terminam por contribuir para uma "vida de prazer" para ela. Esse cotidiano é o que interessa para a personagem, sugerindo um certo antagonismo em relação à cultura patriarcalista.

Ao criar *Rê Bordosa*, o quadrinista Angeli se apropriou de toda uma mentalidade social que foi construída nos movimentos de contracultura e também depois deste período. Então, a sexualidade abordada nas histórias em quadrinhos deste autor reflete em muitos aspectos os discursos da Revolução Sexual. Esta última foi muito influenciada pela teoria de economia sexual de Wilhelm Reich (1979).

Esta teoria salienta que o orgasmo é muito importante para a saúde mental e física dos indivíduos, bem como combate as neuroses da sociedade ocidental. Para

Reich, o conceito de orgasmo está relacionado com toda a alegria e espontaneidade e é, justamente, na realização dos desejos sexuais que se combateriam os sofrimentos. Estes, causados pelas imposições, normatizações e disciplinarizações da sociedade sobre os indivíduos. Nesta perspectiva, a repressão sobre os desejos humanos levaria a sociedade ao autoritarismo. A família seria um modelo de sofrimento, de negações, etc. No modelo patriarcalista, o homem seria a figura central e a mulher estaria legada à submissão. Reich salientava a capacidade de experimentação do orgasmo como forma de superação do autoritarismo patriarcal. Além disso, legitimava muito o papel da mulher nesta construção da potência orgástica.

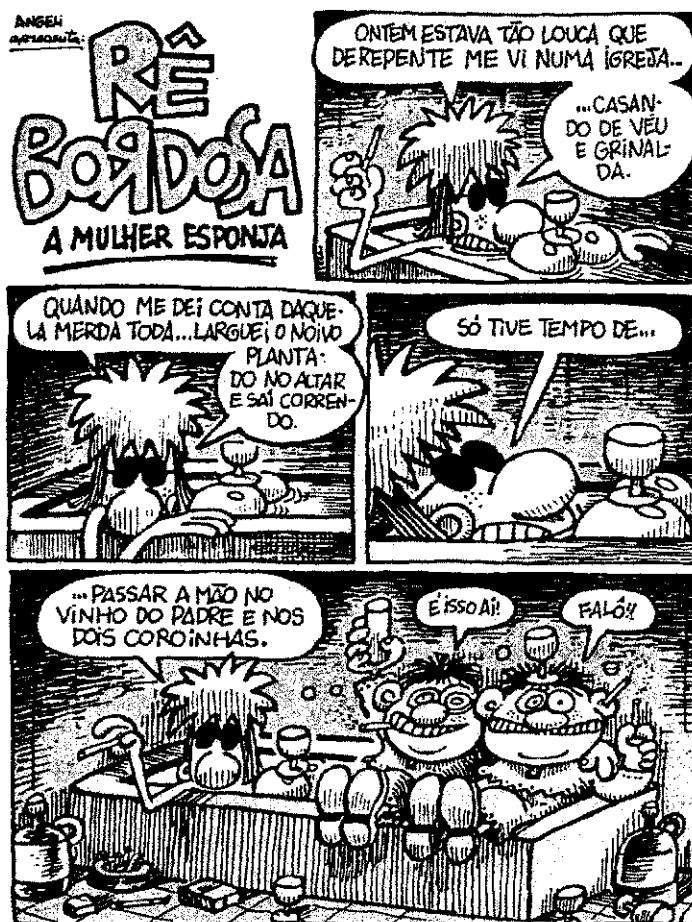
O orgasmo e outras atividades espontâneas eram, na opinião de Reich, suficientes e significativas, por si só, não requerendo justificativas nem explicações, (...) estas reformas derivam e foram justificadas por Reich da sua teoria de economia sexual, que constitui o núcleo do seu pensamento (RYCROFT, s/d.: 41-42).

As idéias desse autor foram em muito incorporadas pela revolução sexual e por muitos grupos culturais dos anos 1960 – *hippies*, feministas, roqueiros, etc. Da mesma forma, muitas das idéias de Reich estão presentes nas tiras em quadrinhos da personagem *Rê Bordosa*.

As principais temáticas abordadas nas aventuras de *Rê Bordosa* são justamente a sexualidade e a questão de gênero. Esta última temática é ressaltada por Angeli de uma maneira conflituosa, ou seja, mostrando muitos embates entre os universos masculino e feminino, bem como os dilemas das mulheres em legitimar os seus direitos e a liberdade sexual em relação à construção de uma vida a dois.



A personagem *Rê Bordosa*, em todos os arcos de histórias, sempre reafirma sua opção de liberdade sexual e nega um cotidiano matrimonial.



Há, portanto, uma exaltação de um cotidiano despreocupado com o futuro e com a instituição familiar. *Rê Bordosa* pode ser entendida como uma figura que

resiste a qualquer imposição que questione a liberdade dos indivíduos. Sua vida seria, neste caso, um rompimento com os valores patriarcais.

Para ela, o sentido da vida está relacionado à independência em relação aos pais, ao marido, filhos, religião, estado, sociedade, etc.

Rê Bordosa é uma sátira das angústias sociais em torno da repressão sexual e das relações de gênero. A liberdade e igualdade sexual são características fundamentais de seu comportamento cotidiano.

Rê Bordosa faz parte de um projeto artístico-cultural de Angeli. Entretanto, com que propósito? No próximo capítulo retomaremos a reflexão sobre a personagem, *Rê Bordosa*, mas agora enquanto um projeto artístico cultural, sob a seguinte questão: em que medida *Rê Bordosa* é um projeto de sentido pós-moderno?

CAPÍTULO III: *RÊ BORDOSA* COMO PROJETO CULTURAL E POLÍTICO

3.1 CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE A NOÇÃO DE CULTURA

Iniciaremos a reflexão sobre noções contemporâneas de cultura reconstruindo um pouco do debate estabelecido entre os *frankfurtianos*, pelo modo como evidenciaram a relação entre cultura e política, de um lado, e cultura e mercado, de outro. Ambos aspectos fundamentais para a análise das questões que envolvem os projetos artísticos-culturais construídos por quadrinistas *undergrounds* nos anos 1980 no Brasil.

Para Adorno e Horkheimer, a cultura midiática assenta-se na relação entre cultura e mercado. Sua perspectiva está centrada na produção e consumo dos produtos culturais.

Adorno e Horkheimer (1978: 159) afirmam que essa cultura de “lazer e entretenimento” se baseia no conceito de *Indústria Cultural*, ou seja, uma cultura produzida para a *massa popular* com o propósito de “alienação”. *Indústria cultural* seria a apropriação do capitalismo sobre a cultura, transformando-a em um produto a ser consumido.

Nesta perspectiva, os filmes, rádios, cinema e as histórias em quadrinhos seriam manifestações estéticas apropriadas pela sociedade industrial, isto é, sua existência estaria relacionada com a produção em série, a padronização e o propósito de consumo. Para Adorno e Horkheimer:

Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de

seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO e HORKHEIMER, 1978: 160).

Para Adorno e Horkheimer, a noção de *cultura de massa* era conveniente aos detentores dos meios de comunicação de massa. Para esses interessava a noção de que a *cultura de massa* seria uma cultura surgida espontaneamente da própria massa. Adorno e Horkheimer afirmam que a *indústria cultural* é portadora da ideologia dominante e não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas sobretudo determina o próprio consumo.

Essa *indústria cultural* impede a formação de produtores autônomos, fazendo com que haja uma mecanização do trabalho e do ócio. A partir dessa ótica, a arte na sociedade contemporânea tem como destino ser apropriada pelo capital e absorvida pela população na forma de mercadoria.

A dita *Indústria Cultural* teria o objetivo de classificar e organizar os indivíduos como consumidores, e, assim, padronizá-los a partir das características impostas pelas leis do mercado:

A unidade despreconcebida da indústria cultural atesta – em formação – da política. Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre estórias em revista a preços diversificados, não são fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los (ADORNO e HORKHEIMER, 1978: 160).

Segundo os autores em questão, existe uma intencionalidade dos donos das indústrias em manipular as massas e sujeitá-las a partir dessa imposição dos produtos, levando-as ao comodismo e não ao questionamento do cotidiano, da vida, etc. Existiria uma relação entre um círculo de manipulações e necessidades.

Esses teóricos da Escola de *Frankfurt* salientam que essa *Cultura de Massa* leva os indivíduos a crerem que a desigualdade social é algo natural e que não se deve questionar essa hierarquia existente na sociedade.

Esse conformismo, denunciado por Adorno e Horkheimer, seria a própria submissão dos indivíduos ao capital e à ideologia dominante. Então, aspectos, como o mito do herói, presentes na cultura de entretenimento, levariam – segundo essa concepção – os sujeitos a se conformarem com sua própria condição de vida, pois o direito ao sucesso estaria alcance de poucos.

Os *frankfurtianos* partem do princípio de que a *cultura de massa* produz a reificação (ou coisificação) e a alienação. A massificação da cultura leva o homem a se transformar em “coisa”, pois o indivíduo passa a não ter consciência do que absorve. Com isso, a racionalidade técnica seria a racionalidade dominante que aliena.

As histórias em quadrinhos e seus personagens – por exemplo, *Superman*, *Wonder Woman*, *Capitão América*, *Batman*, *Yellow Kid* e outros – seriam, nesta perspectiva, um veículo de propaganda de um pensamento dominante. A televisão, o cinema e o rádio também seriam formas de massificação e conformação do público.

Entretanto, a abordagem dos dois autores correu o risco de generalizar e homogeneizar as práticas culturais. A concepção desses *frankfurtianos* sobre cultura, ao centrar-se na denúncia do papel alienante da Indústria Cultural, subestima a dimensão de sujeitos ativos de indivíduos e grupos que na sua diversidade constroem práticas de resistência e de reinvenção cultural.

Adorno e Horkheimer construíram essa concepção a partir de um contexto histórico. Entre o período dos anos 1920 até meados da década de 1940, a

Alemanha e outros países europeus viviam um período muito violento, pois emergia pensamentos totalitaristas – o *nazismo* e o *facismo* –, que usavam a violência física e ideológica para expor e impor suas idéias. Foi nesse período que se praticou um dos mais tristes episódios da história humana, o holocausto.

A Alemanha Nazista utilizou os meios de comunicação, como o cinema, o rádio, etc. – para transmitir todo seu imaginário sócio-político com o intuito de ter uma aceitação por parte do público alemão e mostrar que seu pensamento era o “único” e verdadeiro caminho do progresso daquela sociedade. Para Adorno e Horkheimer, esse episódio foi a materialização da indústria cultural e do conformismo social. A maioria desses teóricos – de origem judaica – teve que se exilar para fugir da perseguição da polícia nazista.

Por outro lado, a consolidação do modelo *taylorista – fordista* nos EUA e, na seqüência, na Europa, levando ao fenômeno da produção e de consumo em massa teve importantes conseqüências para a atividade cultural.

Entretanto, a noção de *cultura de massa* em Adorno e Horkheimer ganhou outros contornos mesmo no âmbito da *Escola de Frankfurt*.

Nem todos os teóricos dessa Escola possuíam uma visão totalmente negativa da cultura midiática. Citaremos Walter Benjamin e Herbert Marcuse como exemplo de distinção em relação à perspectiva negativa.

Walter Benjamin (1978), por exemplo, também frankfurtiano, diferentemente dos autores citados anteriormente, em seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, afirma que mesmo no contexto atual onde o capitalismo se tornou bastante influente, pode-se produzir uma arte crítica. Ele parte da idéia da apropriação dos produtores e da questão dos grupos dos produtos culturais.

Benjamin mostra que existe uma distinção nas expressões de arte – pintura, cinema, histórias em quadrinhos, literatura – e cada uma é recepcionada diferentemente, isto é, os indivíduos se apresentam em relação às artes de uma maneira distinta.

O indivíduo que assiste ao cinema terá uma ação diferenciada com relação ao teatro. Sua ótica modificará a arte apresentada. Isso desconstrói o conceito de massa amórfica, salientando as possibilidades de um sujeito ativo e questionador. Existe uma relação mútua entre a obra de arte e o indivíduo que com ela se relaciona.

Outro fato é que a noção de recepção faz com que a arte seja revisada, reanalisada e percebida sob novos olhares. Com a recepção a obra não se esgota em si mesma, passa por outras leituras.

O conceito de recepção, utilizado por Walter Benjamin, mostra que existe um diálogo entre os indivíduos e as diversas manifestações artísticas. Tal relação não se dá sob um caráter unicamente impositivo, mas dialogizado, ou seja, as pessoas ao apreciarem uma obra ou produzi-la terminam por dialogar com um mundo a partir das relações sociais.

A reprodutibilidade técnica da arte fez com que ela passasse a ser recepcionada por um maior número de pessoas e cada uma delas com um olhar distinto. Essa massa faz parte de um conjunto de novas atitudes em face à obra de arte. O crescimento do número de espectadores tornou-se qualidade, pois a observação dessa arte é feita em ângulos diferentes.

É justamente essa percepção distinta dos indivíduos que faz a arte possuir uma característica relevante, isto é, seu caráter de mobilizador das massas. Através delas, os homens se divertem, adquirem hábitos, refletem sobre o mundo e sobre

suas vidas. Benjamin ao afirmar o indivíduo como especialista contribuiu para redefinir a relação entre a cultura midiática e os indivíduos.

Benjamin termina por criticar a concepção pessimista de Adorno e Horkheimer, devido às suas generalizações em torno da cultura midiática. Contudo, ele não nega que a cultura possa ser apropriada por alguns setores com o intuito de manipular os indivíduos. Ele próprio criticava o uso do cinema na Alemanha Nazista como uma forma de propaganda ideológica e de construção de um imaginário social de guerra. O que Benjamin afirmava era que construir apenas uma visão pessimista da cultura de massa terminava limitando a percepção do fenômeno. Neste sentido, ele critica Adorno e Horkheimer por apenas visualizar esse debate pelo ponto de vista da apropriação da cultura pelo mercado.

Benjamin salienta a importância da necessidade de entender cada arte por sua própria leitura e o valor cultural e da recepção que as obras possuem para os indivíduos. Estes, como pensantes, e não amórficos. Isto não quer dizer que tal autor não reconheça e critique o fenômeno da standardização da arte pela *Indústria cultural*.

Marcuse (1978), também frankfurtiano, em seu texto *A Arte na Sociedade Unidimensional*, traz a ideia de que a arte pode ter um caráter militante (engajado). A função da obra estaria na reflexão sobre o social. Para Marcuse, a arte deve possuir um caráter revolucionário, pois esse ideário não estaria mais associado ao proletariado.

Marcuse afirma que essa classe foi absorvida pelo próprio *Sistema*, tendo perdido sua característica revolucionária. A contestação deveria ser encontrada em outras áreas, como mulheres, nas artes, nos jovens, etc. Esse valor contestatório não deveria ser apenas econômico, mas ter um cunho fundamentalmente cultural.

Para Marcuse, existe uma possibilidade de conexão da produção cultural em ato revolucionário. Nisso, sua perspectiva de cultura midiática parte do pressuposto de que há uma possibilidade de conexão entre cultura e militância, pelo qual a arte seria a saída para a mudança social, já que o proletariado havia perdido seu caráter revolucionário.

