Discussões Políticas e Culturais em Luke & Tantra

Yuri Saladino Souto Maior Nunes

Bookerfield

Discussões Políticas e Culturais em Luke & Tantra

Yuri Saladino Souto Maior Nunes

Bookerfield

Editora Chefe
Marcia A. A. Marques
Coordenadora Editorial
Isabela Arantes Ferreira
Bibliotecária
Maria Alice Ferreira
Diagramação
Marcos Antonio Ribeiro Pereira
Arte da Capa
Matheus Lacerra
Imagem da Capa
Freepik
Revisão
O Autor

O conteúdo deste livro está licenciado sob uma licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial Não Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

2021 by Bookerfield Editora
Copyright © Bookerfield Editora
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Bookerfield Editora
Os autores cedem à Bookerfield Editora os direitos para esta edição

Esta obra é de natureza digital (e-book). Versões impressas são permitidas, não tendo a Bookerfield Editora qualquer responsabilidade pela confecção e distribuição de exemplares físicos deste conteúdo.

Todos os manuscritos da obra passaram por rigorosa avaliação cega pelos pares, baseadas em critérios científicos e imparciais, recebendo a aprovação após atender os critérios técnicos estabelecidos pelo Conselho Editorial.

Todo o conteúdo do livro e de artigos individuais é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, não sendo a Bookerfield Editora responsável por quaisquer eventuais irregularidades.

Situações como plágio, má conduta ética/científica ou dados e resultados fraudulentos são de responsabilidade do autor, comprometendo-se a Bookerfield Editora em investigá-las rigorosamente e tomar as ações cabíveis.

O download, compartilhamento e referenciação da obra são permitidos mediante atribuição de crédito aos autores e à Editora. A comercialização desta obra é expressamente proibida.

CONSELHO EDITORIAL

Ciências Agrárias
Afrânio Silva Madeiro
Alirya Magda Santos do Vale Gomes
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
André Giarola Boscarato
Carlos Eugenio Fortes Teixeira
Daniela Kunkel
Daniele Cristina Ficanha
Elson Barbosa da Silva Junior
Fabiana Schiochet
Fernanda Beatriz Pereira Cavalcanti
Fernanda Morcatti Coura
Flávio José Rodrigues Cruz
Guilherme Donadel
Heiriane Martins Sousa
Jairton Fraga Araujo
João Francisco Severo Santos
Joelma Leão Buchir
Kleber Fernando Pereira
Maria Cristina Bueno Coelho
Monyck Jeane dos Santos Lopes
Pablo Daniel Freitas Bueno
Renato Jaqueto Goes

Ciências Biológicas
Afrânio Silva Madeiro
Alirya Magda Santos do Vale Gomes
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
André Giarola Boscarato
Carlos Eugenio Fortes Teixeira
Daniela Kunkel
Daniele Cristina Ficanha
Elson Barbosa da Silva Junior
Fabiana Schiochet
Fernanda Beatriz Pereira Cavalcanti
Fernanda Morcatti Coura
Flávio José Rodrigues Cruz
Guilherme Donadel
Heiriane Martins Sousa
Jairton Fraga Araujo
João Francisco Severo Santos
Joelma Leão Buchir
Kleber Fernando Pereira
Maria Cristina Bueno Coelho
Monyck Jeane dos Santos Lopes
Pablo Daniel Freitas Bueno
Renato Jaqueto Goes

Ciências da Saúde
Alexandre Visconti Brick
Aline Correa de Carvalho
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
André de Araújo Pinto
Andressa Ribeiro Contreira
Bárbara de Lima Lucas
Bianca Barros da Costa
Carlos Vinícius Pagani Vieira Machado
Débora Cristina Damasceno
Deborah Margatho Ramos Gonçalves
Diogo de Sousa Martins
Elisângela Rodrigues Carrijo
Emanuel Tenório Paulino
Estélio Henrique Martin Dantas
Eveline Fernandes Vale
Fabiana Leticia Sbaraini
Fabio José Antonio da Silva
Jaqueline Rocha Borges dos Santos
João Francisco Severo Santos
José Aderval Aragão
José Robertto Zaffalon Júnior

Jovino Gentilini Junior
Juliane Campos Inácio
Líncon Bordignon Somensi
Luciane Cristina Arantes
Marcela Melo dos santos
Marcello Alberton Herdt
Marcelo de Oliveira Pinto
Marcos Guimarães de Souza Cunha
Maria Patricia Costa Villela
Nara Michelle Moura Soares
Paulo Celso Budri Freire
Pedro Paulo Gattai Gomes
Raquel Ayres
Renata Oliveira de Barcelos
Renato Carlos Machado
Roberson Geovani Casarin
Rogério Wagner da Silva
Sergio Ibañez Nunes
Sheila Moura Amaral
Taíza Fernanda Ramalhais
Vivian Victoria Vivanco Valenzuela

Ciências Exatas e da Terra
Andrea Sartori Jabur
Antônio Carlos Ribeiro Araújo Júnior
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende
Dalvani Fernandes
Evandro Preuss
Gerson Cruz Araujo
Gisane Aparecida Michelon
Henrique Mariano Costa do Amaral
Henrique Pereira Oliveira d`Eça Neves
Isidro ihadua
João César Abreu de Oliveira Filho
Lívia Sancho
Manolo Cleiton Costa de Freitas
Marcos Vinicius de Oliveira Peres
Paulo Celso Budri Freire
Sonia Tomie Tanimoto
Tânia do Carmo
Vagner Marques de Moura
Valdecir Alves dos Santos Júnior

Ciências Humanas
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Ana Maria Senac Figueroa
Anderson Dantas da Silva Brito
Breno Henrique Ferreira Cypriano
Bruno Cezar Silva
Camila Bueno Grejo
Camila de Vasconcelos Tabares
Cássia Maria Bonifácio
Dalvani Fernandes
Edonilce da Rocha Barros
Elisângela Rodrigues Carrijo
Eulalia Fabiano
João César Abreu de Oliveira Filho
João Francisco Severo Santos
Josael Jario Santos Lima
Luciano Sérgio Ventin Bomfim
Marcos Pereira dos Santos
Marcos Pereira Magalhães
Miguel Rodrigues Netto
Rebecca Bianca de Melo Magalhães
Roberson Geovani Casarin
Taíza Fernanda Ramalhais
Tatiane dos Santos Duarte

Ciências Sociais Aplicadas
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Bruno Cezar Silva
Camila Augusta Alves Pereira
Camila Nathalia Padula de Godoy
Dandara Scarlet Sousa Gomes Bacelar
Daniel Nascimento e Silva
Darline Maria Santos Bulhões
Denise Tanaka dos Santos
Elisângela Rodrigues Carrijo

Eulalia Fabiano
Fabio Adriano Stürmer Kinsel
Fabricio Lemos de Siqueira Mendes
Gelson Mario Filho
Hector Rodrigo Ribeiro Paes Ferraz
Helga Midori Iwamoto
Horácio Monteschio
João Francisco Severo Santos
Josael Jario Santos Lima
Leandro Nunes Soares da Silva
Lucas Rosas de Freitas Sá Barreto
Miguel Rodrigues Netto
Nagib Abrahão Duailibe Neto
Nelson Calsavara Garcia Junior
Patrícia Loureiro Abreu Alves Barbosa
Renato Obikawa Kyosen
Sandy Rodrigues Faidherb
Silvia Helena Ribeiro Cruz
Solange Kileber
Stella Villela Florêncio
Thiago Nery Pandolfo
Veyzon Campos Muniz
Ygor de Siqueira Mendes Mendonça

Engenharias
Alejandro Victor Hidalgo Valdivia
Alex Milton Albergaria Campos
Ana Carla Fernandes Gasques
Andrea Sartori Jabur
Arlete Barbosa dos Reis
Cristhiane Michiko Passos Okawa
Daniele Cristina Ficanha
Diego Matheus Sanches
Elaine Patricia Arantes
Fernando Oliveira de Andrade
Henrique Mariano Costa do Amaral
Jefferson Sousa Farias
Laís Roberta Galdino de Oliveira
Leila Cristina Nunes Ribeiro
Letícia Reis Batista Rosas
Marcelo Henrique da Silva
Marcelo Marques
Marcos Guimarães de Souza Cunha
Mileni Cristina da Silva
Renata Jardim Martini
Thiago Averaldo Bimestre
Tiago Brandão Costa
Valdecir Alves dos Santos Júnior

Linguística, Letras e Artes
Adriana dos Reis Silva
Anderson Dantas da Silva Brito
Danuzia Marjorye Santos de Araújo
Jane Catia Pereira Melo
Luceni Lazara da Costa Ribeiro
Márcia Donizete Leite-Oliveira
Maria Christina da Silva Firmino Cervera
Simone Oliveira Vieira Peres
Thiago Blanch Pires
Vera Regiane Brescovici Nunes

Multidisciplinar
Alejandro Victor Hidalgo Valdivia
Ana Carla Fernandes Gasques
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Andrea Sartori Jabur
Arlete Barbosa dos Reis
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende
Cristhiane Michiko Passos Okawa
Érika Alves Tavares Marques
Fabricio Lemos de Siqueira Mendes
Fernando Oliveira de Andrade
Isidro ihadua
José Amorim
Marcelo Marques

Discussões Políticas e Culturais em Luke & Tantra

Editora Chefe Marcia A. A. Marques
Coordenadora Editorial Isabela Arantes Ferreira
Bibliotecária Maria Alice Ferreira
Diagramação Marcos Antonio Ribeiro Pereira
Revisão O Autor

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nunes, Yuri Saladino Souto Maior
Discussões políticas e culturais em Luke & Tantra [livro eletrônico] / Yuri Saladino Souto Maior Nunes. -- São Paulo : Bookerfield, 2022.
PDF

ISBN 978-65-89929-46-8

1. Cultura e política - Histórias em quadrinhos 2. Histórias em quadrinhos I. Título.

22-106563 CDD-741.5

Índices para catálogo sistemático:

1. Histórias em quadrinhos 741.5

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

DOI 10.53268/BKF22010600

Bookerfield Editora
São Paulo – Brasil
Telefone: +55 (11) 98441-4444
www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor declara não haver qualquer interesse comercial ou irregularidade que comprometa a integridade desta obra; declara que participou da elaboração e revisão da obra, atestando a confiabilidade dos dados e resultados; declara que a obra está livre de plágio acadêmico; declara que a publicação desta obra não fere qualquer outro contrato por ele firmado; declara ter atendido eventuais exigências de outras partes, como instituições financiadoras, para a publicação desta obra.

Dedicado ao
Sagrado Coração de Jesus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao nosso Deus Todo Poderoso que intercede e ilumina a minha vida. Durante toda minha trajetória no Doutorado, Ele que me concedeu sabedoria e humildade. Por esta razão, todo o merecimento, louvor e amor devem ser dedicados ao nosso Deus.

Aos meus Pais, Felizardo (*In memoriam*) e Gilma que me ensinaram a ser um verdadeiro homem e cidadão, bem como investiram na minha educação e acreditaram em meus sonhos e projetos.

As minhas irmãs Helen e Marcele por terem ajudado a construir uma família unida e cristã. Elas duas proporcionam muitas alegrias a minha vida e tiveram muita paciência nos momentos difíceis.

A minha esposa Andréia Benari que trouxe amor, companheirismo e carinho para o meu cotidiano. Sua tranquilidade e sua ternura sempre trouxeram paz e quietude ao meu viver.

A meu orientador Roberto Véras que com sabedoria e paciência me ajudou na realização deste trabalho acadêmico. Esse professor, além de amigo, contribuiu para tornar o ensino das Ciências Sociais muito mais agradável e problematizador.

Aos meus professores do Curso de Doutorado que contribuíram para minha formação acadêmica e proporcionaram a mim e a meus colegas percebermos ofício das Ciências Sociais de uma maneira humana e aprofundada.

À Angeli por ter criado o mundo rico em reflexões políticas e culturais.

A minha turma de Doutorado (2009). Juntos construímos uma relação fraterna e harmônica.

À CAPES e ao CNPq pela bolsa de estudos que foi essencial para a minha pesquisa e escrita da tese.

A Rinaldo e todos os funcionários do PPGCS que com paciência e alegria contribuíram com excelente atendimento na coordenação de Pós-graduação.

Agradeço a todos que conviveram comigo durante essa trajetória. Que o Divino Espírito Santo abençoe e interceda por todos nós e que nos ajude na compreensão sobre nossos semelhantes e sobre a realidade.

APRESENTAÇÃO

O presente livro tem como propósito analisar o discurso do cartunista paulista Angeli, por meio das histórias em quadrinhos Luke e Tantra, sobre os novos contextos políticos e culturais nos anos 1990-2000.

As aventuras e o universo urbano das personagens Luke e Tantra satirizam um contexto de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais trazidas com a Globalização, em especial a respeito de como o Brasil as tem vivenciado desde os anos 1990.

As referidas personagens angelianas vivem em um mundo marcado por processos de globalização, ao mesmo tempo em que convivem com diversos localismos. As tramas se desenvolvem em um ambiente fluido e flexível, onde as personagens estão sempre sendo colocados, e se colocando, sob situações redefinidoras de suas identidades. Há, nas tiras, um elemento de fragmentação das identidades, de tribalização dos comportamentos, de redefinição do lugar da política no novo contexto, de fluidificação das dinâmicas sociais.

Pretendemos discutir sobre como os quadrinhos Luke e Tantra, enquanto uma produção artístico-cultural, expressam comportamentos, percepções, sentidos que dialogam e se posicionam frente às referidas transformações. Para atingimos os objetivos propostos, nos utilizaremos de interpretações sobre a sociedade contemporânea, fundamentando-nos em Zygmunt Bauman, Michel Maffesoli, Nestor Canclini, Richard Sennett e outros.

Yuri Saladino Souto Maior Nunes

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande

Professor e pesquisador no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - Campus Campina Grande

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1

REFLEXÕES SOBRE POLÍTICA E CULTURA NO MUNDO GLOBALIZADO 19

1.1 CULTURA E POLÍTICA NA PERSPECTIVA DA ESCOLA DE FRANKFURT .19

1.1.1 Adorno e Horkheimer: a Noção de Indústria Cultural 20

1.1.2 Walter Benjamin: Arte e Reprodutibilidade Técnica.....24

1.1.3 Herbert Marcuse: a Construção de uma Cultura de Resistência 27

1.1.4 Algumas Considerações 29

1.2 CULTURA E POLÍTICA: NOVOS ELEMENTOS TRAZIDOS COM A CONTEMPORANEIDADE 33

1.2.1 Sobre as Transformações Políticas e Econômicas no Mundo Contemporâneo: entre a Política do Consumo e o Esvaziamento da Política 33

1.2.2 Novas Identidades Culturais no Mundo Contemporâneo 42

1.3 ALGUMAS REFLEXÕES E DISCUSSÕES SOBRE O MUNDO CONTEMPORÂNEO 53

CAPÍTULO 2

A EMERGÊNCIA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *UNDERGROUND*: UM VIÉS POLÍTICO NO CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL 56

2.1 CONCEITOS, DEFINIÇÕES E TRAJETÓRIA.....56

2.2 REBELDIA, SÁTIRA E MILITÂNCIA: O SURGIMENTO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *UNDERGROUND* 78

2.3 REPERCUSSÕES DO MOVIMENTO QUADRINISTA *UNDERGROUND* NO BRASIL 89

CAPÍTULO 3

A FORMAÇÃO DO CARTUNISTA ANGELI E A EMERGÊNCIA DO PROJETO ARTÍSTICO-CULTURAL *CHICLETE COM BANANA* 93

3.1 ANGELI *UNDERGROUND* E A REVISTA *CHICLETE COM BANANA*.....93

3.2 PERSONAGENS ANGELIANOS DESENVOLVIDOS NOS ANOS 1980.....107

3.2.1 Wood & Stock 107

3.2.2 Rê Bordosa 114

3.2.3 Bob Cuspe 118

3.3 A ARTE DE ANGELI SOB AS NOVAS TENSÕES ENTRE A CULTURA E A POLÍTICA 125

CAPÍTULO 4

UMA VISÃO DO MUNDO CONTEMPORÂNEO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE *LUKE E TANTRA* DE ANGELI 137

4.1 A CONSRUÇÃO DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *LUKE & TANTRA* 137

4.2 O ESPAÇO URBANO DE *LUKE* E *TANTRA*: LUGAR DA MUNDIALIZAÇÃO 139

4.3 *LUKE & TANTRA* E OUTROS PERSONAGENS 143

4.4 *LUKE* E *TANTRA*: UMA SATIRIZAÇÃO DA FRAGMENTAÇÃO DAS IDENTIDADES NO MUNDO CONTEMPORÂNEO 156

4.5 *LUKE* & *TANTRA* E A CENTRALIDADE DAS NOVAS PERCEPÇÕES SOBRE SEXO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA 162

4.6 *LUKE* E *TANTRA* – O DECLÍNIO DA CONSCIÊNCIA POLÍTICA 167

CONCLUSÃO 173

REFERÊNCIAS 177

ÍNDICE REMISSIVO 184

SOBRE O AUTOR 187

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende estudar o discurso do cartunista Angeli, expresso nas histórias em quadrinhos *Luke e Tantra*, sobre os novos contextos políticos e culturais dos anos 1990-2000.

Conforme tratamos em Nunes (2008), esse tipo de narrativa tinha como propósito realizar, através da arte, uma crítica social e política em relação tanto aos valores tradicionais (dominantes), como em relação ao discurso e prática dominantes da esquerda. A produção artístico-cultural de Angeli emergiu entre os anos 1970 e 1980 com um discurso satírico e irreverente sobre a política e a cultura da sociedade brasileira.

A década de 1980 esteve relacionada ao fim da política ditatorial e ao surgimento do processo de redemocratização. Vivenciava-se no Brasil a emergência de movimentos político-culturais, e o surgimento de novos atores sociais no cotidiano da sociedade. As histórias em quadrinhos "alternativas" estiveram intimamente associadas a esse momento histórico. As construções artístico-culturais dos artistas que faziam parte do referido movimento, como Angeli, Laerte e Glauco, possuíam um forte sentido político, os quais, sob tal crítica, exercitaram um diálogo entre os referenciais de *modernidade e de pós-modernidade*.

Uma vez tendo cumprido esse papel no contexto dos anos 1980, no que se converteu a arte de Angeli nos anos 1990-2000? Quais os sentidos políticos desse tipo de expressão artística nesse novo momento histórico? Os anos 1990-2000 significaram outro contexto, outra conjuntura no País. É claro que há um diálogo entre esse período e o anterior. Existem continuidades, mas também importantes descontinuidades. A década de 1990 ficou marcada pela inserção do Brasil na "Globalização".

A Globalização proporcionou transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no mundo inteiro. São exemplos: o questionamento do ideário do Estado-Nação; a flexibilização dos processos produtivos e de regulação econômica; o redimensionamento do espaço-tempo; a fragmentação das identidades culturais etc. Nesse contexto, procuraremos analisar a produção artístico-cultural que o cartunista Angeli construiu nesse período, especialmente as tiras em quadrinhos *Luke e Tantra*, publicadas entre os anos 1987 a 2002.

O “mundo urbano” das personagens *Luke e Tantra* compõe um discurso satírico e irônico sobre o contexto global. Nessas tiras em quadrinhos são discutidos temas como a pluralidade discursiva, o novo tribalismo urbano e a emergência de uma política fabricada para o consumo instantâneo.

As personagens *Luke e Tantra* satirizam as mudanças político-culturais dos anos 1990 e 2000 da sociedade brasileira, refletindo a transição de uma perspectiva apolínea para uma concepção dionisíaca de mundo.

As histórias em quadrinhos são expressões de arte e cultura e através delas é possível apreender-se algo do modo de pensar e agir de uma dada sociedade em certo momento histórico.

Nesse sentido, afirma-se que a arte sequencial (ou história em quadrinhos, como é mais conhecida) é uma fonte de pesquisa importante, pois essa expressão artística também nos ajuda a compreender a sociedade em que vivemos. Semelhantemente à narrativa literária, as histórias em quadrinhos estão imbricadas com a época em que estão inseridas ou que narram. Por exemplo, as personagens das HQ da revista *Chiclete com Banana*[1] satirizavam o cotidiano urbano das grandes cidades brasileiras no contexto da década de 1980, e refletiam a fragmentação das identidades culturais e o declínio da concepção do sujeito moderno. Do mesmo modo, tais narrativas gráficas passaram por mudanças, em termos de discursos e nas formas de uso, na passagem dos anos 1980 para a década de 1990.

Os cientistas sociais podem estudar essa arte como uma maneira de entender um determinado contexto sócio-histórico, ou seja, as relações sociais, o imaginário social, os comportamentos etc. Entretanto, tal fonte documental não é normalmente utilizada como objeto de estudo na referida área do conhecimento, o que realça a relevância do presente estudo.

As construções artístico-culturais de Angeli podem vir a ser uma importante referência testemunhal da contemporaneidade brasileira, seja nos anos 1970 e 1980, quando emergiram como cultura *underground*, seja a partir dos anos 1990-2000, quando adquiriram novos sentidos. São tais sentidos, ressignificados, que pretendemos analisar neste estudo.

Adotamos a perspectiva da Análise de Discurso como forma de aprofundarmos e refletirmos sobre a construção discursiva de Angeli a respeito das tensões políticas e culturais do mundo globalizado.

Para Orlandi (1994), os discursos fazem parte da relação de constituição dos sujeitos históricos e também nas produções de sentidos. Nessa perspectiva, entendemos a Análise de Discurso como uma forma de conhecimento, que nos permite perceber que o discurso é um processo social, no qual o sujeito ao significar o mundo, termina por significar a si próprio.

Desse modo, a Análise de Discurso repõe como trabalho

[1] Revista em quadrinhos criada por Angeli no Início da década de 1980, que tinha como projeto artístico-cultural uma concepção de arte militante.

> a própria interpretação, o que resulta em compreender também de outra maneira a história, não como sucessão de fatos com sentidos já dados, dispostos em sequência cronológica, mas como fatos que reclamam sentidos (HENRY, 1994), cuja materialidade não é possível de ser apreendida em si, mas no discurso (ORLANDI, 1994, p. 58).

Orlandi (1994) argumenta que a Análise de Discurso nos ajuda a entender como os discursos constroem sentidos que são produzidos e circulam na realidade social. É necessário salientar que a nossa preocupação está relacionada com a produção de novos sentidos construídos por Angeli nesse contexto histórico.

Para levar adiante esse propósito, se impôs a necessidade de dialogar com algumas das mais importantes interpretações sociológicas e antropológicas sobre a sociedade contemporânea, para poder fundamentar melhor o estudo em pauta. A primeira corrente está relacionada com os estudos de Stuart Hall. Este autor nos ajuda a refletir sobre a questão da pluralização das identidades culturais. Hall (2006) afirma que as transformações estruturais da sociedade contemporânea provocaram uma fragmentação e um deslocamento das identidades dos sujeitos em todas as dimensões sociais – classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Outra questão discutida por esse estudioso se refere à relação do pluralismo das identidades com as mudanças políticas no mundo contemporâneo. Ainda sobre esse tema, dialogamos com Michel Maffesoli sobre a emergência dos novos *tribalismos* urbanos. Maffesoli (2006) salienta que a pluralização das identidades faz parte da crise da Modernidade, a partir da qual os indivíduos procuram viver sob novos padrões de solidariedade. O surgimento dos novos grupos, segundo esse autor, mostra a necessidade dos indivíduos em construir formas distintas de identificação em detrimento dos valores modernos.

Outro campo de referências teóricas está associado às ressignificações da política no mundo global. Quanto a isso, procura-se dialogar com Gilles Lipovetsky. Este autor mostra que o processo global contribuiu para a construção de uma política do hiperconsumo, ou seja, de uma necessidade flexível e hedonista. Também faz-se um paralelo entre Lipovetsky, Richard Sennett e Zygmunt Bauman no intuito de refletir sobre as novas tensões políticas.

O nosso estudo surgiu a partir de uma indagação feita ao final da dissertação de mestrado. A dissertação teve como propósito analisar a construção artístico-cultural, expressa nas histórias em quadrinhos Rê Bordosa, de Angeli, nos anos 1980. Percebemos que a produção do respectivo cartunista referenciava um embate social entre a modernidade e a pós-modernidade. Os personagens angelianos do período oitentista retratavam a crise do sujeito moderno e antidisciplina dos indivíduos frente às

instituições modernas.

O universo de Angeli analisado na dissertação reflete a efervescência político-cultural dos anos 1980, onde diversos grupos sociais se relacionavam e construíam uma vida que confrontava o estilo moderno de viver.

A partir dessas questões analisadas surgiu a nossa preocupação em pesquisar sobre o trabalho de Angeli no período dos anos 1990-2000. Nesse caso, nosso estudo se refere a uma reflexão sobre as personagens *Luke & Tantra* tomadas como fragmentos e parte do projeto artístico-cultural de Angeli e entendidas como uma expressão dos momentos mais recentes de sua trajetória. Busca se referenciar no debate contemporâneo sobre cultura e política, tomando como perspectiva a discussão teórica sobre a recepção.

Que mudanças têm sido operadas no discurso artístico-cultural do cartunista Angeli em termos da relação entre política e cultura, expresso nas personagens *Luke e Tantra* nos anos 1970-1980 a 1990-2000?

Para realizar essa investigação, selecionamos as tiras em quadrinhos das personagens *Luke e Tantra* que foram publicadas na *Folha de São Paulo* entre 1987 a 2002. Esse material foi republicado em dois álbuns de luxo (*Luke & Tantra – Sangue Bom* e *Luke & Tantra – Hormônios em Fúria*)[2], ambos pela editora *Devir*, o que facilitou nossa pesquisa. Também selecionamos as 24 edições da revista *Chiclete com Banana* que o cartunista Angeli publicou no período de 1985 a 1995.

A nossa pesquisa parte de uma proposta de caráter qualitativo, pois o nosso interesse está em analisar o discurso expresso nas HQ Luke & Tantra, de Angeli.

A escolha dessas personagens deveu-se ao fato de as mesmas terem sido criadas no contexto da globalização e em profundo diálogo com as transformações políticas e culturais que ocorreram, a partir dos anos 1990. Foram coletadas 313 tiras em quadrinhos das referidas personagens, contudo, decidimos analisar aquelas que tratavam mais diretamente dos temas relacionados ao mundo globalizado e aos seus desdobramentos no cotidiano, dado o foco da presente pesquisa, voltado à apreensão dos novos sentidos políticos e culturais que a produção artístico-cultural de Angeli construiu sobre a sociedade brasileira na era da Globalização.

No primeiro capítulo, estuda-se a *Escola de Frankfurt*, destacando as aproximações e distanciamentos dos autores dessa tendência com relação às reflexões sobre cultura, assim como quanto às suas críticas. Também analisa-se a emergência de uma cultura do capitalismo relacionada com o período global. Para isso, estabelece-se um diálogo com alguns autores contemporâneos, entre eles Bauman, Sennett, Lipovestsky, Beck, Hall, Maffesoli e Ortiz, que estudam a Globalização e suas consequências políticas, econômicas, sociais e culturais.

No segundo capítulo, procura-se refletir sobre o conceito de narrativas

[2] Angeli (2000) e Angeli (2004).

gráficas, bem como analisar a emergência e trajetória das HQ no mundo. Além disso, estuda-se sobre o surgimento das HQ *underground* no período da Contracultura, como uma arte política e de crítica social.

No terceiro capítulo, reflete-se sobre a trajetória do cartunista Angeli e o seu projeto artístico-cultural nos anos 1980, simbolizado pela revista *Chiclete com Banana*, ressaltando os rumos da construção discursiva do referido artista sobre esse período.

No quarto capítulo, analisa-se as personagens *Luke* e *Tantra*, destacando elementos dos seus comportamentos e discursos, e mobilizam-se momentos das declarações públicas de Angeli. A partir de uma apreensão desse construto artístico-cultural, estabelecem-se nexos dialógicos com o pensamento de intérpretes e analistas da contemporaneidade, de modo a provocar uma reflexão em duas mãos: quanto ao modo como produções como *Luke* e *Tantra* visam atualizar/reorientar projetos artístico-culturais como o de Angeli; e quanto à capacidade das formulações conceituais propostas por Bauman, Lipovestsky e outros autores poderem contribuir com uma apreensão mais aprofundada de concepções e comportamentos expressos em narrativas como as expressas em *Luke* e *Tantra*.

CAPÍTULO 1

REFLEXÕES SOBRE POLÍTICA E CULTURA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

1.1 CULTURA E POLÍTICA NA PERSPECTIVA DA ESCOLA DE FRANKFURT

Iniciaremos a reflexão sobre noções contemporâneas de cultura reconstituindo um pouco do debate estabelecido entre os *frankfurtianos* – concentrando nossa análise nos autores Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcus e Walter Benjamin –, pelo modo como evidenciaram a relação entre a cultura e a política, de um lado, e cultura e mercado, de outro.

Para Honneth (1999), os autores da *Escola de Frankfurt* emergiram em um contexto histórico de grande debate teórico-social. O início do Século XX ficou marcado pela crise do paradigma da ciência cartesiana e de seu discurso de verdade inquestionável. Os *frankfurtianos* procuraram construir uma teoria interdisciplinar da sociedade que desconstruísse e problematizasse as concepções filosófico-históricas da razão do século XIX, como por exemplo, o positivismo.

Os *frankfurtianos* propuseram a superação da "fissura" entre a pesquisa empírica e a filosofia. Para tal perspectiva, a ciência moderna (tradicional) era puramente especulatória e não possuía vínculos práticos. Era necessário um rompimento com a teoria tradicional e a construção de um debate interdisciplinar no qual novas análises sobre a sociedade e os homens fossem formuladas e discutidas. Honneth (1999, p. 510) afirma que a Teoria Crítica, estabelecida pela *Escola de Frankfurt*, desenvolveu um discurso sobre as novas formas de organização societária e sobre como as relações sociais se constituam no sistema capitalista avançado. Os *frankfurtianos* perceberam que as sociedades ditas capitalistas estavam passando por mudanças profundas. Tais transformações políticas, econômicas, sociais e culturais se caracterizavam pela transição do modelo liberal para o modelo sistemático do capitalismo de Estado.

Para entender as transformações em torno da sociedade e dos indivíduos, a Teoria Crítica procurou estabelecer uma relação metodológica entre a Filosofia da História e a pesquisa interdisciplinar, resgatando os trabalhos societários e a epistemologia dialética de Karl Marx, a psicanálise freudiana e uma teoria da cultura.

A partir dessas questões, a Teoria Crítica resgata criticamente o discurso marxista, utilizando a disciplina da Economia Política como uma maneira de entender o processo de produção capitalista em uma etapa na realização da razão.

Os teóricos da *Escola de Frankfurt* perceberam que as potencialidades racionais construídas nas forças produtivas capitalistas não refletiam mais as ações do proletariado como uma classe social. Para isso, dialogando com a psicologia freudiana, analisaram o conformismo social e a alienação das classes subalternas diante do desenvolvimento do capitalismo em sua etapa pós-liberal. Uma dimensão privilegiada nas abordagens *frankfurtianas* se referiu à esfera da cultura no capitalismo adiantado. Segundo Honneth (1999), essas três perspectivas se imbricam nas abordagens da Teoria Crítica, que são a análise econômica do capitalismo na fase pós-liberal, o estudo sociopsicológico da integração social dos indivíduos e a análise teórico-cultural do modo de operação da cultura de massa na sociedade contemporânea.

Sobre tais reflexões, é necessário salientar que a *Escola de Frankfurt* desenvolveu um arcabouço teórico muito complexo e heterogêneo. Suas concepções sobre sociedade, cultura e indivíduos se diferenciam de um autor para outro. Na sequência, procuraremos discutir como esses autores estudaram a cultura midiática e sua relação com a sociedade e os indivíduos, identificando as aproximações e os distanciamentos teóricos entre eles.

1.1.1 Adorno e Horkheimer: a Noção de Indústria Cultural

A noção de cultura desenvolvida por Adorno e Horkheimer está relacionada ao conceito de sociedade que o "círculo interno dos *frankfurtianos"* havia construído ao longo de sua crítica político-social sobre o capitalismo. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), o processo de mudança do capitalismo, no final do século XIX e início do século XX, contribuiu para o surgimento de uma economia planejada, em que o mercado foi sendo apropriado pelas autoridades do planejamento burocrático. Ao mesmo tempo, a junção dos conglomerados capitalistas com as elites do poder político terminou por contribuir para a construção de uma sociedade, cujos indivíduos fossem disciplinados e normatizados.

Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que a integração social ocorre na forma de dominação administrativa centralizada. Esse tipo de integração emergiu na fase pós-liberal do capitalismo. No contexto de crise do liberalismo econômico, surgiu uma forma de sociedade onde os indivíduos se submetem, completamente, a um sistema de dominação centralmente administrativo.

Com o desenvolvimento da ordem capitalista, os indivíduos ficaram submetidos a uma demanda do sistema. Para Honneth (1999), Adorno e Horkheimer perceberam que na fase pós-liberal do capitalismo ocorreu a emergência de uma personalidade manipulável dos indivíduos devido à

mudança estrutural capitalista que acarretou o declínio da família nuclear burguesa e a perda da autoridade patriarcal. O referencial sociopolítico deixou de ser o patriarcalismo burguês e passou a ser um capitalismo de Estado. Nessa perspectiva, a sociedade passa a ser formada por uma integração fechada, cujo sistema de dominação da economia planejada construiu mecanismos pelos quais indivíduos são uniformemente ajustados e normatizados às novas formas de vida e de estilos comportamentais.

A teoria da cultura e a noção de sociedade de Adorno e Horkheimer partem, segundo Honneth (1999), de uma ideia funcionalista, pois sua concepção societária se fundamenta na questão de que os aparatos políticos, econômicos, culturais e sociais funcionam como mediadores entre as demandas comportamentais do exterior e a psique dos indivíduos. Adorno e Horkheimer (1985) perceberam que o capitalismo se apropriou da cultura e a transformou em um componente funcional de garantia de dominação, cujos indivíduos e suas ações se tornaram meros reflexos do sistema capitalista. Esse estudioso concebe que

> O estilo funcionalista do programa de Horkheimer é a consequência metodológica do reducionismo de que o seu modelo referencial filosófico-histórico está imbuído. Uma vez que nenhum outro tipo de ação social é concebido ao lado do trabalho societário, Horkheimer só pode levar sistematicamente em conta as formas instrumentais da prática societária no nível da sua teoria da sociedade, perdendo assim de vista essa dimensão diária na qual os sujeitos socializados geram e desenvolvem criativamente orientações de ações comuns de um modo comunicativo (HONNETH, 1999, p. 518).

Tanto Adorno quanto Horkheimer (1999) partem da ideia de que a reprodução societária é um cumprimento cego de imperativos funcionais do capitalismo. O princípio da sociedade, segundo esses frankfurtianos, está associado a uma reprodução mecânica independentemente da autocompreensão dos sujeitos. As demandas econômicas funcionam como processos sistêmicos de direcionamento em relação às necessidades dos indivíduos.

Os referidos autores afirmam que a sociedade é totalmente integrada, que a vida social funciona segundo uma espécie de circuito fechado do exercício centralizado da dominação, do controle cultural e do conformismo social. Para essa perspectiva teórica, o capitalismo transformou a ação social em orientações normativas que se constituem em funções de reprodução e expansão do trabalho. A partir desse conceito, Adorno e Horkheimer (1985) salientam que a apropriação da cultura pelo capitalismo transformou a dimensão cultural em mercadoria. A cultura midiática assenta-se, assim, na

relação entre cultura e mercado. Sua perspectiva está centrada na produção e consumo dos produtos culturais.

Para Adorno e Horkheimer (1978, p. 159), essa cultura de "lazer e entretenimento" se baseia no conceito de *Indústria Cultural*, ou seja, uma cultura produzida para os indivíduos consumirem a partir de uma noção mercadológica. *Indústria cultural* seria a apropriação do capitalismo sobre a cultura, transformando-a em um produto a ser consumido, como concebem:

> Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas a sua função na economia atual. A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalcada pelo controle da consciência individual (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Nessa perspectiva, os filmes, rádios, cinema e outras produções culturais seriam manifestações estéticas apropriadas pela sociedade industrial, isto é, sua existência estaria relacionada à produção em série, à padronização e ao propósito de consumo. Nas palavras dos próprios autores:

> 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, p. 160).

Eles argumentam que a liberdade de escolha no capitalismo não existe, é apenas uma ilusão do esquematismo do mercado. Os indivíduos, segundo Adorno e Horkheimer, são condicionados a comprarem a mercadoria sem perceber todo o processo de padronização imposto pela indústria cultural:

> O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. A diferença entre a série *Chrysler* e a série *General Motors* é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessada em modelos de automóveis. As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da

> possibilidade de escolha (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 116).

Para Adorno e Horkheimer (1985), a *indústria cultural* é portadora da ideologia dominante e não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, visto que, sobretudo, determina o próprio consumo. Sob tal perspectiva, a *indústria cultural* impede a formação de produtores autônomos, fazendo com que haja uma mecanização do trabalho e do ócio. A partir dessa ótica, os produtos culturais na sociedade contemporânea são apropriados pelo capital e uniformizados, sendo absorvidos pela população na forma de mercadoria. A *indústria cultural* tem 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, p. 162).

Segundo os autores em estudo, 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 as necessidades. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 135), as posições da *Indústria Cultural* partem do princípio das necessidades dos consumidores, "produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as".

Os referidos autores salientam que essa forma de imposição dos produtos culturais leva os indivíduos a crerem que a desigualdade social é algo natural e que não se deve questionar essa hierarquia existente na sociedade. Adorno e Horkheimer (1985) salientam que aspectos como o mito do herói, presentes na cultura de entretenimento, levaram os sujeitos a se conformarem com sua própria condição de vida, pois o direito ao sucesso estaria ao alcance de poucos.

Os citados *frankfurtianos* partem do princípio de que a *indústria cultural* 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. Nessa perspectiva, a televisão, o cinema e o rádio seriam formas de massificação e conformação do público, bem como um veículo de propaganda do pensamento dominante. Adorno e Horkheimer (1985, p. 151) argumentam que a cultura se tornara, assim,

"marcadamente econômica".

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 não perceberam o caráter de resistência dos indivíduos em relação à padronização, bem como elaboraram uma concepção estereotipada dos sujeitos.

Contudo, é necessário considerar-se que os referidos autores construíram tal abordagem a partir de um dado contexto histórico. Entre os anos 1920 e meados da década de 1940, a Alemanha e outros países europeus viviam um período muito violento, pois emergiam pensamentos totalitaristas – o *nazismo* e o *fascismo* –, que usavam a violência física e ideológica para expor e impor suas ideias. 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, entre outros, para transmitir todo seu imaginário sociopolítico com o intuito de ter uma aceitação por parte do público alemão e mostrar que seu pensamento era o "único" e verdadeiro caminho para o progresso daquela sociedade. Para Adorno e Horkheimer (1985), esse episódio foi a materialização da *indústria cultural* e do conformismo social. A maioria desses teóricos da Escola de Frankfurt – 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 sequência, na Europa, levando ao fenômeno da produção e do consumo em massa, teve importantes consequências para a atividade cultural.

Entretanto, a abordagem entre cultura e política ganhou outros contornos mesmo no âmbito da *Escola de Frankfurt*. Citaremos Walter Benjamin e Herbert Marcuse como exemplos de abordagens distintas em relação à perspectiva de cultura e mercado enfatizada por Adorno e Horkheimer.

1.1.2 Walter Benjamin: Arte e Reprodutibilidade Técnica

Walter Benjamin foi um dos *frankfurtianos* que se distanciaram de Adorno e Horkheimer, principalmente, na questão dos efeitos dos novos meios da moderna cultura de massa sobre a sociedade. Contudo, no início de sua reflexão sobre cultura e política, Benjamin acreditava que a emergência da *indústria cultural* destruiria a autonomia da arte.

Segundo Honneth (1999, p. 530), a perspectiva benjaminiana, em sua fase inicial, afirmava que, a partir do momento em que os trabalhos artísticos se tornassem tecnicamente reproduzíveis, perdiam sua aura diante do observador. Essa aura era uma espécie de "simbologia sagrada" entre o

observador e a obra de arte, na concepção de Honneth (1999):

> Os meios técnicos do cinema, rádio e fotografia destroem a aura que envolve o produto artístico e expõem-no a uma visão remota do público; a forma contemplativa da fruição solitária da arte é suprimida pelos métodos públicos da experiência artística coletiva (HONNETH, 1999, p. 530).

Mas, se estabelece, quanto a isso, uma distinção entre Adorno e Benjamin. O primeiro acreditava que a destruição da aura estética é um processo que leva o indivíduo (observador) a se transformar em consumidor passivo, alienado, isto é, com a arte se tornando um puro fetiche. A reprodução tecnicizada contribuiria para a "desestetização da arte". O segundo partia da ideia de que a arte tecnicizada possibilita novas formas de percepção. Essa experiência coletiva sobre a arte contribuía para resgatar as "iluminações" e as "experiências cotidianas" que só ocorriam de maneira particular. Honneth (1999) afirma que a cultura de massa, segundo os estudos de Walter Benjamin, está associada ao conceito de recepção e percepção. A reprodutibilidade técnica permitia novos ângulos e olhares sobre a arte. Essa massificação da arte contribuía para uma pluralização de olhares e de discursos.

Walter Benjamin (1978) afirmava que, mesmo no contexto contemporâneo onde o capitalismo se tornara bastante influente, seria possível produzir-se uma arte crítica. Para Benjamin, havia uma distinção nas expressões de arte – pintura, cinema, literatura – e cada uma era recepcionada diferentemente, isto é, os indivíduos se apresentavam 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 questiona 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. Além disso, a noção de recepção faz com que a arte seja revisada, reanalisada e percebida sob novos olhares, a cada vez. Com a recepção, a obra não se esgota em si mesma, passa por outras leituras, continuamente. O conceito de recepção, utilizado por Walter Benjamim, mostra que se estabelece 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 o mundo sob a mediação das relações sociais preponderantes em cada contexto.

A reprodutibilidade técnica da arte fez com que ela passasse a ser recepcionada por um maior número de pessoas, mas cada uma destas constitui 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. Benjamim, assim, ao afirmar o indivíduo como especialista contribuiu para redefinir a relação entre a cultura midiática e os indivíduos.

O referido autor termina por criticar a concepção pessimista de Adorno e Horkheimer (1985), 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. Nesse sentido, ele critica Adorno e Horkheimer por apenas visualizar esse debate pelo ponto de vista da apropriação da cultura pelo mercado. Benjamin, em contrário, salienta a importância da necessidade de entender cada arte por sua própria leitura e seu valor cultural e pela recepção que as obras possuem para os indivíduos. Estes, como pensantes, e não amórficos. Isso não quer dizer que tal autor não reconheça e critique o fenômeno da estandardização da arte pela *Indústria cultural*.

Benjamin, Adorno e Horkheimer chegaram, assim, a conclusões distintas sobre a cultura, pois eles chegaram a diferentes concepções de integração social. Benjamin (1978) salienta que as classes sociais e grupos possuem a capacidade de desenvolver uma imaginação coletiva que se manifesta em novas experiências de percepções e, também, em conteúdos de experiências comuns. Essas experiências cotidianas são mundos coletivos de percepção inesgotável, segundo a concepção benjaminiana. São diversas espécies de imagens pontilhadas e partilhadas constantemente da história humana. A sociedade é construída por essas formas sociais de interação das experiências coletivas.

Para Benjamin (*apud* HONNETH, 1999, p. 532), as condições socioeconômicas de uma sociedade – as formas de produção e troca – representam apenas o material a partir do qual são acionadas as imaginações pictóricas dos grupos sociais. Os indivíduos não são condicionados cegamente pelas estruturas. No discurso benjaminiano, a sociedade é constituída por mundos coletivos de relacionamentos conflituosos, cuja forma histórica determinará o curso da reprodução social. Nisso, a luta cultural de classes contribuirá para a capacidade de integração social.

Nesse sentido, Walter Benjamin procurou entender que as formas de arte de massa desencadeiam potenciais de imaginação coletiva e, com isso, podendo levar à politização da estética artística. Benjamin compreendeu, segundo Honneth (1999), que os diversos contextos da vida social são construídos através de processos de interação social. A sociedade, sob esse ponto de vista, é um conjunto de múltiplos discursos e olhares. Para Honneth

(1999):

> Como Neumann e Kirchheimer da perspectiva de uma teoria política, Benjamin desenvolveu, da perspectiva de uma teoria da cultura, concepções e considerações que extrapolaram o quadro de referência funcionalista da teoria crítica; o modo como isso se deu levou, em ambos os casos, não apenas a uma concepção mais diferenciada das formas integrativas do capitalismo, mas também a ideias preliminares sobre a infraestrutura comunicativa das sociedades (HONNETH, 1999, p. 533).

Walter Benjamin reconstruiu o entendimento sobre a relação entre cultura e política. Suas análises contribuíram para a construção de uma sociologia da cultura que se baseia no entendimento da sociedade como sendo algo heterogêneo e multifacetado. Para Benjamin, o social é plural e polifônico, cujo olhar pode levar a diversas interpretações.

1.1.3 Herbert Marcuse: a Construção de uma Cultura de Resistência

Semelhantemente aos pressupostos teóricos de Adorno e Horkheimer sobre questões societárias, Marcuse também procurou pensar a sociedade a partir de uma crítica à sociedade moderna. Seus escritos afirmam que o processo civilizatório moderno e capitalista possui uma lógica de desintegração social e uma mentalidade objetivante. Tal potencial destrutivo da razão humana elimina as possibilidades emancipatórias dos indivíduos.

Honneth (1999, p. 521) afirma que o “círculo interno” da *Escola de Frankfurt* – Horkheimer, Adorno, Marcuse, Löwenthal e Pollock – partia do pressuposto de que a dinâmica histórica era uma tendência autodeterminada, pela qual o processo do domínio instrumental da natureza levaria o homem à disciplinarização dos instintos, empobrecimento das capacidades sensuais etc. Nisso, o processo civilizatório da humanidade seria determinado por uma lógica de reificação gradual, construída pelo ato de dominação da natureza. Para Marcuse (1982), o ato de dominação constrói a autoalienação da espécie, isto é, é um processo de reificação da vida mental e social. Nessa concepção, a ação social é uma relação de dominação do sujeito sobre o objeto que termina por desenvolver um processo de formação de necessidades individuais, levando ao exercício social de dominação.

Os pressupostos teóricos de Marcuse se baseiam em uma crítica à sociedade moderna e ao sistema capitalista. Para este *frankfurtiano*, o capitalismo privou os indivíduos de sua liberdade e proporcionou o surgimento de uma sociedade sem oposições, onde a vida social é medida pela burocracia e pela tecnocracia. Segundo Marcuse (1982, p. 24), a civilização industrial e o processo técnico suprimiram a liberdade de pensamento, a liberdade da palavra e a liberdade de consciência. O capitalismo institucionalizou os

direitos e as liberdades, o que proporcionou a perda da autonomia e o direito à oposição política.

Sob o ponto de vista marcuseano, o capitalismo construiu uma mentalidade consumista e alienatória, em que indivíduos vivem em um cotidiano normativo e disciplinatório. O sistema capitalista prega a liberdade dos indivíduos, mas na prática impõe um conformismo social e uma mentalidade totalitária. Esta última não deve ser apenas entendida como uma coordenação política, mas também como uma coordenação técnico-econômica que manipula as necessidades dos indivíduos.

A livre escolha, pregada pelo capitalismo, possui um caráter repressivo, pois suprime a libido e a mentalidade humana, bem como resume a ação social ao conformismo, ao desejo insaciável e ao consumismo cego. A liberdade capitalista é um processo desumano e determinado de dominação, visto que a "livre escolha" não significa liberdade de ações sociais de integração humana.

Marcuse (1982) salienta que a mentalidade capitalista se sustenta nos controles sociais e na alienação dos indivíduos. A liberdade capitalista não é uma liberdade, mas é uma reprodução do consumo de mercadorias e serviços. O indivíduo moderno não possui liberdade. Ele reproduz aquilo que é determinado pelo capitalismo, segundo esse autor:

> Sob o jugo de um todo repressivo, a liberdade pode ser transformada em poderoso instrumento de dominação. O alcance da escolha aberta ao indivíduo não é o fator decisivo para a determinação do grau de liberdade humana, mas o que pode ser escolhido e o que é escolhido pelo indivíduo (MARCUSE, 1982, p. 28)

A sociedade moderna controla os indivíduos socialmente, sujeitando-os à divisão social do Trabalho. Esta última é estabelecida e imposta a todos como um pensamento unidimensional.

Apesar dessa perspectiva societária, Marcuse (1972, p. 174) se distancia de Adorno e Horkheimer ao resgatar a ideia de revolução a partir do âmbito social, na qual as necessidades humanas podem ser transformadas em natureza libidinosa e virem a questionar a ordem estabelecida. Nesse caso, a revolução poderia ser construída e vivenciada pela mudança de comportamento e pelo questionamento da vida tecnocrata e burocrática difundida pelo capitalismo. A partir disso, ele propõe a redefinição da cultura e da arte sob o aspecto militante. Marcuse (1978) 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, o qual teria sido absorvido pelo próprio sistema capitalista, tendo perdido sua característica

revolucionária. A contestação deveria ser encontrada em outros segmentos, como nas mulheres, nos jovens, nas artes etc. Esse valor contestatório não deveria ser apenas econômico, mas sobretudo cultural. Para Marcuse, existe uma possibilidade de conexão da produção cultural em ato revolucionário. Parte do pressuposto de que há uma possibilidade de conexão entre cultura e militância, por meio da qual a arte seria a saída para a mudança social. Essa relação entre militância e cultura estaria associada à construção de uma arte engajada e de vanguarda, 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 ideia aproxima Marcuse de Adorno e Horkheimer quanto 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 (reelaborada) 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.

1.1.4 Algumas Considerações

É importante salientar que a *Teoria Crítica* não é um discurso homogêneo. Não obstante aproximações de pontos de vista, sua história esteve permeada de divergências. Os autores vinculados à *Escola de Frankfurt* se posicionaram de uma maneira crítica com relação ao capitalismo. Entretanto, a perspectiva de abordagem sobre a sociedade capitalista foi concebida sob perspectivas distintas.

No “círculo interno” da referida *Escola*, a arte e a cultura se constituíram em temas que geraram importantes discordâncias. Horkheimer aborda a arte no período moderno sob um ponto de vista pessimista, pois o advento da *indústria cultural* alienaria os indivíduos e, também, significaria uma plena apropriação do capitalismo em relação à cultura. Adorno segue esse pensamento e afirma que a reprodutibilidade técnica suprime a racionalidade mimética da obra de arte, e, assim, esta perderia sua “aura” simbólica. Marcuse reconhece o caráter de instrumento de dominação da cultura sob o capitalismo, mas prefere pensar a obra de arte pelo ângulo revolucionário e pelo seu potencial militante e questionador.

No “círculo externo” – Franz Neumann, Otto Kirchheimer, Walter Benjamin e Eric Fromm – o único a estudar a cultura midiática foi Benjamin.

Seus estudos sobre a cultura e a arte estão relacionados ao conceito de recepção. Essa perspectiva aborda a arte a partir da ideia de verdade relativa e do pluralismo discursivo. A arte, então, torna-se polifônica e multifacetada, já que ela pode ser vista por olhares distintos e ter significados diversos para os indivíduos. De uma maneira distinta da perspectiva de Adorno, Benjamin argumenta que a reprodutibilidade técnica não impede a capacidade interacional e criativa entre os indivíduos e a arte. A proposta de Benjamin sobre a arte tem como base os conceitos societários de Neumann e Hirchheimer.

Segundo Honneth (1999), a integração social é um processo de comunicação política dos grupos sociais, ou seja, é uma expressão política de um compromisso ou de um consenso entre os indivíduos. Então, existe uma relação entre a ordem social e o compromisso dos grupos. A sociedade é um processo global entre esses grupos sociais. As ações específicas de cada grupo moldam o elemento social a partir da interação. Enquanto os autores do *círculo interno* entendem a sociedade sob um ponto de vista funcionalista, os *frankfurtianos* do *círculo externo* procuram conceber a sociedade a partir da perspectiva dos acordos sociais e a reprodução social a partir da interação entre os indivíduos.

A *Escola de Frankfurt* e sua *Teoria Crítica* são fundamentais na análise sobre a cultura e a política, ao terem produzido um rico e original debate sobre o assunto. Entretanto, outros elementos de análise foram sendo incorporados, no diálogo e na crítica aos *frankfurtianos*. Por isso, é necessário entender os diversos pontos de vista elaborados por tais estudiosos e contextualizá-los, dialogando com outros autores. Procuraremos discutir com outros autores que não fazem parte dos círculos frankfurtianos – Umberto Eco e John B. Thompson –, com o intuito de aprofundar a reflexão sobre a relação entre cultura e política, especialmente quanto à cultura midiática.

Para Eco (1979, p. 8), um dos primeiros problemas na utilização do termo *cultura de massa* diz respeito à 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 pressuposto do fetichismo termina por associar esse tipo de cultura apenas a fatores mercadológicos, como por exemplo as noções de produto fabricado e de consumismo.

Eco (1979) salienta que o termo *cultura de massa* termina por homogeneizar os indivíduos em uma espécie de *massa amórfica* e não pensante. De outra parte, 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 (1979) afirma, também, que esse tipo de concepção de cultura é produto de uma ótica maniqueísta de mundo, negando, assim, a

contextualidade das relações humanas. Esse autor mostra que essa cultura ligada ao lazer e ao entretenimento faz parte das práticas sociais e das tensões do mundo contemporâneo, ou seja, é construída a partir 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 – reconheçamo-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 reprodutível, das novas formas de comunicação visual e auditiva (ECO, 1979, p. 11).

Segundo esse ponto de vista, 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 HQ etc., são práticas culturais que emergiram devido às indagações históricas e sociais de nosso tempo, bem como às inovações tecnológicas alcançadas por nossa civilização.

Eco (1979) 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, em que 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. Estas 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, ou seja, faz parte das mudanças sociais e dos próprios instrumentos culturais de uma contextualidade histórica, em que os avanços tecnológicos, com uma comunicação cada vez mais rápida, terminaram por modificar as relações sociais. Assim concebe Eco (1979):

> A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, corresponsáveis 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, p. 24).

Um determinado indivíduo pode ter acesso às narrativas mais elaboradas do campo da literatura e assistir a um jornal na TV durante a noite. Na perspectiva otimista, da concepção integrada, esse estudo afirma:

> [...] 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, p. 8 – 9).

A partir da perspectiva integrada segundo Eco, 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 quadrinhos, o indivíduo não será um sujeito amórfico (ou não pensante), mas 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.

É em flagrante contraste com a perspectiva de Adorno e Horkheimer, 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, em que 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 a partir de 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) critica o intenso cunho mercadológico da abordagem desses dois autores *frankfurtianos* contidos na formulação da *indústria cultural*.

A sociabilidade, criada pela interação midiática, conecta os indivíduos através da comunicação e de 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, o 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 relacionarem 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.

Entre a ênfase na perspectiva mercadológica de Adorno e Horkheimer e o entusiasmo de Eco para com o fenômeno da cultura midiática, preferimos uma postura mais prudente, que procure considerar, na dinâmica cultural, tanto o momento e condições de produção como o momento e condições de uso. Sobretudo, optamos por considerar essa como uma relação problemática, como um lugar de tensão e resistência. É sob tal referência que analisaremos a produção artístico-cultural de Angeli nos anos 1991-2000. Antes, no entanto, de passarmos à análise dos trabalhos mais recentes de Angeli, sigamos dialogando com abordagens sobre cultura e política que, em perspectiva mais recente, procuram incorporar o tema da "globalização", de modo que assim possamos realçar dimensões, aqui consideradas como relevantes, da produção artístico-cultural de Angeli, especialmente sobre sua trajetória mais atual.

1.2 CULTURA E POLÍTICA: NOVOS ELEMENTOS TRAZIDOS COM A CONTEMPORANEIDADE

1.2.1 Sobre as Transformações Políticas e Econômicas no Mundo Contemporâneo: entre a Política do Consumo e o Esvaziamento da Política

O fenômeno da globalização implicou um redimensionamento da política e da economia. Esse mundo global se baseia em uma ampliação do poder das empresas transnacionais frente aos Estados nacionais. Através de uma "subpolitização" (BAUMAN, 2000), a político-econômica global libertou-se das "amarras" da regulação do trabalho e do Estado. Tais transformações têm implicado na perda de poder pelos Estados nacionais, resultando em uma dinâmica capitalista mais associada ao mercado, e menos à política. Sob essa nova referência, os direitos sociais e trabalhistas e os espaços de negociação social, que caracterizaram a configuração anterior, particularmente nos países mais desenvolvidos, se tornaram alvos de sistemáticos ataques. Abriu-se um processo cada vez mais acirrado de conflitos entre a economia de mercado e o *Estado de bem estar social*. Quanto mais se investia em uma economia financeira liberalizada, mais a política de direitos sociais – pautada no conceito de cidadania e de cunho coletivo – entrava em desuso.

A sociedade contemporânea se pauta em uma multidimensionalidade – econômica, política, cultural. Ocorre um processo de (des)localização dos

movimentos da acumulação capitalista. Para Beck (1999), a globalização reconfigurou a própria sociedade. As relações sócio-políticas se distanciam do poder regulatório e normativo que antes regia a sociedade moderna. O conceito de mobilidade passou a exercer uma influência profunda na comunicação entre os indivíduos. Para Beck (1999):

> A sociedade mundial, que tomou nova forma no curso da globalização – e isto não é apenas em sua dimensão econômica -, relativiza e interfere na atuação do Estado nacional, pois uma imensa variedade de lugares conectados entre si cruza suas fronteiras territoriais, estabelecendo novos círculos sociais, rede de comunicação, relações de mercado e formas de convivência (BECK, 1999, p. 18).

A mudança global interfere em todos os aspectos referentes à autoridade do Estado nacional. Suas políticas econômicas se orientam com o propósito principal de atrair empresas. Tudo foi redimensionado sob os conceitos da livre mobilidade do Capital, da transitoriedade dos compromissos e da flexibilidade das institucionalidades.

A Segunda Modernidade, como denomina Ulrich Beck, se caracteriza a partir de um paradigma global e pelo declínio do sentimento de pertencimento nacional – seja qual for o grupo social do qual o indivíduo faça parte. Com a "destruição" do trabalho engajado e a perda do poder regulatório do Estado, o capitalismo suprime sua própria legitimidade (BAUMAN, 2001). Nesse sentido, a sociedade global constitui novas formas de poder (díspares e transitórios), de conflito e de atores sociais. As consequências sociais desse processo global são brutais, pois com a queda das "redes de proteção" do Estado nacional, o aumento do desemprego e da pobreza se alastra ainda mais, bem como a política predatória global acarreta inúmeros problemas ambientais e sociais.

O Estado nacional tem sua origem no século XVI. Durante esse período, entra em construção toda uma narrativa nacional, ou seja, os poderes públicos construíram aparatos político-ideológicos de sentimentos de pertencimento a localidades, simbolizados nos ideais da nação. O idioma nacional em detrimento dos dialetos, os heróis nacionais, uma moeda oficial, fronteiras delimitadas, o inquestionável poder do público, o exército armado e a segurança nacional são características do Estado-nação. Com o advento do *Iluminismo* e das revoluções burguesas, a política e a economia passaram por um processo de racionalização profunda. Com a expansão colonial e a racionalização crescente da produção, o lucro e o poder estiveram na dependência de mais terras ocupáveis, de mais trabalhadores disponíveis, de mais capital acumulado, de mais tecnologia apropriada e desenvolvida, de mais produção, de produção e consumo em massa. A centralização do

poder estatal e da economia nacional foram a base da sociedade moderna. A realidade social se baseou na "dinâmica das massas", nas grandes indústrias, no grande número de trabalhadores, nas máquinas pesadas, na rotinização do tempo e na racionalização do trabalho dos indivíduos e da vida social. A dinâmica capitalista se orientou, nesse contexto, para a concentração e centralização do poder, do controle e da acumulação.

A constituição do Estado-nação e de uma economia cada vez mais centralizadora se refletiu no modelo *panóptico*, isto é, em uma sociedade que se baseia em mecanismos de integração supralocal e administrados por um Estado que racionaliza e padroniza a realidade e os indivíduos. A lógica do *panóptico* sugere uma espécie de "tripé": ordem, disciplina e produção. O Estado mapeou e reorganizou o espaço, normatizando-o para que os indivíduos agissem orientados, sob uma rígida disciplina, para a produção. O tempo inteiro, os indivíduos se sentiam vigiados por uma espécie de "sala de controle". Ainda segundo Bauman (1999b), a formação do Estado nacional fez parte de um processo social de unificação, que implicou a destruição dos diferentes (supressão de grupos nômades). O poder estatal influenciava a dinâmica militar, econômica, cultural. Essas três dimensões da soberania nacional marcaram a política na denominada Modernidade Sólida ou Alta Modernidade. Conforme o referido autor:

> A modernidade sólida era, de fato, também o tempo do capitalismo pesado – do engajamento entre capital e trabalho fortificado pela mutualidade de sua dependência. Os trabalhadores dependiam do emprego para sua sobrevivência; o capital dependia de empregá-los para a sua reprodução e crescimento. Seu lugar de encontro tinha endereço fixo; nenhum dos dois poderia mudar-se com facilidade para outra parte – os muros da grande fábrica abrigavam e mantinham os parceiros numa prisão compartilhada. Capital e trabalhadores estavam unidos, pode-se dizer, na riqueza e na pobreza, na saúde e na doença, até que a morte os separasse. A fábrica era seu habitat comum – simultaneamente o campo de batalha para a guerra de trincheiras e lar natural para esperanças e sonhos (BAUMAN, 2001, p. 166-167).

Sobretudo na segunda metade do século XX, até pelo menos os anos 1970, estabeleceu-se, com destaque para os países mais centrais da dinâmica capitalista mundial, um contexto de relativa estabilidade social, baseado em uma relação engajada, negociada e institucionalizada, entre trabalhadores e patrões, entre sociedade e Estado, entre Estado e mercado. Um momento de associação entre o Estado Provedor de direitos civis e o capitalismo social.

Para Sennett (2006, p. 27), esses aspectos ressaltados por Bauman

se referem à dinâmica anterior do capitalismo que se relacionava com a racionalização da vida e do tempo, em que uma narrativa linear permeava o cotidiano dos indivíduos. A narrativa de uma vida linear e a presença constante do Estado no cotidiano civil eram as marcas do capitalismo social. Os indivíduos faziam "carreira" nas instituições, sejam elas públicas ou privadas. As identidades dos indivíduos eram relacionadas com a instituição à qual eles pertenciam. Em contraste com isso, a agência humana tem passado por um processo de volatização e uma transformação dos valores modernos, descorporificando o capital, o trabalho e os indivíduos.

Sennett (2006) salienta que o tempo global produziu uma nova cultura a qual se baseia nas relações sociais em curto prazo e suscita a construção de uma mentalidade fundamentalmente de *consumidor*, negando as realizações passadas. O novo capitalismo descarta a rigidez burocrática e incorpora o paradigma da flexibilização. Segundo Sennett (2006) esse "novo capitalismo" – diferente do capitalismo social – fragmentou as grandes instituições e a vida social, bem como desconstruiu os laços de solidariedade existentes na sociedade moderna.

Também para Bauman (2001, pp. 141-142) o mercado financeiro atual e toda a dinâmica da economia tem que ser volátil, e passageira frente ao espaço, e não fixa a uma localidade. O ato de administrar se resumiu à redução, ao emagrecimento, ao enxugamento, ao fechamento de setores. O lucro econômico está no curto prazo e na transitoriedade, o que torna os indivíduos e o território extremamente descartáveis. Sem o engajamento político-social, as empresas se deslocam das localidades sem um aviso prévio e se dirigem para outro território em que as leis e o Estado sejam mais favoráveis para o funcionamento do capital livre. Nesse novo mundo social, as instituições públicas e o controle econômico estão "encolhendo" cada vez mais, descartando a rigidez burocrática do período pré-globalização. Existe uma espécie de "guerra silenciosa e não declarada" entre os Estados nacionais na atração das empresas transnacionais. Cada Estado procura tornar o seu território e sua economia propícia ao capital fluído e ao livre mercado financeiro.

As novas dinâmicas exigem uma reconfiguração política para que o Estado-nação possa atender aos interesses das empresas multinacionais, que passa: pelo desengajamento político-social dos Estados nacionais frente aos interesses coletivos e às questões de cidadania e leis trabalhistas; pela construção de uma política econômica que torne o território favorável à fluidez do capital e do mercado financeiro; pela desregulamentação das leis fiscais e de qualquer política que impeça as corporações multinacionais de se mobilizar em livremente sem aviso prévio; por uma política de privatizações e de desburocratização das empresas; bem como pela construção de uma mentalidade extraterritorial.

Segundo Sennett (2006, p. 32), a nova elite global procura desenvolver um tipo de capitalismo desengajado socialmente e orientado ao

desmantelamento de todo modelo piramidal e militarista das empresas do capitalismo social. Com isso, a política econômica, na ótica do *novo capitalismo*, deve flexibilizar as relações trabalhistas e favorecer o desenvolvimento de redes informais e tênues. O trabalho passa por um processo de transformação, cujo funcionamento se dá por contratos temporários e provisórios o que contribui para o declínio do trabalho duradouro dentro das empresas.

Para Bauman (2000), a questão está na ação cega do consumo, isto é, um desejo insaciável que não se realizará nunca e, quando se realiza, a procura se inicia por outro desejo. As referências da nova economia se pautam no desejo desenfreado do consumo, na transitoriedade dos produtos e na flexibilização dos indivíduos e das organizações. A paixão autoconsumptiva debilita a capacidade política dos indivíduos e as questões públicas e econômicas passam a ser regradas pelo consumo.

Segundo Bauman (2001), o mundo atual é da flexibilidade e da falta do emprego seguro de longo prazo. Essa instabilidade na vida humana tornou o cotidiano da maioria das pessoas frágil e incerto em relação ao futuro. Uma onda de flexibilização econômica e de incentivo ao individualismo tem atingido em cheio as conquistas sociais do Estado do Bem Estar Social e dos movimentos socioculturais, bem como patrocina a imediatez da satisfação. A sociedade globalizada converge, assim, para uma condição social da instantaneidade dos desejos e do individualismo. Para o referido autor, a *liquefação* da vida moderna produziu uma diferente construção comunitária que se distancia da realidade social na qual os homens procuram conviver com base nos conceitos da cidadania e dos direitos civis. O valor comunitário, no mundo atual, se aproxima da transitoriedade e da desconstrução das relações sociais.

Bauman (2001) é contundente quando conclui com o esvaziamento da política. Com o declínio das instituições públicas e da política – e, consequentemente, com a perda do senso cívico -, os indivíduos vivenciam uma espécie de conformismo social, cuja “destruição” da consciência política e das responsabilidades dos papéis sociais mostra que uma comunidade de direitos está muito longe de ser um novo horizonte no mundo em que vivemos. O espaço público sofreu um “grande ataque” com o advento da globalização e com os novos redimensionamentos entre espaço-tempo que reconfiguraram a sociedade. Os homens teriam perdido o ato de questionar e de reivindicar as questões públicas, isto é, as lutas por direitos civis, políticos e sociais – garantir, assegurar, firmar a liberdade individual e coletiva – estão se tornando cada vez mais escassas. As questões públicas teriam se fragmentado e assumido um caráter transitório. Com isso, o coletivo entra em um desgaste profundo, sendo substituído por um individualismo baseado na competição, no medo e na insegurança. Tais sentimentos colaboram para a corrosão da existência humana, criam uma falta de esperança e incentivam a violência contra o outro.

Dialogando com Bauman, Sennett (1998) salienta que a redução

do espaço público urbano e a retirada dos indivíduos e suas manifestações causaram um assustador impacto na vida das pessoas e no desenvolvimento social. Ele afirma que as reconfigurações do espaço e do tempo na sociedade moderna – com um sentido de torná-los homogeneizados ou funcionais – desintegraram as redes de interdependências dos indivíduos.

Na percepção de Bauman (1999b) a ênfase recai sobre as consequências, sobretudo, sociais e políticas, peremptórias, da globalização. O mundo globalizado se tornou "plástico", "flexível", "líquido", o que contribui para que os homens e as mulheres se sintam deslocados e excluídos, bem como se procure sempre um "culpado" – o inimigo público –. O outro, na maioria das vezes é relacionado ao imigrante ou aos indivíduos de grupos sociais menos abastados, os quais são vistos sempre como o agente da violência e da desestabilização social. A liberdade individual é construída a partir do medo, da insegurança, da incerteza em relação ao futuro e sob a ausência de garantias político-sociais.

Para Bauman (1999), resta a insegurança como novo paradigma social:

> Permitam-me repetir: a instabilidade inerente à rotina da esmagadora maioria dos homens e mulheres contemporâneos é a causa última da atual crise da república – e, portanto, do enfraquecimento e definhamento da 'boa sociedade' como objetivo e motivo da ação coletiva em geral e da resistência contra a progressiva erosão do espaço/privado, único espaço em que as solidariedades humanas e o reconhecimento das causas comuns podem brotar e ser aproveitadas. A insegurança alimenta mais insegurança; a insegurança perpetua a si mesma. Ela tende a se contorcer em nó górdio que não pode ser desatado, mas apenas cortado (BAUMAN, 2000, p. 182).

A partir dessa concepção sobre a sociedade é que o espaço público foi tomado pelo privado e o privado foi tomado pelo público, neste caso, como puro exibicionismo. Enquanto um estava sendo privatizado, o outro estava tendo sua liberdade e os seus direitos expostos a opiniões e exibições públicas. O bem comum está entrando em declínio com esse processo social de duplo reverso. Tais ideias são plenamente corroboradas por Sennett (2006), ao afirmar que o contexto da globalização é regrado essencialmente por uma política do consumo, isto é, as relações sociais vivem em uma constante mudança, mas destituídas do conteúdo político-coletivo e integradas ao consumo constante, desejos transitórios e capacitações portáteis e descartáveis.

Sob essa perspectiva, Bauman (2001) formula o argumento de que

a emancipação e a comunidade que a globalização prega é uma liberdade "plástica" e ilusória. Uma liberdade que se torna uma antiliberdade, prendendo os indivíduos em uma teia de desejos transitórios e constantes e numa individualidade egocêntrica. A maioria da população vive essa realidade local, enquanto a minoria – elite global – se beneficia com a mobilidade e a extraterritoriedade. E o que salienta esse estudioso:

> Trocando em miúdos: em vez de homogeneizar a condição humana, a anulação tecnológica das distâncias temporais/espaciais tende a polarizá-las. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados gerados de comunidade – ao mesmo tempo que desnuda o território, no qual outras pessoas continuam sendo confinadas, do seu significado e de sua capacidade de doar identidade (BAUMAN, 1999b, p. 25).

Nesse sentido, a liberdade que a contemporaneidade e suas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais proporcionam não favorece a grande maioria da população mundial. Estes indivíduos amarguram uma localização de intensas inconstâncias sociais, onde imperam o medo, a ansiedade e a insegurança:

> Uma parte integrante dos processos de globalização é a progressiva segregação espacial, a progressiva separação e exclusão. As tendências neotribais e fundamentalistas, que refletem e formulam a experiência das pessoas na ponta receptora da globalização, são fruto tão legítimo da globalização quanto a 'hibridização' amplamente aclamada da alta cultura – a alta cultura globalizada. Uma causa específica de preocupação é a progressiva ruptura de comunicação entre elites extraterritoriais cada vez mais globais e o restante da população, cada vez mais 'localizada'. Os centros de produção de significado e valor são hoje extraterritoriais e emancipados de restrições locais – o que não se aplica, porém, à condição humana, à qual esses valores e significados devem informar e dar sentido (BAUMAN, 1999b, p. 9).

Nesse sentido, o âmbito a partir do qual se articulam as identidades na sociedade contemporânea busca uma construção de um tipo de liberdade baseada no individualismo. Bauman (2000, p. 12) afirma que as identidades se constroem sob a ênfase nos "assuntos" transitórios, isto é, as identidades culturais são díspares e fluidas. Até mesmo a construção comunitária é

vivenciada, na atualidade, com base no medo e na insegurança.

Tanto Bauman quanto Sennett afirmam que no período global houve uma perda do ato de questionar da consciência política e dos papéis sociais. O mundo globalizado proporcionou um declínio da arte de reinventar os problemas pessoais sob forma de questões de ordem pública. A força política dos indivíduos foi sendo substituída por um conformismo social. Os sujeitos sócio-históricos perderam seu senso coletivo e procuraram não exercer mais suas responsabilidades nos papéis sociais.