Essa relação entre militância e cultura estaria associada à construção de uma arte engajada e de vanguarda, com isso, sendo capaz de contribuir para o surgimento de uma consciência militante.

A arte passaria a ter uma importância profunda, pois sua função social teria um sentido de construção de uma prática militante. De certo modo, essa idéia aproxima Marcuse de Adorno e Horkheimer devido à concepção de uma arte superior e inferior. A primeira seria a própria vanguarda. Nota-se uma distinção entre ele e Benjamin, pois este último não concebia a cultura a partir dessa perspectiva.

Marcuse salienta uma linguagem revolucionária na arte, mas para isso deveria existir uma transformação nos padrões estéticos. Esse autor se tornou referência do movimento de Contracultura, devido a essa proposta de crítica ao *Establishment* e sua relação (relaboração) com o marxismo.

Para Marcuse, a revolução social dependeria de uma nova proposta política. Esta deveria estar aberta à dimensão da sensibilidade, da fantasia e do desejo. O pressuposto dele é o de que a sociedade não se reproduz apenas no cotidiano, mas também em seu sentido. A emancipação requer condições de atuação sobre ambas as dimensões.

Um outro ponto de vista sobre o conceito de "*cultura de massa*" foi discutido por Umberto Eco. Para Eco (1979: 8), um dos primeiros problemas na utilização do termo *cultura de massa* é a questão dos *conceitos-fetiches* gerados por essa

expressão. Tais características contribuem para a não visualização da cultura do lazer e do entretenimento como práticas culturais da sociedade. O fetichismo termina por associar esse tipo de cultura apenas a fatores mercadológicos, como por exemplo a noção de produto fabricado e os consumidores.

Eco salienta que o termo *cultura de massa* possui um caráter genérico e ambíguo, homogeneizando os indivíduos em uma espécie de *massa amórfica* e não pensante. Outro fato é que esse termo seria uma construção histórica, ou seja, um conceito criado pelo homem, não devendo ser concebido como algo natural.

Além disso, o conceito de *cultura de massa* contribui para a construção de níveis de cultura: erudita (superior), média (popular) e a de massa. Isso, terminaria por construir uma concepção limitada e generalizadora de cultura.

Eco afirma que esse tipo de concepção de cultura é produto de uma ótica maniqueísta de mundo, negando, assim, a contextualidade das relações humanas. Este autor mostra que essa cultura ligada ao lazer e ao entretenimento faz parte das práticas sociais e das tensões do mundo contemporâneo, isto é, ela foi construída dentro do nosso cotidiano. Então, essa característica cultural é uma prática social de nosso tempo, e não um produto tão somente mercadológico. Para ele, no período histórico em que vivemos – onde as informações são transmitidas de uma maneira instantânea e o tempo se tornou mecanizado – a cultura midiática seria uma forma de integrar e colocar os bens culturais à disposição de todos.

O universo das comunicações de massa é reconhecemo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva (ECO, 1979: 11).

O que Eco está tentando afirmar é que essa cultura – ligada aos meios de comunicação – surgiu historicamente com as relações sociais no período contemporâneo e deve ser entendida a partir do seu próprio contexto cultural. Os jornais, a televisão, as histórias em quadrinhos, etc., são aspectos culturais que emergiram devido às indagações históricas e sociais de nosso tempo, bem como as inovações tecnológicas alcançadas por nossa civilização.

Eco (1979: 8-9) visualiza duas maneiras contemporâneas polarizadas de conceber cultura: uma concepção apocalíptica e uma integrada. Na ótica apocalíptica, a tendência é entender a cultura do entretenimento como uma espécie de indústria que massifica as práticas culturais, onde as relações passam a existir pelas leis do mercado. Os apocalípticos reduziriam os indivíduos ao consumismo, tornando-os homens-massa. O próprio produto artístico seria, nesse caso, um puro fetiche a ser alcançado e consumido pelas pessoas. Essas últimas passam a ser descritas – a partir dessa concepção – como vítimas desse produto de massa. Nessa perspectiva, haveria uma espécie de idiotização dos indivíduos, cuja arte seria limitada em termos estéticos.

Na concepção integrada, o entendimento é bastante distinto, pois ela associa a cultura do entretenimento às construções artísticas de nosso tempo contemporâneo, ou seja, faz parte das mudanças sociais e dos próprios instrumentos culturais de uma contextualidade histórica, onde os avanços tecnológicos, uma comunicação mais rápida, terminou por modificar as relações sociais.

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. Frequentemente, essas massas impuseram um *ethos* próprio, fizeram valer, em diversos períodos

históricos, exigências particulares, puseram em circulação uma linguagem própria, isto é, elaboraram propostas saídas de baixo (ECO, 1979: 24).

Um determinado indivíduo pode ter acesso à narrativa de Machado de Assis e assistir a um jornal durante à noite.

(...), a resposta otimista do integrado: já que a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a estória em quadrinhos, o romance popular e a *Reader Digest* agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura 'popular' (ECO, 1979: 8 – 9).

Eco afirma que a partir da perspectiva integrada, as pessoas passam a conceber a cultura de uma maneira mais problematizadora, dando importância ao contexto histórico em que uma determinada prática cultural é produzida. Ao ler uma história em quadrinho, o indivíduo não será um sujeito amórfico (ou não pensante), mais um agente que está exercendo a prática da leitura, seja ela para o próprio lazer e divertimento ou para encontrar nessa narrativa algo que lhe ajude a compreender sua realidade.

E em flagrante contraste com a perspectiva frankfurtiana, que Eco faz uma defesa da cultura midiática. Para este autor, essa cultura passou a se tornar uma definição de ordem antropológica que indica uma relação com a temporalidade contemporânea, onde os fenômenos dos meios de comunicação estão conexos com as relações sociais no cotidiano, isto é, esta cultura é uma construção de nosso tempo e deve ser entendida por suas próprias peculiaridades.

Também para Thompson (1998), Adorno e Horkheimer se equivocam ao pressuporem que o consumo de bens culturais significa uma postura de aceitação da ordem social. Seu argumento supõe uma autonomia interpretativa do sujeito que acessa os bens culturais disponíveis.

Para ele, o desenvolvimento dos meios de comunicação ocorreu de modo completamente imbricado com a emergência das sociedades modernas. A discussão sobre a mídia deveria ser, portanto, algo central. Sob tal ponto de vista, Thompson (1998) crítica o negativismo da abordagem dos frankfurtianos contida na formulação da "indústria cultural".

A sociabilidade, criada pela interação midiática, conectam os indivíduos através da comunicação e toda uma simbologia. São nos contextos sociais que os indivíduos produzem cultura e recebem as formas simbólicas mediadas. As recepções dos sujeitos são feitas a partir de um contexto sócio-histórico específico, pelo qual é caracterizado pelas relações de poder.

Essa apropriação da mídia se dá de uma maneira diferenciada, pois os indivíduos possuem maneiras distintas de se relacionar com outros nos diversos aspectos da vida. A mídia possui uma relação com o cotidiano das pessoas e a comunicação midiática faz parte do mundo contemporâneo.

Já para Certeau (1996), apesar de uma determinada ordem, baseada no domínio de um determinado grupo social imposto sobre outros, os indivíduos reinterpretam à sua maneira, isto é, a partir de táticas no cotidiano as pessoas constroem uma espécie de "arte ordinária" e reconstroem socialmente a realidade.

Esse consumo criativo dos indivíduos termina por propiciar uma pluralidade de interpretações das relações sociais. Nota-se, nesta perspectiva certeuniana, uma distinção com a ótica de Adorno e Horkheimer em relação à cultura. Para Certeau (1996), a cultura é produzida no cotidiano pelas diversas relações sociais por variados grupos que compõe a sociedade.

O referido autor elaborou a noção de cultura a partir da idéia de "resistência". Esta última seria a forma dos indivíduos se imporem às disciplinarizações. As *táticas*

seriam as burlas que sujeitos utilizam para negar e transgredir as *estratégias* construídas pelas instituições – Estado, Escola, Justiça, Religião, etc. – para disciplinar, normalmente as pessoas.

Certeau (1996) salienta que os indivíduos possuem operações próprias (*arte fazer*) que constroem lutas subreptícias que burlam as imposições de uma norma, transformando-a. Então, não existe uma *massa amórfica* ou *cultura de massa* como afirmavam alguns teóricos, mas, sim os usos que os homens fazem das culturas difundidas.

Sob tal referência, ao lerem ou criarem as histórias em quadrinhos ou outras atividades culturais, os sujeitos históricos consomem, interpretam, apropriam, inserem essa prática cultural em uma rede relacional, ou seja, os usos estão relacionados com o contexto social, bem como com as diversas práticas cotidianas dos indivíduos.

Conheço pesquisadores habilidosos nesta arte do desvio, que é um retorno da ética, do prazer e da invenção a instituição científica, (...), tratar assim as táticas cotidianas seria uma arte ordinária, achar-se na situação comum e fazer da escritura uma maneira de fazer 'sucata' (CERTEAU, 1996: 90).

Salienta-se que na sociedade essa apropriação não se dá de uma maneira homogênea e, sim, heterogênea e conflituosa. Certeau (1996) afirma que as táticas assumem formas distintas de entender a cultura.

Entre o pessimismo de alguns frankfurtianos e o entusiasmo de Eco para com o fenômeno da "cultura de massa", preferimos uma postura mais prudente, que procure considerar, na dinâmica cultural, tanto o momento de produção como o de uso. Sobretudo optamos por considerar essa como uma relação problemática, como um lugar de tensão e resistência. E sob tal referência que analisaremos o projeto

artístico cultural de Angeli, sobretudo expresso por meio da personagem *Rê Bordosa*.

3.2 O SURGIMENTO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E SUA TRAJETÓRIA NOS ESTADOS UNIDOS

Antes de iniciarmos nossa reflexão sobre o surgimento das histórias em quadrinhos, é necessário salientar que mostraremos a trajetória dessa expressão artística nos territórios norte-americano e brasileiro. Esta opção se deve a duas questões bastante relevantes. A primeira é o fato de que o formato das narrativas gráficas brasileiras foram influenciadas pelo modelo de histórias em quadrinhos produzidas nos Estados Unidos, isto é, publicadas em série. A segunda questão é que os quadrinhos produzidos na Europa possuem outra característica, onde as narrativas gráficas são produzidas como uma obra – em uma encadernação – ao longo de todo ano, semelhantemente ao que acontece com os livros. Isso não quer dizer que, em termos de histórias em quadrinhos, não haja exemplos de produção em série. Pelo contrário, podemos citar o exemplo da revista inglesa *2000 AD*, que possui um formato semelhante ao que é produzido na América. O que salientamos é que na Europa os quadrinhos se desenvolveram diferentemente. Todavia, quando falamos do surgimento dessa arte, teremos que remeter ao continente europeu, pois foi nessa região que os quadrinhos emergiram na primeira metade do século XIX.

Para Feijó (1997: 18), a história em quadrinhos é um típico gênero da popularização dos meios de comunicação, uma produção cultural com fortes bases industriais, ou seja, a preocupação com as vendas, a publicação, o desejo do público e as diversas questões do mercado. Entretanto, esta base mercadológica

não impediu que os quadrinhos possuísem uma preocupação com a estética, com a narrativa e com uma imagem de qualidade.

No início do século XIX, as cidades européias – e também as americanas – se tornavam centros urbanos altamente industriais, com milhões de pessoas circulando, trabalhando e consumindo dentro de seus cotidianos. Com o passar do tempo a vida urbana se tornou mecanizada e o tempo “passava” cada vez mais rápido, ou seja, o cotidiano se transformava em uma espécie de “fábrica humana”, onde os indivíduos precisavam ser ágeis e assimilar as diversas informações que a sociedade transmitia de uma maneira mais depressa.

Nisso, as narrativas gráficas (ou histórias em quadrinhos) surgem, juntamente com os jornais e a literatura de folhetins, como sendo uma forma cultural que emergia em um momento histórico, onde havia uma necessidade de informar cada vez mais rápido e vender produtos para um público mais amplo.

A cultura de massa surge como uma cultura de lazer, de entretenimento, que busca o lucro e que depende de certas tecnologias para existir e poder alcançar o seu público. A relação pessoal é substituída por um meio técnico de comunicação a distância, impessoal e aberto, capaz de atingir milhares ou milhões de pessoas. Sua forma e conteúdo, entretanto, devem ser acessíveis a esses consumidores (FEIJÓ, 1997: 17).

Nesse período, as histórias em quadrinhos surgem como uma forma artística que transcende os limites da escrita, ou seja, em uma sociedade onde a educação era privilégio para poucos a comunicação por imagens atingiria mais indivíduos. Através das imagens poderiam ser divulgados os discursos, as informações, as mercadorias etc. As imagens foram utilizadas cada vez mais como sendo uma forma de comunicação.

Então, as narrativas gráficas, as charges, surgem nessa época como uma nova forma de representar a sociedade e seu cotidiano. Todavia, é necessário

entender que o surgimento dessas expressões de arte está associado a esse imaginário da modernidade que moldava a sociedade.

É importante salientar a diferença, já neste momento, entre as charges e as narrativas gráficas. A primeira tem como função a transmissão de um conteúdo crítico humorístico em uma única imagem. Enquanto a segunda se traduz por uma seqüência de acontecimentos ilustrados ou uma espécie de narrativa visual. As histórias em quadrinhos possuem uma forte semelhança com o cinema, pois essas duas produções artísticas são artes seqüenciais, ou seja, imagens em movimento dentro de uma seqüência lógica.

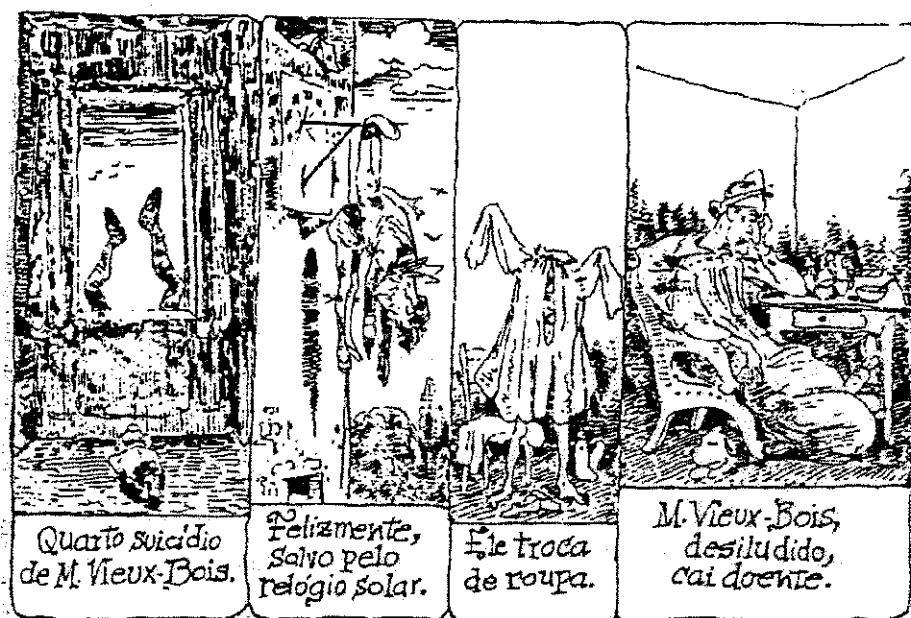
No entanto, as histórias em quadrinhos são produções artísticas com suas próprias peculiaridades, cuja comunicação se faz por intermédio do amálgama entre a imagem e a narrativa. Para Bibe-Luyten (1985: 12), as histórias em quadrinhos são construídas por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita, como nós havíamos salientado. É justamente o conjunto de ambas as formas – a literatura e o desenho – que caracteriza os quadrinhos. Esse caráter misto termina por mostrar que essa expressão artística faz parte da cultura contemporânea, cuja característica se baseia na multiplicidade de discursos e interpretações, bem como nas inovações de técnicas e estilos.