Já a concepção de Lipovetski (2007), sobre a Globalização parte de um entendimento de que a ordem global provocou o surgimento de uma sociedade hiperconsumista. Para Menezes (2008, p. 3), o pensamento de Lipovetski parte do princípio de que o hiperconsumo não está relacionado ao suporte das necessidades básicas da existência e sobrevivência humanas. Esse hiperconsumo reflete um intenso desejo insaciável pelo consumo de mercadorias. Estas últimas são transformadas em mecanismos de prazer individualista e egocêntrico:

> A ideia de hipermodernidade está associada a dois pilares básicos interdependentes, segundo Lipovetski, o mercado liberal e a democracia burguesa. A hipermodernidade transpõe o intricado mundo da pós-modernidade fomentando angústias adicionais para o ser humano. Por que não ser feliz na esfera da exuberância material? A resposta poderá estar diretamente ligada à construção do fantástico mundo do consumo de massa e suas frivolidades inerentes. A "civilização do desejo" arquitetada pelas sociedades liberais na segunda metade do século XX, esclarece Lipovetski, marca o nascedouro de uma nova modernidade. Aparentemente pouca coisa mudou, "continuamos a nos mover na sociedade do supermercado e da publicidade, do automóvel e da televisão", escreve Lipovetski ressaltando o diferencial que transformou as normas sociais, a "revolução no consumo", o hiperconsumo e sua unidade hiperindividualista básica, o hiperconsumidor (MENEZES, 2008, p. 3).

Segundo Lipovetski (2007), a sociedade do hiperconsumo termina por homogeneizar a sociedade, desagregando as culturas de classe. Esse hiperconsumo promoveu uma desterritorização do espaço público e o declínio do questionamento social, bem como promoveu uma busca frenética de consumo por mercadorias sem que a satisfação pessoal se concretize. Os indivíduos são aprisionados pelo sentimento do desejo de alcançar um determinado produto, mas essa "prisão psíquica" constitui um vazio existencial devido à impossibilidade de saciar a vontade do consumo. O

prazer gerado pelo hiperconsumismo faz crescer uma angústia desmesurada e que permanece ao atingir o "gozo" da compra. Mesmo atingido o objetivo de consumir o produto almejado, o desejo nunca se acaba, pois a angústia permanece e estabelece um novo desejo para consumir outro produto. O antigo é descartado facilmente, pois a necessidade pelo novo se torna uma busca constante nesse modelo social "consumista-emocional-individualista". Mesmo com as diversas possibilidades de consumos e conquistas de padrão de vida de bem estar, a felicidade é paradoxal. Continuamos infelizes.

Lipovetski (2007) argumenta que devido a esse consumismo exacerbado da sociedade da hipermodernidade, os indivíduos convertem a felicidade em ansiedade social. A felicidade pregada pela hipermodernidade é uma ilusão, pois a "liberdade de escolha" pregada pelo capitalismo cria uma sensação falsa de que os indivíduos estão reinventando sua história. O "ser feliz" do hiperconsumismo é uma forma de identidade a partir dos valores mercadológicos. Aspectos do hiperconsumismo, como moda e estilo, fazem parte de um sistema de regulação do mercado e de pressões sociais. Conforme Lipovetski, o discurso da aquisição do novo e da moda se apresenta como uma espécie de "dever" de adoção e de assimilação. O meio social está vinculado a essa imposição do mercado, contribuindo para um sentimento constante de constrangimento se o indivíduo não possuir o produto novo ou não estiver adequado à sociedade do hiperconsumismo.

Lipovetski (2007) salienta que essa hipermodernidade e o consumismo gerado por ela contribuem para a despersonalização dos laços sociais e para a constituição da sociedade, aprofundando a desigualdade entre as classes e amplificando a barbárie. A angústia criada pelo consumismo promove um vazio existencial incomensurável e oferta uma gama de relacionamentos fúteis e descartáveis.

Quem tem direito a esse consumo? A sociedade da hipermodernidade e do hiperconsumismo é um espetáculo do conforto. Alguns indivíduos (elite global) possuem o poder aquisitivo para viver esse consumo, enquanto a grande maioria da população mundial fica à margem dessa suposta felicidade burguesa. O cotidiano dessa sociedade de consumo intenso se tornou um mundo do efêmero e do hedonismo, no qual as relações são baseadas na aquisição de bens materiais. A hipermodernidade prega uma felicidade ilusória, cuja duração está relacionada à aquisição do produto e, instantaneamente, gera novo desejo de consumo do indivíduo.

Em uma outra perspectiva Canclini (2003) argumenta que o advento da globalização levou o ser humano a reimaginar e reconfigurar a noção de localização geográfica e geocultural. As ideias de pertencimento e de deslocamento tornaram os lugares muito mais flexíveis e plurais. Esses *habitats* de "ofertas difusas" e de "escolhas livres" contribuíram para a emergência de variedades de informações e de diversos estilos. Os lugares são cada vez mais múltiplos e dinâmicos. As cidades estão se movendo, vivendo um processo de constante mudança. Conforme salienta esse autor:

> Nas últimas décadas, o crescimento quantitativo de migrantes (em Paris e Berlim, Buenos Aires e São Paulo, entre outras cidades) e o aumento da insegurança levaram ao entrincheiramento em condomínios fechados e monitorados por sistemas deslocalizados de vigilância, o que vem tornando o uso do solo e a fragmentação das interações cada vez mais semelhantes ao modelo norte-americano. Ainda prevalece, porém, a concepção urbanística integradora, de modo que, tanto para as classes médias como para os setores populares, as grandes cidades são âmbitos disponíveis para a interculturalidade... (CANCLINI, 2003, p. 154).

Na percepção de Canclini (2003), vislumbra-se, assim, algo de resistência frente às tendências acachapantes da globalização:

> As passeatas e manifestações, os protestos de trabalhadores e estudantes, de mulheres e vizinhos, as rádios comunitárias e as televisões transnacionais são acontecimentos urbanos, enunciações que surgem das cidades e falam, sobretudo, do que se vive nelas e entre elas. Também nos Estados Unidos são essas ações urbanas e essas redes de base urbana os movimentos e circuitos onde a segregação é superada, ainda que de forma circunstancial (CANCLINI, 2003, p. 154).

Sob esse ponto de vista, é nas cidades onde se articula a relação global-local, onde a tensão lhe é constitutiva. Apesar das mazelas sociais e da insegurança geradas pela globalização, os espaços urbanos são lugares onde os indivíduos caminham e se articulam em redes de interdependência. No entanto, essas redes são “frágeis” e sofrem deslocamentos sucessivos.

Um outro ângulo de abordagem é preciso que seja incorporado ao presente estudo, de modo que as questões relacionadas aos temas da cultura e da política na sociedade contemporânea possam ser complexificadas, para assim evitamos parcialismos, reducionismos. Quanto a isso, um foco no tema das identidades sociais, nos processos recentes de desconstrução das antigas e construção de novas, possibilitam outros elementos.

1.2.2 Novas Identidades Culturais no Mundo Contemporâneo

O período contemporâneo pode, também, ser entendido como um momento histórico em que o debate sobre os discursos *moderno* e *pós-moderno* foi colocado na ordem do dia. Diversos autores discutem o nosso tempo e tentam nomeá-lo e entendê-lo. Discutiremos sobre a emergência desse pensamento e sua implicação em um novo olhar sobre as identidades

na contemporaneidade.

Características do mundo atual, como flexibilização, transitoriedade, indiferença, individualismo, liberalização/desregulamentação dos mercados inovações tecnológicas, etc., são anúncios de um segundo momento da *modernidade* ou de rupturas que nos remetem a uma *pós-modernidade*? Esse debate emergiu na segunda metade do século XX. Contudo, os indícios dessa discussão remontam a um período anterior. Tal diálogo está relacionado à crise de paradigmas da ciência moderna, bem como ao declínio das *metanarrativas*, que durante muito tempo, sob perspectivas diversas, explicaram o mundo e o seu funcionamento.

O mundo atual resulta, sob uma multiplicidade de discursos, de uma construção e desconstrução constantes. Essa polifonia discursiva e a fragmentação das identidades culturais, que sobre ele repercute, testemunham a profunda fluidez e o desmantelamento das certezas absolutas. Diferentemente, o período da *Ilustração* se baseou no ordenamento, na simetria, na racionalidade, na rotinização. Sob o discurso *iluminista*, a ciência se afirmou como a verdade absoluta. Através dela, tudo seria explicado naturalmente. Esse pensamento moderno acreditava no conceito de verdade e que o homem deveria explicá-lo, e também na construção de uma sociedade sustentada nos ideários da *ordem e do progresso*. A razão científica era o caminho para atingir tal objetivo. Como dizia Descartes, “Penso, logo existo!”. A capacidade de pensar racionalmente era a base da mentalidade moderna, isto é, a sociedade, a natureza e o próprio homem passariam a ser explicados pela racionalidade e por concepções naturais, e não mais pelo sobrenatural ou pelo teocentrismo.

No século XX, esse paradigma da ciência racional entrou em crise, devido ao seu próprio contexto de grandes transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. Muitos autores, como Freud, Marx, Nietzsche etc., passaram a questionar o conceito de sujeito moderno. As pesquisas de Albert Einstein foram uma grande inovação e ruptura com a perspectiva moderna, pois ela passou a evidenciar a relatividade dos contextos, do tempo e do próprio espaço.

Anderson (1999) afirma que essa crise de paradigma da ciência significou uma transformação na forma de pensar e conceber o mundo. As *metanarrativas* não conseguiam mais explicar, de uma maneira mais profunda, o homem e suas relações sociais. Agora, a sociedade não era mais concebida como um todo orgânico e nem como uma espécie de campo de conflito dualista, mas como uma complexa rede de comunicações que constroem interações entre os humanos. A perda da credibilidade das *metanarrativas* fez com que o conceito de verdade absoluta da ciência moderna entrasse em declínio, isto é, o pensamento científico perdeu sua pretensão de construir a verdade sobre todos os fatos sociais. A ciência, a sociedade e o homem não eram mais imutáveis e centrados em um único discurso explicador do real. A realidade se fragmentou em uma cacofonia de vozes.

Segundo Anderson (1999), a emergência do pensamento pós-moderno está relacionada à pluralização ou multiplicação dos discursos linguísticos e do próprio homem. Não havia possibilidades da existência de uma concepção única que explicasse tudo e todos. O discurso humano se fragmentou e proliferou, bem como as promessas de redenção, de progresso e de ordem, que a ciência moderna pregava, terminaram por entrar em crise, como concebe Anderson:

> Mas o autêntico pragmatismo da ciência pós-moderna está não na busca do performático, mas na produção do paralogístico na microfísica, os fractais, as descobertas do caos, teorizando sua própria evolução como descontínua, catastrófica, incorrigível e paradoxal. Se o sonho do consenso é uma relíquia da nostalgia da emancipação, as narrativas como tais não desaparecem mas se tornam miniaturas e competitivas: 'a pequena narrativa contínua sendo a quintessência da invenção imaginativa' (ANDERSON, 1999, p. 33).

Para esse autor, o surgimento do pensamento *pós-moderno* e o declínio das *metanarrativas* se referem a uma mudança geral na condição humana e a uma transformação da mentalidade social (cognitivo). Esta última passou por um processo de pluralização discursiva, em que o mundo se tornou um grupo de jogos linguísticos diversificados. Entretanto, Anderson não converge com o pensamento de autores tidos como pós-modernos – como, Lyotard, Maffesoli, Foucault etc. Para Anderson (1999), as transformações políticas, econômicas e culturais estão associadas a uma mudança na forma de explicar e conceber a realidade social. Essa mudança está interligada à descentralização da ciência moderna e de suas metanarrativas, bem como ao advento da pós-modernidade. Nesses termos, a crise de paradigmas significou a decadência das grandes narrativas: o progresso iluminista, a sociedade comunista-marxista, a redenção cristã, o espírito hegeliano, o racismo nazista, a unidade romântica, o nacionalismo. Assim, esse diálogo entre *modernidade* e *pós-modernidade* está associado a uma mudança no estágio do desenvolvimento cognitivo humano, isto é, a uma transformação na mentalidade social que passa a influenciar os diversos setores da sociedade.

Harvey (1992) salienta que o surgimento da condição pós-moderna significou uma mudança na perspectiva de explicação do mundo. A concepção e a ótica em relação à realidade se modificaram. A percepção do espaço e do tempo não é mais a mesma, ela se tornou fractal e relativizada. A fragmentação dessas unidades, segundo o autor, interfere nos processos sociais, nas relações entre os homens, no gerenciamento político-público, nos diálogos, ou seja, modifica a sociedade humana por inteiro.

Maffesoli (2006) argumenta que o tempo atual se distanciou da

perspectiva apolínea e se aproximou de uma mentalidade dionisíaca ou afrodisíaca de mundo. A primeira era a característica principal da *modernidade*: uma racionalidade e uma sociedade voltada para a ordem e o progresso. Nela, o homem era centrado e ordenado, preparado para o trabalho e para a construção de uma sociedade pautada na simetria e na exatidão. A segunda se baseia na desconstrução desses valores, pois o *pós-moderno* significa transitoriedade e multiplicidade discursivas. Não existe uma verdade, mas a relativização de opiniões, isto é, uma cacofonia de vozes que através da linguagem constroem o mundo e suas relações. O homem e a mulher, nesse pensamento *pós-moderno*, se referenciam no presentismo e no hedonismo da vida social. Não importa mais a durabilidade social, mas apenas o momento e os intervalos curtos. Nisso, os indivíduos procuram se aproximar de formas de sociabilidade, como o lazer, a música, a sexualidade etc., e cada uma delas sendo modificadas a todo instante. Para a perspectiva *pós-moderna*, o significado está na transitoriedade e na flexibilidade da vida e dos homens. Não existe uma verdade absoluta que explica tudo e todos, já que os atos linguísticos são os construidores e desconstruidores das identidades, do social, da política, da economia e da cultura.

A globalização, para muitos autores que dialogam com a perspectiva *pós-moderna*, faz parte desse momento de flexibilidade da sociedade humana. O mundo atual seria *pós-moderno*, pois ele rompe com as características da *modernidade* e reinventa a realidade social. Santaella (2000) afirma que o debate Modernidade e Pós-modernidade emergiu em meados do século XX, tendo sua gênesis no livro *A condição Pós-moderna* do escritor francês Jean-François Lyotard. Nele, o autor desconstrói e reflete sobre as ideologias da *modernidade*, mostrando como o período contemporâneo rompe com a perspectiva da racionalidade científica e como a linguagem é a fonte de todas as construções. Ela é tanto o aprisionamento como a ruptura e a subversão. Segundo Santaella (2000), as mudanças paradigmáticas significam a emergência de uma nova forma de sociedade e de vida cotidiana. O cenário social está em mutação, isto é, uma nova ordem econômica que se manifesta pelo livre mercado financeiro, o declínio dos Estados nacionais e o seu gerenciamento público, as mudanças nas questões das identidades e o declínio das metanarrativas. Para Lyotard (2004), o surgimento da pós-modernidade esteve associado à decadência da sociedade industrial e à perda da credibilidade da ciência moderna. Agora, o mundo social passa a ser visto como uma rede de comunicações linguísticas, em que as relações sociais fazem parte de múltiplos jogos diferentes. A ciência, no mundo atual, pode ser definida pela pluralização de argumentos, pela descontinuidade, pela fragmentação.

Enquanto o pensamento moderno pode ser caracterizado por uma narrativa homogênea, imutável, centrada, acabada e da supervalorização do racional, a concepção pós-moderna implica a valorização da relatividade e da pluralidade discursiva. Lyotard (2004) afirma que não existe a totalidade

e nem tampouco um consenso entre os homens. A sociedade seria marcada pela diferença e pelo relativismo, onde os indivíduos interagem em jogos sem destino das linguagens. O pensamento desse autor propõe uma realidade social como uma rede múltipla de atos linguísticos, em que os sujeitos se dissolvem em uma pulverização das totalidades e do pluralismo das identidades. Lyotard (2004, p. 69) salienta que a sociedade é construída por uma multiplicidade de identidades distintas que se movimentam constantemente. O social é próprio da diferença humana. O debate *pós-moderno* significa uma nova reflexão sobre o mundo e sobre o homem, onde a homogeneidade é desconstruída e pulverizada. Segundo ele:

> Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito social que parece dissolver-se. O vínculo social é uma linguagem (langagier), mas ele não é constituído de uma única fibra. É uma tecitura onde cruzam pelo menos dois tipos, na realidade um número indeterminado, de jogos de linguagem que obedecem a regras diferentes. Wittgenstein escreve: 'nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças de casas novas e velhas, e de casas dimensionadas a novas épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com suas retas e regulares e com suas casas uniformes' (LYOTARD, 2004, p. 73).

Para Santaella (2000, p. 119), "não apenas a ciência, mas todo o tecido social pós-moderno é uma malha multiforme de jogos de linguagem, em cuja disseminação o próprio sujeito se dissolve." Nessa perspectiva, o mundo global se caracteriza pela pulverização das totalidades, pelo paralogÍstico e pelo incorrigível. O *pós-moderno*, como afirma Anderson (1999, p. 33), é uma tendência a um contrato social temporário em todos os campos da existencialidade: política, econômica, sexual, emocional. Os laços são flexíveis e são reinventados constantemente.

Na obra "A identidade cultural na pós-modernidade", Stuart Hall reflete sobre o declínio das identidades nacionais que eram ancoradas no conceito do sujeito moderno (unificado). Para esse autor, a crise de identidade se refere ao processo amplo de mudanças nas estruturas centrais do mundo moderno. Segundo Hall (2006), as identidades modernas estão se tornando fragmentadas e descentradas, isto é, com o colapso das estruturas da sociedade moderna, as identidades se pluralizam e contribuem para a decadência do sujeito moderno e racional. A ancoragem estável (Estado nacional) do mundo social entrou em declínio e, com isso, os indivíduos estão ficando deslocados e sem os antigos referenciais.

Do nosso ponto de vista, concordando com Hall, o processo de globalização propiciou um redimensionamento do espaço e do tempo e a

pluralização das identidades. Tal mudança contribuiu para que os indivíduos redefinissem suas concepções de mundo e procurassem outros referenciais que não estavam mais pautados na mentalidade racional. A globalização foi uma das principais condições para uma nova definição do sujeito. Hall (2006) propõe que as características de flexibilidade, transitoriedade e fragmentação da sociedade global estão relacionadas às mudanças profundas que os Estados nacionais e os sujeitos sofreram ao longo do século XX. Tais transformações se associam com a própria globalização. Se antes os sujeitos eram fixos, coerentes e estáveis, agora as identidades se fragmentaram e os sistemas de significação e representação cultural se multiplicaram. Para Hall:

> Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão 'mudando'. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

As inovações tecnológicas e a fluidez dos mercados econômicos tornaram as fronteiras obsoletas. O tempo se tornou acelerado e as distâncias diminuíram. Essas questões passaram a interferir na forma como os indivíduos se relacionavam. A comunicação se tornou instantânea, o que provocou intensas transformações nas noções de sociabilidade e também no fazer político. O pós-moderno significou uma mudança paradigmática tanto no campo filosófico como no social.

Hall (2006, p. 30) afirma que o sujeito moderno pode ser caracterizado como indivisível, singular, homogêneo e único. Muitos movimentos políticos e culturais contribuíram para a emergência desse sujeito, como por exemplo, a Reforma Protestante, o humanismo renascentista, as renovações científicas e o iluminismo.

Todos esses fatores promoveram o surgimento dessa ideia de identidade imutável e racional. Entretanto, salienta Hall que o processo global fragmentou as "paisagens" culturais (classe, gênero, sexualidade). Não existe mais um sujeito centrado e integrado como afirmava o discurso moderno. Provavelmente, nunca existiu esse indivíduo racional e imutável. O Sujeito moderno foi uma construção discursiva, social, dos Estados-Nação. As transformações políticas e econômicas e o redimensionamento do

espaço-tempo causaram uma ruptura com os discursos das tradições, das estruturas da *modernidade*. Para o referido autor, não só a globalização foi a responsável por esse descentramento, mas também a crise do paradigma da ciência. O declínio das metanarrativas fez com que houvesse uma pluralização discursiva também nos campos científico e filosófico. A crise de paradigmas da racionalidade científica e o processo de globalização fazem parte das transformações sociopolíticas que a sociedade moderna sofreu no século XX.

Atualmente, percebemos a pluralização discursiva e a proliferação de grupos sociais que baseiam suas identidades em formas de concepção de vida distintas dos aspectos modernos. Para Hall (2006), o mundo global vivencia o colapso das identidades culturais fortes, a multiplicidade de estilos e a ênfase no efêmero. O processo de globalização não é uma homogeneização. A nova contextualização se conecta com o flutuante e com o pluralismo cultural. A polifonia sociocultural da atualidade contribui para o surgimento da heterogeneidade dos grupos sociais. Assim ele se posiciona:

> Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos parecem 'flutuar livremente'. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2006, p. 75).

Tais transformações na sociedade humana confrontam resistências, como por exemplo o fundamentalismo religioso, os novos nacionalismos, os conflitos étnicos. Hall (2006) mostra que essas transformações fazem parte da interdependência global. Esta última não só aproximou os espaços e acelerou o tempo, mas fez com que os indivíduos construíssem novas formas de conceber a vida cotidiana. Quanto maior for o processo de globalização em uma região, menor será a influência das identidades nacionais. O mundo global se tornou o lugar propício para o consumismo, da comunicação imediata e das identidades partilhadas, enfraquecendo os valores e significados nacionais.

Quanto à abordagem de Michel Maffesoli, apesar de certas aproximações com essa perspectiva de identidades descentradas, de Hall, diferencia-se dessa. Sua ênfase recai sobre o surgimento do *neotribalismo* nos centros urbanos. Na perspectiva de Maffesoli (2006), a emergência do *neotribalismo* nos centros urbanos pode ser visto como uma resposta ao

individualismo construído pela cultura moderna e pelas mudanças no âmbito da política, da economia, do social e da cultura. E em sua obra "*O Tempo das Tribos: o Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*", procura mostrar que a característica individualista da sociedade moderna está sendo substituída por uma nova forma de identificação cultural. Tal característica é relacionada à emergência de um coletivismo *pós-moderno*, em que os novos grupos sociais passam a enfatizar outras formas de sociabilidade que se distanciam da perspectiva *moderna*. Maffesoli (2006) afirma que essa nova cultura tende a transformar os indivíduos, proporcionando a emergência de grupos sociais de diferentes características, como musicais, esportivos, turísticos, sexuais etc. Todos esses grupos urbanos (*neotribos*) são um conjunto de redes sociais constituídos com base no primado de uma visão hedonista e presentista do mundo bem como são maneiras de congregação bastante efêmeras.

Conforme o pensamento *maffesoliano,* o *neotribalismo* é uma característica da sociedade global. As novas *tribos* resgatam valores antigos – localismo e religiosidade – e também se associam ao desenvolvimento tecnológico e suas inovações – computador, televisão a cabo, sociedade de redes etc. Há um distanciamento da lógica identitária moderna – política e profissional – e uma aproximação quanto às sociabilidades e às identidades vinculadas a uma referência *pós-moderna*. Com isso, a perspectiva de Maffesoli parte do pressuposto de que o indivíduo foi fragmentado e multiplicado em um pluralismo de estilos e em uma polifonia de vozes distintas. Ao mesmo tempo, Maffesoli (2006), afirma que tal fenômeno, a emergência de um novo *tribalismo* urbano, se associa a uma nova forma de entender, de perceber e de se relacionar com a realidade social. Diferentemente da cultura moderna, que se fundamentava na razão e no progresso, o *neotribalismo* ou *tribalismo pós-moderno* procura se aproximar de outras maneiras de solidariedade e de sociabilidade. As novas *tribos* – manifestações próprias dos grandes centros urbanos – possuem uma natureza muito mais emocional e uma necessidade do "estar junto". Há um interesse muito mais em temas como no "fazer amor", do que a ênfase no trabalho e no projeto do homem empreendedor, conforme salienta Maffesoli:

> Essa análise pode ser aplicada aos nossos propósitos: há momentos em que o 'divino' social toma corpo por intermédio de uma emoção coletiva que se reconhece em tal ou tal tipificação. O proletariado, o burguês podiam ser 'sujeitos históricos' que tinham uma tarefa a realizar. Tal ou tal gênio teórico, artístico ou político podia articular uma mensagem, cujo conteúdo indicasse a direção a seguir. Uns e outros permaneciam entidades abstratas e inacessíveis, que propunham um fim a ser realizado. Em contrapartida, o tipo mítico tem uma simples função de agregação. Ele é um puro 'continente'. Exprime o gênio

> coletivo num momento determinado. Eis a diferença que se pode estabelecer entre os períodos abstrativos, racionais e os períodos 'empáticos'. Aqueles se apoiam no princípio de individuação, de separação, estes, pelo contrário, são dominados pela indiferença, pelo 'perder-se' em um sujeito coletivo, o que chamarei de neotribalismo (MAFFESOLI, 2006, p. 38).

Segundo esse estudioso a Sociedade Global vive o tempo das *tribos*, do relativismo do viver e da existência social multiforme. Seu cotidiano-social se cristaliza na ordem efêmera e nos contornos indefinidos, mas ao mesmo tempo se baseia em um sentimento comum, afetivo, de pertencimento recíproco, base de constituição das *tribos*. Esse "momento desindividualizante" – ou busca comunitária – possui uma ambiência especial e união de pontilhados distintos. A efervescência grupal é dinâmica e sempre em formação. Essa nova materialidade do "estar junto" possui uma ligação flexível e a preocupação com o presente vivido. A consciência desses grupos urbanos tende ao orgástico e a uma perspectiva dionisíaca de mundo. Seus mecanismos de participação se distanciam da racionalidade moderna. As agregações coletivas atuais têm como base a estética, o meio alternativo de experimentar a vida social. As instituições modernas não conseguem mais construir vínculos atrativos, o que proporcionou as neotribos de se tornarem novas bases de atração e reunião. O *tribalismo urbano* é um novo experimentar em termos de sociabilidade. Assim explicita Maffesoli:

> Inúmeros exemplos da nossa vida quotidiana podem ilustrar a ambiência emocional que emana do desenvolvimento tribal. Além disso, podemos notar que esses exemplos não espantam mais, já fazem parte da paisagem urbana. As diversas aparências *punks, kiki, paninari*, que exprimem muito bem a uniformidade e a conformidade dos grupos, são como outras tantas pontuações do espetáculo permanente que as megalópoles contemporâneas oferecem (MAFFESOLI, 2006, p. 38).

A partir desse pensamento construído pelo autor, os indivíduos que fazem parte do *novo tribalismo* urbano procuram sentir em comum uma forte necessidade de reconhecer e ser reconhecido. Vivem um processo de desinstitucionalização e de reação ao vazio afetivo das multidões. O *neotribalismo* são pequenas nodosidades que agem e interagem uma com as outras. Um entrecruzamento flexível de uma multiplicidade de círculos sociais, conforme Maffesoli:

> É isso que leva, no primeiro caso, ao desenvolvimento

> do político como fator de união desses elementos díspares. É isso que permite ressaltar, no segundo caso, a preeminência do grupo, da tribo, que não se projeta na distância, ou no futuro, mais vive no concreto mais extremo que é o presente. Trata-se da expressão mais simples e mais prospectiva da saturação do político e de seu suporte que é o individualismo. Em seu lugar, vemos aparecer estruturas de comunicação ao mesmo tempo intensivas e reduzidas no espaço. Esses agrupamentos afinitários retomam a antiga estrutura antropológica que é a família "ampliada". Estrutura na qual a negociação da paixão e do conflito se faz bem perto. Sem remeter à consanguinidade, esse reagrupamento se inscreve na perspectiva do phylum que renasce com o redesdobramento do naturalismo (MAFFESOLI, 2006, p. 124).

Sob essa perspectiva, as novas formas de sociabilidade da sociedade global possuem uma tendência à pluralidade, à finitude, ao afetivo, à aparência (exacerbação da imagem e do aspecto efêmero). O retorno à coletividade e os novos reagrupamentos se distinguem das formas coletivas do período "moderno sólido" (ou Primeira Modernidade). A segunda modernidade – *Modernidade líquida*, *reflexiva* ou *pós-modernidade* – construiu laços coletivos transitórios, ou seja, a constituição dos grupos sociais parte da flexibilização e do momento presente. Não possuem laços nacionais ou institucionais de longa duração.

Maffesoli (2006, p. 167) salienta que a multiplicidade dos novos estilos de vida compactua com as descentralizações e com as autonomias minúsculas. O ideal do "estar junto à toa" mostra uma tensão social e uma necessidade de viver em grupo, seja por medo, insegurança ou pelo prazer de conviver com outras pessoas que pensam e agem semelhantemente. A nova ordem de massas se baseia na fuga do vazio e na dinâmica da superação das identidades individuais. Os microgrupos são a metáfora do "estar junto" por um ideal comum. Não importa o sentimento, a necessidade está na convivência e nas regras de socialidade, mesmo que seja apenas para fazer amor.

Ainda segundo Maffesoli (2006), uma característica importante desses *tribalismos pós-modernos* é a constituição específica de cada grupo. Os indivíduos se reúnem por algum sentimento de pertencimento. Eles buscam abrigo, segurança, afeto, amor, sexo, aventura, música etc. São aspectos variados e as redes de comunicação são distintas. As *neotribos* se reúnem por múltiplas maneiras e motivos, bem como para criar raízes – mais ou menos efêmeras – de atração ou repulsão. O *tribalismo* pode ser associado tanto a questões de solidariedade como de racismo e de preconceito. Isso nos faz pensar que cada microgrupo possui experiências e situações específicas e que variam no espaço e no tempo. Essa nova forma de

agregação social difere do coletivismo construído pelos ideais nacionalistas do Estado moderno. Agora, o "dever com o outro" está associado à busca de um cotidiano mais hedonista e à conquista do presente. O *neotribalismo* é uma "organização flexível" e tende a valorizar a vida afetual. Maffesoli (2006), assim percebe o tribalismo:

> Seja como for, para além de qualquer atitude judicativa, o tribalismo, sob seus aspectos mais ou menos reluzentes, está impregnando cada vez mais os modos de vida. Eu tenderia a dizer que ele está se tornando um fim em si. Isto é, através de bandos, clãs e *gangs* ele recorda a importância do afeto na vida social. Como observa, com pertinência, uma pesquisa recente sobre os 'grupos secundários', as mães solteiras, o movimento das mulheres ou dos homossexuais não procuram um 'arranjo pontual de situações individuais'. Trata-se de uma 'reconsideração do conjunto das regras de solidariedade'. O benefício é secundário. Não é sequer certo que o sucesso seja desejado, pois ele arriscaria o aspecto valoroso do estar junto. O que acabamos de dizer para os movimentos organizados em questão é ainda mais verdadeiro no que concerne à multiplicidade dos grupos fragmentários, cujo único objetivo é se manterem aquecidos. E parece que tal objetivo não deixa de, gradualmente, repercutir sobre o conjunto social (MAFFESOLI, 2006, p. 167).

Sob efeito, o *tribalismo* urbano é a manifestação de um espírito ou estilos de vida que privilegiam a multiplicidade de experiências, diversas situações coletivas, das ações e das deambulações dos grupos sociais. Esse sentimento coletivo *pós-moderno*, segundo Maffesoli (2006), é uma superação da identidade individual e o advento da metáfora orgástica e presentista.

Esse autor salienta que os microgrupos são múltiplas inscrições pontuais de uma nebulosa social, isto é, são situações específicas e sucessões de "presentes" ou a própria ambiência de momento. Não é o centro ou o momento imutável, mas são situações pontilhadas, múltiplas concepções que se modificam em uma rede de comunicações.

O espaço-tempo do período global é transitório e flexível. Os indivíduos se interrelacionam a partir de laços humanos bastante frágeis. São formas de "figuras caleidoscópicas". São diversificados e dionisíacos, como reafirma Maffesoli:

> Assim, como já reformulei anteriormente, a ex-tensão dá lugar à "in-tensão". A partir daí, em vez de interpretar a lógica das redes a partir de um mecanismo um tanto causalista, a partir de uma soma de sequencias,

> poderemos apreciá-la de maneira holística, como a correspondência de aréolas diferenciadas (MAFFESOLI, 2006, pp. 237-238).

Esses grupos sociais urbanos se identificam por questões sexuais (heterossexuais, homossexuais, bissexuais etc.), musicais (*rock, rap*, etc.), políticas, econômicas, étnicas, religiosas etc. O *tribalismo pós-moderno* se confronta com o individualismo moderno.

1.3 ALGUMAS REFLEXÕES E DISCUSSÕES SOBRE O MUNDO CONTEMPORÂNEO

Diante do assunto discutido, salientamos que a contemporaneidade pode ser entendida como um contexto histórico de muitas mudanças nos campos políticos, econômicos, sociais e culturais. Sob essa questão, percebemos que os autores tratados possuem aproximações e distanciamentos no que se refere à discussão sobre a sociedade contemporânea e suas transformações sociais.

Para Bauman (2001), a contemporaneidade se caracteriza como um contexto da modernidade em que todos os aspectos da vida humana estão passando por um processo de liquefação. Essa *Modernidade Líquida*, analisada pelo autor, parte da ideia de que a sociedade está vivenciando uma fluidez de suas estruturas: desmantelamento do Estado-nação, flexibilização do capitalismo e um declínio das discussões públicas.

Bauman argumenta que o mundo contemporâneo, sob a perspectiva da globalização, proporcionou o redimensionamento do espaço-tempo e do surgimento do poder extraterritorial, bem como a construção de uma sociedade de consumo e individualizante.

Semelhantemente, Sennett (2006) afirma que a sociedade contemporânea vivencia uma nova cultura do capitalismo, isto é, uma nova racionalização do capital, que se caracteriza pela fluidez. Sennett argumenta que o capitalismo global contribuiu para que essa flexibilização do capital causasse um impacto profundo nos comportamentos da sociedade humana, fazendo emergir uma realidade social marcada pela superficialidade e por uma mentalidade consumista.

Sob essa discussão, Lipovetsky (2007) afirma que o mundo contemporâneo se manifesta como fase da hipermodernidade, cuja exacerbação dos valores modernos marca as relações entre os indivíduos. Esse contexto social se concretiza pela globalização, pela mercantilização dos modos de vida e pelo intenso individualismo.

Lipovetsky evidencia que a contemporaneidade é o tempo do efêmero, pois as mudanças ocorrem de uma maneira muito rápida. A flexibilidade e a fluidez são as características principais dessa sociedade global.

Nesse sentido, Bauman, Sennett e Lipovetsky refletem o mundo

contemporâneo como sendo um lugar que indica um forte aprofundamento do consumismo, da descentralidade política e de mercadificação das relações sociais.

Diferentemente dessas perspectivas, Hall (2006) analisa as mudanças do mundo contemporâneo pelo campo cultural, enfatizando as transformações nas concepções de sujeito e nas identidades. Para ele, a sociedade contemporânea está passando por um declínio da noção do sujeito moderno, racional e unificado.

Segundo Hall, os indivíduos estão passando por uma crise de identidade, devido à existência de opções de identidades na contemporaneidade: etnia, nacionalidade, raça, sexual e classe. Essa crise do sujeito moderno terminou por fragmentar as identidades culturais, favorecendo a emergência do pluralismo discursivo.

A partir dessa questão, notamos que existe um diálogo entre o discurso de Hall e a concepção da mundialização da cultura de Ortiz. Tanto Hall quanto Ortiz afirmam que a sociedade contemporânea vivencia um momento de pluralismo identitário e mundialização da cultura.

Contudo, Ortiz (1994) analisa essas concepções no contexto brasileiro, cujas identidades culturais estão intimamente interligadas à reinterpretação dos grupos sociais e pela construção do Estado brasileiro.

Ortiz argumenta, ainda, que não existe uma identidade autêntica ou unificada, mas uma pluralidade. As identidades culturais são construídas no processo histórico por diferentes grupos sociais em momentos distintos. Neste caso, as identidades assumem um pluralismo discursivo e possuem diferentes possibilidades de representações sociais.

No mundo contemporâneo, sob o ponto de vista de Ortiz, as sociedades estão interconectadas, o que proporciona uma redefinição das identidades. A contemporaneidade fez com que as identidades culturais estejam interligadas com a problemática da globalização. As identidades se pluralizam em uma cacofonia de vozes diferenciadas.

Para Ortiz (1994), o processo de globalização e a mundialização da cultura insere as identidades em uma situação nova, podendo assumir em um momento expressões complementares ou conflitivas.

Já a concepção pós-moderna de Michel Maffesoli redimensiona esse pluralismo das identidades a partir da emergência das tribos urbanas nas sociedades contemporâneas.

Para Maffesoli (2006), a contemporaneidade se define como o momento do polissêmico, do escorregadio e da ubiquidade da cultura de mercado no mundo global. As sociedades contemporâneas, nesta perspectiva, possuem uma natureza fragmentada e as identidades se constroem como heterogêneas. Essas últimas assumem formas de vida que se distanciam do projeto da Modernidade.

Maffesoli entende que a fragmentação das identidades culturais é a personificação do tribalismo urbano. As tribos urbanas se constroem dentro de uma perspectiva dionisíaca. O mundo contemporâneo se refere ao ideal hedonista, presentista e ao pluralismo de estilos de vidas e formas distintas de pensar a realidade.

Abordagens como essas, de Bauman, Sennett, Hall, Maffesoli, entre muitas outras não tratadas aqui, apenas ilustram o quão em aberto se mantém esse debate sobre a globalização e as novas identidades socioculturais, modernidade e pós-modernidade, hiperconsumo, declínio do homem público, esvaziamento da política, emergência de um novo tribalismo urbano etc.

Neste estudo, coube tão somente realçá-las e, ao mesmo tempo, indicar suas proximidades e diferenças de perspectivas, assim como indicar o quanto expressam, em si, um momento de pluralização das visões de mundo. As explicações são diversas, mas um elemento as perpassa em geral: referem-se a novos comportamentos sociais, os quais indicam novos processos de construção de identidades culturais e novos modos de conceder a relação entre cultura e política. Sugerem, na sua heterogeneidade de perspectivas, elementos que expressam a emergência de novos comportamentos e visões de mundo, de um lado, mas também que emprestam sentidos às experiências sociais emergentes, de outro. Umas e outras novas experiências sociais e novas formas de nomeá-las se apresentam contraditórias entre si, em processo de construção, controversas, ao suscitarem novas reflexões filosóficas e sociológicas, assim como um debate político renovado. Tais abordagens, na sua expressão caleidoscópica, mas também no que sinalizam em termos de aproximações recíprocas, nos fornecem pistas importantes para a análise de uma experiência histórica que tomamos como foco do presente estudo: a produção de HQ, nos anos 1990-2000, que originalmente, nos anos 1960, 1970 e 1980, se apresentaram como “alternativas”, “underground”, mas que sofreram as mudanças do tempo, reconfigurando-se, nos seus conteúdos discursivos, nas suas técnicas de produção e nas suas formas e meios de expressão. O debate da Escola de Frankfurt se coloca, nesta abordagem, como um parâmetro, embora também plural, seja quanto ao seu objeto (a experiência histórica anterior), seja quanto à perspectiva de abordagem (referenciada em uma visão *moderna* do mundo, por excelência, e ao mesmo tempo crítica desta).

Essas mudanças paradigmáticas modificaram a política e a cultura da sociedade global, inclusive a brasileira. Os efeitos de tais transformações no Brasil implicaram modificações na relação entre política e cultura, bem como novas reflexões sobre os sentidos políticos e culturais da produção das HQ alternativas brasileiras. A produção artístico-cultural de Angeli não ficou isenta de suas influências. Ao contrário, a tomamos neste estudo como expressão dessas transformações. Nessa perspectiva indaga-se: Como as narrativas, construídas por meio das personagens de Luke & Tantra, as refletem e as interpretam?

CAPÍTULO 2

A EMERGÊNCIA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *UNDERGROUND*: UM VIÉS POLÍTICO NO CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL

2.1 CONCEITOS, DEFINIÇÕES E TRAJETÓRIA

O que são histórias em quadrinhos? Sob que processos sociais se estabeleceram como expressão artístico-cultural? Que conteúdos discursivos revelam suas narrativas? São um produto da *indústria cultural* ou expressão cultural autêntica do cotidiano social das sociedades contemporâneas? Trata-se de uma linguagem artística específica? Se constituem em uma forma de discurso político-ideológico?

Para Feijó (1997), a HQ é um típico gênero da popularização dos meios de comunicação, uma produção cultural com fortes bases industriais, ou seja, orientada para as vendas, para o desejo do público no que se refere ao consumo e às diversas questões do mercado.

> 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 de conteúdo, entretanto, deve ser acessível a esses consumidores (FEIJÓ, 1997, p. 17).

Entretanto, essa base mercadológica, como afirma Feijó (1997), impediu que os quadrinhos possuíssem uma preocupação com a estética, com a narrativa e com uma imagem de qualidade? Partimos da compreensão de que interpretar os quadrinhos apenas como um produto da indústria cultural implica um reducionismo.No início do século XIX, as cidades europeias e americanas se tornaram centros urbanos industriais, com milhares e, em alguns casos, milhões de pessoas circulando, trabalhando e consumindo cotidianamente. Na vida urbana, a noção de espaço-tempo foi redimensionada, o cotidiano se transformou em uma espécie de “fábrica humana”, em que os indivíduos precisavam ser ágeis e assimilar as diversas informações que a sociedade transmitia de uma maneira mais depressa (BAUMAN, 1999b). Os quadrinhos surgiram com a popularização dos jornais em meados do século XIX, tendo emergido como uma forma cultural própria

de um momento histórico, no qual havia uma crescente necessidade de se veicular informações, ao mesmo tempo em que o grau de analfabetismo ainda se encontrava em patamares elevadíssimos. Nesse contexto, as HQ se projetaram como uma expressão artística e comunicativa que transcendia os limites da escrita. Ou seja, em uma sociedade em que a educação era privilégio de poucos, a comunicação por imagens poderia se constituir em um importante recurso para se atingir parcelas mais amplas da população. Através das imagens, poderiam ser divulgados discursos, informações, mercadorias, leis etc.

Para Cirne (1990), a origem das HQ esteve relacionada com o desenvolvimento da indústria gráfica e com o uso de imagens (ou ilustrações) e caricaturas nos jornais, a partir de meados do século XIX. O mesmo autor salienta que essa nova forma artística surgiu em meio a importantes transformações políticas, sociais, econômicas e culturais que ali ocorriam.

> A fotografia, o impressionismo, as novas técnicas de impressão, os primórdios do socialismo e a teoria do materialismo histórico, a comuna de Paris, a poesia simbólica – neste panorama bastante geral, com suas intervenções culturais ao nível da História e das novas relações sociais, com o avanço da burguesia, há todo um espaço artístico a ser conquistado e a ser trabalhado em profundidade: o espaço aberto ao imaginário criado entre 1860 e 1900, pelo cinema e pelos quadrinhos. No caso destes últimos, estávamos diante de um imaginário que cristalizava aventuras cômicas para crianças e adolescentes, mas igualmente para adultos, que tanto poderiam ser satíricas quanto caricaturais (CIRNE, 1990, p. 12).

As HQs se estabeleceram a partir de certas condições sociais e artísticas, e se difundiram com o desenvolvimento dos meios de comunicação, especificamente os jornais, e da indústria gráfica.

> Nos primeiros dez ou 15 anos da segunda metade do século passado, com o desenvolvimento da indústria gráfica e, em consequência, a presença cada vez maior de ilustrações e caricaturas nos jornais, estavam dadas as condições sociais e artísticas e culturais para o início de uma nova arte narrativa: a grafia das estórias-em-quadrinhos, a se desencadear através de veículos impressos (jornais, revistas, livros etc.) (CIRNE, 1990, p. 12).

Semelhantemente, Eisner (2008) afirma que as HQ fazem parte

de um processo sócio-histórico e cultural relacionado à proliferação do uso das imagens como fator de comunicação. Ou seja, uma evolução artística e técnica do amálgama entre imagem e texto escrito, que se estruturou, inicialmente, nas tiras pré-publicadas em jornais, passando pelas histórias completas das revistas, tendo atingido, em meados da segunda metade do século X, a sofisticação e o aprofundamento das *Graphic Novels*. Nas palavras do autor:

> Essa mistura especial de duas formas distintas não é nova. Fizeram-se experimentos com a sua justaposição desde os tempos mais antigos. A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, os esforços dos artistas para expressar enunciados que fossem além da decoração ou da produção de retratos limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenários simbólicos. O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares no século XVIII. Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, procuraram criar uma *Gestalt*, uma linguagem coesa que servisse como veículo para expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separados por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. No processo, desenvolve-se a moderna forma artística que chamamos de histórias em quadrinhos (*comics*), e que os franceses chamam Bande dessinée (EISNER, 1999, p. 13).

Sob esta perspectiva, Luyten (1985) salienta que as HQs são constituídas por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita. É justamente o conjunto de ambas as formas – a literatura e o desenho – que caracteriza os quadrinhos. Esse caráter misto sinaliza 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.

Para Cirne (1990), os quadrinhos podem ser entendidos como um modo narrativo gráfico-visual, impulsionado por sucessivos cortes e agenciados por imagens. Esses cortes gráficos – espaços-temporais – são preenchidos pela imaginação do leitor. As HQs promovem, assim, uma relação semiótica entre a produção e a leitura, isto é, uma articulação entre a narrativa e os cortes gráficos, mediadas pelos leitores, que contribuem na construção do ritmo do enredo. As HQs possuem suas próprias peculiaridades e especificidades, como comprovamos na afirmação abaixo:

> Para nós, a 'banda desenhada' forma-se como um agenciamento/ desencadeamento de imagens que se estruturam e se articulam a partir de cortes espaciais e temporais (cortes gráficos), gerando um tempo narrativo capaz de problematizar o tempo de leitura, isto é, o tempo narrativo – apesar de toda sua carga semiótica – resolve-se formalmente no interior do tempo de leitura. Ou melhor: o tempo de leitura interfere no tempo narrativo. Nesse sentido, a relação quadrinhos/cinema – mais do que as relações quadrinhos/teatro ou quadrinhos/literatura – com as devidas mediações gráficas, será sempre estimulante. Sua especificidade, em assim sendo, é a especificidade de um discurso gráfico-narrativo que se dá através de "saltos conteudísticos" (os cortes espaciais e temporais), recorrendo – ou não – a determinados elementos expressivos, de tendência "estética" ou estetizante, tais como os balões e as onomatopeias. Diríamos que a estética dos quadrinhos (com os balões, as onomatopeias, o grafismo dos desenhos) dilui-se no interior de uma dada semiologia: a de seu espaço narrativo (CIRNE, 1990, p. 13).

Os quadrinhos, enquanto expressão artística e comunicativa, extrapolam o desenho, a pintura e a figuração, ou seja, não se limitam a tais formatos. A arte dos quadrinhos é um novo olhar ou uma forma de linguagem sociocultural. Barbosa (2009) salienta que as HQs são maneiras de percepção da realidade. Este autor parte do entendimento de que essas expressões artístico-culturais utilizam de modo especial as imagens para descrever o mundo social. Para Barbosa (2009), os quadrinhos são narrativas imagéticas que carregam elementos da realidade social. São formas de representação do real que estão muito além do entretenimento. Conforme McCloud (2006), as HQ são uma arte que possui a capacidade de conter um número ilimitado de ideias e imagens. Essa característica promoveu uma forma singular e peculiar de comunicação e leitura.

> O meio a que chamamos histórias em quadrinhos se baseia numa ideia simples: a imagem. A ideia de posicionar uma imagem após outra para ilustrar a passagem do tempo. O potencial dessa ideia é ilimitado, mas perpetuamente obscurecido por sua aplicação limitada na cultura popular (MCCLOUD, 2006, p. 1).

McCloud (2006) afirma que essa arte sequencial é uma espécie de "idioma" cujo vocabulário consiste em um conjunto de símbolos visuais com capacidade de promover combinações de sentidos, tanto separadamente como em sequências. Existe, então, uma relação entre o leitor e as narrativas

gráficas, pois essa relação parte do princípio de que o leitor, através de sua leitura/imaginação, produza sentidos às imagens inertes.

> É um processo que pode ser quantificado, classificado, até mesmo mensurado e todavia permanecer misterioso pela forma como ilustra imagens mentais. Em seu uso da sequência visual, os quadrinhos substituem o tempo pelo espaço. No entanto, não existe uma norma de conversão, e o tempo flui nos quadrinhos numa assombrosa variedade de maneira. Com imagens inertes que estimulam um único sentido os quadrinhos representam o invisível mundo da emoção. Linhas que evoluem e se tornam elas próprias símbolos ao dançarem com os símbolos mais jovens chamados: palavras (MCCLOUD, 2006, p. 2).

McCloud (2006) afirma que os quadrinhos são fundados a partir de um universo "sígnico", isto é, uma relação estrutural entre as imagens e as palavras. Através da imaginação dos leitores – ou do público – essa arte se constrói. Podemos perceber essa relação, entre a arte dos quadrinhos e a leitura, na afirmação de Eisner:

> O processo de leitura dos quadrinhos é uma extensão do texto. No caso do texto, o ato de ler envolve uma conversão de palavras em imagens. Os quadrinhos aceleram esse processo fornecendo as imagens. Quando executados de maneira apropriada, eles vão além da conversão e da velocidade e tornam-se uma só coisa. Em todos os sentidos, essa forma de leitura recebe erroneamente o nome de literatura apenas porque as imagens são empregadas como linguagem. Existe uma relação facilmente reconhecível com a iconografia e os pictogramas da escrita oriental (EISNER, 2008, p. 9).

Eisner (1999) argumenta que os quadrinhos são meios visuais compostos de imagens, cujo propósito está relacionado com a ideia de imitar a realidade a partir de elementos gráficos e, com isso, compor uma história. Para esse autor, a HQ não é uma simples arte, mas é uma forma de comunicação e uma forma de leitura da realidade.

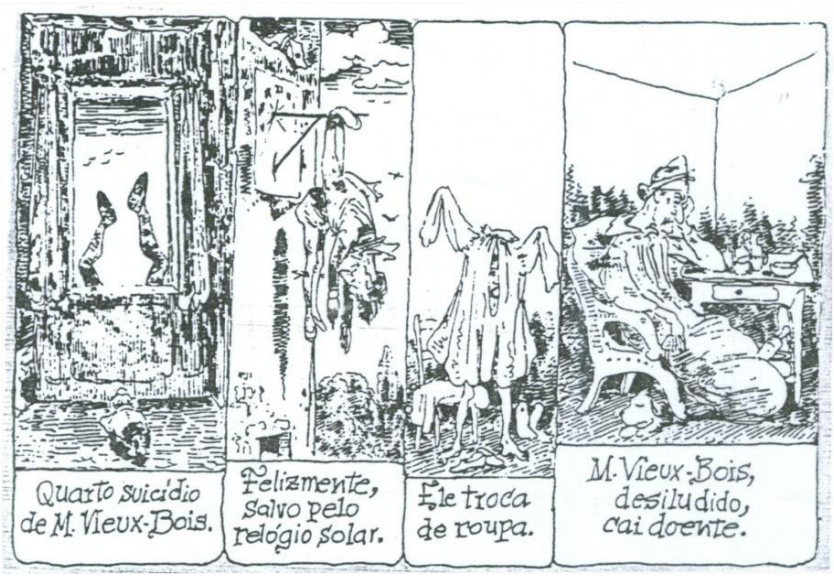
Para reafirmar essas perspectivas, recorremos a uma abordagem histórica das HQ, visto que tal trajetória tem implicado em transformações técnicas, de estilos e de gêneros. Cirne (1990, p. 12) afirma que os quadrinhos são manifestações culturais da contemporaneidade e que a origem dessa arte se construiu em diversos países, quase que simultaneamente. A primeira HQ foi criada pelo suíço Rudolph Töpffer com a publicação *M. Vieuxpois,* em 1827. 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, na qual sua narrativa possuía cortes de tempo e espaço.

Segundo Moya (1986), Töpffer foi o precursor das HQ. Ele construiu as bases para o desenvolvimento dessa arte contemporânea. Suas personagens eram descritas em um ambiente urbano, cuja narrativa ressaltava os problemas cotidianos, as preocupações, as relações familiares entre outras questões sociais.

> Todos os heróis de Töpffer estão à procura de algo aparentemente simples, mas que acaba provocando catástrofes: É o objeto amado por *M. Vieubois* (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, p. 13).

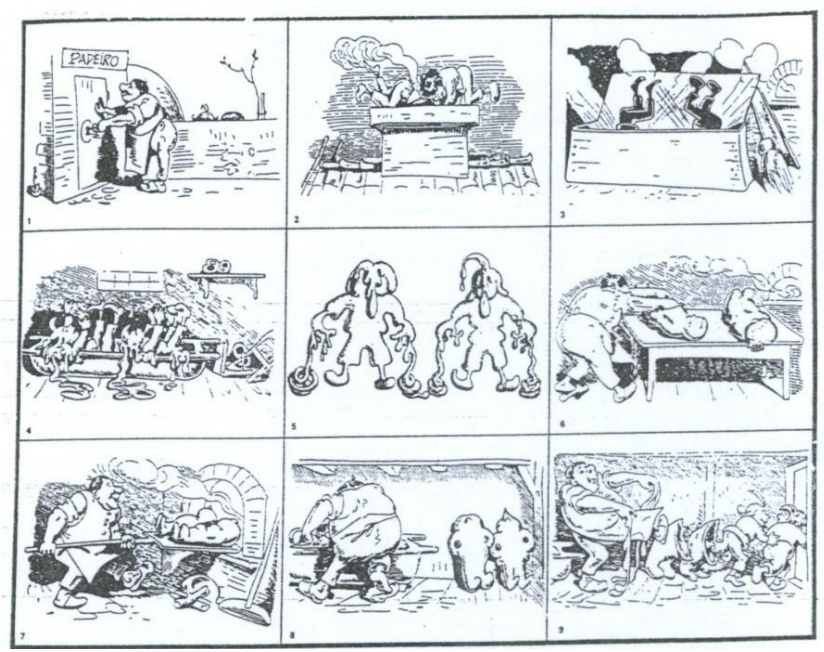
Moya salienta que os quadrinhos de Töpffer possuíam uma lógica de causas e efeitos das ações das suas personagens, que eram inseridos no cotidiano, com seus diversos problemas sociais, como se observa no exemplo abaixo:



3

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

Paralelamente, surgiu com o alemão Wilhelm Busch a publicação da tira em quadrinhos *Max und Moritz*, no ano de 1865, que narrava as aventuras de dois garotos. Com o francês Christophe, pseudônimo de Georges Colomb, surgiu a tira *La fammille Fenovillard*. Esta última retratava uma família francesa, um casal provinciano e suas duas filhas, e as questões do cotidiano da sociedade francesa da época. É o que se observa no quadrinho:



[4]

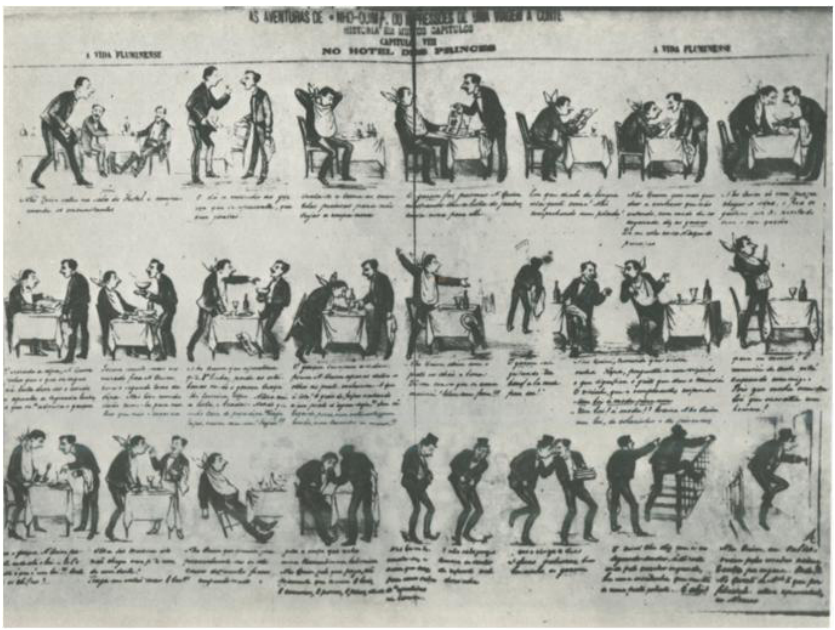
Outro pioneiro na arte sequencial foi o cartunista italiano, radicado no Brasil, Angelo Agostini, que promoveu modificações no estilo de se fazer quadrinhos, sendo, por isso, considerado um artista inovador. Para Cirne (1990), a arte de Agostini é duplamente significativa devido à sua criatividade caricaturesca e pela introdução, no Brasil, da narrativa em imagens sequenciais:

> Sob a imagem do humor grotesco, satírico, às vezes caustica, a caricatura encontrava em Agostini o seu melhor caminho: um caminho que, em sendo político, era profundamente social em sua crítica de costumes e dos preconceitos culturais. Só que Agostini não contentava com a imagem isolada, paralisada: ele avançou no tempo e no espaço ao propor a aventura sequenciada, marcada pelos cortes gráficos que iriam determinar a estrutura

[4] Quadrinho *Max und Moritz* de Wilhelm Busch do ano de 1865.

> narrativa de toda e qualquer estória – em quadrinhos. O traço caricatura realizava-se com plenitude na multiplicidade de desenhos cômicos, conteudísticos e formalmente interligados (CIRNE, 1990, p. 16).

A primeira história em quadrinho de Agostini foi *As aventuras de Nhô-Quim*, publicada em 1869, na Revista Vida Fluminense. Nesta era contados as aventuras de um homem simples do interior brasileiro, conforme se pode conferir no exemplo a seguir.



5

Cirne (1990) afirma que os quadrinhos de Agostini não só retratavam o cotidiano sociopolítico do Brasil da segunda metade do século XIX, como também sua narrativa criticava as instituições do Estado Imperial, o clero e o sistema político. Sua arte e seu discurso estavam interligados aos movimentos políticos da época, sobretudo se colocando sob forte influência das posições liberais.

Para Moya (1986), Agostini, Töpffer, Colomb e Busch foram responsáveis por unir duas formas de arte – literatura e desenho –, bem como refletir e satirizar o cotidiano da sociedade contemporânea por meio de suas narrativas imagéticas. Foi justamente a partir desse "amálgama artístico", criado por esses artistas, que os quadrinhos se tornaram expressões da

[5] Personagem Nhô Quim do cartunista Angelo Agostini.

cultura do mundo contemporâneo.

Entretanto, Luyten (1985) salienta que foi com a criação da personagem “Yellow Kid”, no ano de 1895, pelo norte-americano Richard Outcault, publicado continuamente no *Sunday New York Journal*, que teve início oficialmente o gênero dos quadrinhos, como o conhecemos atualmente. Outcault introduziu nessa arte a ideia dos “balões”, o que terminou por ampliar as possibilidades comunicativas dos quadrinhos. Outra contribuição por ele trazida foi o uso da produção contínua – já utilizada por artistas, como Agostini – mas difundida por Outcault de maneira sistemática.

6

A produção contínua – seja ela em revistas próprias ou jornais – popularizou os quadrinhos. Estes passaram a ser mais acessíveis a um número

[6] *YELLOW KID*. O Menino Amarelo foi criado por Richard F. Outcault em 1895, o qual 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.

maior de pessoas. Em relação aos balões, propiciaram uma nova dinâmica na narrativa, libertando os desenhos dos textos que se localizavam em espécies de notas de rodapé. Isso diferenciava, em muitos aspectos, as criações de Outcault em relação às produções artísticas 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 Luyten afirma:

> Com o aparecimento do balão, os personagens passam a falar e a narrativa ganha um novo dinamismo, libertando-se, ao mesmo tempo, do figurado 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 onomatopeias, acrescentando sonoridade às imagens (LUYTEN, 1985, p, 19).

Entretanto, é necessário afirmar que os balões e as onomatopeias não são obrigatoriedades e nem fatores de definição dos quadrinhos. Os balões e as onomatopeias são recursos estilísticos e linguísticos que podem ser utilizados pelos autores com o intuito de enriquecer a construção dessa narrativa imagética, tendo se tornado elementos comuns e característicos da linguagem dos quadrinhos. Entretanto, existem importantes obras em quadrinhos que não utilizam nem balão nem onomatopeia.

Cohem e Klawa (1997) comentam que a narrativa imagética de Outcault trouxe inovações na produção artístico-cultural dos quadrinhos, bem como contribuiu para a disseminação das mudanças estéticas, já trabalhadas por seus antecessores, como, por exemplo, imagens sequenciadas, cortes gráficos, desenhos com sentido de movimento etc., assim comentado por Cohem e Klawa (1997):

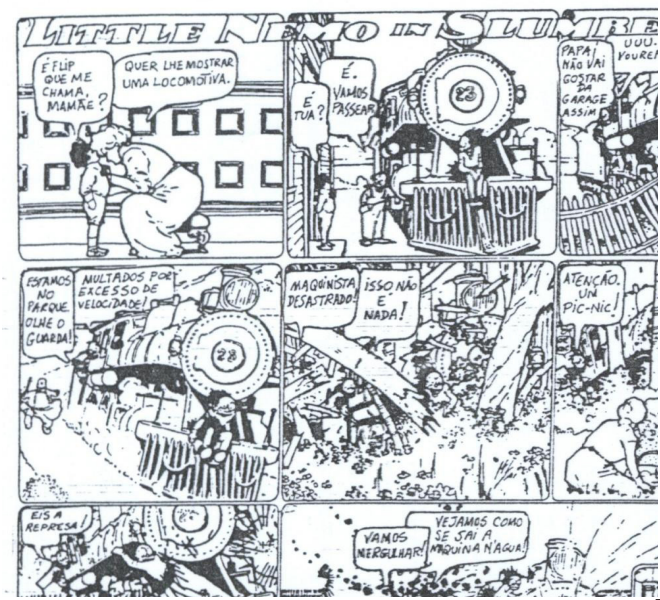
> No momento em que Outcault, na sua história the Yellow Kid, colocou textos dentro do quadrinho e encerrou-os dentro do balão, estava fazendo mais do que mudar a localização das palavras em relação às figuras. De fato, a inclusão de palavras no campo imagístico implicou numa transformação do seu uso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

The Yellow Kid foi uma grande inovação para a sua época, tendo influenciado o desenvolvimento do fazer imagético dessa expressão artístico-cultural. Para Silva (2002), a produção artístico-cultural de Outcault se tornou

um “modelo” na arte dos quadrinhos, devido às suas propostas de mudanças artísticas e, também, ao seu discurso crítico em relação ao entretenimento e à realidade social, como demonstra Silva (2002):

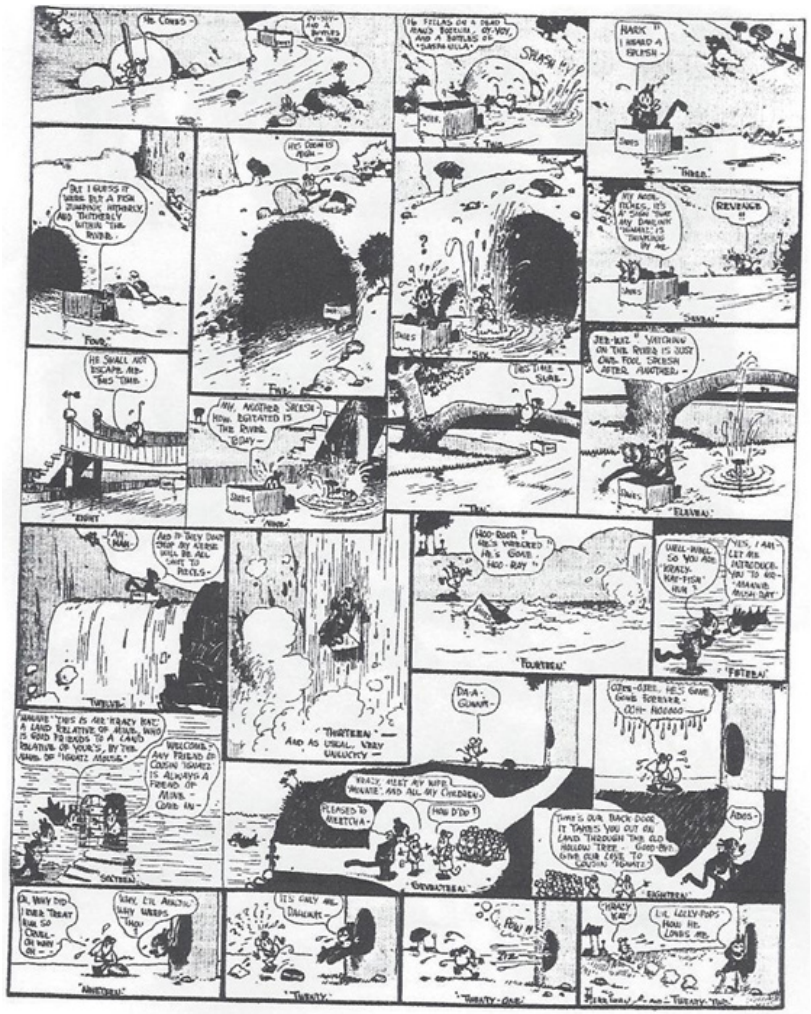
> ...era um garoto de cabeça grande, orelhudo e com um camisolão sujo. Suas histórias eram ambientadas nos guetos de Nova York, onde ele morava; a esse personagem estava associada uma certa irreverência até então não vista nos jornais. Por influência das charges políticas, seu camisolão tornou-se planfetário, portando frases e críticas ao momento. O caráter sensacionalista do Jornal, que por causa da personagem passou a se chamar de jornalismo amarelo foi alvo de críticas conservadoras por partes das “boas famílias” que se sentiam agredidas (SILVA, 2002, p. 19).

Conforme Silva (2002, p. 19), o sucesso e a influência de Outcault contribuíram para a emergência de diversas personagens e HQ, como por exemplo: *Os sobrinhos do Capitão*, de Rudolph Dicks, em 1897; *Little Nemo in Slumberland*, de Winser McCay, em 1905; *Krazy Kat*, de George Herriman, em 1910, e muitos outros. Os quadrinhos se tornaram um sucesso de público muito grande nos Estados Unidos e, com o passar dos anos, vieram a ser exportados para todo mundo.



7

[7] *LITTLE NEMO* In Slumberland foi criado por Winsor McCay em 1905.



8

Foi nesse contexto que surgiram os *Syndicates* nos Estados Unidos. Não se tratava de sindicatos. Não existe uma expressão na língua portuguesa que possa traduzir adequadamente a expressão *syndicate.* Conforme Luyten (1985), os *Syndicates* se constituíram como uma espécie de agência que tinha o propósito de distribuir e fornecer matérias variadas, especialmente de entretenimento.

Os quadrinhos americanos, por exemplo, têm uma grande

[8] Esta obra em quadrinhos possui uma narrativa rebuscada, que fazia uma reflexão muita 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.

> penetração no mundo todo em função de seu eficiente sistema de distribuição feito através dos "syndicates". O conteúdo também é ajustado a um "gosto comum" para agradar leitores europeus, hindus, sul-americanos e africanos ao mesmo tempo. Desta forma, para o escoamento rentável de sua produção, os quadrinhos americanos visam a um vasto público além do seu próprio país. Para conquistá-los, os personagens precisam ter um tipo de comportamento e uma tonalidade de humor perceptível a todos (LUYTEN *apud* SILVA, 2002, p. 18).

Furlan (1989) afirma que o primeiro *Syndicate* – *Internacional News Service* – foi criado em 1912 pelo proprietário do *Morning Journal*, Willian Randolph Heart. Dois anos depois, essa agência se tornou o *King Features Syndicate* e outras agências, como *Chicago Tribune Daily News Syndicate* e o *United Press International,* surgiram no mercado. Os *Syndicates* também possuíam a função de controlar a circulação das HQ, assim explicado por Furlan (1989):

> Os "Syndicates", além de possuir direitos sobre os trabalhos dos desenhistas (direitos sobre a venda e a distribuição), funcionam como agência de veiculação das histórias, preparando e emitindo milhares de matrizes a serem vendidas não só nos EUA como também em outros países. São responsáveis por alguns cuidados, ou seja, devem seguir um código de ética: as histórias em quadrinhos não devem ofender nenhum leitor; não devem conter palavrões explícitos, que poderão ser substituídos por sinais convencionais; não devem conter sugestões de imoralidade; devem evitar controvérsias quanto à religião, raça ou política; devem evitar cenas de violência com mulheres, crianças e animais; não devem incentivar o crime, o que será sempre punido (FURLAN, 1989, p. 29).

Para Furlan (1989), a atuação dos *Syndicates* esteve interligada com a política interna/externa dos Estados Unidos. Devido a essa questão, as HQ no contexto norte-americano sofreram muitas censuras ao longo de sua trajetória. Podemos afirmar que a política dos *Syndicates* estabeleceu uma forte relação com a história das HQ americanas.

Luyten (1985) comenta que os *Syndicates* foram os responsáveis por uma grande divisão na trajetória das HQ. Essas agências aumentaram as tiragens, contrataram desenhistas com intuito de implementar uma produção em série, bem como diminuíram o preço para que os jornais e revistas pudessem adquirir o licenciamento para a sua veiculação. Os *Syndicates* também são responsáveis pelos direitos autorais e cuidam da publicidade

e da comercialização das personagens em brinquedos, artigos, camisetas entre outros artigos para consumo.

Foi nessa época que os quadrinhos passaram a incorporar uma multiplicidade de temas e gêneros, como por exemplo *Kids strips, animal strips, family strips e girls strips*. Estilos e histórias para um público diverso. Contudo, Luyten (1985) comenta que o momento de sua consolidação se deu com o surgimento do gênero *adventure,* entre as décadas de 1920 e 1930 do século XX. Esse gênero resgatou a narrativa *pulp*[9] da literatura da época, bem como contribuiu para que o consumo das HQ aumentasse.

Em que medida os vínculos entre as condições e processos de emergência e a consolidação das HQ (principalmente nos EUA, a partir da primeira metade do século XX), de um lado, e o desenvolvimento técnico da indústria gráfica, a utilização do jornalismo empresarial como seu principal meio de divulgação e o estabelecimento dos *Syndicates* como uma forma eficaz de comercialização, inclusive em amplitude internacional, de outro, especialmente nos autorizam a tomar tal expressão como estrito produto da *indústria cultural*?

São evidentes as relações entre o processo de produção dos quadrinhos e as inovações técnicas da indústria gráfica. Para Silva (2002), a trajetória das HQ possui uma relação com as transformações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista. Os quadrinhos incorporaram também uma lógica própria de consumo (de produtos de entretenimento), atingindo o grande público e se baseando em um processo de produção e distribuição massificado. Por isso, para Silva (2002, p. 17),

> As revistas em quadrinhos podem ser consideradas como exemplo típico do que se procura denominar sob o conceito de cultura de massa. Seu consumo está associado a um grande público, que chega a milhões de leitores, e seu processo de produção e distribuição segue à risca o que Adorno procurou denominar sob o conceito de indústria cultural.

Silva (2002) comenta que a emergência das artes sequenciais – os quadrinhos e o cinema – significou uma mudança na forma como definimos a arte, pois a construção dessas expressões culturais contemporâneas promoveu o surgimento do aspecto reprodutível da arte que passou a se relacionar com a dinâmica do consumo. Mas salienta que os quadrinhos atendem a duas lógicas: do mercado e da arte. A primeira lógica deriva de sua imbricação com os processos massificados de produção/distribuição/consumo, próprios do paradigma produtivo e societal *fordista*, que se

[9] Pulp ou Pulp Fiction são nomes dados as revistas que tinha um papel de baixa qualidade e que circulava nos grandes centros urbanos no início do século XX. Sua narrativa abordava fantasia e ficção científica.

estabelecia naquele momento, especialmente a partir dos EUA (HARVEY, 1992). A segunda lógica parte do princípio de que as HQ são um sistema de significação cultural que envolve a relação leitores/apropriação/arte, como explicita Silva (2002, p. 17):

> Os quadrinhos são postos, desde o início, em situação ambígua diante do mercado: por um lado, mostram-se completamente integrados à sua lógica e, por outro, através de seus conteúdos, que muitas vezes não se coadunam com a moral dominante, são tidos como ameaçadores aos bons costumes. Com a sua criação, iniciou-se o uso de uma nova linguagem que vai influenciar os demais tipos de arte, com maior predominância naquela que lhe é mais próxima, o cinema. A questão estética vai repercutir na aceitação dos quadrinhos como forma de arte. Essa dimensão foi reconhecida apenas após quase 80 anos de sua criação, em meio a um grande debate sobre arte e a cultura de massa nos anos 60, sob influência dos questionamentos feitos pela *pop art*.