Os quadrinhos surgem em um período de transformações sócio-culturais, na primeira metade do século XIX. A primeira história em quadrinhos foi criada pelo Suíço Rudolph Topffer com a publicação de *M. Vieuxbois*. Ele próprio denominou sua criação como sendo uma espécie de “literatura em estampas”. Seus quadrinhos eram uma crônica da vida cotidiana, cujos desenhos e textos eram utilizados por ele para representar uma ação contínua. Porém, sua narrativa tinha cortes de tempo e espaço.

Segundo Moya (1986: 12), Topffer foi o precursor das narrativas gráficas, ele construiu as bases para o desenvolvimento desta arte contemporânea. Seus personagens eram descritos e analisados de uma maneira profunda, pois ele refletia sobre a questão dos nomes, da idade, das preocupações e até sobre as relações familiares.

Todos os heróis de Töpffer estão à procura de algo aparentemente simples, mas que acaba provocando catástrofes: é o objeto amado por *M. Vieuxbois* (1827), o cometa de *Dr. Festus* (1829), a liberdade de caçar borboleta de *M. Cryptogame* (1830), o nascimento de *M. Jabot* (1831), um sistema educativo para crianças de *M. Crépin* (1837) ou um estado social para *Albert* (1844). (MOYA, 1986: 13).

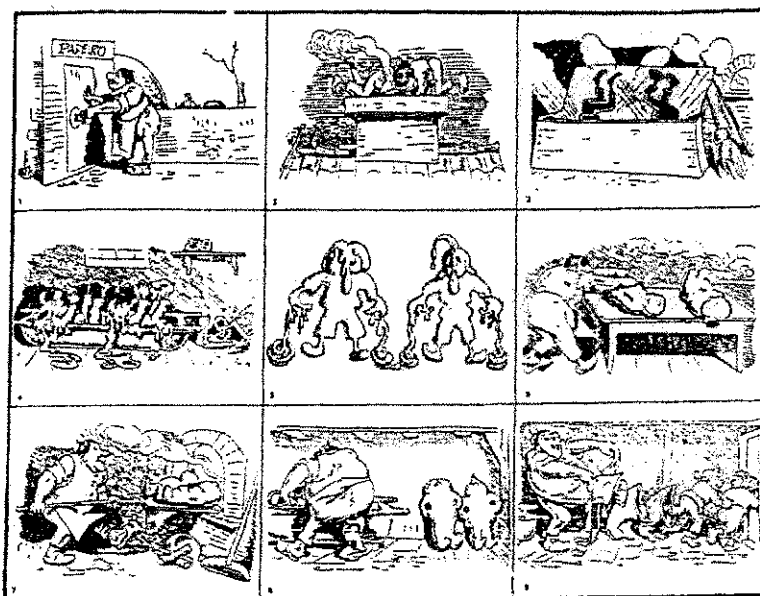
Moya salienta que os quadrinhos de Topffer possuem uma lógica de causas e efeitos das ações de seus personagens, onde são inseridos no cotidiano e com os diversos problemas sociais, como podemos perceber nos desenhos abaixo¹⁹:



Paralelamente a esse artista, emergiram o Alemão Wilhelm Busch – com a publicação do ano de 1865 intitulada de *Max und Moritz*, que narrava as aventuras

¹⁹ Quadrinho *M. Vieux-Bois* de Rudolph Töpffer publicado no ano de 1827 no seu livro *Histoires em Estampes*.

de dois garotos – e o francês Christophe, pseudônimo de Georges Colomb, que criou a *Famille Fenovillard*. Esta história em quadrinhos retratava as questões familiares, na qual um casal provinciano e suas duas filhas – *Artémise e Cunegunde* – se relacionavam no cotidiano.



20

Para Moya (1986: 16), Töpffer, Colomb e Busch foram os responsáveis por unir duas formas de arte – literatura e desenho –, bem como, refletir o cotidiano das sociedades e as relações humanas, através de suas produções artísticas. Foi justamente por meio desse “amalgama artístico”, criado por esses indivíduos que os quadrinhos se tornaram uma das maiores expressões de arte do mundo contemporâneo.

Entretanto, os quadrinhos como nós os conhecemos atualmente – revistas semanais, mensais e publicação em jornais – emergiram no ano de 1895 com o norte-americano Richard Outcault e sua criação “*Yellow Kid*”. Sua produção inaugurou oficialmente o gênero dos quadrinhos, pois Outcault introduziu nessa arte

²⁰ Quadrinho *Max und Moritz* de Wilhelm Busch do ano de 1865.

a idéia dos balões e a produção contínua, o que terminou por definir as características atuais das histórias em quadrinhos.

A produção contínua – seja ela em revistas próprias ou jornais – popularizou os quadrinhos, ou seja, eles passaram a ser mais acessíveis a um maior número de pessoas. Esta característica foi bastante relevante, pois, antes de Outcalt, os quadrinhos eram editados em álbuns ou livros, o que tornava mais difícil sua popularização.

Em relação aos balões, estes propiciaram uma nova dinâmica na narrativa, libertando, assim, os desenhos dos textos que se localizavam como uma espécie de nota de rodapé. Isso diferenciava, em muitas questões, as criações de Outcalt em relação às produções de seus antecessores, pois se antes o texto vinha embaixo das imagens, com "*Yellow Kid*" os desenhos e os textos passaram a ser integrados, como notamos nesta afirmação da autora Bibe-Luyten:

Com o aparecimento do balão, os personagens passam a falar e a narrativa ganha um novo dinamismo, libertando-se, ao mesmo tempo, da figura do narrador e do texto de rodapé que acompanhava cada imagem. Com essa autonomia, cada quadrinho ganhou uma incrível agilidade, porque passou a contar em seu interior, integradas à imagem, com todas as informações necessárias para o seu entendimento. Os personagens passam a expressar-se com suas próprias palavras, e surgem as onomatopéias acrescentando sonoridade às imagens (BIBE-LUYTEN, 1985:19).

Nesse sentido, percebemos que os quadrinhos são um conjunto de imagens seqüenciais, no qual o sentido de tempo e espaço está interligado a uma rede de ações lógicas e coerentes, isto é, as imagens se baseiam na imbricação da narração com as ações lógicas dos personagens. Como a narrativa gráfica significa uma articulação entre o texto escrito e a imagem, essa tipicidade própria dos quadrinhos tem como função a idéia de que os desenhos estão em movimento.

No momento em que Outcault, na sua história *The Yellow Kid*, colocou textos dentro do quadrinho e encerrou-os dentro do balão, estava fazendo mais do que mudar a localização das palavras em relação às figuras. De fato, a inclusão de palavras no campo imagístico implicou numa transformação do seu uso acrescentando conotações e algumas vezes alterando o seu significado (COHEM e KLAWA, 1997: 112).

Yellow Kid foi uma grande inovação para sua época e definiu toda essa expressão artística. Com ele, vieram outros personagens, como por exemplo: *Os Sobrinhos do Capitão*, de Rudolph Dicks, em 1897; *Krazy Kat* (1910)²¹, de George Herriman; o *Gato Félix*, de Pat Sullivan, no ano de 1923 e muitos outros. Os quadrinhos se tornaram um sucesso muito grande nos Estados Unidos, que com o passar dos anos começaram a ser exportados. Para isso, foram criados os *Syndicates* que eram agências, cuja função era vender os quadrinhos para outros países.



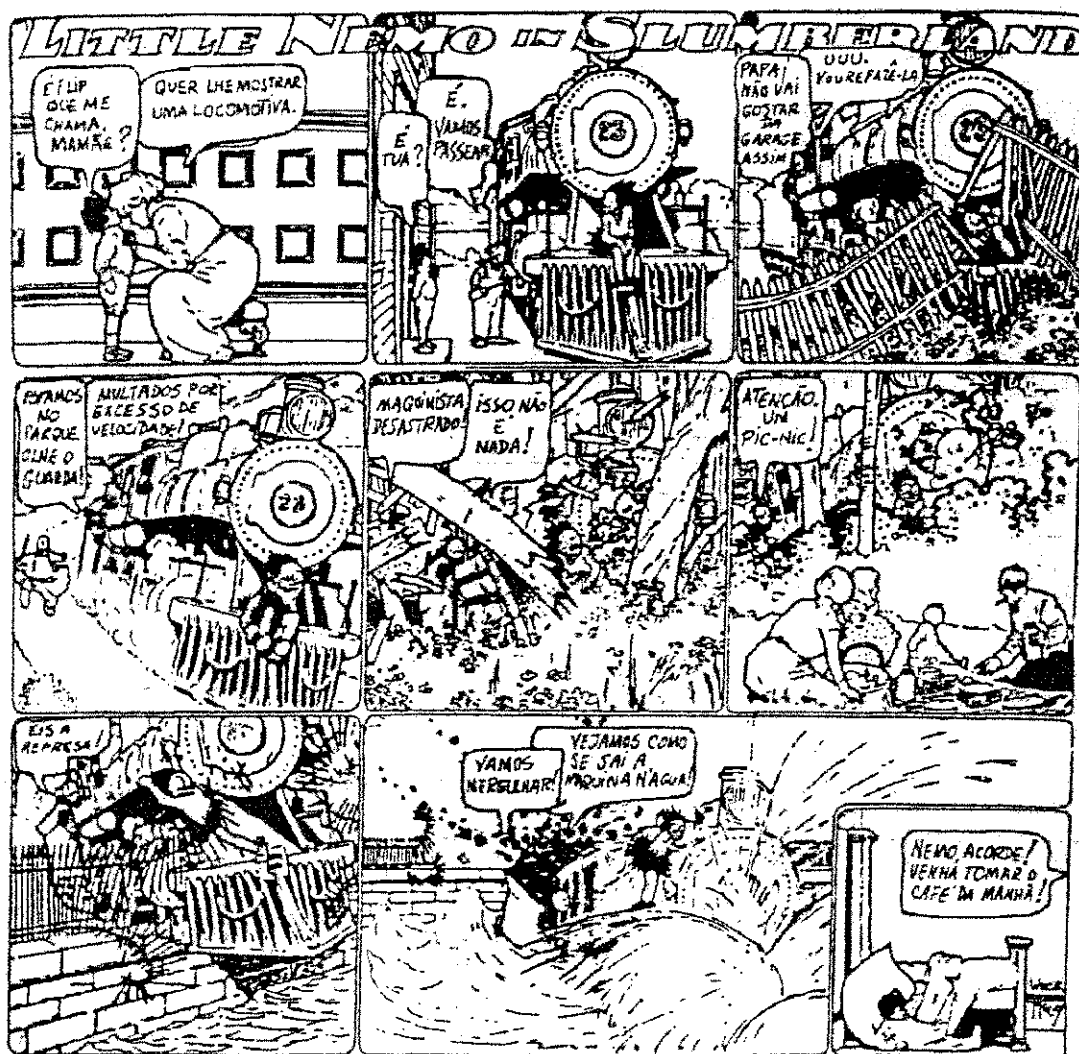
22

²¹ Esta obra em quadrinhos possui uma narrativa rebuscada que fazia uma reflexão muito profunda acerca das relações sociais. A partir de um triângulo amoroso entre um cão, uma gata e um rato, George Herriman discutiu os temas da sexualidade, das relações de gênero e outros.

²² *YELLOW KID*. O Menino Amarelo foi criado por Richard F. Outcault em 1895 que narrava as aventuras de um garoto que vivia no "Beco de Hogan", em cujo local viviam chineses, negros e pessoas de diversas etnias. As histórias desse personagem refletem muito o cotidiano da cidade de Nova York, que no final do século XIX tinha muitos imigrantes.

Segundo Bibe-Luyten (1985), os *Syndicates* foram os responsáveis pela grande difusão das histórias em quadrinhos. Essas agências distribuidoras aumentaram as tiragens, contrataram desenhistas com o intuito de elevar a produção em série, bem como diminuir o preço para os jornais e revistas poderem adquirir o licenciamento dos quadrinhos. Foi nessa época que os quadrinhos passaram a ter uma multiplicidade de temas. Se antes eles eram divididos em *kids strips* (crianças), *animal strips* (bichos), *family strips* (famílias) e *girls strips* (garotas), nesse momento, surge o gênero herói (não confundir com super-herói) que trouxe em sua narrativa temas como ficção científica, aventura, terror, contos policiais, etc. Esse tipo de tema é denominado de narrativa *pulp*, cuja característica fazia parte da literatura da época.

Nos quadrinhos, essa narrativa foi denominada de *adventure strips* ou gênero de aventura. Um dos maiores quadrinhos desse gênero foi *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay, em 1905, que narrava os sonhos intermináveis do garoto Nemo. Podemos também citar o exemplo de *Buck Rogers*, de Richard Calkins (1928) e *Tarzan*, adaptado por Hal Foster do romance de E. R. Burroughs. Nesse gênero, o sentido não era as sátiras e nem as piadas com o cotidiano – que eram bastante presentes em outros quadrinhos – mas o suspense gerado no final da aventura. Essa característica fez com que aumentassem as vendas dos quadrinhos, pois fazia com que os leitores se interessassem em descobrir o que estava por acontecer com o herói, gerando uma grande expectativa.



23

A leitura dos quadrinhos se tornou uma prática diária para o público infanto-juvenil da classe média no cotidiano dos centros urbanos e havia um interesse por parte dessas pessoas em acompanhar as aventuras dos heróis, como o mágico *Mandrake*, o *Fantasma* e o herói futurista *Flash Gordon*.

²³ *LITTLE NENO In Slumberland* foi criado por Winsor McCay em 1905.



Entretanto, foi com o surgimento do gênero "super-herói" que as histórias em quadrinhos se tornaram cada vez mais populares. O que diferencia os "super-heróis" dos "heróis" é que, no primeiro, os protagonistas das histórias possuem poderes sobre humanos. Esta característica foi fundamental para a "atração" de novos leitores, principalmente dos infanto-juvenis.

Esse gênero dos quadrinhos surgiu na década de 1930. Este período foi muito conturbado, pois foi uma época em que os regimes totalitários se estabeleceram na Europa, a crise da Bolsa de Nova York enfraqueceu a economia de vários países e em 1939 se inicia o conflito mais violento que o mundo já havia presenciado: a II Grande Guerra Mundial. O genocídio e a destruição que este

²⁴ *Flash Gordon* foi criado por Alex Raymond em 1934 e narra as aventuras de um herói intergaláctico.

conflito gerou terminou por construir um pessimismo e angústia generalizada em relação ao futuro.

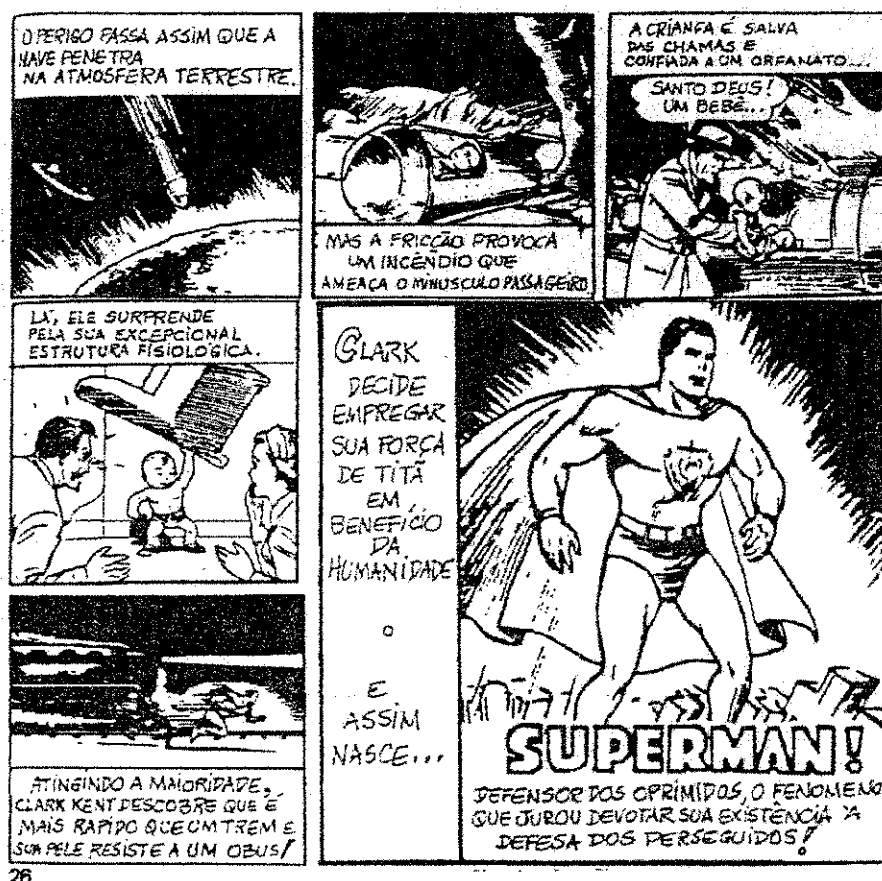
Foi, justamente, nessa época conturbada que surgiu o gênero mais popular das histórias em quadrinhos, as narrativas gráficas de super-heróis. Esse gênero emergiu no ano de 1938 com a publicação da revista *Action Comics*, que narrava – e ainda narra – as aventuras do *Superman*. Este personagem foi criado pelos estudantes da cidade de Cleveland, no Estado de Ohio, Jerry Siegel e Joe Schuster, num *Fanzine*²⁵ de 1933, cuja história tinha o título de “*The Reign of Superman*”.

As histórias do *Superman* cativaram muitos leitores devido ao fato de sua narrativa estar repleta de ficção científica, aventuras fantásticas e toda uma mitologia que resgatava a crença em torno do herói. Quanto ao personagem, suas aventuras fazem um amálgama dos mitos cristão com os mitos gregos. Em relação à crença cristã, nota-se que *Superman* possui muitos paralelos com a narrativa de *Moisés* e a de *Jesus Cristo*, bem como com vários personagens da literatura bíblica. Tanto *Moisés* quanto *Superman* foram colocados em uma “cesta” – no caso do personagem em quadrinhos foi uma nave – pelos pais para poderem salva-los e também se tornarem os libertadores de um povo. Outro fato é que *Superman* possui características cristãs, como o messianismo, salvação, bondade, compaixão, maniqueísmo, etc. *Superman* seria uma espécie de salvador para os habitantes da cidade fictícia de *Metrópolis*, bem como de todo o mundo.

Já em relação aos mitos gregos, nota-se um paralelo entre *Superman* e o mito do deus *Apolo*. Os dois possuem poderes provenientes do Sol e este astro termina por impedir o envelhecimento deles. Também nota-se uma forte semelhança

²⁵ *Fanzine* pode ser entendido como pequenos *folhetins* ou revistas feitos por fãs, cujos temas abordados são diversos. Essa expressão artística surgiu na primeira metade do século XX nos Estados Unidos.

entre o *Superman* com os heróis gregos – como *Hercules*, *Perseu*, *Teseu* – em relação à questão das aventuras e dos feitos fantásticos.

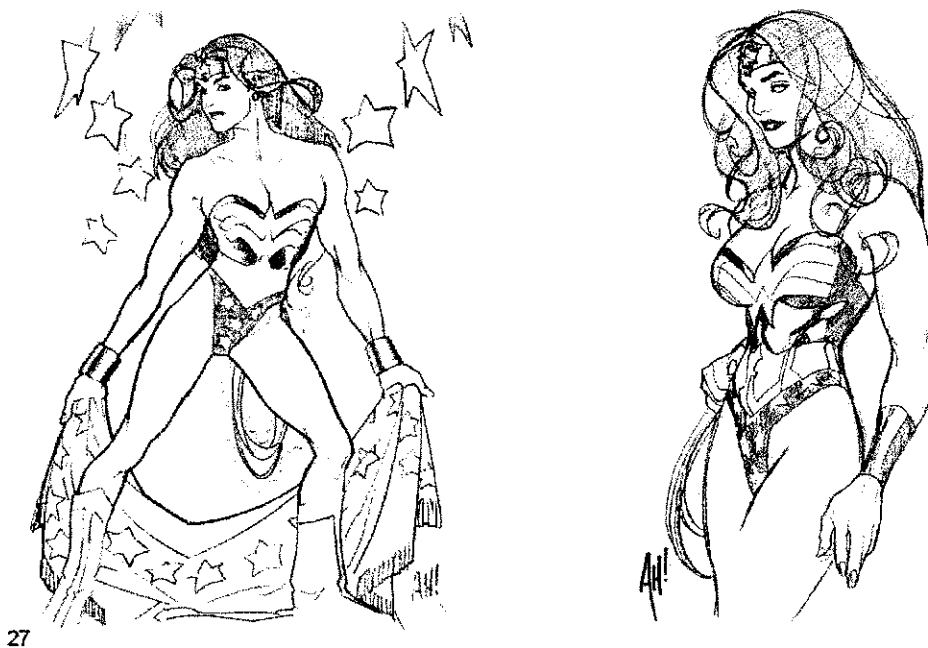


Percebe-se, ainda, que o gênero super-herói possui sua própria mitologia e características, como por exemplo a questão da identidade secreta, galeria de vilões, supergrupos, parceiros-mirins, etc. Com o surgimento do personagem *Superman*, outros foram criados nos anos posteriores, o que proporcionou o fortalecimento deste gênero. São exemplos: o personagem *Batman*, criado por Bill Finger e Bob Kane, na revista *Detective Comics* nº 27. Este personagem é o oposto do *Superman*. Suas aventuras são repletas do cenário sombrio e *noir* e resgata a literatura policial e enfatiza muito as questões da violência dos centros urbanos. Nota-se, em muitos aspectos, algumas reflexões freudianas presentes nas

²⁶ *Superman* se tornou um ícone do mundo contemporâneo.

aventuras do personagem, como o trauma reprimido, a loucura de alguns personagens, bem como a obsessão por um determinado objetivo.

Outro personagem que destaca-se é *Wonder Woman* (ou *Mulher-Maravilha*), criada pelo psicólogo William Moulton Marston, em 1941, na revista *All Star Comics* nº 8. A personagem se tornou muito popular, terminando por ter sua própria revista. *Wonder Woman* foi uma das primeiras heroínas a surgirem, mas foi – e ainda é – a mais conhecida. Suas aventuras são repletas de referências aos mitos gregos, bem como ao universo feminino. As aventuras da personagem se refere em muitos pontos às indagações femininas do nosso tempo, como por exemplo a liberdade sexual, vida independente e as angústias do gênero feminino no cotidiano da sociedade ocidental, que ainda possui resquícios do patriarcalismo.



Outros personagens surgiram neste período, como o *Flash* (1939), de Gardner Fox e Harry Lampert; *Namor* (1939), de Bill Everett; *Capitão Marvel*, na *Revista Fawcett*; o *Capitão América* (1941), de Joe Simon e Jack Kirby, etc. O

²⁷ *Wonder Woman* (desenhos de Adam Hughes).

gênero super-herói se tornou, assim, muito popular, tendo sido responsável por aumentar as vendas das histórias em quadrinhos.

Registra-se que na década de 1950 as histórias em quadrinhos e outras produções artísticas – ligadas ao entretenimento e ao lazer, como cinema, teatro, literatura, etc. – sofreram uma forte e violenta repressão nos Estados Unidos. Neste período pós-guerra nos Estados Unidos, houve uma perseguição muito grande em relação aos indivíduos que eram taxados de “comunistas”.

Uma política empreendida pelo senador Joseph McCarthy – conhecida como *macarthismo* – privou muitos cidadãos de seus direitos civis, perseguindo e prendendo muito deles. Foi uma época muito obscura, pois o conservadorismo norte-americano, materializado por essa política, censurou muitos filmes, peças teatrais, romances. O interesse, segundo a perspectiva desse senador, era combater o “período comunista” que “ameaçava” a América, seu “*way of life*”.

É necessário salientar que esta política pode ser entendida como um dos desdobramentos da Guerra Fria. Isto é, o conflito ideológico entre os Estados Unidos e a União Soviética terminou por proporcionar o surgimento de ditaduras, guerras e outros tipos de violência pelo mundo inteiro.

Nos quadrinhos, essa perseguição foi materializada pela repressão empreendida pelo psiquiatra Dr. Frederic Wertham. Com a publicação, em 1953, do livro *Seduction of the Innocents*, o autor elabora todo um discurso em que faz um paralelo da delinqüência juvenil em relação às narrativas gráficas. Para ele, os quadrinhos exerciam um efeito negativo na moral e na formação psicológicas das crianças e dos jovens, isto é, essa teoria afirmava na época que os quadrinhos eram os responsáveis pela violência crescente na sociedade. Nisso, personagens como

Batman, Wonder Woman, Superman, Capitão América e outros, seriam incentivadores da delinqüência, do homossexualismo, da pornografia, etc.

Segundo Bibe-Luyten (1985: 37), a campanha antiquadrinhos de Werthan foi muito violenta, tendo contribuído para a destruição de muitas revistas em fogueiras em praças públicas. Um dos gêneros de quadrinhos que mais sofreu repressão foi o de *terror*, que praticamente desapareceu neste período.

Esta repressão terminou por propiciar uma censura total às histórias em quadrinhos. Para isso, foi criado pelo senado, representado pela Subcomissão Kefauver, a entidade *Comic Magazine Association of America* (CMAA), que criou o *Comic Code Authority*, em 26 de outubro de 1954.

Este código tinha como propósito censurar e impor que tipo de histórias eram permitidas para serem publicadas. Nisso, as histórias em quadrinhos teriam que ter regras em suas narrativas. As regras do código eram:

- Proibido mostrar um crime de modo a gerar simpatia ao criminoso;
- O bem sempre teria que vencer o mal;
- A palavra "crime" era proibida de ser utilizada na capa da revista ou ser usada em destaque em seu interior;
- Proibido mostrar cenas de canibalismo, vampirismo, bem como aparições de demônios, fantasmas, vampiros e lobisomens;
- Proibido utilizar as palavras "terror" e "horror" como títulos da revista ou da história;
- Proibido usar o nudismo ou erotismo;
- Proibido mostrar anatomia das mulheres com exageros ou qualquer qualidade física;

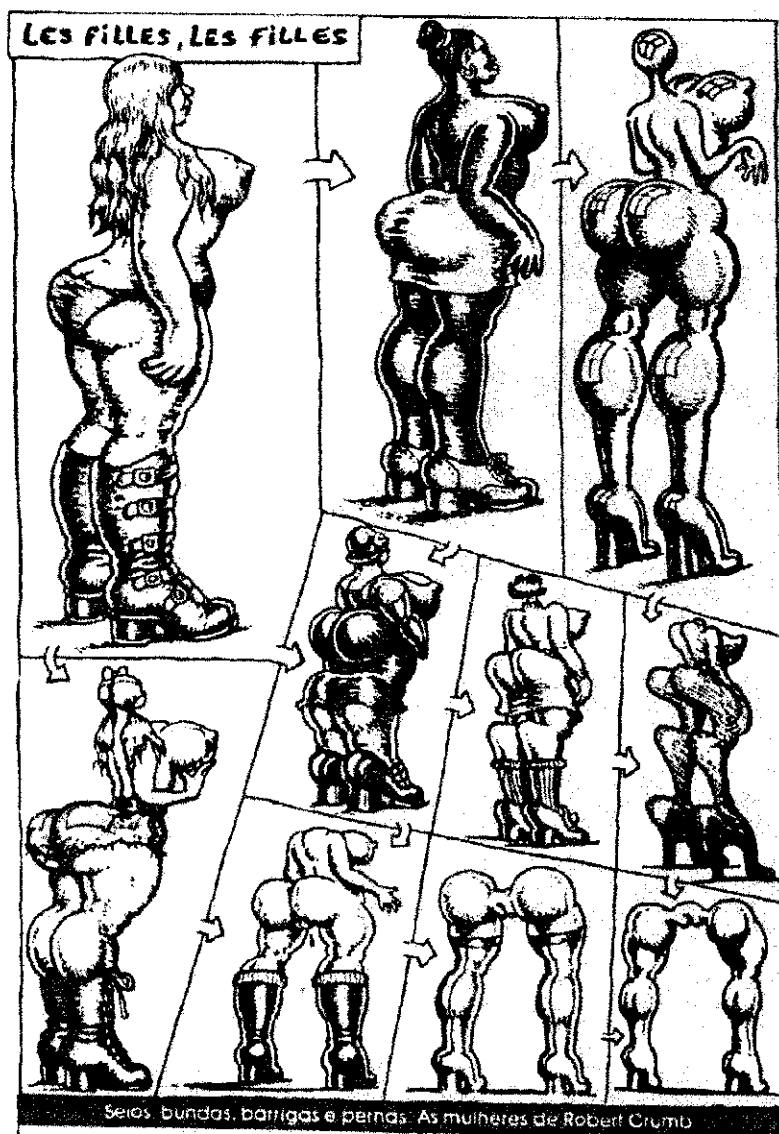
- Os “romances” deveriam ser retratados a partir da questão da família e do casamento;
- Proibido utilizar desenhos de estupro, sedução ou outras perversões sociais.

Essas regras, listadas acima, foram alguns dos pré-requisitos para os quadrinhos serem aceitos neste período. Percebemos que esta repressão fez parte do conservadorismo norte-americano empreendido nos anos 1950. Todavia, é necessário salientar que essa perseguição se deu nos Estados Unidos, pois na Europa os quadrinhos eram produzidos com mais liberdade criativa.