É interessante salientar que o surgimento dos *Syndicates* e a produção em massa dos quadrinhos estão interligados a duas características específicas: a emergência de indústria dos quadrinhos e de um projeto mercadológico. Essas características estão inseridas dentro de uma cultura do capitalismo, especificamente no contexto do modelo *fordista*.

Para Boltanski e Chiapello (2009), o "espírito" do capitalismo no período *fordista* ficou caracterizado por uma racionalidade que privilegiava um caráter organizacional do processo produtivo e uma rígida hierarquização do trabalho. Aspectos do *fordismo,* como grandes plantas industriais, elevada concentração de trabalhadores, produção em grande escala e em série, consumo de massa, tornaram-se o modelo de gestão na primeira metade do século XX. Sob esta perspectiva, Sennett (2006, p. 27) argumenta que o modelo econômico em que o *fordismo* estava inserido priorizava a estabilidade, a estratégia e a organização. Esse modelo partia do princípio da normatização e disciplinarização dos indivíduos e da racionalização e da rotinização do tempo e da vida,

> Num período de cem anos, da década de 1860 à de 1970, as corporações aprenderam a arte da estabilidade, assegurando a longevidade dos negócios e aumentando o número de empregados. Não foi o livre mercado que promoveu essa mudança estabilizadora; o papel mais importante foi desempenhado pela maneira como os negócios passaram a ser internamente organizados.

> Foram salvos da revolução pela aplicação ao capitalismo de modelos militares de organização (SENNETT, 2006, p. 27).

Foi assim que a produção e divulgação dos quadrinhos incorporaram aspectos do modelo *fordista*. Isso, especialmente com o advento dos *Syndicates*, quando as HQ passaram a ser padronizadas, os desenhistas e escritores perderam o controle sobre suas obras e suas narrativas passaram por um processo de normatização e disciplinarização com o intuito de atender a um consumo cada vez mais massificado.

Para Adorno e Horkheimer (1978), os produtos culturais foram apropriados pelo capitalismo e inseridos em um sistema rígido e dentro de um sentido mercadológico, isto é, os bens culturais foram transformados em mercadorias e passaram a ser definidos a partir de uma dinâmica de produção/ distribuição/ consumo. Como consequência, o público teria passado a ser concebido como uma massa amórfica ou objeto de uma indústria cultural.

De fato os *Syndicates* contribuíram decisivamente para uma padronização dos quadrinhos, bem como para sua inserção em uma lógica de mercado, o que foi aguçado, na década de 1930, com o surgimento de um novo gênero dos quadrinhos: o de super-heróis. A emergência desse gênero de quadrinho contribuiu para a popularização e o aumento do público leitor das HQ. Por outro lado, seu surgimento esteve associado a certa orientação da política de Estado nos Estados Unidos. Luyten (1985) argumenta que, entre as décadas de 1930 e 1940, as HQ de *super-heróis* passaram a ser influenciadas por um discurso político dominante nos Estados Unidos. Essa utilização política da arte dos quadrinhos, ao contrário de ser expressão de uma crítica social ou de um ativismo político, associou-se a uma política dominante, se relacionando com o propósito de divulgar mensagens de propaganda ideológica da política do "modo de vida americano" (*american way of life*). Esse uso ideológico das personagens e de suas histórias estava associado à exaltação da democracia americana e também com a propaganda antinazista. Personagens, como *Superman*, *Wonder Woman, Batman, Captain America,* etc., agiam na defesa das leis vigentes e do *american way of life e* na luta contra os regimes totalitários de modelo nazifascista.

10

Para Luyten (1985), a utilização política do gênero *super-heróis* evidencia como as artes midiáticas podem ser usadas a partir de objetivos ideológicos, desempenhando eficazes papéis como meios propagandísticos:

> E bem fácil explicar por quê. Imagine um herói de quem você gosta muito mesmo. Com o passar do tempo, você estará imitando muitas de suas ações, e tudo o que ele disser será verdade para você. Assim é que as HQ foram usadas, através dos heróis, para transmitir o pensamento de quem comandava a guerra (LUYTEN, 1985, p. 35-36).

[10] A edição nº 09 da revista *World's Finest Comics* retrata os super-heróis a partir de um discurso nacionalista, enfatizando a presença norte-americana na II Guerra Mundial.

Na mesma linha, para Silva (2002 p. 19-20):

> O período de auge dos super-heróis ocorreu antes e durante a Segunda Guerra Mundial, em que as personagens foram utilizadas como defensoras dos aliados para combater os nazifascistas. O Super-Homem foi convocado pelo presidente Roosevelt para ajudar na luta contra Hitler. O Capitão América lutava contra o Caveira, que era o Líder dos nazistas. Os super-heróis, além de defenderem os aliados, faziam apologia do patriotismo norte-americano. O que ocorreu, posteriormente, foi que os super-heróis ganharam a guerra e a indústria de quadrinhos cresceu cada vez mais investindo nesse filão.

Silva (2002) argumenta que a indústria quadrinística voltou toda a sua atenção para o gênero *super-heróis*. O referido gênero emergiu no ano de 1938 com a publicação da revista *Action Comics*. Sua primeira edição trazia uma personagem bastante diferente de tudo aquilo que havia sido publicado nas tiras de jornais ou até mesmo nas revistas. O nome da personagem era *Superman*, criada por dois jovens estudantes da cidade de Cleveland, Jessy Siegel e Joe Schuster. As histórias do *superman* cativaram muitos leitores devido ao fato de sua narrativa trazer ficção científica, aventuras fantásticas, combate à violência urbana e toda uma mitologia que resgatava a crença em torno do herói. Contudo, uma questão importante no sucesso da personagem junto ao público foi uma característica peculiar: *Superman* resolvia os problemas usando superpoderes.

Luyten (1985) afirma que essa característica inaugurou uma nova fase dos quadrinhos e cativou jovens pelo mundo inteiro. Essa personagem se tornou uma espécie de modelo americano a ser exportado. O *Superman* é uma metáfora moderna da cultura americana: o imigrante que contribuiu com suas capacidades físicas e mentais na construção do sonho de uma sociedade perfeita e harmônica.

Para Lipovetsky (2007), a mitologia do *Superman* possui um paralelo com a cultura americana. As duas abordagens estão relacionadas às aspirações e às condutas individuais a partir do "culto de vencer" e da "retórica do desempenho". As aventuras do *Superman* são, portanto, uma narrativa que simboliza o cotidiano do homem americano e da cultura ocidental. O *Superman* seria uma "representação" imaginária da cultura do homem empreendedor da sociedade americana que age na legitimação de um tipo de mentalidade social que privilegia a modernização e a individualização das práticas sociais. Conforme Lipovetsky (2007), a cultura americana foi sendo constituída a partir dos ideais de competição e de superação de si. Essa cultura prega a construção de indivíduos que, sob o esquema do desempenho, são mobilizados a manter o *status quo* da sociedade moderna e industrial, bem

como a adquirir a capacidade de superar todos os obstáculos da realidade social. Nesse sentido, a mitologia de *Superman* e de outros super-heróis está intimamente interligada ao imaginário social norte-americano que anuncia o ideal do empreendedor. Esse imaginário se constitui na otimização do indivíduo que termina por ultrapassar os seus limites no aperfeiçoamento da sociedade.

11

Entretanto, se os anos 1930 e 1940 expressaram uma forte relação entre, de um lado, os quadrinhos e, do outro, interesses mercadológicos e objetivos propagandísticos do governo americano, os anos 1950 ficaram marcados por uma forte e violenta repressão da política americana contra os quadrinhos e outras expressões de arte, como o cinema, o teatro e a literatura. Uma política empreendida pelo senador Joseph McCarthy – conhecida como *macarthismo* – privou muitos cidadãos de seus direitos civis, ao implicar em perseguição, deportação e prisão de muitos desses. Uma onda conservadora

[11] *Superman* se tornou um ícone do mundo contemporâneo.

levou, assim, à censura de filmes, peças teatrais, obras literárias, entre outras manifestações artístico-culturais. O objetivo, segundo a perspectiva desse senador americano, era combater o comunismo, que "ameaçava" a sociedade americana e seu estilo de vida. O *macarthismo* pode ser entendido como um dos desdobramentos da *Guerra Fria*. A polarização política, militar e ideológica, com abrangência mundial, entre os Estados Unidos e a União Soviética, terminou por proporcionar o surgimento de ditaduras, da corrida armamentista, de guerras e outros tipos de violência pelo mundo inteiro, bem como contribuiu para a disseminação de um imaginário social do medo com relação a uma possível hecatombe nuclear. Uma *Guerra Fria* que gerou *guerras quentes*.

Para Hobsbawn (1995, p. 224), a *Guerra Fria* faz parte de um contexto sócio-histórico da situação internacional que emergiu após a Segunda Guerra Mundial e se caracterizou pelo constante confronto político das duas superpotências por áreas de influência:

> A peculiaridade da Guerra Fria era de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da Guerra – e não tentava ampliá-la com uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética (HOBSBAWN, 1995, p. 225).

Harvey (2009, p. 48) argumenta que a *Guerra Fria* esteve relacionada a uma política bipolar de perspectiva imperialista. Um propósito expansionista, da parte dos governos americano e soviético, contribuiu para uma tensão sociopolítica de grandes proporções.

No contexto da trajetória dos quadrinhos, nos EUA, essa tensão foi materializada pela repressão empreendida a partir dos posicionamentos do 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 entre delinquência juvenil e as HQ. Para Wertham, os quadrinhos exerciam uma influência negativa na formação educacional e psicológica das

crianças e dos jovens. A teoria de Wertham afirmava que os quadrinhos eram os responsáveis pela violência urbana crescente na sociedade americana. Nisso, personagens em quadrinhos, como *Batman, Superman, Wonder Woman, Green Lantern* e outros, seriam incentivadores da delinquência civil, do homossexualismo, do comunismo, da pornografia, dos problemas familiares. Silva destaca:

> A indústria em quadrinhos não ficou imune ao clima de anticomunismo que se alastrou após a Segunda Guerra Mundial e ao moralismo americano. De acordo com Boichel (1941, p. 12), dois livros, intitulados *The shadow of violence* e *Seduction of innocent*, publicados respectivamente em 1949 e 1954, atacavam frontalmente as revistas em quadrinhos dos tipos acima referidos. As críticas são no sentido de mostrar como os temas tratados incitavam à delinquência e de como o Superman fazia com que as crianças tivessem pouco respeito pelas pessoas comuns; em relação a Batman, o autor fazia alusão a um possível homossexualismo entre ele e seu companheiro Robin (SILVA, 2002, p. 20).

Luyten (1985) comenta que a campanha antiquadrinhos de Wertham foi muito violenta, tendo contribuído para a destruição de muitas revistas em praças públicas e para o fechamento de muitas editoras, como por exemplo a *EC Comics,* que teve suas publicações de *terror* censuradas e extintas durante o período.

12

[12] O Comics Code Authority representa a repressão e a censura que se manifestou nos anos 1950, sobre as diversas artes nos Estados Unidos.

Tal repressão terminou por propiciar uma censura total às histórias em quadrinhos. Para isso, o senado americano, representado pela subcomissão Kefauver, criou a entidade *Comic Magazine Association of America (CMAA)*, responsável pela fiscalização das revistas através do *Comic Codé Autitority*. O código tinha como propósito censurar e impor que tipo de conteúdo seria permitido nas revistas em quadrinhos. Com isso, os quadrinhos teriam que seguir regras pré-estabelecidas pelo código de ética, como por exemplo:

- Proibido mostrar um crime de um modo que contribuísse com a simpatia do público pelo criminoso;
- O bem teria que vencer sempre 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, espancamento, assassinato, bem como aparições de demônios, fantasmas, vampiros, lobisomens, múmias;
- Proibido utilizar a palavra "terror" e "horror" como títulos das revistas ou nas suas narrativas;
- Proibida a aparição da nudez ou qualquer conteúdo erótico;
- Proibidos os discursos contestatórios à autoridade estabelecida;
- Proibido mostrar a anatomia das mulheres com exaltação ou qualquer qualidade física feminina;
- Os "romances" deveriam ser retratados a partir da valorização da família e do casamento;
- Proibido utilizar desenhos de estupro, sedução ou outras perversões sociais e psicológicas.

Esses foram alguns dos pré-requisitos necessários para que os quadrinhos pudessem ser publicados nos Estados Unidos. Todavia, tal perseguição e repressão aos quadrinhos fez parte de um processo de controle político-cultural que já vinha sendo gestado desde o surgimento dos *Syndicates*. A distinção está em uma maior intervenção do Estado que, a partir dos anos 1940 e 1950, passou a influenciar e controlar a produção e a sua circulação.

De acordo com Bauman (1999b), o Estado moderno tem como uma de suas principais características a organização social a partir da disciplinarização e normatização do comportamento e das práticas humanas. Nesse caso, a ordem estatal se baseia no controle e na uniformidade da sociedade e dos indivíduos.

Os *Syndicates*, a industrialização dos quadrinhos, a política de Wertham, o macarthismo, o *Comic Codé Autitority*, entre outros acontecimentos da época, compõe um contexto sócio-histórico que teve como marca a presença de uma ordem estatal que instilava a disciplina e padronizava as relações humanas e a mentalidade social.

Entretanto, nesse mesmo contexto de vigilância e repressão da política estatal, surgiu um gênero de quadrinhos que conseguiu burlar as estratégias de controle, dissociar-se dos objetivos mercadológicos e promover uma arte militante, que buscava satirizar e criticar a ordem estabelecida. Um elemento de resistência social se impôs, mesmo em um contexto no qual a atividade em questão se encontrava amplamente inserida na dinâmica produtiva capitalista. Esse gênero foi denominado de quadrinhos *underground*. A emergência dessa experiência no âmbito de um segmento, o de HQ, dentre os mais vinculados, na sua origem e desenvolvimento, à mercadorização da cultura, nos faz ter em reserva a tese frankfurtiana da "indústria cultural", sobretudo quanto ao pressuposto da capacidade do capitalismo em eliminar, com a suposta colonização da cultura, as possibilidades da crítica.

2.2 REBELDIA, SÁTIRA E MILITÂNCIA: O SURGIMENTO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS *UNDERGROUND*

Para entendermos o discurso satírico e contestatório dos quadrinhos *underground* – ou alternativo – é preciso refletir sobre os movimentos socioculturais que emergiram entre os anos 1950 e 1960. Tais movimentos propiciaram um questionamento político e social em relação aos valores tradicionais da sociedade industrial e moderna.

Expressões contestatórias como *É Proibido Proibir, Flower Power, Paz e Amor, Sexo Livre, Paradise Now, Revolução Individual, Faça Amor e Não Faça Guerra, Desbunde, Aqui e Agora, Poder Jovem, Desrepressão entre outras,* – evidenciam um imaginário social que influenciou jovens e intelectuais a se manifestarem em um novo estilo de contestação e mobilização social.

Segundo Pereira (1984), esse novo estilo de mobilização sociocultural se diferenciava da prática política da esquerda tradicional, pois não era apenas uma luta político-econômica contra o capitalismo, mas tinha como base a contestação radical do próprio *Sistema*, em todas as dimensões, incluindo e realçando a dimensão cultural. Essa nova contestação pregava a construção de uma nova consciência e de uma nova era. Ela significou um conjunto de manifestações culturais que se baseava em novas maneiras de pensar, novos estilos de vida e modos alternativos de conceber o mundo e as pessoas. Pereira (1984) salienta que os movimentos culturais entre os anos 1950 e 1970, denominados pelos meios de comunicação de *Contracultura*, possuíam significados e valores sociais que se firmavam como contrários aos hábitos e ao projeto de ascensão social da classe média, especialmente a norte americana, assim como contrários à mentalidade tecnocrata do Estado Moderno. Nas palavras de Pereira (1984, p. 9):

> Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam

> em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. Ainda que diferindo muito dos tradicionais movimentos organizados de contestação social – e isto tanto pelas bandeiras que levantava, quanto pelo modo como as encaminhava – a contracultura conseguia se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar.

Para Pereira (1984, p. 13), a expressão *contracultura* sinaliza para uma cultura marginal e independente dos valores tradicionais e convencionais reconhecidos pela sociedade burguesa. A *contracultura* é uma espécie de anticultura ou uma crítica radical. É a expressão da antidisciplina, ao buscar burlar as normatizações e as disciplinarizações das instituições modernas. De acordo com Certeau (1996), a antidisciplina se constitui a partir de táticas cotidianas dos sujeitos históricos que constroem uma "arte ordinária" que contestam e burlam a ordem imposta por um determinado grupo social ou instituição. Certeau (1996, p. 90) salienta que os sujeitos históricos possuem operações próprias que constroem lutas ou ações sub-reptícias que burlam as imposições de uma norma, transformando-a. Essas ações cotidianas são usos *(arte de fazer)* que os indivíduos fazem das culturas difundidas. Sob tal ótica, a *contracultura* pode ser entendida como uma cultura de "resistência" ou formas plurais de reinterpretar os indivíduos e a sociedade. No seu âmbito desenvolveu-se uma experiência histórica de "transgressão social" em relação às estratégias construídas pelas instituições – Estado, Escola, Justiça, Religião, etc. – para disciplinar os indivíduos.

Os movimentos *contraculturais* – os *Hippies*, o *Rock n' Roll*, os quadrinhos *underground*, o feminismo, as manifestações estudantis e operárias – foram (e ainda são) diversas maneiras que os indivíduos construíram para se contrapor à forma como o modelo moderno era gerenciado, o que é comentado por Boltanski e Chiapello (2009, p. 199)

> Os conflitos que marcam o ano de 1968 em todo o mundo são expressão de uma elevação muito importante do nível de crítica às sociedades ocidentais. As formas de organização capitalistas e o funcionamento de empresas, em especial, são alvo dos contestadores, e, como mostraremos, essa crítica não é apenas verbal, mas vem acompanhada por ações que, em proporção nada

desprezível, provocam a desorganização da produção.

A *contracultura* criticava o capitalismo e a sociedade ocidental, particularmente quanto à burocracia, à tecnocracia, à padronização da vida cotidiana, à rotinização do trabalho, à falta de liberdade, às limitações ao pleno gozo dos direitos civis, políticos e sociais. A geração de 1968 criticava o *Sistema*, isto é, afirmava que a sociedade ocidental e seu modelo moderno eram uma espécie de "prisão" e os indivíduos não eram livres e nem autênticos. Para Boltanski e Chiapello (2009), essas manifestações ficaram marcadas pela intensa crítica a todos os setores da sociedade. Entretanto, salientam que não podemos entender a geração de 1968 como um movimento homogêneo, mas como uma geração multifacetada e de um pluralismo discursivo. Hobsbawn (1996) comenta que as manifestações *contraculturais*, sobretudo os movimentos juvenis, propuseram uma revolução social e cultural, pois em seus discursos questionavam as condições sociais, o modelo *fordista,* a desumanização implicada na tecnização e na tecnocratização, o desencanto e a inautenticidade da vida cotidiana, bem como a organização patriarcal da família. A *contracultura* contestava o modelo de família burguesa e o capitalismo, devido à falta de liberdade de expressão e o desejo de viver e ser livre.

Foi sob tal contexto histórico de contestação social que emergiram os quadrinhos *underground,* os quais tinham como propósito criticar as instituições modernas, satirizando e ironizando os costumes e as relações sociais da classe média burguesa. Outro objetivo desse movimento artístico-cultural foi proporcionar aos artistas a liberdade criativa e o domínio sobre sua arte. Para Furlan (1989), o movimento das HQ *underground* emergiu, também, como um protesto diante das políticas *overground* dos *Syndicates* e da censura do *Comics Code*. O discurso dos quadrinhos *underground* se baseou na liberdade artística de uma maneira plena e na negação da interferência editorial e estatal. Luyten (1985) salienta que os quadrinhos *underground* estão relacionados a um contexto histórico de contestação social que favoreceu o surgimento de um tipo de concepção alternativa de mundo, a cultura *underground*. O próprio termo se refere ao que é subterrâneo ou a uma noção marginal da sociedade. Para Luyten (1985, p. 50),

> 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. O líder desse movimento foi Nerville, que propunha uma solução tendo como origem as comunas rurais e a mudança da concepção de família, peça base da organização de uma sociedade. Isto provocou uma espécie de contracultura, uma cultura marginalizada.

Os quadrinhos *underground* surgiram como uma expressão artístico-cultural dessa crescente insatisfação social, a partir de uma mentalidade construída por uma geração que propôs promover mudanças sociais radicais. A relação entre os quadrinhos marginais e o contexto da *contracultura* pode ser entendida na seguinte afirmativa:

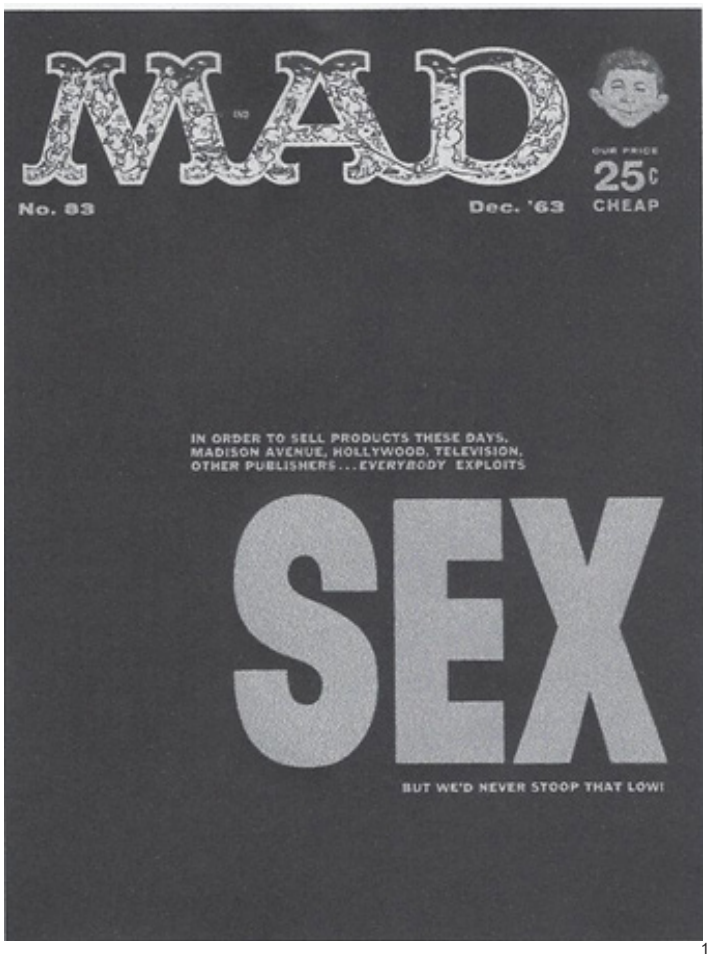
> Esse novo estilo de quadrinhos torna-se importante meio de expressão de uma juventude cada vez mais inquieta com o que estava ocorrendo à sua volta: a guerra fria, o racismo, a luta pelos direitos civis etc. A partir desse momento inicia-se um processo, que se intensifica cada vez mais, de aproximação desse meio de expressão com os desejos desse público jovem ansioso por mudanças nas mais diversas esferas (SILVA, 2002, p. 21).

O *american way of life* se tornou o alvo preferencial dos quadrinhos alternativos. O *Comics Code* não conseguiu controlá-los. Veiculavam o contrário daquilo que buscava impor o *Comics Code*, pois as narrativas de cartunistas como Robert Crumb, Gilbert Shelton, Art Spiegelman e outros autores estavam repletas de sexo, drogas, *rock n' roll* e muita sátira e ironia à cultura americana.

Segundo Silva (2002, p. 20), as bases do movimento *underground* dos quadrinhos começaram a ser construídas nos anos 1950, com a publicação da revista *Mad*. Esta contribuiu para a emergência de um estilo satírico e irreverente, sendo capaz de burlar as censuras impostas pelos *Syndicates* e pelo *Comics Code*. A revista *Mad* foi criada pelo editor Bill Gainnes, estabelecendo uma nova maneira de fazer quadrinhos. Algumas das principais mudanças e inovações trazidas foram:

- Direcionou o conteúdo da revista para um público adulto;
- Introduziu uma pluralização temática nos quadrinhos, abordando assuntos variados do cotidiano social, como moda, costumes, programas de TV, personalidades, filmes etc.;
- Resgatou a narrativa satírica e humorística;
- Introduziu transformações na estética, na forma de apresentação da história, dos quadros, dos balões e de toda estrutura narrativa.

Para Barroso (*apud* MAGALHÃES, 2009, p. 3), o formato e o estilo da revista *Mad* influenciou até os dias atuais muitos autores e publicações na forma de fazer quadrinhos. Assim, a revista se tornou ao longo dos anos uma espécie de "vitrine" para o desenvolvimento do trabalho de muitos artistas, como Harvey Kurtzman, Sérgio Aragonés, Bill Elder, Wallace Wood, Jack Davis, All Jaffe, entre outros.



13

A revista *Mad* significou uma reviravolta na arte quadrinística, pois, a partir de uma narrativa inovadora, abriu espaço para o surgimento do movimento dos quadrinhos *underground*. Este último levou à ampliação das possibilidades de fazer quadrinhos, utilizando o riso, o escárnio, a gozação e a ironia como uma forma de contestação social.

Magalhães (2009) salienta que os quadrinhos *underground* surgiram nos anos 1960 como uma das expressões artístico-culturais da mentalidade contestatória dos movimentos *contraculturais*. Esse estilo alternativo quadrinístico possuía um sentido crítico-social e libertário, pois partia do conceito da experimentação artística, da crítica social e da pluralidade temática. Assim comenta Magalhães (2009, p. 5):

[13] Estilo narrativo da revista *Mad*.

> Esse tipo de quadrinhos, repleto de sexo, iconoclastia e crítica ao modelo de civilização ocidental, passou a ser conhecido por *Comix*, num contraponto aos enquadrados *Comics*. Eram revistas independentes impressas em preto e branco, em papel barato, vendidas de mão em mão pelo próprio autor em contato direto com seu público. Os quadrinhos *underground* apresentavam estilos e propostas visuais variados, utilizando uma estética caricatural e realista, mas com aspecto sujo, carregado de traços e hachuras, expressando a sensibilidade do autor. Este detinha o domínio sobre sua obra, mesmo quando seu trabalho era publicado por editoras comerciais

Na percepção de Magalhães, tratou-se de um movimento que, não só foi capaz de driblar o *Code Comics* e toda a censura imposta pelo *establishment*, como foi também capaz de estabelecer-se como um exercício artístico-cultural em relação crítica com a dinâmica mercadológica. Esse perfil experimental e vanguardista das HQ *underground* também pode ser percebido na afirmativa do sociólogo Silva:

> As possibilidades de experimentação estética, estilística e diferentes fantasias alargaram-se. As fantasias consideradas até então aversivas foram legitimadas por um público ansioso por mudanças em todos os níveis. Para aumentar esse perfil transgressivo, os desenhistas do movimento cultivavam uma imagem de fora-da-lei: o lema era a total espontaneidade, não se deixando afetar por qualquer espécie de código de ética oficial (SILVA, 2002, p. 21).

A regra dos quadrinhos *underground* era não ter regras e nem limites criativos. Qualquer temática ou indivíduos poderiam ser utilizados como meios para satirizar a sociedade. O tom sarcástico era a principal marca quadrinista alternativa. Seus estilos contestatórios ampliaram a liberdade na criação da narrativa.

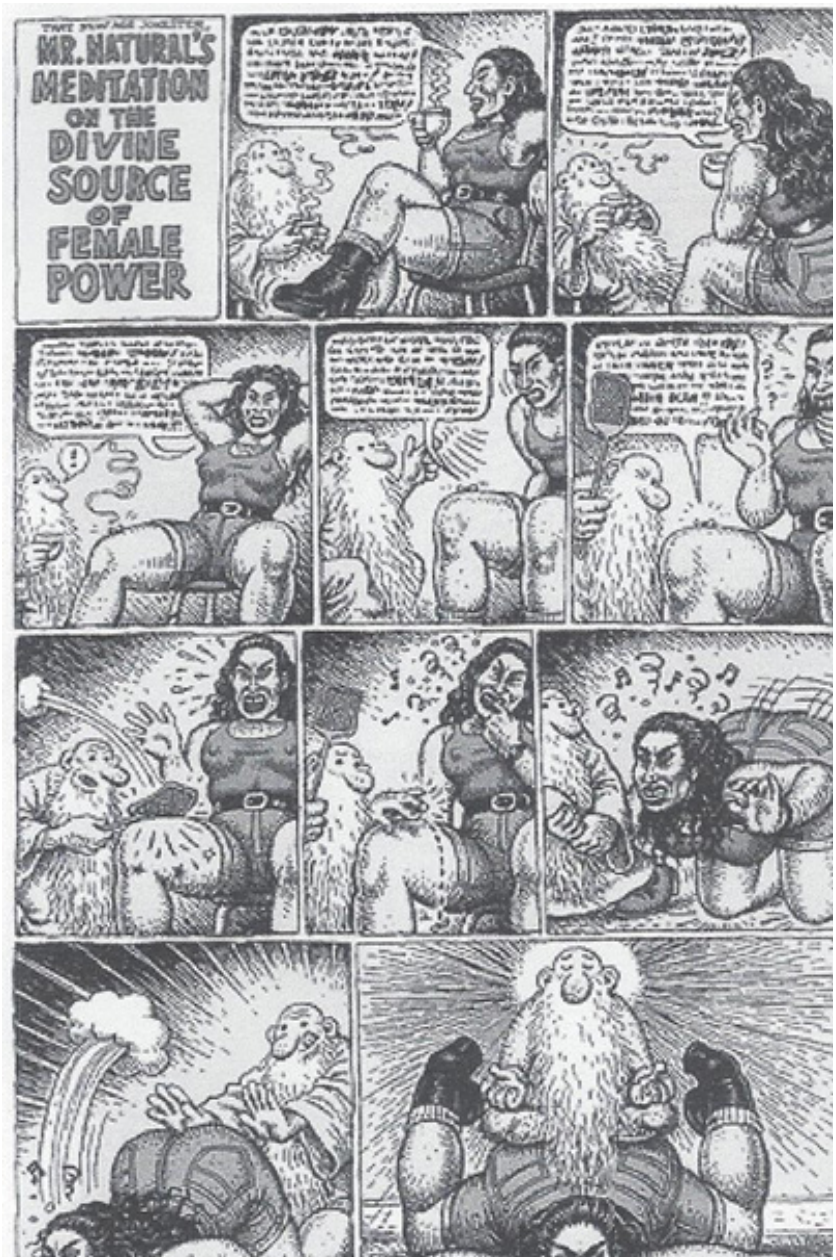
Silva (2002) afirma que o marco inicial do movimento dos quadrinhos *underground* foram os trabalhos de Jackson e a publicação da revista *God Nose*, em 1963. Mas, foi com a revista *Zap Comix,* do artista Robert Crumb, criada em 1967, que o perfil transgressivo e sarcástico da onda *underground* se constituiu. Crumb foi um empregado de uma fábrica de cartões em Cleveland, que resolveu usar os quadrinhos como uma forma de expressão para expor suas ideias e exercer uma crítica social daquele período. Para Magalhães (2009), o cartunista Crumb foi o expoente máximo do movimento *underground*. A narrativa *crumbiana* evidenciava a mentalidade libertária e contestatória que os artistas *underground* construíam em suas

revistas. Gubern (*apud* MAGALHÃES, 2009, p. 3) comenta que Crumb e os outros artistas do movimento alternativo "não almejavam o lucro e nem a popularidade", mas um protesto social, através da arte, que questionava a cultura americana, a tecnocracia, a burguesia, o patriarcalismo, a religião etc. Para isso, era necessária uma narrativa gráfico-visual agressiva, escatológica, extravagante e repleta de um erotismo desaforado. A revista *Zap Comix* de Crumb se tornou porta-voz do movimento *underground*. Silva (2002, p. 22) comenta:

> Robert Crumb é um desenhista autodidata, criador de anti-heróis sarcásticos, irresponsáveis e seguros de si como Fritz the Cat, Mr. Snoid e Mr. Natural. O lema de Mr. Snoid era "eu faço o que eu quero!' e ele se caracteriza pelo dualismo psíquico, a luz e a escuridão, o ego e o id. Seus temas iniciais de histórias giravam em torno de preocupações espirituais, identidade pessoal e a natureza humana. Ao lado desses, foi desenvolvendo outros temas que mostravam situações sádicas e masoquistas e mulheres poderosas ao lado de "machos" impotentes.

As personagens de Crumb estavam relacionadas ao imaginário do contexto sócio-histórico no qual o cartunista estava inserido. Elas eram a representação artística dos anseios, das fantasias, dos desejos de um público jovem ávido por mudanças sociais. Nesse caso, o gato revolucionário *Fritz* e o guru *Mr. Natural* representavam ironicamente aquele momento histórico, por meio de temas, como comunidades marginais, sexualidade, preconceito, violência, drogas etc.:

> Esses personagens eram extremamente diferentes dos super-heróis não apenas por não possuírem superpoderes, mas por envelhecerem. Pode-se notar com os quadrinhos de Crumb ou de Spiegelman que as personagens parecem ter uma existência real, parecem ser pessoas que vivem no cotidiano das grandes cidades e são diretamente influenciadas pelos acontecimentos à sua volta. Essa aproximação das personagens à realidade faz desse tipo de quadrinho um lugar privilegiado para o debate em torno de questões polêmicas, como as drogas, ou temas considerados tabus pela sociedade. Apresentam temas e fantasias que envolvem o seu público predominante: a juventude (SILVA, 2002, p. 23).



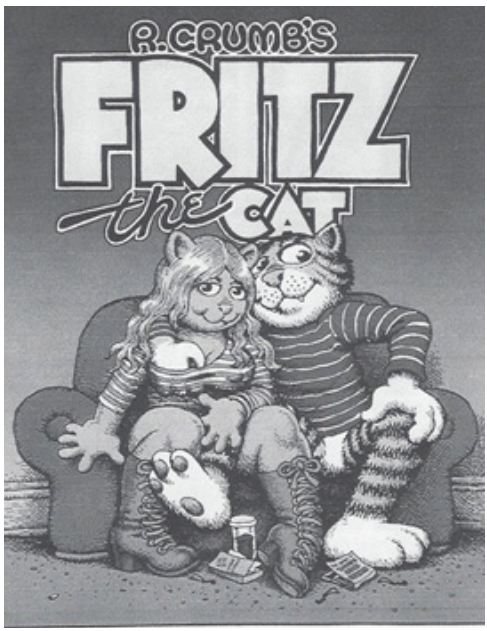
14

[14] Robert Crumb caracterizou *Mr. Natural* como um ex-motorista de táxi do Afeganistão que imigra para os Estados Unidos e passa a pregar a desobediência social e viver como um ermitão. Sua aparência de guru e vida hedonista está relacionada ao momento histórico da contracultura.

Por tudo isso, a reação dos setores mais conservadores da sociedade americana, frente à emergência dos quadrinhos de Crumb e de outros artistas *underground,* foi muito tensa e conflituosa. O governo americano usou todo o seu aparato burocrático para impedir e dificultar a circulação dos quadrinhos marginais. Silva (2002, p. 23) comenta que os quadrinhos *underground* foram barrados devido aos temas tratados nas revistas e, também, porque suas narrativas visavam burlar o *Comics Code* e a política dos *Syndicates* oficiais:

> A revista *Zap* nº 4 de Crumb, lançada em 1969, foi alvo de pelo menos duas reações da justiça contra seu conteúdo "obsceno", que tematizava a vida familiar. O incesto era o tema central. Em Nova York, um empregado e o dono de uma banca foram julgados por terem vendido essa revista (SILVA, 2000, p. 23).

Contudo, Crumb não se intimidou com as censuras e as perseguições. Sua narrativa continuou a atacar o padrão familiar patriarcal, bem como a satirizar as proibições dos órgãos oficiais reguladores. Para Magalhães (2009), a arte crumbiana ficou marcada pela irreverência e pela feroz antidisciplina, cujo sentido estava na desobediência civil, na ironização e no desencanto com os valores modernos.