Contudo, na década de 1960 emergiu a reação à repressão dos anos 1950. Com o surgimento da Contracultura e de toda a contestação que houve em relação à cultura conservadora e consumista das décadas anteriores, emerge os quadrinhos *undergrounds*²⁸ nos Estados Unidos, que tinham como propósito criticar as autoridades e os governos da época, satirizando os costumes e as relações do cotidiano norte-americano.

O “*american way of life*” se tornou um dos alvos desses quadrinistas alternativos que surgiram neste contexto. O *comics code* deixou de ter sentido nesses quadrinhos, pois a narrativas de quadrinistas – como Robert Crumb, Gilbert Shelton, Harvey Kurtzman e outros – eram repletas de sexo, drogas, *Rock n’ Roll* e muita sátira à cultura americana. Se com o código de regras havia proibições em relação à anatomia feminina, com os quadrinhos alternativos a sexualidade era exposta de uma maneira cômica e satírica, como podemos perceber neste desenho de Robert Crumb:

²⁸ *Underground* significa alternativo, referindo-se à arte produzida como crítica à sociedade.



29

Robert Crumb foi um empregado de uma fábrica de cartões em Cleveland, que no início dos anos 1960 resolveu usar os quadrinhos como expressão para expor suas idéias e exercer uma crítica social daquele período. Ao participar da revista "Help", do outro quadrinista Harvey, Crumb contribuiu para o surgimento desses tipos de quadrinhos. Foi nesse período que surgiu a revista *Mad*, de Kurtzman, e a *Zap Comics*, de Crumb. Estas duas revistas se tornaram espécies de porta-vozes do movimento, onde outros quadrinistas narravam e representavam

²⁹ O perfil da mulher desenhada por Robert Crumb.

aquele momento histórico, bem como aventuras moldadas ao sexo, às drogas e aos sonhos do psicodelismo surgido naqueles anos.

Um desses quadrinistas foi o texano Gilbert Shelton, que também trabalhou na revista *Help* e foi fundador da *magazine Texas Ranger*. Em 1967, Shelton cria no jornal *L A Free Press* as histórias dos *Freak Brothers*. Nessas narrativas são contadas as histórias de três *hippies* que viviam suas aventuras a partir dos trambiques, enrolações, das buscas pelas drogas e de muito sexo. Shelton também foi o fundador da editora *Rip Off Press*, que publicava muitas revistas desse circuito alternativo.

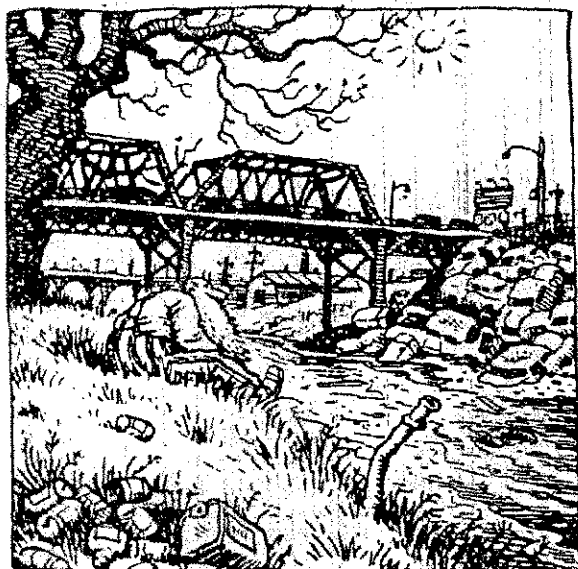
Por se tratar de histórias em quadrinhos do ambiente alternativo, essas revistas burlaram o "*comics code*" e revolucionaram as narrativas gráficas, trazendo muitas inovações técnicas e na escrita. Foi nesse período que o quadrinista Will Eisner (criador do personagem *Spirit*, nos anos 1940) publicou a obra o "*Contrato de Deus*". Esta publicação foi um marco nas histórias em quadrinhos, pois ela trouxe uma narrativa culta, com desenhos que ultrapassavam os quadrinhos que eram concebidos naquele período, bem como fazia uma reflexão dos subúrbios das grandes cidades norte-americanas.

Para Bibe-Luyten (1985: 51), o contexto histórico favoreceu o surgimento dessas histórias, pois foi um período de contestação à cultura vigente nos Estados Unidos desde os anos 1930. Nos anos 1960, a Contracultura significou novas formas de entender e viver a vida humana. Por isso, notamos que os quadrinhos *undergrounds* emergiram como uma dessas novas formas de conceder a sociedade.

O clima era propício. O movimento underground dos anos 60 alastrava-se para todas as modalidades artísticas. Na verdade, é difícil definir o que foi o underground, pois pretendeu revolucionar todo o sistema vigente, o establishment, isto é, a ordem estabelecida (BIBE-LUYTEN, 1985: 50).

Crumb e os outros quadrinistas revolucionaram as histórias em quadrinhos a partir dessa nova forma de pensar e da construção de uma narrativa em que a censura do “*comics code*” não podia e nem tinha meios para isso, pois o sistema de reprodução e de distribuição burlava as regras dos direitos autorais e a fiscalização das autoridades.

Portanto, personagens como o revolucionário gato *Fritz*, o guru *Mr. Natural*, os irmãos *Freak* representavam aquele momento histórico e temas relacionados às comunidades marginais, à sexualidade, à violência, às drogas, etc. Nisso, os quadrinhos underground se tornaram um meio de crítica profunda às relações sociais do mundo moderno.



30

Esse movimento foi muito profundo e articulado, pois terminou por influenciar outros gêneros nos quadrinhos. A *Marvel Comics* surge, nesse período, como uma maneira de pensar o gênero super-herói, cujos personagens vivem inseridos em um mundo “real”, ou seja, narrar as aventuras de super-heróis em cidades como as

³⁰ Caracterização do personagem *Mr. Natural*, de Robert Crumb, como uma sátira dos “Gurus religiosos” da contracultura.

nossas e também com problemas sociais e angústias humanas da sociedade industrial.

O personagem "*Homem-Aranha*" – criado por Stan Lee e Steve Ditko – é um jovem de Nova York que possui poderes sobre humanos, mas vive e possui problemas no cotidiano bastante semelhante às mazelas sociais que essa população enfrenta no dia-a-dia.

Nas suas aventuras, escritas por Stan Lee e desenhadas por Steve Ditko, John Romita e Gil Kane, acompanhavam os dramas da vida pessoal de *Peter Parker* (a identidade secreta do *Homem-Aranha*), que precisava estudar e trabalhar, pagar as contas da casa, cuidar da tia idosa que o criou e ainda arranjar uma namorada. Peter dava o maior duro para marcar um encontro romântico, mas quando chegava a hora marcada, tinha de salvar a cidade como *Homem-Aranha* e acabava perdendo a garota. Quando conseguia realizar o sonho de comprar uma motocicleta, precisava vendê-la para pagar as despesas médicas da tia. Os críticos achavam *Peter Parker* um sujeito azarado demais, mas os leitores se identificavam com sua rotina cheia de problemas na escola, no trabalho e em casa (FEIJÓ, 1997: 64).

Outros personagens, como o *Surfista Prateado*, o *Hulk*, etc., surgem nesse período influenciados pelos movimentos de Contracultura. A Editora DC Comics também é influenciada por essas idéias, com os personagens *Batman*, escrita e desenhada por Denis o' Neil e Neal Adams, o *Superman*, de Eliot S. Maggin, as histórias de *Arqueiro Verde* e do *Lanterna Verde* dos já citados Denis o'Neil e Neal Adams. Estes últimos personagens foram utilizados por essa dupla de quadrinista para refletir sobre o "sonho americano", na qual chegam à conclusão de que o "way of life" era um sonho para poucos.

Foram esses movimentos que fizeram uma mudança muito profunda nos quadrinhos. Tal mudança foi legitimada pela invasão britânica (autores e desenhistas pertencentes ao Reino Unido, como Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison, etc.) e pela reação norte-americana (autores e desenhistas americanos e canadenses, como Jonh Byrne, George Perez, etc.) nos anos 1980, cujo propósito

era tornar a narrativa gráfica mais rebuscada, com a estética literária e inovações técnicas nos desenhos.

3.3 A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL

A primeira história em quadrinhos brasileira surgiu no dia 11 de outubro de 1905, com a revista *Tico Tico*. Nessa revista, eram mostradas diversas aventuras de variados personagens. Contudo, seu personagem principal era o *Chiquinho*³¹. Este personagem era um menino loiro de cabelos longos. Muitos artistas colaboraram na *Tico Tico*, entre eles podemos destacar o desenhista Luis de Sá, que criou as aventuras de *Reco Reco*, *Bolão* e *Azeitona*. Suas histórias tinham como cenário a sociedade brasileira e seu dia a dia.

³¹ Em relação ao personagem *Chiquinho* existe uma controvérsia entre os pesquisadores. Para alguns, como Sônia M. Bibe-Luyten, este personagem é criação brasileira, mas se tornou um plágio do personagem *Buster Brown* de Outcault. Enquanto, para outros pesquisadores, entre eles está Álvaro de Moya, *Chiquinho* é apenas a tradução (ou adaptação) do personagem de Outcault que mesmo com fim da publicação do personagem nos Estados Unidos, os artistas brasileiros continuaram produzindo-o.



32

J. Carlos foi outro artista que colaborou com os trabalhos na citada revista. Sua criação mais conhecida foi *Jujuba*, *Carrapicho* e *Lamparina*, que refletia o universo urbano brasileiro. Artistas, como Cícero Valhardes, Percy Deane, Joaquim Souza e outros, contribuíram para que a revista *Tico Tico* se desenvolvesse e durasse por 55 anos.

Para Moya (1986), a *Tico Tico* significou o início das publicações das histórias em quadrinhos no Brasil. Apesar de que o mesmo autor salienta que o surgimento das narrativas gráficas no Brasil aconteceu com a revista o *Jornal da Infância* no dia 05 de fevereiro de 1898. Todavia, devido à sua rápida duração – durou apenas 20 edições – poucas pessoas tiveram acesso.

³² Uma história de *Reco Reco*, *Bolão* e *Azeitona* de Luiz Sá publicada na revista *Tico Tico*.

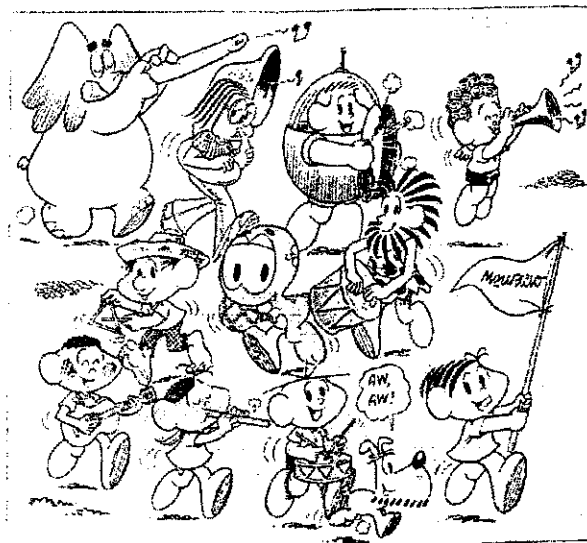
Outra publicação que contribuiu para o desenvolvimento das histórias em quadrinhos no Brasil foi o *Suplemento Juvenil*, cujo lançamento foi no dia 14 de março de 1934 por Adolf Aizen. O *Suplemento Juvenil* era um apêndice semanal do jornal *A Nação*. Entretanto, a partir da edição nº 15, passou a ser uma revista própria. Nela foram publicados trabalhos nacionais e também internacionais, como *Príncipe Valente*, *Mandrake*, *Dick Tracy*, *Jim das Selvas* e *Flash Gordon*. Essa publicação fez tanto sucesso que jamais foi superada em termos de vendagem. Sua tiragem nas três primeiras edições chegou chegaram ao marco de 260 mil exemplares. Isso fez com que o *Suplemento* lançasse outra revista com o nome de *Mirim*, que era publicada nas quartas, sextas e domingos.

Com o sucesso dessa revista, o jornalista Roberto Marinho, dono do jornal *O Globo*, criou o *Globo Juvenil* – que publicava histórias de Li'L Abner, Alley Oop, Don Dixon, etc. – e a *Revista Gibi* – que publicava histórias completas de vários personagens. O *Gibi* foi responsável por publicar no Brasil personagens como *Capitão Marvel*, *Tocha Humana* e *Spirit*. Este último se tornou uma das maiores criações dos quadrinhos de todos os tempos, devido ao universo *noir*, à utilização das sombras nos desenhos e pelo uso da narrativa literária. Muitas outras revistas e suplementos de jornais surgiram nesse contexto, entre esses destaca-se o *Lobinho*, de 1938, *Sesinho* (publicação do SESI) e *Pererê* (1959) de Ziraldo.



33

Outra história em quadrinho de sucesso foi a *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza. Sua produção artística se iniciou com a criação de *Bidu*, em 1959, no *Jornal Folha de S. Paulo*. A partir de meados dos 1960, Maurício criou outros personagens, como *Mônica*, *Cebolinha*, *Cascão*, *Pelezinho*, *Chico Bento*, *Magali*, etc., e com revistas próprias, publicadas pela editora *Abril*.



34

³³ *Pererê* de Ziraldo se tornou um dos personagens mais conhecidos do país.

³⁴ *A Turma da Mônica* se tornou o maior sucesso mercadológico dos quadrinhos nacionais.

O sucesso foi tão grande que *A Turma da Mônica* passou a ser exportada para outros países – Japão, Estados Unidos, Alemanha. Atualmente, o trabalho de Maurício de Souza está entre os mais vendidos e lidos do país, bem como foi adaptado para o desenho animado, o qual é transmitido pelo canal de televisão *Globo* e pela *Cartoon Network*.

A partir de meados dos anos 1960, com a ditadura militar, estabeleceu-se a intolerância, a violência e uma intensa repressão sobre esse contexto. A Censura se tornou um dos meios dos governos militares para silenciar os movimentos sociais, a imprensa e até mesmo o modo como as pessoas se relacionavam.

Foi nos anos 1970, em um contexto de crescente oposição popular à Ditadura, que surgiu no Brasil o movimento dos quadrinhos *underground*. Inspirados nas narrativas gráficas de Robert Crumb, Gilbert Shelton e outros, esse movimento brasileiro possuía um forte cunho político, cujos trabalhos tinham como propósito protestar contra a situação sócio-política que vivia a sociedade brasileira naquele momento.

No início, as revistas circulavam basicamente nos meios universitários. Mas com o passar dos anos terminou por circular nas bancas de jornais, nas diversas regiões do país. Os jornais, como a *Folha de S. Paulo*, também foram, e ainda são, um meio de difusão dessas tiras em quadrinhos. Muitos artistas surgiram nesse período, entre eles destacaram-se Laerte, Angeli, Glauco, Fernando Gonsales, Miadaira, Luis Gê, Dagomir, etc.

A primeira revista desse movimento foi o *Balão*, que surgiu no campus da USP. Essa revista fez muito sucesso e devido a esse fato conseguiu sobreviver durante muito tempo. Com isso, vieram outras revistas, como *Lodo*, *Esperança no Porvir*, *Vírus*, *Capa*, *Clish*, etc.