15

[15] Fritz é um gato estudante que vive aventuras regadas a sexo, drogas e *rock n' roll*. Suas histórias estão repletas de um tom sarcástico, revolucionário e contestatório

Outro quadrinista *underground*, bastante importante no referido movimento, foi o cartunista texano Gilbert Shelton, o qual foi fundador da revista *Texas Ranger*. Em 1967, Shelton criou as personagens *Freak Brothers* para o jornal alternativo *L. A. Free Press*. Nessas narrativas eram contadas as histórias de três *hippies* que viviam suas aventuras no cotidiano urbano ou em viagens pelo interior americano, onde se exaltava o uso das drogas alucinógenas, o sexo livre, a prática de trambiques e enrolações. Shelton usava as personagens para criticar o "sonho americano", bem como satirizar a cultura burguesa ocidental:

> Como descreve Sadoul (1989), The Fabulous Furry Freak Brothers era composto por Phineas, Freewheelin' Frank, Fat Freddy e seu gato. Sua Legenda era que se vive melhor sem dinheiro e com erva (maconha) que com dinheiro e sem erva. A única atividade dos irmãos era a busca frenética da droga; frenética mas descontraída, pois Shelton soube conservar em sua história em quadrinhos um tom humorístico (MAGALHÃES, 2009, p. 3).

Eisner (2008) salienta que os quadrinhos *underground* não só foram uma manifestação contestatória contra a perspectiva do *mainstream* da arte dos quadrinhos, mas também implicaram transformações na forma como o fazer quadrinístico constituía a sua estrutura narrativa, no uso dos conteúdos, na relação com os leitores, que passou a ocorrer de uma forma mais direta, e na noção produção/distribuição. Nesse sentido, Eisner (2008, p. 8) relata:

> Entre 1965 e 1990, os quadrinhos começaram a procurar um conteúdo literário. Isso começou com o movimento *underground* de artistas e escritores criando o mercado de distribuição direta. Isso foi seguido pelo surgimento das lojas especializadas em quadrinhos, que facilitaram o acesso a um maior número de leitores. Foi o começo do amadurecimento do meio. Por último, os quadrinhos procuraram tratar assuntos que até então haviam sido considerados como território exclusivo da literatura, do teatro ou do cinema. Autobiografias, protestos sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos foram alguns dos temas que passaram a ser abraçados pelas histórias em quadrinhos. As graphic novels com os chamados 'temas adultos' proliferaram e a idade média dos leitores aumentou, fazendo com que o mercado interessado em inovações e temas adultos se expandisse. Acompanhando essas mudanças, um grupo mais sofisticado de talentos criativos foi atraído para essa mídia e elevou seu padrão (EISNER, 2008, p. 8).

Por tudo isso, os quadrinhos *underground* foram uma revolução artístico-cultural que proporcionou uma pluralização temática e mudanças na arte gráfica, contribuindo, assim, para o entendimento da HQ como uma expressão da arte. Silva (2002, p. 17) comenta que esse "*status*" de arte só foi alcançado devido aos debates sobre arte e cultura de massa feitos por acadêmicos, cineastas e intelectuais, nos anos 1960, consagrando os quadrinhos como a nona arte.

Entretanto, o movimento *underground* não se manteve isento de contradições. Já no ano de 1966, com o aumento do público leitor e do número dos artistas envolvidos no movimento, foi criado o *Underground Press Syndicate*, que começou a impor regras na distribuição das HQ marginais. A emergência do *Syndicate* alternativo foi uma evidência do caráter contraditório dos ideais do movimento *underground*? Para Silva (2002), a existência de um *Syndicate* alternativo revelou, sim, um aspecto contraditório, já que tal movimento pregava a liberdade de expressão sem nenhuma restrição. Porém, com a criação dessa agência foi imposto uma espécie de código de ética que regulava a produção e distribuição, mesmo que a narrativa e o conteúdo se diferenciassem das revistas publicadas pelos *Syndicates overground*. Apesar

disso, é possível dizer que o seu caráter contestatório foi, inquestionável.

2.3 REPERCUSSÕES DO MOVIMENTO QUADRINISTA *UNDERGROUND* NO BRASIL

Para Magalhães (2009), a onda *underground* não se limitou ao contexto norte-americano, mas se expandiu por toda América e Europa, influenciando o surgimento de novos artistas, revistas e diversos estilos narrativos e gráficos. No Brasil, as HQ *underground* emergiram entre os anos 1960 e 1970. Esse contexto histórico ficou caracterizado pelo estabelecimento da Ditadura Militar que promoveu uma política de intensa repressão, intolerância e violência sobre a sociedade. A censura se tornou um dos meios que os governos militares utilizaram para silenciar e reprimir os movimentos sociais, políticos e culturais, a imprensa e até o modo como as pessoas se relacionavam.

De acordo com Luyten (1985, p. 80), os quadrinhos *underground* brasileiros se constituíram em um movimento cultural marginal que procurou se contrapor, através de uma vertente artística, à política ditatorial. Os quadrinhos alternativos representaram o inconformismo social e político de uma geração que não aceitava as imposições normatizadoras do Estado. Segundo Luyten (1985, p. 80):

> Uma delas representou bem o movimento marginal ou *udigrudi* dos quadrinhos brasileiros. Esse movimento explodiu por uma série de razões. Além do cunho político de alguns periódicos, os jovens, inconformados por não terem veículos para publicar seus quadrinhos, devido sempre à concorrência estrangeira aliada à miopia de muitos editores nacionais, lançaram dezenas de revistas que surgiram, principalmente, nos meios universitários.

Magalhães (2009) comenta que a proposta dos quadrinhos *underground* brasileiros não só foi questionar a Ditadura Militar, mas também estava relacionada ao descontentamento sobre a política editorial que privilegiava os quadrinhos tradicionais e estrangeiros. Magalhães afirma que a preferência do mercado brasileiro pelos quadrinhos tradicionais era devido ao custo barato das revistas e à influência da política dos *Syndicates*. Assim, o movimento alternativo dos quadrinhos brasileiros surgiu com o propósito de protestar contra a situação sociocultural e política em que vivia a sociedade brasileira naquele momento. Inspirados nos quadrinhos *underground* americanos, os quadrinistas marginais brasileiros construíram uma narrativa imagética de forte cunho político.

Para Silva (2002), os quadrinhos alternativos brasileiros se apropriaram das propostas estéticas e culturais do movimento *underground*

americano, contribuindo para a emergência de um tipo de arte que se baseava no experimentalismo estético-gráfico. A própria expressão *underground* foi traduzida em uma versão tupiniquim chamada *udigrudi*. Silva salienta, ainda, que os quadrinhos alternativos (ou *udigrudi*) procuravam trazer a cultura marginalizada para a sociedade como forma de protesto social:

> A estética desses quadrinhos tinha a intenção manifesta de se contrapor aos quadrinhos tradicionais, assim como aos valores a que eles estavam vinculados. Tais ideias fazem lembrar um pouco aquele "é proibido proibir" do maio francês; entretanto, havia uma proibição implícita que era a de não se apegar aos valores e estéticas tradicionais (SILVA, 2002, p. 24).

Silva (2002) concebe, também, que os quadrinhos *underground* brasileiros partiam de uma proposta independente do mercado tradicional, seu caráter e seu discurso era contestatório e alternativo, o que contribuiu para muitas inovações estéticas. A produção e a distribuição eram feitas pelos próprios autores, os quais eram também editores. Contudo, a maioria dessas revistas possuía uma tiragem reduzida e não durava muitas edições, devido à falta de estrutura econômica e organizacional.

A primeira revista *underground* brasileira foi *O Balão,* que surgiu no *campus* da USP e o seu conteúdo tinha como proposta as experimentações artísticas. *O Balão* proporcionou o surgimento de muitos *Fanzines* e a diversificação do mercado tradicional. Com isso, emergiram outras revistas, como por exemplo *O Bicho* (RS), *Esperança* do *Porvie* (RJ), *Vírus* (RJ), *Ovelha Negra* (SP), *Boca* (SP), *Capa* (SP), *Lodo* (SP), *Click* (SP-RJ), *Pivete* (RN), *Cabra-Macho* (RN), *Maturi* (RN), *Ôxente*! (PB), *Humordaz* (MG), *Risco* (DF), *Tatu-Captum* (RS), *Baú de Cartuns* (MA), *Pau de Arara* (CE) etc.

Silva (2002) argumenta que a proliferação dessas revistas nos anos 1970 foi uma espécie de "estado embrionário" dos quadrinhos *underground*, pois as propostas artísticas e culturais estabelecidas por esses artistas influenciaram o movimento dos quadrinhos alternativos dos anos 1980. Essas revistas foram escolas e celeiros de artistas *underground* como Luís Gê, Laerte, Glauco, Angeli, entre outros. Podemos afirmar que elas foram um primeiro momento da construção de uma arte militante e da denúncia contundente da realidade social e política vivida no país.

Todavia, a proposta vanguardista que se projetou nessa primeira fase dos quadrinhos *underground* foi *O Pasquim*. Este jornal alternativo utilizava o humor e a sátira para criticar e refletir sobre o cotidiano da sociedade brasileira. Cartunistas como Ziraldo, Jaguar e Henfil usavam os quadrinhos e as charges como crítica social. Cirne (1982) observa que a arte desses quadrinistas tinha como ponto de partida foi o projeto artístico-cultural de construir um quadrinho satírico, combativo, irreverente e de viés político.

Esse projeto do *Pasquim* surgiu no ano de 1968, a partir das ideias 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*, inspirando-se no monsenhor italiano, chamado Pasquino, que escrevia ironicamente sobre os fatos sociais da Itália. A primeira edição saiu em 26 de junho de 1969 e teve uma tiragem de 20 mil exemplares. Esse jornal fez muito sucesso junto a um público mais intelectualizado, 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. Para Queiroz (2004), o *Pasquim:*

> Através do humor, criticou paradigmas e enfrentou os tabus da moral vigente – liberação sexual, entre outros temas foram levantados e discutidos, suscitando escândalos e provocando reações apaixonadas. Divulgou no Brasil temáticas da contracultura e da busca de novas formas de percepção através das drogas. As entrevistas do Pasquim tornaram-se a tribuna livre das vozes de oposição ao regime, o espaço para manifestações de intelectuais, artistas e políticos. O humor foi, então, o veículo através do qual se viabilizou esta opção, que, de uma característica pessoal dos jornalistas do Pasquim, tornou-se um elemento de identificação com o público, ou seja, realizando-se numa relação coletiva. (QUEIROZ, 2004, p. 232).

Essa nova forma de pensar as notícias jornalísticas fez a turma do *Pasquim* ter muitos problemas com a censura, 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 revistas que vendiam o *Pasquim* e outras publicações que criticavam a Ditadura Militar.

Segundo Queiroz (2004, p. 230), a linguagem discursiva do *Pasquim* e de outros jornais alternativos possuía uma forte influência da perspectiva gramsciana, pois o seu principal propósito era formar uma “consciência crítica nacional”. Queiroz argumenta que este discurso jornalístico procurava criticar os costumes, as tradições e os paradigmas sociais através do humor sarcástico.

O *Pasquim* se tornou um espaço artístico-cultural para manifestações de descontentamento frente ao regime político e às diversas expressões do caráter autoritário e conservador dominante na formação social brasileira, bem como se distanciou do *mainstream* da grande mídia. Esse jornal desenvolveu uma linguagem próxima do que era falado nas ruas. Sua escrita

era repleta de expressões coloquiais e neologismos, como: *pô, paca, sifu, sacumé, putsgrila, etc.*

Esse discurso irreverente estava relacionado com um sentido contestatório de antidisciplina e burla social. Através da linguagem humorística, a geração *pasquiniana* construiu uma maneira de romper com a censura: "O uso destes cognatos, além de afetar a moral da sociedade, sobretudo das classes médias, afetava também o regime como um todo, pois através de subterfúgios, a censura imposta pela ditadura a favor da própria moralidade estava sendo driblada" (QUEIROZ, 2004, p. 233).

O *Pasquim* possuía uma estrutura organizacional que o distinguia dos outros jornais. Primeiramente, sua organização interna ficou marcada pela pessoalidade e pela subjetividade. Cada autor, cartunista ou jornalista construía sua individualidade e seu próprio discurso. Isso proporcionou ao *Pasquim* uma pluralidade linguística que rompia com as padronizações da grande imprensa. Enquanto os jornais tradicionais se ancoravam numa representação uniformizada e bem comportada da realidade social, o *Pasquim* se baseava em um discurso heterogêneo e irreverente, cujos diferentes estilos proporcionavam uma análise dinâmica e crítica da sociedade brasileira. Para Queiroz (2004), o discurso *pasquiniano* promoveu uma grande mudança na abordagem jornalística da realidade social. Silva (2002, p. 25) afirma que a linguagem do *Pasquim* contribuiu para um incremento desse tipo de discurso humorístico-satírico dos quadrinhos *underground* nas revistas e nos jornais e influenciou os quadrinistas dos anos 1980, na perspectiva de criticar as tradições e os costumes da sociedade.

Foi assim que o *Pasquim* e as revistas em quadrinhos *underground* dos anos 1960 e 1970 foram a gênese de um estilo de fazer arte em que a liberdade criativa e o senso crítico proporcionaram a pluralização e politização discursivas sobre o real e a ampliação dos temas abordados, conforme explicita Magalhães:

> Os quadrinhos perderam a ingenuidade e amadureceram com o choque provocado pelos autores *underground*, ou "marginais". Nos Estados Unidos, na França, no Brasil, novas linguagens foram adicionadas ao universo fantástico dos quadrinhos. As questões sociais, políticas, sexuais, racistas, as drogas, a religião, a hipocrisia, nada seria mais tabu ou sujeito a qualquer impositivo legal ou código de ética (MAGALHÃES, 2009, p.10).

O movimento alternativo dos quadrinhos dos anos 1980 – liderado pelos cartunistas Angeli, Glauco, Laerte e outros artistas da editora *Circo* – emergiu a partir das transformações sociais e culturais empreendidas pelas contestações realizadas nos anos 1960 e 1970. A geração oitentista dos quadrinhos se construiu, inicialmente, nas propostas *underground* dos quadrinhos no período ditatorial e contracultural.

CAPÍTULO 3

A FORMAÇÃO DO CARTUNISTA ANGELI E A EMERGÊNCIA DO PROJETO ARTÍSTICO-CULTURAL *CHICLETE COM BANANA*

3.1 ANGELI *UNDERGROUND* E A REVISTA *CHICLETE COM BANANA*

Arnaldo Angeli Filho nasceu em 31 de agosto de 1956, no bairro da Casa Verde, zona norte da cidade de São Paulo. Essas características o influenciaram durante toda sua infância e em parte de sua adolescência. Silva (2011) salienta que sua adolescência e parte de sua vida adulta foram marcadas pelo envolvimento com as drogas, participação em uma comunidade *hippie*, militância política de Esquerda, intenso contato com diversas *tribos urbanas*, bem como pela condição de frequentador assíduo dos ambientes *underground* paulistanos. Tais experiências o diferenciavam crescentemente do padrão conservador de sua família, tendo sido decisivas para a futura criação de suas personagens.

No ano de 1970, aos 14 anos, Angeli deixou um emprego de *office-boy* e foi expulso do colégio. Sob pressão dos pais, não saía de sua mira a procura de um serviço para ajudar com as despesas da casa. Seu tio resolveu inscrevê-lo em um teste para trabalhar nos estúdios de Maurício de Sousa, ao perceber que Angeli possuía habilidades para a arte gráfica (NUNES, 2008).

Contudo, essa proposta não agradou Angeli, pois não era o projeto que ele queria construir, isto é, não queria passar sua vida ilustrando desenhos da *Turma da Mônica* ou qualquer tipo de arte que não estivesse interligada a uma perspectiva crítica da sociedade.

Salientamos que Angeli era fã do cartunista americano Robert Crumb e do escritor brasileiro Millôr Fernandes. Foi nesse período que Angeli cultivou a ideia de construir uma arte gráfica que refletisse e analisasse a política e a cultura brasileira de uma forma irônica e satírica (NUNES, 2008). Influenciado pela produção artístico-cultural de Crumb, Angeli queria satirizar e desconstruir o estilo de vida e os valores da sociedade ocidental e criar uma arte crítica, engajada e militante. “Não há um desenhista da minha geração que não tenha sofrido a influência do Crumb”[16].

Para Diniz (2001), a produção artístico-cultural de Angeli possui uma característica peculiar: o humor gráfico. Esta peculiaridade na arte angeliana está relacionada a um tipo de “humor crítico sobre a sociedade e os tipos que a compõem”,

[16] Entrevista de Angeli à revista *Veja*. Penna, 2006.

> O humor gráfico de Angeli, portanto, está presente na formação e na transformação dos quadrinhos brasileiros, cujas principais características são um teor crítico social através de uma temática universalista do cartum e com a forte presença de um traço caricatural na composição formal e psicológica dos personagens (DINIZ, 2001, p. 27).

Diniz ainda argumenta:

> Os quadrinhos de Angeli se baseiam na crítica dos costumes, seu foco é justamente a herança da geração 68, a contracultura, a militância política de uma geração em um contexto adverso, que se desmobiliza e se relativiza pelos ideais que lutava. O humor dos quadrinhos de Angeli está fundado na crítica e na tentativa de desvendar os meandros da vida social brasileira. Seu humor político segue a linha de que o pensar está na frente do rir (DINIZ, 2001, pp. 27-28).

Silva (2011) informa que o primeiro trabalho de Angeli com o humor gráfico foi para a revista *Senhor*[17]. Depois ele trabalhou na produção de uma arte gráfica militante de panfletos e jornais sindicais, relacionados aos movimentos operários do ABC paulista, entre final dos anos 1970 e começo dos 1980. Foi essa proposta de arte engajada 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". Em depoimento recente, rememorou:

> Na escola, eu fazia cópias dos desenhos do *Pasquim* nos cadernos de música. O professor era um 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 cadeira, fui virando um fiapo de gente. Aí 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.

[17] Segundo Diniz (2001), na revista *Senhor*, Angeli criou os seguintes personagens, o hippie *Tudo Blue*, *Moçamba* (que era um negro que queria resgatar a cultura africana) e o censor *AI-5*. Diniz afirma que esses personagens serviram de base para seus trabalhos na Revista *Chiclete com Banana*.]

Eu queria ser cartunista[18].

Eram os anos 1970 e a ditadura militar estava no auge de sua repressão. Nesse período, Angeli e dois amigos artistas, Toninho Mendes e Furio Lonza, fundaram o jornal alternativo *Patatá,* em São Paulo. Muitas vezes, esse jornal teve problemas com o *Departamento de Ordem Política e Social* (*DOPS*), devido aos quadrinhos e charges que criticavam 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 desentendimentos com o grupo, o cartunista resolve não produzir mais para o *Patatá* e sair da comunidade *Hippie*:

> Eu e uns amigos da Casa Verde [bairro da zona norte de São Paulo, onde nasceu Angeli] resolvemos alugar uma casa no Brooklin [zona sul paulistana] e montar uma comunidade hippie. Nós éramos muito visados no nosso bairro: cabeludos, usávamos uns casacos de couro com franjinhas. A gente conhecia muita gente dos shows de rock e éramos ligados ao poeta Roberto Piva, da geração beatnik de São Paulo. Tinha ainda o [cantor e compositor] Jorge Mautner e o [dramaturgo] Antonio Bivar. Mas eram todos moleques. Começamos a convidar pessoas para a comunidade e tinha um grupo de desenhistas que adorava criar viagens com ácido.[19]

Percebe-se que o cartunista Angeli não define a sua comunidade *hippie* como sendo tipo "paz e amor", mas como uma *tribo urbana*, visivelmente influenciada pela postura *punk*:

> Não, era meio maldosa, tinha um lado punk. Falávamos mal desses caras que desenhavam e viajavam. A gente dizia: 'Isso é uma coisa de bundão, vamos dar um baile nesses caras'. Convidamos os sujeitos pra comer, jogamos três ácidos dentro da garrafa de café e servimos. Chegou um momento em que não se sabia mais o que estava acontecendo naquela casa. Começaram a pintar paredes, tiraram a roupa e não conseguiam sair lá de dentro. Diziam: 'Tô com medo da rua'.[20]

Nesse contexto, Angeli, através do editor e jornalista Toninho Mendes

[18] Entrevista de Angeli à revista *Playboy*. Negreiros, 2006.

[19] Entrevista de Angeli à revista Playboy. Negreiros, 2006.

[20] Entrevista de Angeli à revista Playboy. Negreiros, 2006.

(futuro colaborador na revista *Chiclete com Banana*), conheceu a turma do *Pasquim* – Ziraldo, Millôr, Henfil. A partir desse momento, Angeli iniciou o seu trabalho mais diretamente com a arte dos quadrinhos, passando a colaborar com o jornal *O Pasquim,* mantendo-se sob forte inspiração na obra daqueles artistas. Com o passar do tempo, formou um grupo com outros cartunistas – Laerte, Nilson Azevedo e o Henfil – vindo a colaborar com a imprensa de diversos sindicatos.

Reafirmamos que a arte gráfica de Angeli sempre esteve relacionada à perspectiva *underground* de fazer quadrinhos. Desde sua infância, se manteve sob a influência desse movimento. Sua relação com o *Pasquim* o aproximou de uma perspectiva de arte e de jornalismo de tipo engajado politicamente. Embora tenha se envolvido com tal perspectiva e se deixado influenciar por esse ambiente, aos poucos foi desenvolvendo uma visão crítica sobre as concepções e práticas da Esquerda, especialmente daquelas visões e correntes de tipo mais tradicionais na E*squerda brasileira*. Para Angeli, o ortodoxismo de alguns militantes se baseava na ilusão de uma revolução que nunca viria. Angeli acreditava numa revolução muito mais de comportamento do que referida à tomada do poder pelo proletariado. É o que registra Nunes:

> Na realidade, eu fui um militante meio manco, não tinha carteirinha do Partidão. Eu desenhava folhetos para distribuir nas portas de fábrica, folhetos de conscientização das mulheres, folhetos disso e daquilo. A primeira greve do ABC, em 77, era ilustrada por um bônus de greve desenhado por mim e pelo Henfil: um canguru com luva de Boxe e de boné de trabalhador. Eu tinha o deslumbre da adolescência, mas não me sentia comunista. Nas reuniões, eu era um corpo estranho, cabeludo, usava brinco. Comecei a me desencantar quando percebi que as reivindicações das minorias eram postas de lado. Eles nunca davam a palavra para os homossexuais, por exemplo. O assunto drogas era tido como secundário. Sexo também. Mas eu achava que se um militante não trepa direito ele nunca seria um bom revolucionário. Eu via muitas distorções. O que eles consideravam cultura burguesa era absurdo. Eu não podia gostar do Jimi Hendrix, por exemplo. Só porque ele era americano? Mas Hendrix era uma mistura de negro, índio e cigano. Isso é cultura burguesa? Diziam que Woodstock havia sido um *pool* de gravadoras ligadas à direita que bolara o festival para alienar parcela da juventude. Um absurdo. Todos os artistas que tocaram no evento fizeram músicas de protesto contra a guerra do Vietnã e de lá saíram pessoas de ponta na defesa das liberdades[21].

[21] Entrevista de Angeli à revista Ele & Ela. Souza, 1995.

Nesse processo de diferenciação e consequente afastamento de Angeli do grupo de jornalistas, artistas, militantes que conduziam *O Pasquim*, uma situação marcante foi seu desentendimento com Henfil. Para Angeli, Henfil expressava bem a negação daquilo que começava a se estabelecer como sua concepção de arte e de humor. Arriscamos a associar o que naquele momento se esboçava no seu pensamento com uma determinada perspectiva que emergia no campo das Ciências Sociais, orientada para a crítica e desconstrução do que denominavam como *metanarrativas*[22]:

> 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 enojar, 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.[23]

Para Silva (2011), o distanciamento entre Henfil e Angeli está relacionado a um posicionamento distinto sobre a relação humor e política. Na perspectiva de Angeli, não existe humor a favor dessa ou daquela posição política. A função do cartunista deveria ser alfinetar, levantando uma discussão e um questionamento sobre a realidade. Diferentemente, Henfil se baseava em uma postura voltada para a defesa de certa concepção de esquerda. Silva (2011) salienta que esse impasse que emergiu nos anos 1980 dividiu os cartunistas brasileiros quanto ao modo de encarar o humor, a arte e a política.

Os questionamentos sobre um humorismo *a favor* se fortaleceram quando, no início no período da redemocratização, Ziraldo, uma das principais referências do jornalismo, humor e arte engajados, assumiu o

[22] Um marco quanto a isso foi a obra de Lyotard (2007).

[23] Entrevista de Angeli à revista *Playboy*. Negreiros, 2006.

cargo de diretor da *Fundação Nacional das Artes* (*FUNARTE*), passando assim a atuar no governo. Sob essa condição, não poderia mais assumir uma postura política tão crítica, sob pena de se indispor com o governo do qual participava e de gerar situações constrangedoras no espaço onde agora atuava. Tal situação provocou a insatisfação de muitos intelectuais do humor do período, entre eles Henfil e Millôr Fernandes, tendo suscitado um debate sobre a possibilidade de existir um humorismo *a favor*. Porém, o próprio Henfil, embora crítico da posição de Ziraldo, também aderira ao humorismo *a favor*, em sua relação com o PT (Partido dos Trabalhadores), partido com o qual simpatizava (SILVA, 2011).

Silva (2011) argumenta que Angeli, ao contrário, partia da ideia de que o "humor a favor" descaracterizaria a função do cartunista e, com isso, perderia um fator essencial: o "efeito cômico da ironia". A arte militante de Angeli seria de outro tipo, relacionando-se mais centralmente com uma postura irônica e satírica de perceber e descrever a sociedade e seus costumes.

Não há como ser irônico quando se assume uma posição favorável ao estabelecido. A ironia necessitaria da adoção de um posicionamento contrário. Além da adoção declarada desse humorismo obrigatoriamente "do contra", há outra característica importante que Angeli assume em seu trabalho, a preferência por analisar o comportamento político por meio da criação das personagens.

Conforme Silva (2011), o cartunista Angeli não faz distinções entre charges políticas e quadrinhos de comportamento. No pensamento de Angeli, o comportamento é um "fazer político", isto é, os indivíduos incorporam posturas políticas em seus cotidianos. A política, segundo Angeli, não poderia ser entendida apenas como um discurso partidário: "Olho da mesma forma tanto para o comportamento quanto para a política. Mesmo nas Charges, penso como um crítico de comportamento."[24].

O humor gráfico de Angeli estava mais interessado no comportamento político do que no Político (sujeito):

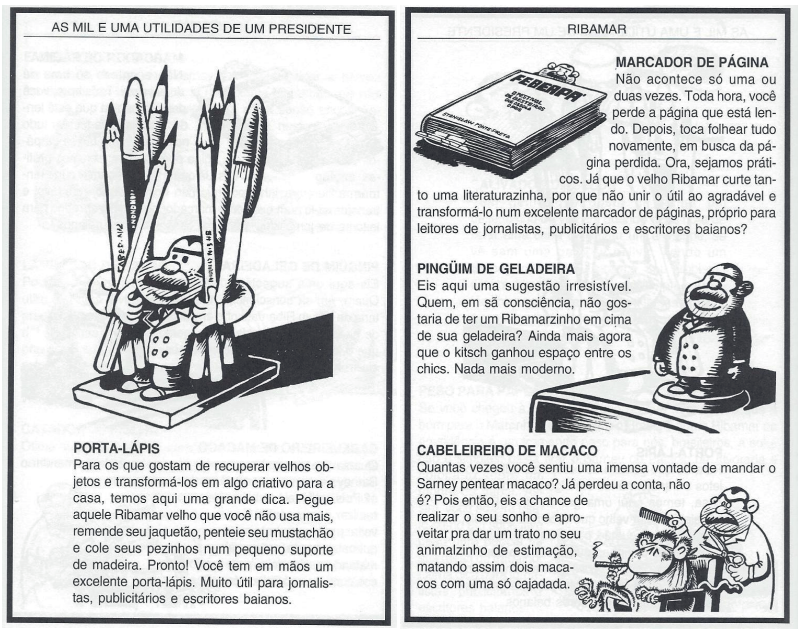
> Tem cara que faz charge do vice vereador da subprefeitura. Aquele sujeito, que é um bosta, vira personagem. Prefiro não dá cara, eliminar o rosto. Trato esse baixo clero como um monte de carne, uma coisa só. O perigo do chargista é transformar certas figuras da política em bonequinhos engraçados[25]

Seu propósito é ridicularizar, satirizar os comportamentos políticos e, não exaltar a figura dos políticos. Um fragmento da *Revista Chiclete com*

[24] Entrevista de Angeli à Revista Trip (http://revistatrip.uol.com.br/revista/191/paginas-negras/angeli/page-2.html)

[25] Entrevista de Angeli à Revista Trip (http://revistatrip.uol.com.br/revista/191/paginas-negras/angeli/page-2.html)

Banana[26] ilustra bem isso:



[26] Esse fragmento foi tirado da *Chiclete com Banana*, nº 17.

AS MIL E UMA UTILIDADES DE UM PRESIDENTE

ENCHEDOR DE LINGÜIÇA

Na verdade, desde que o Sarney começou a galgar os primeiros degraus da vida pública, lá no distante Maranhão, ele não tem feito outra coisa senão encher lingüiça. Mas, neste caso, a proposta é que, depois de cheias, as lingüiças venham para os nossos pratos.

LAMBEDOR DE SABÃO

Pode não ser uma dica de muita utilidade, mas a vida também precisa de seus momentos de descontração. Pense o quanto seria prazeroso sua família, reunida na sala, assistindo ao Sarney lamber sabão. É muito mais divertido que videogame.

CATADOR DE PIOLHO

Ótima sugestão para os carecas que, de tão atarefados com os compromissos da vida moderna, acabam esquecendo de escovar os dentes, limpar os ouvidos e principalmente dar aquele trato na lustrosa. Com um Sarneyzinho sempre à mão, você poderá continuar com seus afazeres, enquanto o Ribamar resolve estes pequenos detalhes, deixando sua careca um brinco. Muito útil para jornalistas, publicitários e escritores baianos.

O processo de diferenciação e afastamento de Angeli dos que faziam *O Pasquim* e deste jornal também contou com outro elemento importante: sua aproximação ao jornal *Folha de S. Paulo*. Segundo ele, neste jornal poderia encontrar um espaço maior para desenvolver suas personagens. O trabalho na *Folha de São Paulo* lhe permitiu também 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. Seu contato com a Folha de São Paulo, na verdade, já era antigo.

Silva (2011) argumenta que, no início dos anos 1970, Angeli conheceu alguns jornalistas daquele jornal. Em 1973, virou um cartunista da *Folha de São Paulo*, após ter conhecido o editor Cláudio Abramo, que o contratou para ser chargista político, inaugurando a tira em quadrinhos *Chiclete com Banana*. Na ocasião ele tinha 17 anos.

Em meados 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. Santos (2007) afirma que foi nesse período 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 suas personagens, que na maioria das vezes representavam tipos urbanos da grande São Paulo.

A atuação de Angeli se baseou, nos seus alicerces, em uma crítica social, em uma análise crítica do cotidiano brasileiro. Conforme observou Cirne (2000), Angeli participou das tensões próprias dos campos da cultura e da política de uma época na qual se afirmava como cartunista conhecido, o contexto político-cultural entre os anos 1960 e 1980. Havia uma preocupação por parte de muitos artistas em utilizar a arte como um meio de engajamento social e político. Seja no cinema, nas HQs, no teatro, na música etc., foram muitos os que procuravam usar as artes como uma forma de compreensão e problematização do social.

Para Ridenti (2000), nesse período, os artistas brasileiros se diferenciavam ideologicamente em dois segmentos:

- O primeiro procurava nas artes uma maneira de construir uma prática revolucionária, isto é, buscava estabelecer uma relação mais direta 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, fomentadores de privilégios de poucos em detrimento da maioria. Essa forma de pensar e construir a arte favorecia uma imbricação entre a prática artística e a militância política, particularmente porque se vivia num momento de efervescência política, de resistência à Ditadura.
- O segundo segmento era composto por aqueles artistas que optavam por uma arte muito mais relacionada às determinações da indústria cultural, por sua vez colocados sob forte influência do capital, da mídia dominante. Seria uma arte construída a partir de um referencial mercadológico. Enquanto a primeira tinha uma perspectiva mais autoral, na segunda predominava uma perspectiva mais editorial.

O que Ridenti (2000) quer salientar é que naquele primeiro tipo de engajamento na produção artística se praticava uma liberdade criativa maior do que na que era produzida a partir dos modelos das grandes editoras, da indústria cinematográfica etc. Contudo, salientamos que também a arte engajada politicamente pode sofrer influência da mídia.

Quanto aos quadrinistas, em particular, 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. Essa nova forma de pensar os quadrinhos, no Brasil, ocorria em um período em que, no mundo, havia certa angústia e desilusão social e política – crise das teorias e das utopias sociais. Ao contrário, no Brasil, esse momento se associa ao surgimento de novas ideias, 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, refletir e modificar a realidade social, ao mesmo tempo em que não deixavam de refletir as desilusões e reorientações culturais mundiais. Assim analisa Nunes (2008):

> Os projetos artístico-culturais de artistas – como Angeli, Laerte, Glauco, Gonsáles, Paulo Caruso, etc. – colocavam, assim, 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 (NUNES, 2008, pp. 21-22).

Concebemos, no que se refere à Angeli, especificamente, que sua obra não só refletia esse contexto dos anos 1970/1980, como acabou tendo uns toques autobiográficos (NUNES, 2008). As personagens criadas por Angeli, muitas vezes, foram inspiradas em si próprio. 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. Aí 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 história[27].

[27] Entrevista de Angeli à revista *Playboy*. Negreiros, 2006.

Salientamos que a característica autobiográfica se revela em personagens também femininos. Aliás, aqui está um indício de que Angeli desenvolveu uma identificação especial com *Rê Bordosa*. Em várias situações, resolveu dotá-la de falas/comportamentos/racionalidades típicas de homens (NUNES, 2008). Foi o caso da tira acima, assim como da que segue.

Tanto Nunes (2008) quanto Diniz (2001) afirmam que 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 emergiu com uma evidência ímpar. No entanto, percebemos que, no final dos anos 1980, essa mesma geração se desencantou com o momento histórico brasileiro. A revolução social não aconteceu e a volta da democracia em 1985 não trouxe avanços inquestionáveis quanto à justiça social, à credibilidade das instituições políticas etc., bem como não resolveu os diversos problemas que a geração de 68 denunciou.

Conforme já tratamos, a trajetória de Angeli, na sua afirmação como cartunista reconhecido, percorre esses momentos, acompanhando sua evolução, deixando-se influenciar por eles, modificando-se também (NUNES, 2008). É possível, nessa trajetória, delimitar três fases principais:

- A primeira fase está relacionada a sua infância, nos anos 1950, na cidade de São Paulo, e à influência do catolicismo na sua formação. Nesse período, Angeli dialoga com uma grande *metanarrativa cristã*, com todo seu ideário metafísico associado aos

conceitos salvacionistas, morais, éticos etc.

- A segunda fase se estende da adolescência ao início de sua vida adulta, nos anos 1960 e 1970. Esse contexto histórico ficou marcado pelo contato de Angeli com o pensamento marxista, com a militância política, com a relação com sindicatos, quando tem início sua carreira artística (como cartunista) em Jornais como *O Pasquim* e *O Patatá*. A aproximação de Angeli com os ideários e práticas da Esquerda política faz com que ele critique e se afaste das referências cristãs, de sua primeira formação, e passe a se dedicar à luta político-social e ao desenvolvimento de um tipo de arte militante. Também nesse período, Angeli se aproxima de alguns movimentos da *contracultura*, como é o caso do movimento da comunidade *hippie*.

- A terceira fase envolve praticamente toda sua vida adulta, nos anos 1970 em diante. Esse período está associado à desilusão de Angeli com as *grandes metanarrativas* e com a forma tradicional de luta política dos partidos de Esquerda. Com isso, se distancia de um posicionamento político mais engajado e começa a se inspirar em referências comportamentais que então emergiam, a exemplo do movimento *punk* e outros. Emerge no autor o desejo de suscitar reflexões sobre o cotidiano a partir desse modo alternativo de viver a vida. Angeli passa a satirizar os projetos de transformações políticas e sociais que marcaram a modernidade, ao mesmo tempo em que o faz se aproximando de um novo ambiente cultural que grupos de intelectuais passaram a denominar de *pós-modernismo* (NUNES, 2008). A transição para esse momento coincide com o seu vínculo com o jornal *Folha de São Paulo,* com a criação da Editoria *Circo* e com o lançamento da revista *Chiclete com Banana*. Por meio desses veículos, Angeli desenvolve suas personagens mais conhecidas e afirma sua narrativa crítica, irônica e satírica.