Todavia, a revista que legitimou o movimento foi *O Pasquim* – um jornal muito diferente do que se vendia nas bancas – que utilizava o humor, a sátira para criticar e refletir sobre o cotidiano e a sociedade brasileira. Desenhistas e roteiristas como Ziraldo, Henfil, Fortuma e Jaguar usavam as charges e os quadrinhos como crítica social. Em inúmeras vezes *O Pasquim* foi apreendido pela Censura, que não aceitava a narrativa contundente e satírica do jornal.

O Pasquim surgiu fazendo críticas à Ditadura Militar. Esse jornal se tornou muito influente e influenciou outros jornais a fazerem de seu discurso um meio para refletir sobre a sociedade brasileira. Jornais, como *Planeta Diário*, da turma do *Casseta e Planeta*, utilizaram desse novo modo de pensar a política e o social para fazer o trabalho jornalístico.

O projeto do *Pasquim* surgiu no ano de 1968 a partir das idéias do cartunista Jaguar e dos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral. O objetivo era criar um jornal diferente e com um discurso satírico e irônico.

Eles aproveitaram todo o aparato do jornal *A Carapuça*, de Sérgio Porto, e modificaram o nome para o *Pasquim* que fora inspirado no Mosenhor italiano, chamado Pasquino, que escrevia ironicamente sobre os fatos sociais da região italiana.

A primeira edição saiu em 26 de junho de 1969 e teve uma tiragem de 20 mil exemplares. Esse jornal fez muito sucesso entre o público, devido ao seu discurso irreverente e também por tratar de temas que não eram analisados por outras publicações, como sexo, relações de gênero, uso de drogas, críticas políticas.

Essa nova forma de pensar as notícias jornalísticas fizeram a turma do *Pasquim* ter muitos problemas com a polícia ditatorial, chegando a redação inteira a

ser presa devido a uma sátira com o quadro de Pedro Américo sobre o Grito do Ipiranga, em novembro de 1970.

O jornal continuou sendo publicado por Millôr Fernandes, mesmo com as prisões e atentados à bomba às bancas de jornais que vendiam o *Pasquim* e outras publicações que criticavam a Ditadura Militar. Com essa pressão, esse jornal passou por uma crise muito profunda, mas conseguiu resistir a todos esses problemas.

No ano de 1991, o *Pasquim* teve sua última publicação, tendo ao longo de sua existência influenciando muitos artistas a criarem na perspectiva da sátira política. O movimento das histórias em quadrinhos *undergrounds* brasileiras foi inspirado nessa perspectiva de pensar e analisar o cotidiano brasileiro.

No início dos anos 1980, as revistas *Geraldão*, *Chiclete com Banana*, *Striptiras* e o *Circo* apareceram no mercado editorial brasileiro e contribuíram para o aumento das vendas dos quadrinhos no Brasil. Voltadas para o público juvenil e adulto, seu conteúdo possuía um humor ainda mais satírico e também uma reflexão sobre os costumes desse período.

Foi nessas revistas que personagens, como *Geraldão*, *Rê Bordosa*, *Bob Cuspe*, *Gatinhos*, ganharam uma notoriedade nacional. Vários personagens refletiam o momento dos anos 1980 e a forma como os brasileiros reagiam às mudanças que estavam ocorrendo, sobre o processo de redemocratização no Brasil. Os anos 1980, como já discutimos, foram um período em que emergiram também muitos grupos jovens – *punks*, *heavys*, *darks*, *raps*, etc. – que contestavam os valores e os modos como a maioria dos brasileiros vivia, diferenciando-se entretanto de um padrão de militância de esquerda mais tradicional.

Nesse sentido, os quadrinhos *undergrounds* brasileiros dos anos 1980 buscaram expressar esse período, mostrando o universo urbano e esses diversos

grupos juvenis, bem como o cotidiano sobretudo da classe média. Devido à sua proposta inovadora, esses quadrinhos fizeram um enorme sucesso. A revista *Chiclete com Banana* atingiu uma tiragem de 100 mil cópias.

Nesse contexto dos anos 1980, havia um grupo de quadrinistas que procurava pensar e refletir a sociedade brasileira, cujos costumes e práticas culturais eram meios para que eles pudessem expor e aprofundar pensamentos sobre o cotidiano.

3.4 PARA SITUAR O PROJETO DE ANGELI

Com o intuito de trazer elementos para melhor interpretar a obra de Angeli e, assim, melhor entender os significados particularmente implicados na criação da personagem *Rê Bordosa*, nos propomos aqui a situá-la nos termos da antinomia moderno-pós-moderno.

A criação de seus personagens se relaciona com um momento histórico de grandes mudanças na sociedade brasileira.

O final dos anos 1970 e início dos 1980 ficaram marcados como sendo a passagem do período ditatorial para a redemocratização. Vivia-se um processo de mudanças que envolvia não só a dimensão propriamente política, mas também as dimensões culturais e sociais, tanto no âmbito mundial quanto no nacional.

Angeli, na sua obra, faz toda uma referência a essas mudanças e questionamentos sociais que emergiam do cotidiano. Não há como pensar a narrativa gráfica angeliana sem, necessariamente, relacioná-la ao contexto histórico em que elas estão sendo produzidas.

Suas histórias em quadrinhos remetem ao surgimento de novos grupos sociais, ao questionamento das diversas instituições, à emergência de uma nova ordem econômica, ao fim da guerra fria, à decadência das macroteorias, às conseqüências dos movimentos de contracultura, à fragmentação das identidades culturais, à tensão entre o nacionalismo e o tribalismo, ao debate da Revolução Sexual e ao novo posicionamento das relações de gênero. Todas essas questões estão intensamente associadas ao debate modernidade X pós-modernidade. Angeli, ao seu modo, realiza uma crônica de seu tempo:

Que as histórias sejam conectadas com a realidade. Ficção não me atrai. Gosto de quadrinhos que fazem uma leitura própria de coisas com as quais convivemos no dia-a-dia. Todos os meus personagens existem no mundo real, (...), sempre busco idéias em comportamentos alternativos, (...), sou apenas um retratista de uma época.³⁵

As frases “ficção não me atrai” “sempre busco idéias em comportamentos alternativos”, e “sou apenas um retratista de uma época” nos mostra pensamentos importantes de Angeli. A primeira frase remete a um momento histórico – cotidiano contemporâneo – onde as identidades culturais estão se fragmentando e os grupos tribais passam a ter muito mais influência para os indivíduos do que os valores nacionais. A segunda frase está relacionada com o embate entre as narrativas gráficas tradicionais e as *undergrounds*. Angeli resiste aos modelos das grandes editoras de histórias em quadrinhos. Os quadrinhos *undergrounds* possuem essa perspectiva de crítica social. A terceira frase remete a uma questão fundamental da arte gráfica de Angeli: o objetivo do cartunista está numa reflexão sobre a sociedade contemporânea e suas tensões sociais. Há aqui uma clara intenção política no seu projeto artístico.

³⁵ Entrevista com Angeli feita pela Revista *Criativa* (2005).

Nesse sentido, a obra de Angeli esteve fortemente marcada pelos elementos que compõem o debate sobre a crise da modernidade e a emergência de uma suposta pós-modernidade. Os tipos e diálogos expressos por seus personagens trazem as questões e os dilemas desse debate. A sátira representada pela personagem *Rê Bordosa* se refere a esse momento histórico, no qual as mulheres estão vivenciando mudanças sociais e dilemas no campo das relações de gênero.

Segundo Santaella (1996: 115), a discussão sobre a pós-modernidade emergiu no final dos anos 1950 e início da década 1960, mas começou a ter uma repercussão maior nos anos 1970 e 1980 com a polêmica iniciada por Habermas. Este teórico em um discurso – no Prêmio Adorno – afirmou que a modernidade era um “projeto inacabado” e criticou alguns teóricos franceses que pensavam a sociedade a partir da perspectiva pós-moderna.

Com isso, o debate sobre essa questão se iniciava. Jean-François Lyotard – teórico francês pós-moderno que, nessa ocasião, já havia escrito um livro defendendo tal perspectiva Lyotard (2007) – escreveu vários artigos criticando a posição de Habermas e salientando que a sociedade humana estava passando por um processo de desconstrução das instituições modernas que até meados do século XX, influenciavam o cotidiano das pessoas.

Para autores, como Lyotard, Foucault, Derrida e outros, as totalidades teóricas da modernidade que eram concebidas como centralizadoras e absolutas, estavam se “pulverizando”, isto é, tais concepções começaram a ser questionadas. Essa crise de paradigmas não só acontecia no campo acadêmico, mas também estava presente na política e na cultura.

A tese (de Lyotard) sobre o declínio das metanarrativas – como explicadoras do mundo social – se refere aos desdobramentos históricos da segunda metade do

século XX. A partir dos anos 1970, a figura do homem racional e iluminista passou a ser criticada. Os movimentos sociais – Contracultura, Revolução Sexual, movimentos trabalhistas, estudantis, etc. – contribuíram para desconstruir essa concepção do homem e do social.

Para Santaella (1996: 99-100), essas rupturas faziam parte de uma pluralidade de interpretações e pregavam um novo tipo de vida social e também uma nova ordem econômica. A crise da modernidade – nacionalismo e salvacionismo progressista – é o reflexo do questionamento dos princípios universais e generalizadores da própria ciência tradicional. As artes, a literatura, a arquitetura e outros meios também estavam inseridas nessa discussão.

Um dos nomes mais importantes desse movimento pós-moderno é o do estudioso francês Lyotard. Em seu livro *A Condição Pós-Moderna*, afirma que as metanarrativas modernas – que durante muito tempo regiam o cotidiano das pessoas – estavam entrando em uma crise profunda e perdendo sua legitimidade em explicar a vida social.

Lyotard (2007) salienta que essas grandes teorias são apenas discursos sociais como os diversos existentes na sociedade. Para esse o social é construído por jogos de linguagem, cujos indivíduos se relacionam e criam identidades a partir de narrativas.

Esse conceito de jogos de linguagem “pulveriza” qualquer perspectiva de totalidade de um discurso, pois ele relativiza as ações humanas em uma rede flexível de comunicação e de atos lingüísticos. Com isso, a perspectiva pós-moderna se afasta de uma ótica centralizadora e crítica os paradigmas universais da ciência moderna. Essa última perde seu caráter total e absoluto. O discurso científico seria mais um ato lingüístico que faz parte da rede de comunicações humanas.

Todo esse pensamento de descrédito das metateorias leva à reflexão sobre a proliferação dos discursos, às diferenças das identidades e às construções discursivas no social. É importante salientar que esse debate sobre a crise da modernidade está relacionado com o contexto histórico contemporâneo atual, cujo cotidiano está sendo marcado por intensas transformações na política, na economia e no cultural.

Nesse sentido, a decadência do Estado-Nação, como referencial de identificação humana, revela um profundo declínio das perspectivas universais, bem como mostra a heterogeneidade da sociedade humana, com sua multiplicidade de visões e formas de pensar.

A novidade é que, neste contexto, os antigos pólos de atração formados pelos Estados-nações, os partidos, os profissionais as instituições e as tradições históricas perdem seu atrativo, (...), as 'identificações' com os grandes nomes, com os heróis da história atual, se tornam mais difíceis. Não é entusiasmante consagrar-se a 'alcançar a Alemanha', como o presidente francês parece oferecer como finalidade de vida a seus compatriotas. Pois não se trata verdadeiramente de uma finalidade de vida. Esta é deixada à diligência de cada cidadão. Cada qual é entregue a si mesmo. E cada qual sabe que entre *si mesmo* é muito pouco (LYOTARD, 2004: 27-28).

Lyotard salienta que existe uma distinção muito bem definida da perspectiva pós-moderna em relação ótica moderna sobre o mundo social. Na ótica moderna, a sociedade assume uma idéia de totalidade, isto é, uma unicidade. Nisso, as identidades dos indivíduos tendem a ser imóveis, centradas, homogêneas e são direcionadas à perspectiva do Estado-nação. Na ótica moderna, esta prática unitária e totalizante tem uma característica universal e explicativa absoluta do mundo.

Na ótica pós-moderna de Lyotard (2004: 27), o Estado-nação – bem como as metanarrativas – perdem esse caráter explicativo. Os indivíduos passam a assumir

uma perspectiva heterogênea, onde as identidades são fragmentadas e efêmeras se tornam multifacetadas.

O vínculo social, nessa pós-modernidade, se torna mais móvel e o homem se relaciona a partir de jogos de linguagens com regras que legitimam discursos, desconstroem outros e constroem todo um jogo de poderes. Neste caso, o social passa a ser "atomizado" em redes de atos lingüísticos.

Enquanto na ótica moderna as instituições são uma referencia para os sujeitos, na visão pós-moderna os indivíduos se voltam muitos mais para os grupos sociais, ou seja, para a pluralização das identidades e das concepções de mundo.

Anderson (1999: 33) afirma que a condição pós-moderna, pregada por Lyotard, procura deslocar as grandes narrativas para as narrativas fractais, isto é, há um eclipse da universidade do discurso moderno e uma aurora da proliferação de discursos que afirmam as relações humanas como descontínuas, paradoxais, descentradas.

Entretanto, Anderson (1999: 42) salienta que o discurso pós-moderno também termina por se tornar uma grande narrativa, pois Lyotard, ao indagar sobre a finitude humana e o fim da sociedade, elabora uma teoria em que os homens – ao se depararem com a catástrofe do fim do mundo – fariam um êxodo para um outro planeta, onde continuariam a história humana. Esta fábula pós-moderna, segundo Anderson, é uma alegoria do desenvolvimento humano. Se para Lyotard os seres humanos são uma invenção do desenvolvimento da sociedade, a fuga no cosmo seria a liberdade do homem em relação às limitações do cotidiano.

Essa indagação de Anderson nos mostra como o debate entre a modernidade e pós-modernidade é complexo, controverso e continua aberto. Entretanto, o exposto acima é suficiente para sugerir o quanto o projeto artístico-cultural de Angeli

se encontra influenciado pelos termos desse debate. Seus personagens, assim como os diálogos que produzem, são a própria expressão de identidades culturais descentradas, da relativização dos referenciais, da desconstrução das metanarrativas.

A crise de identidade está associado “a um processo mais amplo, ou seja, toda uma série de transformações nas estruturas e processos centrais do mundo moderno. O indivíduo moderno – pautado em uma unificado – não mais possui uma “ancoragem estável”. Ele está se fragmentando.

Essa fragmentação das identidades modernas se associa a um colapso dessa sociedade, isto é, os modelos, as estruturas da modernidade não têm mais tanta influência sobre os indivíduos como antigamente.

A fragmentação das identidades modernas se relaciona a toda uma reflexão sobre diversas paisagens culturais – classe, gênero, sexualidade, etc. Com isso, esse debate terminou por “quebrar” as identidades pessoais e integradas.

Para Hall (2003: 9), a mudança na compreensão sobre as identidades culturais modernas contribuiu para a “perda” do “sentido de si”, ou seja, a descentração do sujeito e seu deslocamento se interliga ao declínio do imaginário iluminista – antropocentrismo – bem como do conceito de Estado-nação.

O sujeito moderno tem como base a racionalidade, a estabilidade, a individualidade e a centralidade. O nacionalismo é uma das grandes características dessa identidade moderna, pois a unidade nacional trás consigo todo um conceito de imutabilidade. Com a crise, emergiu uma dúvida sobre o indivíduo moderno – fixo, coerente –, bem como uma descentração desse modelo.

Os modelos moderno e nacional começaram a ser questionado pela multiplicidade das identidades. Essa pluralidade significa que os sistemas de

representação cultural estão cada vez mais se fragmentando e fazendo surgir diversas identidades possíveis que não estejam relacionadas com a nacionalidade.

Este momento de descentração do indivíduo contribui para o surgimento – segundo Hall – do sujeito pós-moderno. Este se diferencia do conceito da modernidade, pois se baseia em outros conceitos, como as identidades móveis, a influência dos grupos sociais.

Esse questionamento do indivíduo moderno e a pluralidade das identidades está relacionada com toda uma discussão política, econômica e cultural. A globalização propiciou muitas mudanças nas sociedades. A economia passou por modificações, a política também teve transformações, bem como as comunicações. A interconexão das áreas globais se tomaram mais rápidas, o que contribuiu para um declínio das fronteiras, das barreiras culturais, etc.

Começou a emergir um questionamento do Estado-nação e toda sua cultura – instituições, símbolos e representações. Esse imaginário nacional que possuía um sentido de identificação passou a ser deslocado para outros referenciais. O discurso moderno de entender a vida como sendo fixa, homogênea e imutável entrou em crise. A partir desse momento, as noções de espaço-tempo se modificaram. O espaço se tornou mais amplo e móvel, enquanto o tempo se tornou mais rápido, mais curto e a comunicação praticamente imediata. Toda essa interdependência global terminou por favorecer a multiplicidade de estilos, a pluralidade cultural, a ênfase no efêmero e o colapso das identidades culturais nacionais.

As mudanças do espaço – tempo modificaram as identidades, ou seja, a fragmentação “quebrou” o fixo, a unidade do sujeito moderno. Hall (2003: 73) salienta que as identidades nacionais, em dias atuais, se resumem aos direitos legais e a questões de cidadania.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de 'identidades partilhadas' – como 'consumidores' para os mesmos bens, 'clientes' para os mesmos serviços, 'públicos' para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes uma das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tomam-se mais expostas a influência externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tomem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2003: 74).

A globalização encurtou o tempo e aproximou os espaços. Quanto maior for a influência da globalização, maior será a crise das identidades nacionais. Essa tensão entre o global e o nacional propiciou transformações nas identidades. Adorno (1997: 20) afirma que o momento atual produziu toda uma mudança social. Se antes o valor estava pautado no racional, na centralidade, etc., agora a relação paixão-prazer e impulso se tornaram afirmadores da vida. As modificações no social fez com que a moral moderna – universalidade – desse lugar à austeridade, ao hedonismo, ao presentismo, ao efêmero.

O cotidiano é redefinido. A máquina é substituída pela informação, a fábrica pelos *shoppings centers*, o contato pessoal é dramatizado e radicalizado pela intermediação do vídeo, (...), o cotidiano converte-se em clip, sua lógica, a da mixagem. A estética impregna os objetos, ocorre a personalização e erotização do mundo das mercadorias; o mundo social desmaterializa-se, passando a ser signo, simulacro, hiper-realidade. Daí o peso atribuído às técnicas visuais, (...), à fotografia, por exemplo, (...). A expressão artística contemporânea, significativa desse mundo, é '*Blade Runner*' (ADORNO, 1997: 20).

O debate da modernidade e da pós-modernidade ficou – e é – marcado por essas mudanças no sujeito e na sociedade. O cenário social contemporâneo pode ser definido pela tensão do global que cada vez mais está presente no cotidiano.

O declínio do imaginário da modernidade se deu por todo o questionamento que foi sendo construído acerca da relação do homem com o social. Hall (2003: 43-46) salienta que a descentração do sujeito moderno também foi afirmada pela própria contracultura sessentista e, em especial, pela Revolução Sexual. Esta última,

incluindo o feminismo, contribuiu para a uma reflexão entre o público e o privado, divisão do trabalho, a família, a sexualidade e proporcionou uma politização da diferença sexual, bem como contestou a posição social das mulheres.

Esse discurso em torno da feminilidade fez emergir uma discussão sobre a identidade, mostrando que homens e mulheres possuíam os mesmos direitos políticos, econômicos e culturais, isto é, faziam parte da humanidade.

Fragmentações como estas discutidas ao longo do texto contribuíram para que os indivíduos se identificassem com outros tipos sociais.

O sociólogo Michel Maffesoli, em seu livro *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*, afirma que a política moderna perdeu a sua atração juntos aos indivíduos. Estes preferem o momento presente do que esperar por um amanhã messiânico ou uma sociedade cujo progresso será atingido em futuro próximo. O ideal nacionalista não consegue sustentar mais as "vontades" e "desejos" humanos. As utopias perderam ou estão entrando em declínio.

A identificação não está mais no nacional, e sim muito mais nos grupos sociais, nos valores étnicos, etc. No mundo social emerge uma fase tribal, onde os valores da modernidade – razão e progresso – são substituídos por identidades fragmentadas.

É uma constatação empírica. Estamos notando em vários lugares uma certa desafeição pelas grandes instituições sociais, como os partidos políticos e os sindicatos. Em cidades grandes como Rio ou São Paulo, as pessoas estão se agrupando em microtribos e buscando novas formas de solidariedade, que não são encontráveis nas grandes instituições sociais habituais.³⁶

O modelo tribalista relaciona-se diferentemente com o mundo. A pós-modernidade concebe os indivíduos a partir do afeto e não da razão. A modernidade

³⁶ Entrevista com Michel Maffesoli realizada pelo Jornal *O Globo* no dia 29/03/2001 pela jornalista Deborah Berlink.

– com sua forma racional de entender a vida – organiza o mundo social a partir dos valores do progresso e da ordem. Há toda uma fixação no futuro da sociedade, isto é, a redenção racional-moderna está num futuro ideal, construído sob as bases do trabalho, da seriedade, dos valores nacionais, etc. Se Prometeu era o símbolo da modernidade, Dionísio passou a ser a perspectiva dessa geração pós-moderna.

O “tribalismo pós-moderno” é uma ênfase no presente. Viver aqui e agora. Nesta perspectiva, o desenvolvimento do hedonismo facilitou uma reflexão sobre a importância do corpo. Na geração dos anos 1980, o corpo adquiriu uma simbologia muito significativa, pois se interligava à discussão de gênero, à sexualidade, as identidades culturais, bem como às relações sociais.



Os anos 1980 – contexto das histórias de *Rê Bordosa* – foi um período em que, para certos segmentos da população, urbana, intelectualizada e de classe média, os valores nacionais estavam se tornando “esgotados” e “saturadas”, dando lugar ao que Maffesoli denominou “tribalismo pós-moderno”. Esses segmentos estavam voltadas muito mais para o tribal e para o presente, já que o futuro era concebido como incerto.



Sugere-se uma substituição do racional pelo ao emotivo, do trabalho pelo prazer, do futuro pelo presente, do fixo pelo efêmero. O modelo pós-moderno é a própria crise dos valores da modernidade.

Uma relativização do trabalho, um gosto pelo prazer no lugar do trabalho. Na Suíça, por exemplo, cada vez mais pessoas estão tirando um ano sabático. Mesmo no Japão, país conhecido pelo vício em trabalho, a preocupação com o trabalho entre os jovens vem em segundo plano, depois do desejo de estar com os amigos, beber juntos, fazer amor, se vestir e viajar, (...), é mais visível nas gerações jovens, mas está contaminando o conjunto do campo social... É um fenômeno transversal, que atinge todas as classes sociais, (...), não é caminhada para trás: é a volta a elementos que a modernidade julgava ultrapassados, arcaicos, fundamentais, como um humanismo muito forte, uma verdadeira solidariedade juvenil, uma nova fraternidade. Tribalismo, para mim, é um novo humanismo, mais completo, rico, em que o trabalho tem o seu lugar, mas ao lado do prazer, da estética, da criação.³⁷

Vimos que os comportamentos da personagem *Rê Bordosa* estão pautados nestas características. O interesse dela está no desejo de estar com o seu grupo, beber juntos e fazer sexo.

³⁷ Entrevista com Michel Maffesoli realizada pelo site do jornal *O Globo* no dia 29/03/2001 pela jornalista Deborah Berlink.



O gênero de história em quadrinho que Angeli expressa é o da narrativa *underground*. Esta possui características peculiares, o que a torna muita distinta dos outros gêneros da narrativa gráfica. A primeira característica distintiva refere-se à questão "autoral", isto é, a liberdade artística do cartunista – neste gênero – é muito maior em comparação com as publicações de caráter mais mercadológico. O artista *underground* possui uma liberdade que um cartunista de uma grande editora não tem. Por exemplo, enquanto os artistas que trabalham com o personagem *Superman* têm que respeitar as regras e limites impostos pela editora, os artistas *underground* constroem sua narrativa sem se preocupar em demasiadamente com normas editoriais.

Os quadrinhos *underground* emergem no Brasil como uma forma de resistência às normas e estratégias impostas pelo governo, pelas editoras e pela sociedade. Tornou-se um modo de resistência político-cultural

No ambiente da narrativa *underground*, temas como violência, sexualidade, reflexões sobre gênero, racismo, etc., poderiam ser analisados sem interferência da lógica mercadológica da editora.

Certeau (1994: 92) afirma que por mais que as instituições sociais construam estratégias para disciplinar os indivíduos, as pessoas se utilizam de táticas para

burlar e criar maneiras para reconstruir o seu cotidiano. Essas operações cotidianas nos mostram o quanto o social é complexo, pois os sujeitos constroem “estilos” e “maneiras” distintos de conceber a vida.

Ele os superimpõe e por essa combinação, cria para si um espaço de jogo para maneiras de utilizar a ordem imposta do lugar ou da língua. Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura pluralidade e criatividade. Por uma arte de intermediação ele tira daí efeitos imprevistos (CERTEAU, 1994: 92-93).

O projeto artístico-cultural de Angeli – que é uma proposta *underground* – possui essas características, isto é, de resistência e ênfase na liberdade autoral. Sua personagem *Rê Bordosa* e os demais personagens de sua autoria partem dessa ótica. Em vários momentos das tiras em quadrinhos, eles se utilizam de táticas, de estilos e maneiras de viver que visam resistir e negar as imposições sociais. Entretanto, seus personagens expressam identidades culturais descentradas, tribais, veiculam falas e revelam comportamentos no sentido de desconstruir as metanarrativas, referenciam-se no aqui e no agora. Seriam os personagens angelianos pós-modernos?

3.5 *RÊ BORDOSA* E OS DEMAIS PERSONAGENS ANGELIANOS: TIPOS PÓS-MODERNOS?

Ao analisar os anos 1980 e o projeto de Angeli, percebe-se que existe uma relação desses dois aspectos com o debate em torno da pós-modernidade. Angeli retrata a década de 1980 – através dos seus personagens – como sendo um contexto em que as identidades se tornam fragmentadas e onde o vínculo social se interliga muito mais com o emocional, o efêmero, a relação paixão-prazer, etc.

O projeto artístico-cultural de Angeli se interliga com a própria trajetória de vida do cartunista, que de algum modo se situa nos termos do debate entre a modernidade e pós-modernidade.

A infância cristã, a adolescência e parte da vida adulta relacionada com os ideais marxistas e a desafeição de Angeli por essas metanarrativas mostram que havia um diálogo dele com o momento histórico que estava emergindo. Os seus personagens – *Rê Bordosa*, *Bob Cuspe*, *Wood e Stock*, *MeiaOito*, os *Skrotinhos*, *Walter Ego* e outros – fazem parte de uma reflexão sobre o cenário urbano dos anos 1980, onde o descontentamento com as instituições contribuiu para o aparecimento de novos valores e novas identidades.

Esse mundo angeliano é todo um universo de indagações do cartunista acerca do social. O discurso que aparecem nas tiras está interligado com o cotidiano pós-revolução sexual e movimentos de contracultura.

O interesse de Angeli está numa análise satírica dessa multiplicidade de identidades culturais. Seu objetivo está em retratar essa época em que os indivíduos se afeiçoam às tribos, sejam elas de caráter sexual (heterossexual, homossexual, bissexual), musical (*tecno*, *góticos*, *metal*, *punk*, etc.), artística, religiosa e outras.

O universo angeliano sugere-se como pós-moderno, pois enfatiza essa descentração do sujeito e sua fragmentação, bem como a emergência de novas concepções de vida que estão associadas à uma globalidade e heterogeneidade.

O projeto artístico-cultural de Angeli nasceu a partir da tira diária – e logo depois a revista – *Chiclete com Banana*. Essa expressa notabilizou-se pela música de *Jackson do Pandeiro*. Este à utilizou para se referir à imbricação da cultura brasileira com a cultura norte-americana. Angeli resgata essa idéia do cantor para

retratar o surgimento dos novos grupos juvenis – cujos valores são estrangeiros, mas sob a ótica do cotidiano brasileiro.

Há uma relação entre a trajetória de vida de Angeli com o seu projeto. Em um primeiro momento existe uma relação com as metanarrativas – simbolizadas na perspectiva cristã e marxista. No segundo momento sobressaem as desilusões com as grandes teorias e sua opção por um horizonte de tipos mais hedonistas e presentistas.

Sua trajetória – entre a militância no Partido Comunista, a experiência contracultural (cotidiano *Hippie* e *punk*) e, depois, a negação a todas essas idéias – sugere um diálogo do artista com o ideário pós-moderno. Na citação abaixo, Angeli revela suas desilusões com as instituições sociais, especialmente a religiosa, quando indagado pela repórter Adriana Negreiros sobre suas crenças:

Agnóstico, talvez. Tenho aversão à religião. Meu personagem *Rhalah Rikota* foi uma homenagem ao Glauco. Ele se ligou em Rajneesh, um cara que no final dos anos 70 ficou famoso. Glauco sempre teve tendência a cair nesses buracos. Eu falei: 'pô, você fica tendo gurus'. Ele me respondeu: 'Rajneesh não é guru'. Daí surgiu a primeira tira do *Rhalah Rikota*: um bando de discípulo, o *Rhalah* no meio e todo mundo falando: 'guru, guru'. Ele diz: 'Nãããã. Eu não sou um guru'. Aí todo mundo: 'antiguru, antiguru'.³⁸

Os personagens angelianos são a afirmação da desilusão com os valores modernos e a procura de novas formas de sociabilidade, como a afetividade e a emoção.

Os *hippies Wood* e *Stock*, o *punk Bob Cuspe*, o marxista *MeiaOito*, o individualista *Walter Ego*, a *porraloca Rê Bordosa*, e outros personagens angelianos, representam a fragmentação das identidades culturais. O contexto em que esses personagens estão inseridos refletem a saturação da Era Moderna. Essa saturação significa a perda de referência no futuro, no progresso, na razão.

³⁸ Revista *Playboy* (2006).

O longa animado *Wood e Stock: Sexo, Orégano e Rock n' Roll*, de Otto Guerra – baseado no universo angeliano – reflete esse contexto histórico do debate moderno X pós-moderno. Um ambiente urbano, onde circulam diversos tipos, cada um com sua própria forma de entender a vida.