Silva (2002) salienta que nos anos 1980, as HQ alternativas se proliferaram e se destacaram pelo sucesso editorial e pela aceitação positiva do público e da crítica. Revistas como *Chiclete com Banana,* de Angeli, *Geraldão,* de Glauco e *Piratas do Tietê,* de Laerte, se destacaram por utilizar um humor gráfico irônico e satírico, cuja intenção era construir uma sátira dos costumes.

Segundo Silva (2002), a revista *Chiclete com Banana* foi lançada pela Circo Editorial na década de 1980, por Angeli. O editor Toninho Mendes achava os trabalhos realizados pelos artistas Angeli, Laerte, Glauco e Luís Gê maduros e complexos. O amadurecimento desse grupo de artistas, associado à situação sócio-política proporcionada pela abertura política, foram fatores fundamentais para a emergência de um tipo de HQ com temática adulta e voltada para um público insuficientemente abrangido até então: os jovens entre 15 e 25 anos de idade.

Chiclete com Banana foi um sucesso até então não visto nos

quadrinhos nacionais. Da primeira edição foi feita uma tiragem de 50 mil exemplares, sendo vendidas 28 mil. Esse ritmo foi crescendo ao ponto de, para as revistas números 13 e 14, haver uma tiragem de 100 mil, com vendagem de 90 mil. Toninho Mendes falando de vendagem da revista foi enfático nesse ponto: "pra uma revista de humor e quadrinhos é um fenômeno, Chiclete com Banana é uma coisa única, não tem comparativo, o único comparativo histórico foi quando o *Pasquim* vendia oitenta, cem mil, que é até uma ousadia ficar comparando" (SILVA apud MENDES, 2002). Esse fenômeno de vendagem possibilitou a publicação de outras revistas do mesmo gênero, como a *Circo*, cujo sucesso possibilitou o surgimento da revista *Geraldão*, e assim por diante.

Para Silva (2000), o sucesso editorial e, consequentemente, de vendas é relevante, pois a *Circo Editorial* era uma editora pequena. A grande tiragem era o único meio de perceber a intensa recepção do público. Provavelmente, o sucesso desse gênero de revistas foi devido às pautas tratarem de questões do cotidiano e de assuntos que não eram discutidos na grande mídia. A editora *Circo* foi responsável por trazer os projetos artístico-culturais dos cartunistas alternativos para o conhecimento de um público bem mais amplo.

A revista *Chiclete com Banana* pode ser, assim, tomada como o símbolo de uma fase de transição do mercado editorial brasileiro, pois propiciou a emergência de outras revistas com uma temática adulta e crítica e, também, fez com que grandes editoras, como *Abril* e *Globo*, se interessassem pela publicação de quadrinhos.

Silva (2002, p. 28) observa, por outro lado, que nesse período houve um aumento significativo dos quadrinhos de todos os gêneros, principalmente os materiais importados, aumentando a produção, distribuição e consumo. Nesse âmbito, projetou-se o segmento de HQ alternativas, com especial destaque para a produção da editora *Circo* e, nesse âmbito, a revista *Chiclete com Banana*.

A editora *Circo* se destacou também por ter conseguido construir uma forte relação de identificação e de fidelização com os seus leitores. Quanto a esse aspecto, a revista *Chiclete com Banana* se destacou mais uma vez.

Uma das formas de cultivar uma mais direta relação com o leitor se estabeleceu por meio da seção de cartas, em que o autor respondia aos questionamentos feitos pelos leitores, publicando inclusive alguns dos trabalhos que eles enviavam. A seção de cartas passou a se constituir em um dos indicadores da penetração junto ao público, possibilitando, por outro lado, um conhecimento maior por parte dos editores e artistas quanto ao perfil e desejos do público. Na *Chiclete com Banana*, Angeli incentivava a publicação de *fanzines*, exibindo suas capas e os endereços para correspondência (SILVA, 2002).

Conforme Silva (2002), a seção de cartas da *Chiclete com Banana*

estabelecia uma relação direta com os leitores, o que a diferenciava das HQ tradicionais. Essa característica contribuiu para que a revista ganhasse repercussão entre as *tribos urbanas*. Silva (2002) salienta que Angeli criou um espaço reservado na revista, intitulado de *suburbanos*, com o propósito de esses grupos poderem expressar seus pensamentos. O mesmo autor também observa que essa relação direta com leitores se tornou ao longo do tempo difícil de ser mantida, devido ao aumento da produção e da distribuição. Não havia possibilidade de Angeli ler e responder todas as cartas dos leitores.

Outro diferencial dessa revista relacionava-se à sua temática. Enquanto o *Pasquim* possuía uma predominância no tema da crítica política, a *Chiclete com Banana* procurava direcionar seu discurso para uma abordagem satírica e irônica sobre os costumes cotidianos.

Para Silva (2002), as diferenças entre O *Pasquim* e *Chiclete com Banana expressam* os contextos históricos nos quais um, o jornal, e a outra, a revista, se projetaram. O primeiro se constituiu como um discurso de resistência à ditadura militar. O segundo fez parte do período da "abertura política" e de estabelecimento da Nova República. A ênfase de *Chiclete com Banana* e das outras revistas publicadas pela *Circo Editorial* na satirização dos costumes cotidianos não quer dizer que a política partidária não era abordada nas tiras em quadrinhos e nos textos dos artistas ligados ao movimento. Apenas tal aspecto deixa de ser o tema principal e deixa de ser feito pelo prisma de um posicionamento político definido. No final dos anos 1980, a revista *Chiclete com Banana* acabou, tendo chegado à edição 24. No entanto, o trabalho de Angeli continuou sendo realizado na Folha de São Paulo, assim como continuou sendo publicado em encadernações especiais, por editoras diversas, como a *Devir* e a *Companhia das Letras.*

O que se quer destacar é que as temáticas desenvolvidas na década de 1980 remetem, sobretudo, à crítica ao cotidiano urbano das grandes cidades. Os seus autores vão se valer do humor como uma das armas mais eficazes para criticar os aspectos da realidade social que os desagradam. O universo de referência para a elaboração de suas criações é a experiência do cotidiano urbano. Suas personagens representam pessoas que se encontram no dia a dia de um grande centro urbano.

A nova cultura do capitalismo, simbolizada pela política neoliberal, proporcionou a emergência de uma nova racionalidade: flexível e fluida. "Tudo passa a ser vendido: comportamentos, gostos, ideologias, sonhos fantasias, etc." (SILVA, 2002, p.29).

Os grandes centros urbanos brasileiros, principalmente a cidade de São Paulo, se tornaram mais cosmopolitas e passaram a absorver a cultura consumista imposta pela flexibilização do mercado, cujo público jovem se torna o fator principal dessa transformação.

O jovem é o alvo e o objeto principal desse processo de mudança. Alvo, na medida em que a maioria dos produtos a ele se dirige, porque corporifica

os ideais de saúde, beleza e vitalidade desejados em toda sociedade urbana capitalista e que são vendidos junto com outras mercadorias (SILVA, 2002).

Paralelamente ao advento dessa sociedade de consumo, emergiu na década de 1980 um tipo de juventude urbana identificada com movimentos como – *punks, heavies, darks, skatistas* etc. Para Silva (2002):

> Eles procuram, através de seu comportamento, modo de vestir e, principalmente, pelo consumo de produtos culturais diferenciados, afirmar sua identidade de grupo. Enquanto a tendência geral pareceria ser de homogeneização, eles apostam cada vez mais na diferenciação (SILVA, 2002, p. 29).

A revista *Chiclete com Banana* procurou refletir satiricamente essas transformações que a sociedade brasileira, principalmente a vida cotidiana urbana paulistana, estava vivenciando, enfatizando o modo de vida das *tribos urbanas*.

As personagens da *Chiclete com Banana*, cada uma 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":

> Os personagens angelianos dessa fase de sua atuação fazem parte de um projeto artístico-cultural, através do qual Angeli discute criticamente a sociedade brasileira, se utilizando daqueles para delimitar a perspectiva a partir da qual desenvolve sua abordagem. 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 momentos contraditórios e em transformação de sua trajetória política (NUNES, 2008, p. 41).

Na sequência, faremos uma análise de alguns das principais personagens de Angeli que marcaram sua produção nos anos 1980; *Wood* e *Stock*, *Rê Bordosa* e *Bob Cuspe,* buscando uma forma de entender melhor sobre como esses expressam o pensamento político do cartunista.

3.2 PERSONAGENS ANGELIANOS DESENVOLVIDOS NOS ANOS 1980

3.2.1 Wood & Stock

As personagens *Wood* & *Stock*[28] refletem a geração *hippie*, bem

[28] As personagens Wood & Stock foram publicadas no período de 1987 a 2001 na Revista

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.

Wood & Stock são duas personagens fora do tempo, isto é, sua narrativa estabelece uma fronteira entre o novo e o velho. O primeiro seria os anos 1980 e o advento de uma sociedade consumista e individualista. Já o segundo se refere aos anos 1960 e todas as mudanças sociais e culturais que emergiram como forma de contestação ao *Sistema* vigente, simbolizado pela cultura burguesa e tecnocrata, comenta Nunes:

> 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* & *Stock* sempre estão sentados no seu sofá relembrando as viagens psicodélicas, a vida com o *rock n'roll* e o sexo livre (NUNES, 2008, p. 30).

Silva (2002) salienta que as personagens são descritas como "dois velhos barrigudos, de cabelo grande, chinelo de couro e óculos escuros". Vivem parte do tempo em seu apartamento, assistindo televisão, sentados no sofá, ou escutando rock e fumando algumas "bituquinhas". Na capa da revista 15, em que eles são tematizados pela primeira vez, o subtítulo é: "*Flower Power* com colesterol!". Angeli, com essa frase, faz referência ao festival de rock mais famoso de todos os tempos, símbolo de uma geração, que ocorreu no final da década de 1960 nos Estados Unidos (SILVA, 2002).

Silva (2002) argumenta que a palavra *colesterol* relacionada ao termo *Flower Power* é uma forma irônica que Angeli encontrou para dizer que os ideais de "paz e amor" estão desgastados diante da intensa valorização do individualismo da geração *yuppie* dos anos 1980. Se os anos 1960 foram um momento histórico marcado pela presença de diversos movimentos sociais e pelo projeto de transformação social, os anos 1980 seriam a negação desses valores e o surgimento de um modo de vida centrado no "eu":

> Revela-se, então, que no momento em que estão vivendo agora eles são limitados pela idade e o estado de saúde. O discurso das personagens indica saudosismo e vontade de reviver momentos em que se sentiam ativos, confiantes, saudáveis. Angeli utiliza-se do humor, que se expressa através do contraste entre o que Wood e Stock tomavam e tomam agora para criticá-los (SILVA, 2002, p.104).

Chiclete com Banana e na Folha de São Paulo. Sua estreia foi agosto de 88 na Chiclete com Banana nº 15.

O tempo passado vivido por *Wood & Stock* pode ser entendido como o período do "sonho coletivo", ou seja, a construção de uma sociedade alternativa. Podemos perceber a presença do ideal da geração de 1968 a partir da canção Imagine de John Lennon:

> Imagine there's no heaven
> It's easy if you try
> No hell below us
> Above us only sky
> Imagine all the people
> Living for today
> Imagine there's no countries
> It isn't hard to do
> Nothing to kill or die for
> And no religion too
> Imagine all the people
> Living life in peace
>
> You may say
> I'm a dreamer
> But I'm not the only one
> I hope some day
> You'll join us
> And the world will be as one
> Imagine no possessions
> I wonder if you can
> No need for greed or hunger
> A brotherhood of man
> Imagine all the people
> Sharing all the world
>
> You may say,
> I'm a dreamer
> But I'm not the only one
> I hope some day
> You'll join us
> And the world will live as one

Para Nunes (2008), o ideário com que *Wood* & *Stock* constroem suas relações com os outros se baseia na mentalidade dos atores sociais dos anos 1960:

> A *contracultura* pode ser entendida como uma visão de mundo 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

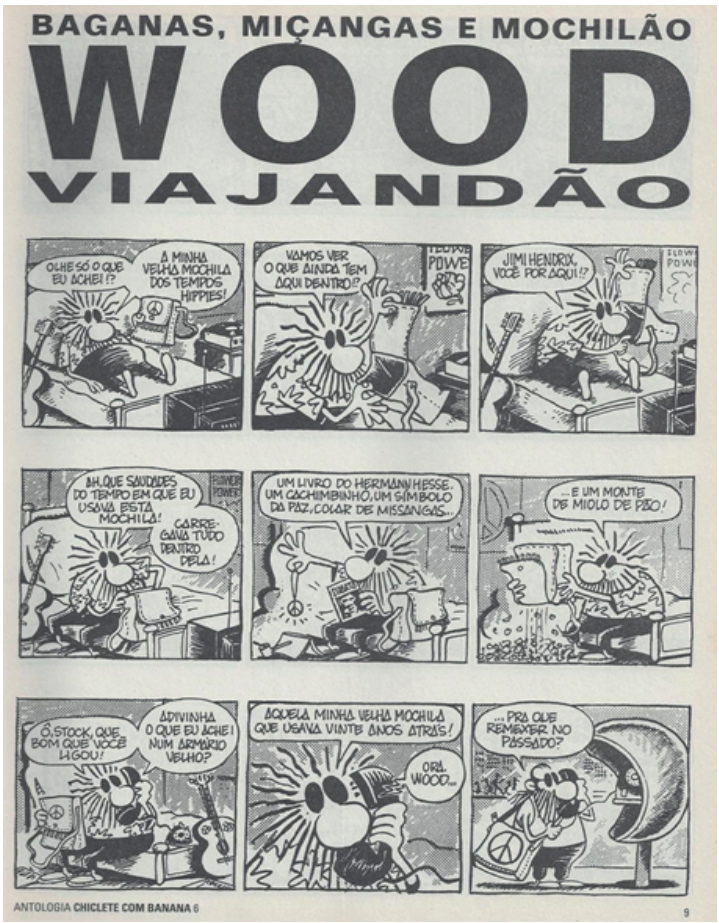
> diversas áreas, como nas relações entre pais e filhos, mulheres e homens, nas escolas e outras instituições, bem como na negação à sociedade industrial que era vista como sendo tecnocrata, burocrática e consumista (NUNES, 2008, p. 33).

Nesse sentido, Angeli construiu essas personagens buscando realçar o contraste entre o velho (anos 1960) e novo (anos 1980), quanto ao que restou do movimento *hippie*.

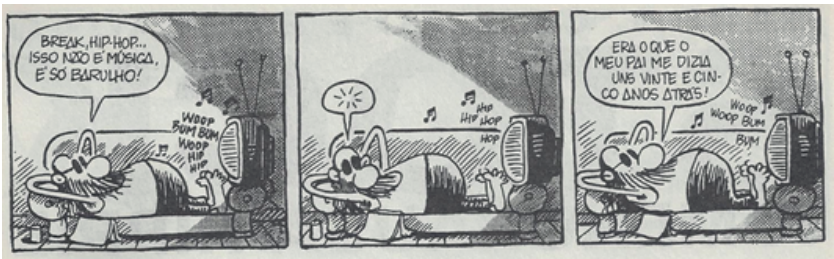
Os anos 1980 seriam a negação dos ideais que *Wood e Stock* viveram e em que acreditam. O consumismo e o individualismo passaram a ser as molas propulsoras da nova geração. Conforme Silva (2002, p. 104), o desejo de viver o estilo de vida *hippie* de *Wood* & *Stock* seria uma forma de sentirem ativos novamente.

Essa angústia social das 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 diferenciava dos valores e da mentalidade social que existiam no momento da emergência dos movimentos de *contracultura*. A famosa frase de John Lennon "o sonho acabou" remete ao imaginário que restou nesse segundo momento. *Wood* & *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 (NUNES, 2008).

Em várias tiras em quadrinhos, o discurso das personagens salienta um saudosismo em relação ao movimento de *contracultura*, à sua proposta política, como nestes quadrinhos:



Percebemos também que as personagens possuem um estranhamento e resistência às novidades, estilos ou qualquer mudança relacionada à década de 1980:



Reafirmamos que *Wood* & *Stock* é uma representação satírica da geração de 68 "que se 'ressacou' com a onda pós-movimento de *contracultura"*, com a ausência dos ideais coletivistas da década de 1960 e pelo forte individualismo da geração *yuppie* (NUNES, 2008). Da mesma maneira irônica que Angeli utilizou a frase "*Flower Power* com Colesterol", na primeira aparição das personagens, a expressão "psicodelismo com colesterol" sugere a frustração que restou na referida geração: satirizando o "fim do sonho", como na canção *God* de John Lennon:

God is a concept,
By which we measure
Our pain.
I'll say it again.
God is a concept,
By which we measure
Our pain.
I don't believe in magic
I don't believe in I-Ching
I don't believe in Bible
I don't believe in Tarot
I don't believe in Hitler
I don't believe in Jesus
I don't believe in Kennedy
I don't believe in Buddha
I don't believe in Mantra
I don't believe in Gita
I don't believe in Yoga
I don't believe in Kings
I don't believe in Elvis
I don't believe in Zimmerman
I don't believe in Beatles
I just believe in me
Yoko and me

And that's reality
The dream is over,
What can I say?
The dream is over
Yesterday
I was the dreamweaver,
But now I'm reborn.
I was the walrus,
But now I'm John.
And so dear friends,
You just have to carry on
The dream is over.

Para Diniz (2001), as personagens são uma representação alegórica ou uma maneira caricatural de Angeli evidenciar os embates das gerações, na tensão entre o novo e o velho.

Wood & Stock seriam a satirização de uma geração que viu seus sonhos de transformação social se estagnar. Eles seriam a ironização de um imaginário social que no discurso de Angeli se tornaram ultrapassados e anacrônicos diante das intensas mudanças da sociedade moderna.

3.2.2 Rê Bordosa

A criação dessa personagem aconteceu na tira diária *Chiclete com Banana* no jornal *Folha de São Paulo*, onde Angeli desenvolveu várias personagens, como *Bob Cuspe, Wood e Stock*, MeiaOito e muitos outros.

Segundo Salles (2008), a personagem *Rê Bordosa*[29] representa a figura da mulher liberada e "ardorosa adepta do feminismo", cujos valores não estão relacionados com o modo de vida burguês capitalista. Ela possui o seu próprio valor e estilo de vida. Assim concebe Nunes:

> *Rê Bordosa* satiriza a mulher da classe média urbana (universitária, artista, profissional liberal, etc.) dos anos 1980, que enfrentava uma série de questões do cotidiano das grandes cidades, tais como: o desafio de se relacionar, de igual para igual, com o sexo masculino; a crise dos 30 anos; a liberdade sexual, a qual vinha sendo pregada desde os anos 1960. Essa personagem buscava refletir um tipo de mulher desse contexto histórico que optava pelo sexo, vodka e muitas badalações ao som do *Rock n' Roll* (NUNES, 2008, p. 25)

Entretanto, em contraste com tal entendimento, *Rê Bordosa* não é a representação da liberação feminina e nem uma "bandeira" do movimento feminista. Ela é uma ironização da Revolução Sexual. Ela é a representação satírica da condição feminina na sociedade contemporânea.

Silva (1970) salienta que a expressão "bordosa" está associada a conflito, confusão, arruaça, situação desagradável ou até mesmo doença grave. A denominação "Rê (Renata) Bordosa" procurava sugerir a mulher que estava em conflito com a própria sociedade em que vivia (centros urbanos nos anos 1980). Mas a combinação das duas partes, formando "rebordosa" também era utilizada na época para referir-se a uma situação de "ressaca após uma noite de badalações".

Salientamos que a ideia de usar esse nome para a personagem foi da ex-esposa de Angeli, Márcia de Aguiar (NUNES, 2008). Quando o artista voltava de uma noite de festas, sua esposa falou: "Ih, você tá de rebordosa, hein?". Esse foi o primeiro elemento de identificação entre Angeli e *Rê*

[29] A personagem Rê Bordosa foi publicada no período de 1984 a 1987 na Revista Chiclete com Banana e na Folha de São Paulo. Sua estreia na Revista Chiclete com Banana foi na edição nº 1 em outubro de 1985 e sua última publicação foi na Revista Chiclete com Banana Especial em outubro de 1987.

Bordosa, o qual assim o comenta:

> 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?'[30]

[31]

Conforme já analisado, no arco de histórias "Suicidamente"[32], Angeli utiliza *Rê Bordosa* como uma forma de satirizar a mulher urbana, evidenciando suas angústias acerca do feminino na realidade social. Outra questão está associada ao "contraponto entre as conquistas da liberdade sexual e a vida matrimonial tradicional" (NUNES, 2008):

> *Rê Bordosa* é antes de tudo uma atitude, uma vivência de liberação comportamental e sexual. Na perspectiva de Reich (1979, p. 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. Nesses termos, *Rê Bordosa* representaria uma proposta de vida reichniana (NUNES, 2008, p. 39).

[30] Entrevista de Angeli à Revista *Playboy* (2006).

[31] Tira de estreia de *Rê Bordosa* na Folha de São Paulo, 04 de abril de 1984.

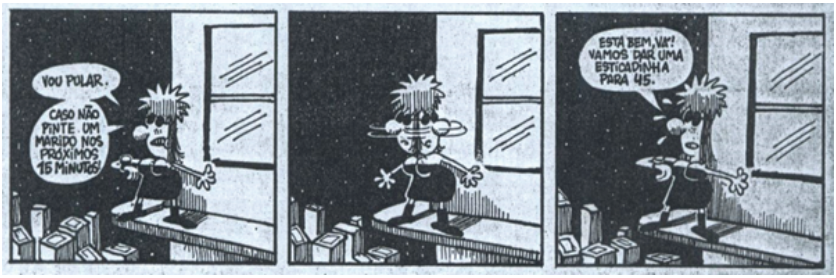
[32] Ver: ANGELI FILHO, Arnaldo. "Suicidamente". In: *Rê Bordosa*: Do começo ao fim (1984 – 1987). Porto Alegre: L&PM, 2006: 60 – 62.

Notamos uma carga de ironia na expressão “mulher normal” na fala da personagem. Através do discurso de *Rê Bordosa,* Angeli satiriza e ironiza tradição familiar e o seu próprio modo de vida. Silva registra:

> Seu comportamento é contrário ao que se esperaria de uma mulher sozinha na noite. Ela causa um certo desconforto naqueles que dela se aproximam por sua agressividade nos relacionamentos; seu comportamento personifica aquilo que se esperaria de um homem: “um caçador” que usa as mulheres para sua satisfação. Seu princípio de realidade parece se contrapor ao imaginário predominante a respeito das mulheres. Entretanto, parece personificar o que seria o comportamento machista, seu universo de valores apresenta-se estruturado em torno da oposição ao estereótipo da mulher, adotando o seu oposto masculino (SILVA, 2002, p. 88).

Para Silva (2002), *Rê Bordosa* representa o olhar de Angeli sobre novo momento da mulher dos anos 1980 – liberada, dona do seu próprio corpo e de seu destino. O autor salienta que *Rê Bordosa* é uma concepção imagética da transição entre a submissão da mulher em relação ao homem e a libertação feminina dessa submissão. Ela é um discurso crítico e irônico sobre o patriarcado, como comenta Nunes:

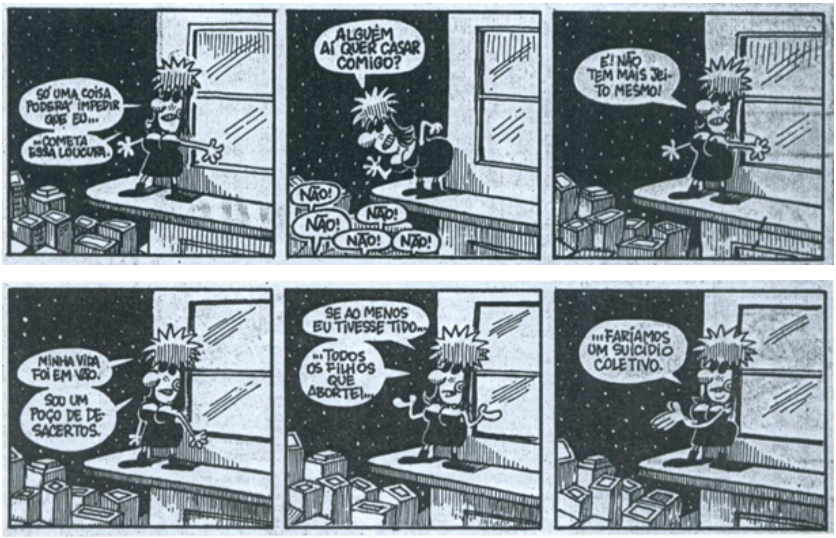
> Em todo o momento a personagem satiriza essa angústia feminina. A suposta tentativa de suicídio é uma espécie de brincadeira e ironização com as questões que estavam na ordem do dia no contexto dos anos 1980. O embate entre a liberdade sexual e a construção familiar é satirizado por *Rê Bordosa* (NUNES, 2008, p. 28).



Bivar (1984) argumenta que os conflitos de gerações e descontentamentos da juventude do período da contracultura são resultados do "isolamento da condição juvenil" e dos ressentimentos para com o modelo de família, patriarcal, burguesa e tecnocrata: "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".

As mudanças no comportamento jovem a partir dos anos 1950 evidenciam uma incerteza em relação ao futuro. O surgimento de uma juventude "transviada" e de um tipo de vida marginal (sexo e bebidas) foi sendo construído e se contrapondo ao modelo pregado pelo *Sistema*.

Rê Bordosa é o discurso imagético que Angeli construiu para expressar essa situação. As angústias e dilemas em relação ao modelo familiar patriarcal tornam-se objeto de sátira ao modo de *Rê Bordosa*:



Afirmamos que o comportamento irreverente e irônico de *Rê Bordosa*, suas atitudes chocantes (tanto nas ações quanto nas verbalizações), um comportamento praticamente hedonista (sexo e bebidas) diante da realidade social, transformaram-na mensageira de um discurso de crítica e da desconstrução da ordem e da condição sociocultural da mulher (NUNES, 2008):

Angeli produziu a sátira da sátira, satirizando uma personagem satírica, ao construir *Rê Bordosa* como ironização de sua própria condição de mulher urbana, liberada e mergulhada nos prazeres das noites paulistas. Com isso, *Rê Bordosa* não é alinhada a nenhuma filosofia coletiva, a nenhuma proposta ou projeto social. Ela faz a si mesma, significando e ressignificando, como uma espécie de negativo dos outros, dos seus interlocutores, da sociedade *Rê Bordosa* não tem bandeira, é ela mesma a cada vez.

3.2.3 Bob Cuspe

Bob Cuspe[33] representa outro tipo irreverente. Ao expressar a juventude *punk* por intermédio dessa 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.

Segundo Silva (2002), *Bob Cuspe* simboliza o oposto do modelo idealizado pela burguesia urbana. Sua aparência é a própria negação dos valores e padrões estabelecidos pelo *Sistema*. Ele significa uma forma de contestação do *status quo*. Seu comportamento é o discurso da "recusa":

> A maneira como ele se veste é também uma forma de sair do anonimato na paisagem urbana. Ao vestir-se diferentemente das outras pessoas, ele se opõe a eles e ao mesmo tempo se identifica com seus iguais, com sua "tribo". Dessa maneira procura afirmar sua posição

[33] A personagem Bob Cuspe foi criada em 1984. Sua estreia na Revista Chiclete com Banana foi em 1985 na edição nº 1. Atualmente as tiras em quadrinhas da personagem são publicadas na Folha de São Paulo.

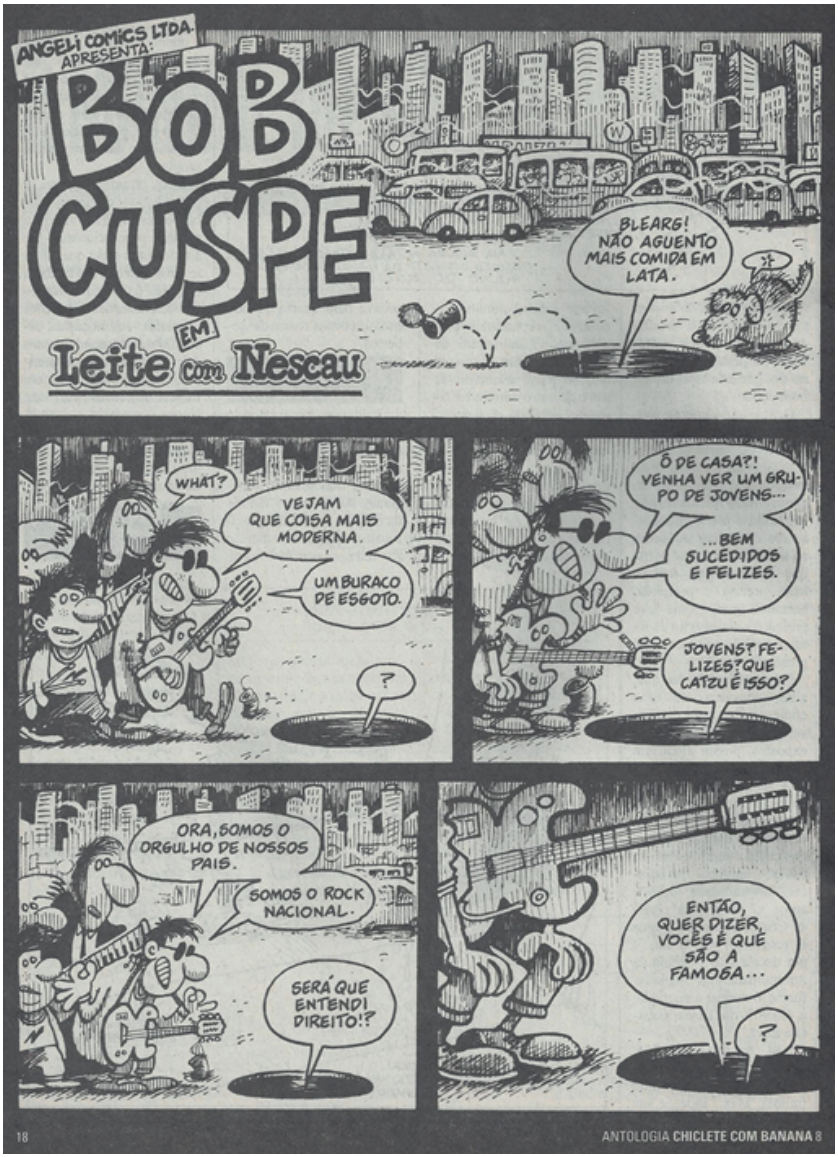
> na sociedade e mostrar o seu desacordo com tudo que está em sua volta. A aparência aponta para o universo de valores da vida urbana porque na vida cotidiana os indivíduos guiam-se pelos estímulos mais evidentes dados pela sua vestimenta dos outros para criar categorias que lhes permitam situar-se no mundo, ou melhor, "definir a realidade" (SILVA, 2002, p. 113).

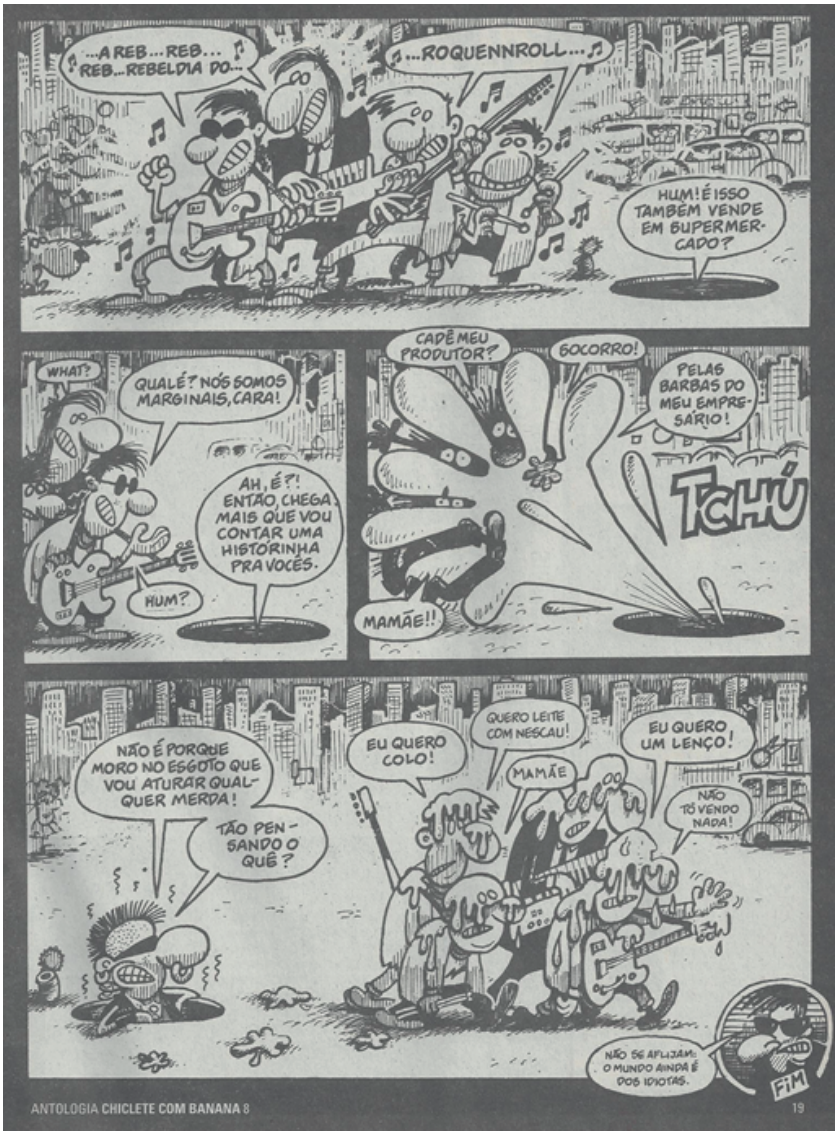
Silva (2002) argumenta que as atitudes de *Bob Cuspe* são a maneira como ele identifica a realidade social. Na concepção da personagem, o mundo é um lugar injusto, cujas relações se baseiam na dominação e na exploração:

> De acordo com ele, na sociedade, nada pode ser aproveitado e a destruição total é a única alternativa possível. Nada parece digno de confiança, tudo é lixo, a sociedade é uma fábrica de marginais e de destruição; o mundo tende a ser um imenso esgoto que mostrará, sem disfarces, todo lixo material e moral em que se transformou a sociedade (SILVA, 2002, p. 118).

Nesse sentido, a visão de mundo de Bob Cuspe é o radicalismo extremo. Para ele, o mundo é uma latrina gigante, onde a realidade social é caótica. "A realidade para ele não é nada mais que uma merda..." (SILVA, 2002).

Constata-se que o ato de “cuspir” da personagem é o seu modo mais característico de expressar o seu protesto e sua indignação com o mundo e com todos. Não se trata de propor um novo movimento social ou qualquer tipo de manifestação coletiva (NUNES, 2008). *Bob Cuspe* não propõe uma causa social, mas uma atitude contestatória individual. Sua cuspida não é apenas um protesto, mas pura irreverência. Essa postura é evidenciada nos textos a seguir.


ANGELI COMICS LTDA. APRESENTA:
BOB CUSPE EM Leite com Nescau
BLEARG! NÃO AGUENTO MAIS COMIDA EM LATA.
WHAT?
VEJAM QUE COISA MAIS MODERNA.
UM BURACO DE ESGOTO.
?
Ô DE CASA?! VENHA VER UM GRUPO DE JOVENS...
...BEM SUCEDIDOS E FELIZES.
JOVENS? FELIZES? QUE CATZU É ISSO?
ORA, SOMOS O ORGULHO DE NOSSOS PAIS.
SOMOS O ROCK NACIONAL.
SERÁ QUE ENTENDI DIREITO!?
ENTÃO, QUER DIZER, VOCÊS É QUE SÃO A FAMOSA...
?
18
ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA 8



Registramos que além do protesto, o discurso e o comportamento de Bob Cuspe retratam uma atitude niilista (NUNES, 2008):

Salientamos que o “cuspe”, expelido pela personagem, é a negação da realidade e da sociedade como um todo (NUNES, 2008). Esse sentido de protesto é uma forma de atitude contestatória contra todos, observa Silva (2002, p. 117):

> O cuspe, para esse personagem, é uma forma que encontrou para mostrar a situação de exploração em que vive e sua negação desta realidade. Essas fantasias apontam para um desejo de se opor à realidade

> identificada como injusta, caótica, um verdadeiro *câncer*. Dessa maneira a personagem se insere no discurso da revista com uma tonalidade de humor estreitamente relacionada a uma concepção de realidade a que se vinculam fantasias características de seu público.