Todos os personagens angelianos são satíricos. Eles, em suas aventuras, procuram ironizar o modo de vida moderno. O saudocismo de *Wood e Stock*, a desilusão de *MeiaOito* é um sátira de Angeli ao declínio das metanarrativas e dos valores modernos.

Já *Rê Bordosa* é a sátira da sátira. É a desilusão desse imaginário moderno. Seu cotidiano é a própria crítica e ironia ao progresso, à ordem e à razão.

Sua forma de sociabilidade – afirmação da afetividade, da emoção e do corpo – é uma referência aos valores pós-modernos, onde não há uma projeção do futuro, do “utópico”, mas uma vivência somente do presente. *Rê Bordosa* é a personagem de Angeli mais irreverente e a que expressa a postura mais negativa em relação aos valores, sobretudo morais, mais conservadores, mas também no que se refere aos segmentos mais “avançados”.

A personagem *Rê Bordosa* é uma reflexão que o cartunista Angeli constroeu sobre esse período e também dos dilemas humanos, e particularmente femininos. Seu ambiente social é construído a partir dessas tensões culturais, políticas, econômicas.

As leitoras da época da *Rê Bordosa* continuam muito fiéis a ela. As mulheres de hoje que não leram, possuem os mesmos problemas que ela tinha na década de 80. Creio que agora a autodestruição, através do sexo, do álcool e do cigarro é menor. Esta geração ainda tem um sentimento de culpa, problemas de adequação com o sexo oposto, com uma sociedade machista e também diante do que as mulheres acham o que é certo ou errado, (...), a *Rê Bordosa* era um corpo estranho no movimento feminista ou machista, seja o que isso fosse. Então, hoje em dia ainda tem esses problemas, mas a forma de atuar é diferente. Talvez a droga que se usa hoje seja diferente e o álcool não esteja tão presente. E também a AIDS,

que mudou muito o comportamento das mulheres, (...), eu não gostaria de mudar o meu personagem por causa de uma doença que surgiu. Mas, sem dúvidas, o comportamento sexual da mulher de hoje mudou, fazer loucuras sexuais não é mais a mesma coisa de quando a *Rê Bordosa* fazia.³⁹

Rê Bordosa satiriza a geração feminina pós-revolução sexual. Suas angústias, seus dilemas, suas relações com o sexo oposto são ironias construídas pelo cartunista Angeli com intuito de refletir o contexto de década de 1980.



Os personagens angelianos, com destaque para *Rê Bordosa*, atuam sobre o pano de fundo do embate entre valores e referências da modernidade-pós-modernidade.

Sua opção pela emoção, pelo efêmero, pelo prazer, pelo imediato coloca *Rê Bordosa* em uma posição de contraposição ao sujeito fixo, racional, universal.

Rê Bordosa, em particular, tem a marca da naturalização de irreverência, da prioridade absoluta ao prazer, numa atitude dionisíaca frente ao mundo.

³⁹ Entrevista com Angeli realizada pelo site *UniversoHQ*, no dia 05/01/2000. Ver. www.universohq.com.br.



46

O comportamento de *Rê Bordosa* é uma desconstrução total. Se outros personagens angelianos são sátiras aos valores modernos, ela é a sátira da sátira. Suas aventuras ironizam até os outros personagens e a si mesma.



A personagem é a negação a tudo aquilo que se impõem como verdade absoluta. A perspectiva de *Rê Bordosa* se torna o puro niilismo, isto é, a descrença no futuro, nenhum projeto de vida e nenhuma ordem. Até a morte de *Rê Bordosa* foi um acontecimento sugestivo. Quanto ao que o seu criador propôs para ela e através dela.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias em quadrinhos alternativas (*underground*) surgiram num momento histórico, onde os movimentos sócio-culturais ganharam evidência como forma de contestação social. Os anos 1960 foram esse período de protestos em relação ao *Sistema*, bem como ao modelo de sociedade moderna e industrial.

Foi nos Estados Unidos que esse gênero alternativo das narrativas gráficas emergiram com intuito de construir uma arte engajada no social e que refletisse o cotidiano humano, abordando temas que não apareciam em outros gêneros das histórias em quadrinhos, como sexualidade, política, religiosidade, etc.

Os pioneiros das histórias em quadrinhos alternativas foram Harvey Kurtzman, Robert Crumb, Gilbert Shelton, Will Eisner e Charles M. Schulz. Todos esses cartunistas tinham um propósito de crítica social e utilizavam as narrativas gráficas (ou arte seqüencial) como uma forma de expressão para analisar as relações humanas. Nessa mesma perspectiva, as histórias em quadrinhos alternativas brasileiras dos anos 1980 foram um meio que um grupo de cartunistas – Angeli, Laerte, Glauco, Gonzáles, etc. – utilizaram para refletir o cotidiano brasileiro, seja o cenário político, econômico ou cultural.

Por terem a característica de crítica às instituições modernas, as histórias em quadrinhos alternativas se diferenciaram dos outros gêneros dessa expressão de arte, bem como fizeram parte de um descontentamento social que emergiu nos anos 1970/1980 no país. Essa perspectiva das narrativas gráficas contribuiu para o diálogo dos cartunistas *undergrounds* com o debate entre a modernidade e a pós-modernidade. Podemos perceber essa questão em Angeli, particularmente, quando

seus quadrinhos abordam a crise do sujeito moderno, a pluralização das identidades, a antidisciplina dos indivíduos frente as instituições modernas, etc.

O projeto artístico-cultural do cartunista Angeli referenciado nesse embate social entre a modernidade e a pós-modernidade. Seu universo urbano reflete essa efervescência política-cultural, onde diversos grupos humanos se relacionam, protestam e constroem a vida. Seus personagens são sátiras do cotidiano humano e de seus conflitos sociais.

Os personagens angelianos – *Rê Bordosa, Wood e Stock, os Skrotinhos, Bob Cuspe, MeiaOito, Walter Ego, Bibelô* e outros – refletem a trajetória política do seu criador, Angeli. Nas tiras em quadrinhos aparecem muitas situações autobiográficas. Muitas aventuras dos seus personagens foram vividas por ele, sempre com destaque para *Rê Bordosa*. O próprio admite não só os indícios do autor na vida dos personagens, mas também o inverso:

Uma vez rolou uma bebedeira muito grande, e eu e o Homero (amigo de infância) acabamos presos na 4ª delegacia, fizemos um teatro lá dentro, estávamos tão bêbados que começou a achar engraçado tudo aquilo. Tomamos umas porradas e pontapés e mandaram a gente embora. Tinha um poste na frente da delegacia, e a coisa que nós dois mais queríamos era fazer xixi. Então, descemos as escadas, paramos no poste e começamos a mijar um de cada lado do poste. Acho que isso é uma atitude de *Rê Bordosa*. Também um outro caso que aconteceu em Ouro Preto, Minas Gerais. Eu e Glauco (cartunista) ficamos bebendo uma semana inteira, e fomos atrás das meninas da cidade. Nessa mesma viagem, arrumei uma namoradinha e fui para casa dela. Fiquei lá um tempo, namorei e tudo. Um dia de manhã, eu falei: 'não vou dormir aqui, vou para minha casa'. Saí de lá, mas esqueci que Ouro Preto é feita de ladeiras intermináveis, e eu não havia calculado o quanto tínhamos andado de madrugada até chegar na casa da menina. E foi um sufoco até chegar no hotel, eu me arrastava por aquelas ladeiras, com bofes para fora. De repente abrem uma fresta de uma janela e gritam: 'Aí, Angeli, ta longe de casa, hein, meu?' Eu só consegui lançar uns grunhidos, mas não tinha nem idéia de onde vinha o grito.⁴⁰

⁴⁰ Entrevista com Angeli realizada pelo site *UniversoHQ*, no dia 05/01/2000. Ver: www.universohq.com.br.

Angeli retrata esse novo tribalismo no mundo, onde diversos sujeitos abandonam o mito do progresso, da racionalidade, da ordem, etc. O mundo angeliano é um mundo pós-moderno, cujas identidades estão fragmentadas e não mais centradas num sujeito imutável.

O universo de *Rê Bordosa* se baseia nestas características, isto é, um cotidiano heterogêneo, onde vários grupos culturais circulam. *Rê Bordosa* é um projeto artístico-cultural de Angeli com o propósito de entender e analisar essa contextualidade contemporânea, bem como as mudanças sócio culturais que são gerenciadas pelos indivíduos.

A construção artístico-cultural de Angeli, mesmo tendo se originado em um ambiente *underground* e tendo sido fortemente influenciado por uma intencionalidade política-contestatória, de algum modo se aproximou de um ambiente mercadológico, cujo marco foi a ida do autor para a *Folha de São Paulo*, ao mesmo tempo em que manteve aspectos originais de seu estilo e tipos de personagens. Tal tensão esteve sempre presente no mundo das narrativas *underground*, como sugere Glauco no quadro a seguir:

ERA DE AQUÁRIO:



41

Apesar de ter emergido em um ambiente político marcado pela politização da questão social e pela ampliação do debate sobre democracia do país, o seu projeto artístico-cultural logo se diferenciou de uma perspectiva mais engajada, mais alinhada com certa visão dos acontecimentos e sobre o futuro do país. O marco dessa passagem na trajetória de Angeli e de seu projeto artístico-cultural foi o rompimento com Henfil. A marca de sua obra nesse período será buscar aprofundar

⁴¹ Uma charge do quadrinista Glauco dos anos 80.

um caráter satírico de seu humor, definindo melhor os contornos dos tipos representados por seus personagens e os dotando de, cada um a seu modo, todo um poder de construção, ao mesmo tempo, do discurso conservador (particularmente quanto ao conteúdo moral) e de um discurso típico de esquerda (particularmente quanto ao projeto de revolução). Mas, para além disso, ao mesmo tempo em que põe em cena os diversos tipos alternativos aquelas duas possibilidades (de direita e de esquerda), surgidas desde o movimento da contracultura (*Hippies, punks, etc.*), o faz também sob uma perspectiva satírica da desconstrução. O niilismo de Angeli aproxima sua obra e trajetória política de uma perspectiva pós-moderna, pelo menos nos sentidos atribuídos particularmente por Lyotard, da desconstrução das grandes narrativas, e de Maffesoli, da revalorização de uma referência hedonista e presentista nas práticas sociais. A obra de Angeli ilustra as identidades fragmentadas, estudadas por Hall.

As histórias em quadrinhos de Angeli possuem essa característica de crítica social, isto é, satirizar o cotidiano brasileiro e as práticas sócio-culturais, mas sob a perspectiva da desconstrução, e não do engajamento, do compromisso com quaisquer que sejam os projetos políticos, coletivos, voltados para a realização do futuro. Por quê esse tipo de narrativa fez tanto sucesso nos anos 1980, quando no Brasil vivíamos, paradoxalmente, um momento de politização? E por quê perde o interesse do público nos anos 1990, quando passamos a viver mais intensamente as mudanças no sentido apostado pelo discurso da pós-modernidade?

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1994.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1999.
- ADORNO, Sérgio. "O social e a Sociologia em uma Era de Incertezas". In: **Plural; Sociologia**. USP: são Paulo, 4: 1-27. I Sem. 1997.
- ADORNO, Theodor W.; e HORKHEIMER, Max. "A indústria cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ANGELI Filho, Arnaldo. **Rê Bordosa: Do começo ao fim**. Porto Alegre: L e PM, 2006.
- _____. **Wood e Stock: Psicodelia e Colesterol**. São Paulo: Devir: Jacarandá, 2003.
- _____. **Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa – A morte da porraloca**. São Paulo: Circo Editorial, 1990.
- _____. **Chiclete com Banana**. Vols. 1 ao 24. São Paulo: Circo Editorial, 1985-1995.
- BARROS, C.; FARLA, Marcelo; MARTINELLI, Flávia; PORTUGAL, Beatriz. "Quadrinhos para adultos". In: **Revista Criativa**. Ed. Globo, fev./2005.
- BASSANEZ, Carla. "Mulheres dos anos dourados". In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica". In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BIBE-LUYTEN, Sonia M. **O que é História em Quadrinhos**. São Paulo: ed. Brasiliense, 1985.
- BIVAR, Antônio. "James Dean e a Síndrome da Juventude transviada". In: **James Dean: o moço da capa**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. "A Juventude é apenas uma palavra". In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

BUENO, André e GOES, Fred. **O que é geração Beat**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA (Orgs). **Representações**: Contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1996.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos Sedução e Paixão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, S.A., 1988.

COHEM, Haron e KLAWA, Laonte. Os Quadrinhos e a comunicação de Massa. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam**. São Paulo: Perspectivas S.A., 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação: Um século de história**. São Paulo: Moderna, 1997.

GIULANI, Paula Cappellin. "Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira." In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

GUIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MACLINTYRE, Alasdair. "O homem unidimensional". In: **As idéias de Marcuse**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre Nomadismo e Vagabundagens pós-modernas**. São Paulo: Record, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. São Paulo: Forense universitária, 2006.

MARCUSE, Herbert. "A Arte na sociedade Unidimensional". In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARINGONI, Gilberto. "Mudanças do Gibi". In: **Revista Retrato do Brasil**, Ed. 76, Ano 5. São Paulo: Oficina Informa, 2006.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. Porto Alegre: LePM, 1986.

MUGGIATI, Roberto. "Os anos de ouro (1962-1966)". In: **Rock: de Elvis à Beatlemania (1954-1966)**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. "Os anos da incerteza: (1970 – 1980)" In **Rock; da Utopia à incerteza (1967 – 1984)**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

NEGREIROS, Adriana. "Entrevista: Angeli". In: **Revista Playboy**. Ano 32, nº 375, São Paulo: Ed. Abril, Set./2006.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. "A dialética da origem e a ideologia da permanência dos Super-Heróis das histórias em quadrinhos". In: **O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda. 1979.

_____. "Economia e sociedade em Bongo-Bongo". In: **O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda., 1979.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

REICH, Wilhelm. **A Revolução Sexual**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **A função do orgasmo**. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

RENATA, Peña. "Contra o humor a favor: Com modalidade e inteligência, o cartunista Angeli usa piada para produzir uma devastadora crônica da era Lula". In: **Revista Veja**. Edição 1966, ano 39, nº 29. São Paulo: Ed. Abril, 26 de julho de 2006.

ROSZAK, Theodore. "O infinito de imitação: o uso e abuso da experiência psicodélica". In: **A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes Ltda., 1972.

ROSZAK, Theodoro. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: Record, 2000.

_____. **O fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Atual, 1993.

RYCROFT, Charles. "3: Reich e o paraíso sexual". In: **As Idéias de Reich**. São Paulo: Cultrix, s/d.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-1980)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SILVA, Adalberto Prado e. **Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos: Ilustrado**, vol. IV. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1970.

SPOSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social; Rev. Social. USP*, São Paulo, 5(1-2):161-178, 1993 (Editado em nov. 1994).

TAVARES, Carlos A. P. "O infinito de imitação: o uso e abuso da experiência psicodélica". In: **A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis, RJ: ED. Brasiliense, 1985.

TAVARES, Carlos A. P. **O que são Comunidades Alternativas**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.