Bivar (1984) afirma que o *punk* é uma revolução de estilo e também uma mudança de comportamento, bem como manifesta um projeto político, pois este movimento cultural incorpora valores e alguns elementos do anarquismo, como por exemplo, a negação do Estado e das Leis.

Entendemos que as "expressões como "Caos", "Destrua" e "Não há futuro" são elementos *punks* bastante presentes no cotidiano e nas aventuras de *Bob Cuspe* (NUNES, 2008). Sua própria maneira de se vestir – *Jeans* rasgados, cabelos cortados em estilo moicano ou ouriçados, roupa de couro, *piercings* – é uma representação do ideário *punk*. O fragmento abaixo 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 e o inconformismo com o momento presente:

Anarchy In The U.K.

I'm an antichrist, I'm an anarchist
Don't know what I want
But I know how to get it
I wanna destroy the passerby

'Cause I want to be anarchy
No dog's body

Anarchy for the U.K.
It's coming sometime and maybe
I give a wrong time, stop a traffic line
Your future dream is a shopping scheme

'Cause I wanna be anarchy
In the city

How many ways
To get what you want
I use the best, I use the rest
I use the enemy, I use anarchy
'Cause I want to be anarchy
It's the only way to be

Is this the M.P.L.A. or
Is this the U.D.A. or
Is this the I.R.A.?

I thought it was the U.K.
Or just another country
Another council tenacy

I wanna be anarchy
And I wanna be anarchy
Oh, what a name
And I wanna be an anarchist
I get pissed, destroy

Bob Cuspe é a sátira da condição *punk*, que tem o projeto da rebeldia, da contestação, como uma bandeira, o qual resguarda certa identidade com o ideal anarquista. Os discursos e o comportamento de *Bob Cuspe* remetem à mentalidade desse movimento contracultural.

3.3 A ARTE DE ANGELI SOB AS NOVAS TENSÕES ENTRE A CULTURA E A POLÍTICA

Do ponto de vista dos países capitalistas centrais, principalmente onde se desenvolveu a experiência do *Welfare State*, a década de 1980 representou o início do "crepúsculo" do capitalismo social e do engajamento político-público do Estado-nação com relação à sociedade. Ao mesmo tempo em que tal configuração político-institucional se estabeleceu a partir do reconhecimento e da incorporação de direitos civis, políticos e sociais, por outro lado havia ali uma forte dose de burocracia, em termos weberianos.

Sennett (2006), por exemplo, salienta que o capitalismo social se baseou em um modelo "militar-piramidal" de sociedade, isto é, sua organização sócio-política se sustentou na racionalização e na rotinização da vida e do tempo, conforme sinaliza Sennett (2006)

> O Estado previdenciário também assumiu a forma de uma pirâmide burocrática. Na ética social-democrata, os benefícios previdenciários, como a educação e as pensões por aposentadoria, eram considerados direitos universais, (...). As regras burocráticas serviam antes de mais nada à própria burocracia; idosos, estudantes, desempregados e doentes eram obrigados a comportar-se como funcionários no sentido weberiano, e não como indivíduos dotados de históricos pessoais e intransferíveis. O sistema focalizava cada vez mais a estabilidade e a autopreservação institucionais, e não a efetiva provisão de cuidados (SENNETT, 2006, p. 37).

Por outro lado, foi na década de 1980 que findou a bipolarização do mundo, trazida com o contexto da "Guerra Fria" (HOBSBAWN, 1995). Nas palavras deste autor,

> O fim da Guerra Fria retirou de repente os esteios que sustentavam a estrutura internacional e, em medida ainda não avaliada, as estruturas dos sistemas políticos internos mundiais. E o que restou foi um mundo em desordem e colapso parcial, porque nada havia para substituí-los. A ideia, alimentada por pouco tempo pelos porta-vozes americanas, de que a velha ordem bipolar podia ser substituída por uma 'nova ordem' baseada na única superpotência restante, logo se mostrou irrealista. Não poderia haver retomo ao mundo de antes da Guerra Fria, porque coisas demais haviam mudado, coisas demais haviam desaparecido. Todos os marcos haviam caído, todos os mapas tinham de ser alterados. Políticos e economistas acostumados a um tipo de mundo até mesmo achavam difícil ou impossível avaliar a natureza dos problemas de outro tipo (HOBSBAWN, 1995, p. 251).

No caso do Brasil, os anos 1980 foram denominados de "Década Perdida" por muitos críticos, políticos, jornalistas e economistas. Contudo, questionamos essa afirmação, pois a referida década foi um contexto histórico de grande efervescência política, cultural e também social. Ocorreu naquele momento histórico a passagem de uma política ditatorial para uma fase de redemocratização da sociedade brasileira. Tal período pode ser melhor tomado como um momento de intensas manifestações socioculturais e de transição política.

Para Sader (1988), a década de 1980 na sociedade brasileira foi um contexto histórico no qual se afirmaram novos movimentos sociais – populares, sindicais, políticos e outros, os quais se articularam na luta por direitos, de cidadania e pela democracia. Os novos atores sociais se constituíram como novos sujeitos políticos, se tornando vetores de ações políticas que criticavam o poder do Estado – representado pelo poder militar e pelos resquícios de sua política opressora – e a realidade brasileira marcada pela desigualdade social. Um leque de novos sujeitos políticos se colocou em cena:

- O movimento do operariado paulista e as novas configurações do sindicalismo, que se converteram em um destacado espaço de reivindicações de massas;
- A Teologia da Libertação que procurou repensar o lugar da Igreja na sociedade, construindo espaços populares de reflexão e ação sobre religião, política e sociedade;
- A crise do marxismo tradicional e a construção, no âmbito das práticas das organizações de Esquerda, de novas formas de luta e de manifestações políticas;
- A emergência de novos movimentos feministas: os clubes de mães da periferia de São Paulo, uma cada vez mais ampla inserção das mulheres no mercado de trabalho, novas reivindicações das

mulheres sobre os direitos de cidadania e as novas reflexões sobre a sexualidade e a identidade;

- A emergência do *Rock* brasileiro dos anos 1980 – *Brock* – e seus projetos musicais de crítica política, econômica, social e cultural;
- O surgimento do movimento das HQ alternativas brasileiras, que construíram projetos artístico-culturais que satirizavam e ironizavam a sociedade brasileira.

Todos esses movimentos sociais e os novos sujeitos políticos, surgidos entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, configuraram novos padrões de ação coletiva e de contestação social. A dinâmica dos novos atores sociais não só estava relacionada com suas próprias ações, mas também com a interação com outros agentes e outros movimentos.

Esse novo *fazer político* confrontava a "velha política" que ainda perpetuava um sistema que favorecia grupos dominantes. Enquanto a "velha política" era personalista, a nova política (dos movimentos) se baseava na luta social por um cotidiano mais igualitário e na reivindicação por direitos. Nas palavras de Sader (1988, p. 194):

> Nelas se valorizavam as práticas concretas dos indivíduos e dos grupos em contraposição às estruturas impessoais, aos objetivos abstratos e às teorias preestabelecidas. Valorizavam-se também os atos de solidariedade através dos quais os indivíduos transcendiam a rotina vazia imperante na sociedade. E valorizavam-se fundamentalmente uma sede de justiça que denunciava a situação social vigente. Em todos esses aspectos, as novas práticas discursivas atingiam a racionalidade tecnocrática e o individualismo burguês dos discursos dominantes.

Sob efeito, os movimentos socioculturais podem ser associados a esse contexto marcado pela contestação política e pela inserção de novos sujeitos políticos na cena pública. Os anos 1980 foram um cenário propício para o aparecimento de movimentos que se constituíram a partir da luta coletiva e da reconfiguração social, política, econômica e cultural que o país vivenciava. A geração oitentista foi, assim, marcada por um novo modo de pensar a sociedade. Se na perspectiva político-econômica a década de 1980 foi considerada "perdida" e um "fracasso", na perspectiva político-cultural foi um contexto rico e intenso. Na canção "Que país é esse"[34], da banda de *Rock* Legião Urbana, revela-se, como em muitas outras manifestações daquele momento, uma consciência politizada e de crítica à situação sócio-política vigente:

[34] Música do álbum "Que País é esse", lançado no ano de 1987.

Nas favelas, no senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação
Que pais é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
No amazonas, no Araguaia ia, ia
Na baixada fluminense
Mato Grosso, nas Gerais e no
Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso, mas o
Sangue anda solto
Manchado os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

Em outra canção, "Alagados"[35], da Banda de *Rock* Paralamas do Sucesso, também aparece o discurso político da geração de 1980 e as críticas à realidade brasileira:

Todo dia o sol da manhã
Vem e lhes desafia
Traz do sonho pro mundo
Quem já não o queria
Palafitas, trapiches, farrapos
Filhos da mesma agonia
E a cidade que tem braços abertos num cartão postal
Com os punhos fechados na vida real
Lhe nega oportunidades
Mostra a face dura do mal
Alagados, Trenchtown, favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de TV
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê

[35] Música do álbum "Selvagem?", lançado no ano de 1986.

A arte de viver de fé
Só não se sabe fé em quê

A experiência coletiva dos movimentos sociais fazia emergir uma nova concepção de política e de social. Essa nova ótica se distanciava e contradizia os discursos políticos instituídos. Procurava reinterpretar o cotidiano social. Para isso, valorizava-se a politização dos sujeitos, na luta contra as injustiças sociais e numa racionalidade política, como destaca Sader:

> Os movimentos sociais foram um dos elementos da transição política ocorrida entre 1978 e 1985. Eles expressaram tendências profundas na sociedade que assinalavam a perda de sustentação do sistema político instituído. Expressavam a enorme distância entre os mecanismos políticos instituídos e as formas da vida social. Mas foram mais que isso: foram fatores que aceleraram essa crise e que apontaram um sentido para a transformação social. Havia neles a promessa de uma radical renovação da vida política (SADER 1988, p. 313).

Sader aponta também que os movimentos sociais refletem outros sentidos políticos:

> Apontaram no sentido de uma política constituída a partir das questões da vida cotidiana. Apontaram para uma nova concepção política, a partir da intervenção direta dos interessados. Colocaram a reivindicação da democracia referida às esferas da vida social, em que a população trabalhadora está diretamente implicada: nas fábricas, nos sindicatos, nos serviços públicos e nas administrações dos bairros (SADER, 1988, p. 313).

A década de 1980 e sua geração ficaram marcadas por formas diferenciadas de expressão e por novas configurações políticas. Cada um dos novos sujeitos em cena remetia a diferentes experiências, histórias e concepções. As HQs alternativas e seus autores, entre eles Angeli, fizeram parte desse contexto em que projetos políticos de natureza contestatória foram constituídos e passaram a integrar a vida político-social da sociedade brasileira.

A construção artístico-cultural (trabalho – arte) de Angeli partiu do propósito de produzir uma reflexão sobre a realidade social, cultural e política do país, isto é, através da arte buscava problematizar os diversos campos da existência humana: o emocional, o existencial, a política, o econômico, os relacionamentos sociais, a sexualidade.

Angeli, desde logo, se interessa pelo cotidiano social, procurando entender como as pessoas vivem, se relacionam e concebem a vida. A importância das HQ, segundo o artista, está no "uso militante" da arte. Usar as narrativas gráficas como crítica da sociedade é o que se propõe: "que as histórias em quadrinhos 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 as minhas personagens existem no mundo real"[36]

É possível notar-se que havia, naquele momento de construção da perspectiva artística do cartunista Angeli, uma identificação com o discurso marcuseniano, centrado no propósito de construir uma "arte de vanguarda" por meio de uma "linguagem revolucionária" capaz de promover uma reflexão política sobre a realidade social.

Marcuse (1978) afirma que, com o desenvolvimento do capitalismo, o proletariado perdeu seu potencial de consciência política, tendo sido absorvido pelas próprias leis do mercado e diretrizes econômicas. Para Marcuse (1978), com o declínio do movimento operário, o projeto revolucionário emergiria em outros setores ou categorias sociais, como por exemplo nas mulheres, na juventude, nas minorias, nas artes etc. Quanto às artes, teriam potencial para fazer surgir uma linguagem e uma mentalidade questionadora sobre o *Sistema.* A arte teria um sentido político-social, podendo fazer com que a sociedade fosse questionada e refletida e com que os indivíduos percebessem como o social é gerenciado e, a partir disso, podendo transformá-lo. Nas suas palavras:

> A fim de que se faça mais claro o que estou querendo dizer, discuto em primeiro lugar em que sentido a arte é uma faculdade cognitiva dotada de uma verdade intrínseca e em que sentido a linguagem da arte revela uma verdade oculta e reprimida. Sugeri que a arte, em sentido extremo, fala a linguagem da descoberta (MARCUSE, 1978, p. 249).

A relação, entretanto, entre arte e política não poderia ser reduzida a uma forma estreita. Ao contrário, na percepção do autor, tratar-se-ia de uma relação complexa, de mútua potencialização, mas não de redução. Não se trata de transformar a arte em puro instrumento da política, em um panfleto:

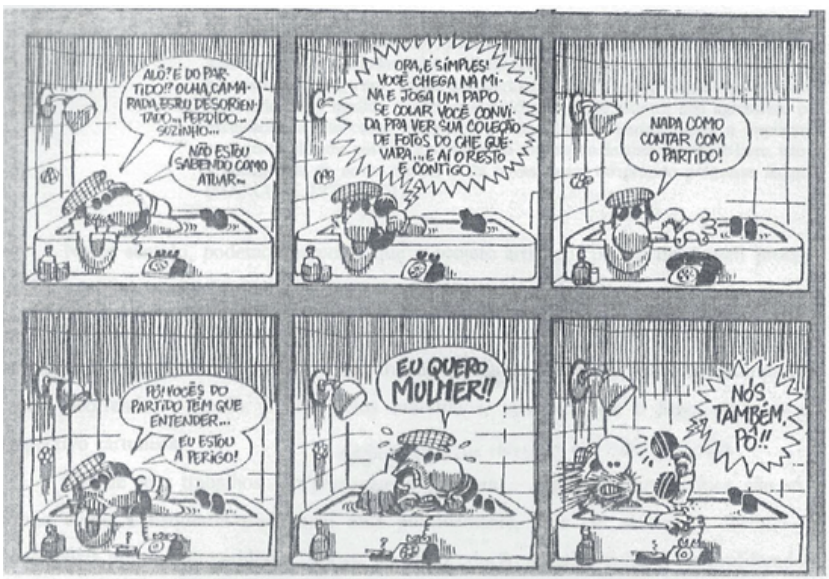
> Por certo, o conceito de 'arte política' é monstruoso e a arte por si nunca poderia cumprir essa transformação, podendo, entretanto, liberar a percepção e a sensibilidade necessitadas para a transformação. E, uma vez que uma mudança social houvesse ocorrido, a arte, forma

[36] Entrevista com Angeli, realizada em 2005 pela Revista *Criativa*.

> da imaginação, poderia guiar a construção da nova sociedade. E, à medida que os valores estéticos são valores não agressivos por excelência, a arte como tecnologia e como técnica também viria a implicar a emergência de uma nova racionalidade na construção de uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e de novas metas do próprio progresso técnico (MARCUSE, 1978, p. 251).

Nessa direção, observamos que o projeto artístico-cultural de Angeli procurava refletir política e criticamente sobre a condição humana e as transformações sócio-político-culturais que estavam em curso na sociedade brasileira naquele momento. Mas, tal atitude não o levou a um nível de engajamento político que viesse a comprometer o exercício da criatividade artística.

A personagem *Meiaoito*[37], por exemplo, conforme comentamos anteriormente, representava uma crítica à forma como a Esquerda tradicional atuava politicamente, mas também uma sátira do declínio dessa concepção de política. Apesar de sua produção artístico-cultural ter deslanchado a partir dos anos 1980, Angeli sofreu fortes influências de muitos movimentos socioculturais anteriores, do movimento *Hippies* ao pensamento marxista, como se percebe no texto:



[37] A estreia da personagem MeiaOito foi em dezembro de 1985 na Revista Chiclete com Banana. As tiras em quadrinhos da personagem foram publicadas na respectiva revista e no Jornal Folha de São Paulo.

No contexto mesmo da redemocratização, Angeli buscou captar e expressar, com suas personagens e narrativas, o caráter contraditório no *fazer político* da militância de Esquerda e também o intenso "declínio do homem público" (conforme expressão de Sennett, 1998) e da noção do ato de questionar. Por outro lado, já buscava incorporar tendências de pensamentos que questionavam cada vez mais fundamentalmente os referenciais utopistas do período anterior, fortemente simbolizados no Maio de 68.

Naquele contexto, anunciava-se certo esvaziamento da política. Soares (1993) afirma que o espaço público estava perdendo a sua condição de local de manifestações sociais. A interferência do privado nas questões públicas proporcionava uma mudança na perspectiva política. A política estava se tornando cada vez mais referida a motivos personalistas, egocêntricos e consumistas. A forma de organização e representação partidária entrava em declínio, o que contribuía para a decadência do ser político-coletivo. Sobretudo os valores da Esquerda encontravam-se sob forte questionamento e desconstrução. Os partidos de Esquerda perdiam suas características básicas: afirmação ideológica, sentimento coletivista, esperança na transformação social, reconhecimento do partido como representação de classe.

Em um contexto de declínio das metanarrativas – o iluminismo, o marxismo, o cristianismo etc. – como explicadoras universais do mundo social, o *partido-catedral*[38] perdia seu sentimento revolucionário e de mudança sócio-política e entrava em uma crise profunda. Soares (1993), registra:

> De todo modo, hoje o homem deixou as catedrais – ou elas desabaram – e esse movimento parece irreversível. A interrogação básica é a seguinte: fora do partido-catedral e na ausência de um balizamento ético (que se queria fundado numa tradição, numa ciência e no corpo institucional da organização política) integrador e mediador, graças ao qual tornara-se possível, para a cultura política das esquerdas (ou mais particularmente comunista), transitar sem embaraços entre o público e o privado, respeitando suas especificidades e as peculiaridades distintivas de seus respectivos campos valorativos, será ainda viável respeitar a dicotomia democrática (entre as esferas pública e privada), mantendo uma identidade política... (SOARES, 1993, p. 168).

Com o advento da globalização e do pensamento neoliberal, a política se modificou e passou a atender os interesses do mercado financeiro e do capital livre-fluído, dissociando-se da noção de cidadania e da luta pelo bem comum. Resultou daí uma visão de mundo crescentemente informada

[38] Ver Soares (1993).

pelo individualismo, consumismo, privatismo. A dinâmica social passou a se basear cada vez mais no desenraizamento social, no individualismo, no contexto competitivo e na fragmentação da existência sociocultural. A política global fez com que os indivíduos perdessem o ato de questionar e a vontade de lutar por seus direitos. Na tira abaixo, percebe-se esse sentido de um declínio da consciência política de emergência da política do consumo:

A morte simbólica-emblemática da personagem *Meiaoito* mostra como a mentalidade política e o sentimento ideológico foi perdendo sua influência no social para a política pragmática do mundo global. Ironia da história: *Meiaoito* foi morto ao ser atropelado por um caminhão da Coca Cola.

Segundo Sennett (2006), o novo tempo produziu uma nova política, onde os cidadãos se tornaram eleitores-consumidores, isto é, um sentimento de desencantamento político e a perda do senso cívico tornaram o espaço público muito mais um cenário de sedução e do exercício do *marketing.*

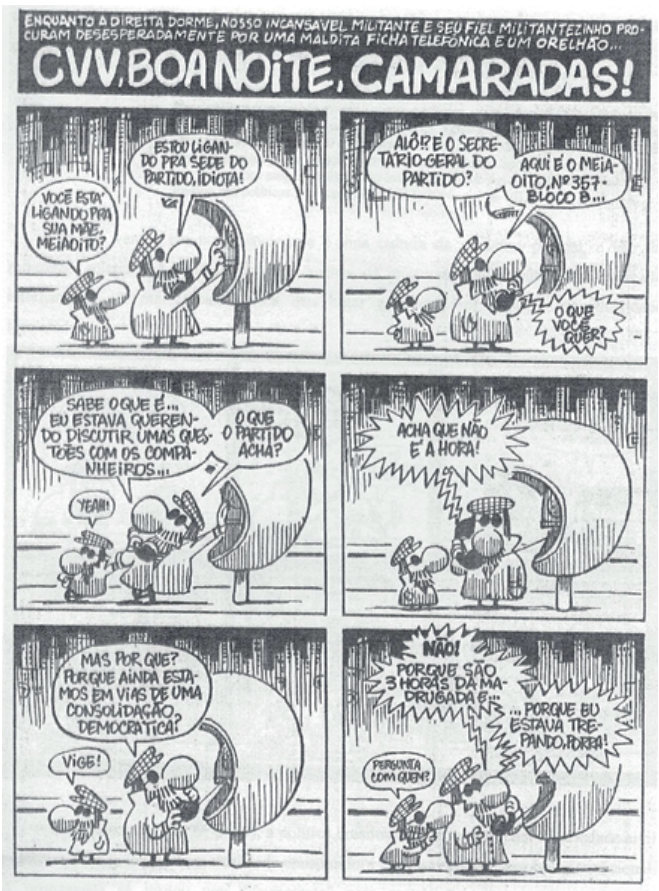
A política teria sido absorvida pela lógica mercadológica e os políticos teriam colocado seus discursos à venda como produtos. A mentalidade passou a ser regrada pelo consumo, pelo desejo irracional, pela intemperança e pelo espetáculo.

Essa debilitação da capacidade política no imaginário social estava tornando o *fazer político* uma espécie de guerra imagética, com o conhecimento sendo destituído de conteúdo social e dando lugar ao impulso ao consumo e aos desejos transitórios. A política estaria virando uma marca a ser consumida e o cidadão se tornando um cego consumidor.

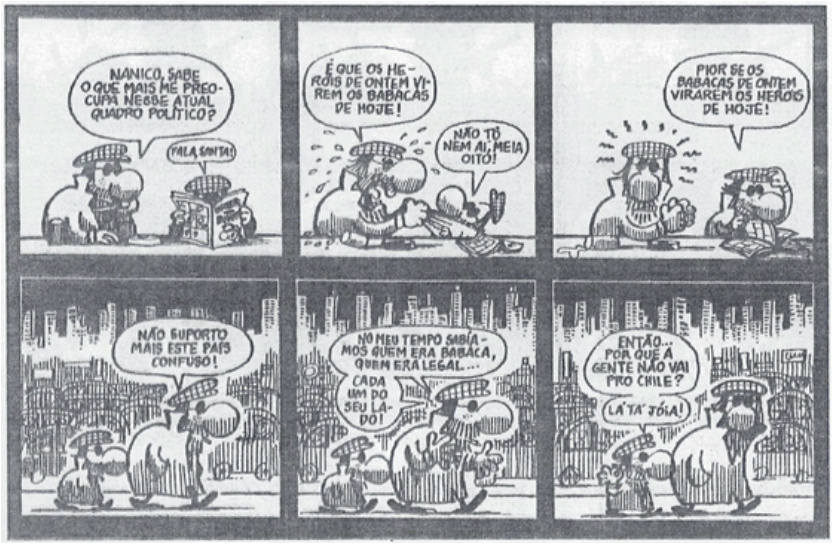
Sennett (2006) salienta que essas mudanças fizeram com que a política se tornasse "plástica", flexível e a relação entre o público e o político se transformasse em um assunto de mercado. A queda da cidadania e do sentido cívico na sociedade contemporânea estaria trocando de lugar com o consumismo excessivo e o indivíduo expectador-consumidor. A paixão consumptiva estaria fazendo com que a plataforma política se transformasse em marcas mercadológicas. O individualismo estaria tomando conta do público e do político, fazendo com que o exercício da cidadania se torne um mero consumismo. É o que afirma Sennett (2006):

> Nas políticas governamentais, como negócios, esta mentalidade consumptiva adéqua-se ao contexto das novas instituições. Tanto na política quanto nos negócios, são as ideias de curto prazo que prevalecem em matéria de processo; as formas mais lentas e constantes de crescimento ficam sob suspeita. Súbitas guinadas de política em instituições empresariais geram insegurança ontológica e ansiedade flutuante; o mesmo nas políticas públicas. (SENNETT, 2006, p. 160-161).

Quanto a *Meiaoito*, vivia em um contexto ao mesmo tempo delimitado pela transição política brasileira, mas no qual era pintado como portando um perfil anacrônico, visto que começava a chegar por aqui os novos ares da globalização, que autores como Sennett (1998) associam ao declínio do homem público.



O quadro político de então, para pontos de vista como o de *MeioOito*, havia se tornado demasiado confuso, na proposição de Angeli:

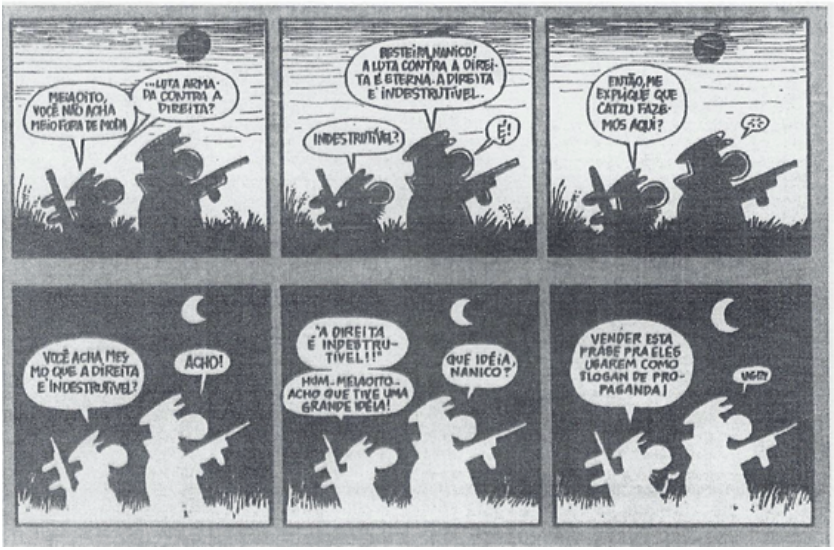


Para Kuschinedr (1999), a política brasileira passava a ser guiada pela mentalidade consumidora e pelas regras do *marketing* tradicional. A propaganda se tornava uma "ferramenta" para as eleições e para o exercício da governabilidade.

Para Angeli, conforme sugeria com suas personagens dos anos 1980, a militância se transformava em mercadoria a ser consumida. Os antigos militantes se tornavam cegos com suas idealizações ou se vendiam ao neoliberalismo. Nas suas próprias palavras:

> Na época, eu tinha acabado de sair da militância política e isso incomodava a turma. Acho engraçado que muitos desses detratores acabaram virando ministros de Estado que pegam dinheiro público para cobrir rombos de empresas privadas. Não guardo mágoas, eu sabia do que falava através de Meiaoito. O tempo mostrou minha razão: tirando uns três ou quatro autênticos, a militância era um verdadeiro teatro. Eles viraram burocratas caretas. Alguns mantiveram aquelas ideias originais ultrapassadas e outros abraçaram o neoliberalismo[39].

[39] Entrevista com Angeli, realizada pela Revista EleEla (1995).



O discurso de Angeli sugere o quanto a busca por uma sociedade de direitos entrou em declínio e como a não preocupação com o comunitarismo se tornou o lema até mesmo da Esquerda.

No próximo capítulo, analisaremos a discussão sobre cultura midiática, a partir das questões trazidas pela *Escola de Frankfurt*, até chegarmos a abordagens contemporâneas sobre o declínio do espaço público e à fragmentação das identidades culturais no mundo globalizado. Essas questões são essenciais para entendermos a linguagem discursiva de Angeli sobre as mudanças políticas e culturais que marcaram os anos 1990 em diante, momento no qual ele desenvolve as personagens *Luke e Tantra*.

CAPÍTULO 4

UMA VISÃO DO MUNDO CONTEMPORÂNEO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE *LUKE E TANTRA* DE ANGELI

4.1 A CONSRUÇÃO DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *LUKE & TANTRA*

A história em quadrinhos *Luke & Tantra* foi criada pelo cartunista Angeli, em 1988, dentro do universo quadrinístico da revista *Chiclete com Banana*, mas a publicação das aventuras dessas personagens concentrou-se no jornal *Folha de S. Paulo,* entre 1988 – 2002. Suas tiras também foram publicadas no site http://www2.uol.com.br/angeli/, juntamente com outras personagens angelianas.

A periodicidade das tiras dessas personagens não era regular na *Folha de S. Paulo*, pois Angeli também publicava neste jornal tiras com outras personagens oriundas da revista *Chiclete com Banana*. A estrutura das tiras permanecia no mesmo modelo publicado na revista, isto é, uma tira formada por três quadros.

As HQs de Luke & Tantra foram republicadas em duas encadernações especiais pela editora *Devir*, intituladas *Luke & Tantra - Sangue Bom* (2000) e *Luke & Tantra – Hormônios em Fúria* (2004). A diferença da publicação nas encadernações de luxo para a publicação feita no jornal estava na estrutura das tiras. Nas encadernações, elas faziam parte de arcos de histórias, ou seja, a sequência das tiras obedecia a uma narrativa interdependente.

Apesar *de Luke & Tantra* ter tido uma independência da publicação realizada na revista *Chiclete com Banana*, as aventuras das personagens fazem parte desse universo concebido por Angeli.

Tal revista foi um projeto do cartunista, cujo propósito era o de refletir, satirizar e ironizar os costumes, a sociedade brasileira e, mais amplamente o próprio imaginário da Modernidade. Seu objetivo estava na desconstrução dos valores construídos pelas metanarrativas modernas. Segundo Silva:

> O que se pode notar é que a tematização dessa realidade é que se constitui o fato novo para o público; desde que Angeli apresenta personagens tão próximas da realidade, a possibilidade de processos identificatórios e de projeção aumenta. Entretanto, essa característica também estabelece uma fusão entre o que o autor representa da realidade e o que ela é concretamente;

> nesse processo notou-se que a realidade não apresenta na revista como um espelho, mas sim transformada pela intencionalidade de Angeli. Dessa forma, ele seleciona alguns aspectos do real e os atrela a elementos em sua interpretação da realidade (SILVA, 2002, p.131).

A *Chiclete com Banana* e todo o universo angeliano faz parte de uma preocupação do cartunista em refletir sobre o cotidiano da realidade urbana. Seu interesse está nos comportamentos dos novos grupos sociais e nas novas formas de sociabilidade. Sua interpretação da realidade está, então, conectada com a exposição das realidades urbanas alternativas.

Para Santos (2007), a produção artístico-cultural de Angeli está relacionada a uma forma de humor satírico. O discurso de Angeli é o humor urbano, político, erótico e comportamental. Desse modo, as tiras em quadrinhos *Luke & Tantra* são uma interpretação irônica do contexto social da Globalização, isto é, os quadrinhos das personagens são uma interpretação imagética da realidade global e pós-moderna.

As personagens *Luke e Tantra*, e os tipos com quem essas dividem as cenas cotidianas, são uma representação satírica das tribos urbanas que emergiram com as fragmentações das identidades do período Global. Conforme admite o próprio autor:

> Sempre busco ideias em comportamentos alternativos. Luke e Tantra não fogem à regra. É a geração que misturou Nirvana com hip-hop, a primeira que se formou no Brasil democrático, sem o fantasma do militarismo dos anos 60 e 70. Luke e Tantra representam uma geração que lida com essa rebeldia fabricada pela indústria fonográfica, que se compra em supermercados. Sou apenas um retratista de uma época.[40]

Angeli procurou evidenciar uma geração em busca de novas maneiras de expressão e novas formas de sociabilidade, que satirizam o modelo moderno de sociedade.

O surgimento das tiras em quadrinhos *Luke & Tantra* está associado a um momento de transição do trabalho de Angeli. Esse momento pode ser entendido como a passagem da perspectiva *underground* do cartunista para uma perspectiva *mainstream*, mesmo que mantendo um teor satírico sobre o cotidiano comportamental da vida urbana globalizada. As aventuras das personagens Luke e Tantra são uma sátira da cultura do consumo dos tempos atuais, ao mesmo tempo em que expressam uma passagem na trajetória do cartunista para um tipo de criação assimilada pelos grandes veículos de comunicação impressa e pelos seus leitores socialmente bem comportados.

[40] Comentário do cartunista Angeli para a Revista Criativa. FERLA, 2005.

4.2 O ESPAÇO URBANO DE *LUKE* E *TANTRA*: LUGAR DA MUNDIALIZAÇÃO

O ambiente social onde as personagens *Luke* e *Tantra* vivem e constroem suas relações e o seu cotidiano é o espaço urbano paulista. A cidade de São Paulo é um dos maiores centros urbanos da América Latina e do mundo. Como a maioria das personagens de Angeli, *Luke* e *Tantra* vivem nessa cidade cosmopolita. Como todas as capitais mundiais, a cidade de São Paulo está passando por um processo de mudanças devido aos movimentos globalizadores. Tais transformações causam uma intensa degradação ambiental, insegurança social e, consequentemente, segregação. Canclini (2003) salienta que o advento da globalização levou o ser humano a reimaginar e reconfigurar a nossa localização geográfica e geocultural. A ideia de pertencimento e de deslocamento tornaram os lugares muito mais flexíveis. Esses *habitats* de "escolhas livres" contribuíram para a emergência de variedades de informações e de diversos estilos. Os lugares são múltiplos e dinâmicos. As cidades estão se movendo, vivendo um processo de constante mudança. Tornaram-se lugares de "forasteiros", de "viajantes" e de transeuntes que se deslocam e não possuem ou se distanciam das características de pertencimento.

Essa mudança, em relação ao espaço, tem, por outro lado, contribuído para a construção de um "espírito" de ressentimento humano, bem como para um esvaziamento dos espaços públicos. Por causa do medo do "estranho" e do crescimento da violência, os espaços estão sendo privatizados e fechados.

Bauman (2001) afirma que a privatização dos espaços públicos e sua "militarização" tornaram os lugares não engajados socialmente, isto é, os locais foram esvaziados e cercados, o que cria um sentimento de exclusão e de individualismo. Ao se tornarem vazios, os espaços propiciam uma "queda" dos laços humanos e a perda da civilidade e da capacidade de se interagir com os outros.

Esse afastamento físico "quebra" o diálogo social e também contribui para o declínio da consciência política. Com o isolamento das pessoas e a segregação social, as cidades se tornaram locais de desconfiança, de medo, de intolerância, de hostilidade para com o "outro". As cidades globais são lugares do deslocamento constante e do não apego humano. Os locais públicos assumiram uma característica de *agorafobia*. Onde estão as pessoas? O que aconteceu com as manifestações públicas? Os homens e mulheres vivem nas cidades a partir de um ideal de não engajamento social e de não construções de laços sociais. Estes últimos se tornaram mais fluidos e passageiros.

Canclini (2003) concorda com tal percepção, embora também pondere. Para ele, a concepção urbanística integradora ainda é utilizada como modelo para as diversas classes sociais. Nesse sentido, os grandes centros urbanos são lugares de interculturalidade e de construção de novas sociabilidades.

Dentre os intérpretes dessas novas sociabilidades, há também os que consideram que as grandes cidades do mundo vivenciam um duplo processo social. No cotidiano urbano se estabelece o declínio do espaço público e da consciência político-coletiva, mas também tem dado lugar ao surgimento de novas formas de expressões comunitárias. O *neotribalismo* urbano faz parte dessas manifestações. Tal fenômeno procura se distanciar dos padrões comportamentais "modernos" e se aproximar de características socioculturais mais associadas a novos padrões de sociabilidade. O caráter comunitarista e afetivo dessas novas sociabilidades é construído por laços frágeis e circunstanciais. Essa concepção é concebida também por Maffesoli:

> No quadro de uma sociedade complexa, cada um vive uma série de experiências que não têm sentido se não dentro do contexto global. Participando de uma multiplicidade de tribos, as quais se situam umas com relação às outras, cada pessoa poderá viver sua pluralidade intrínseca; suas diferentes "máscaras" se ordenando de maneira mais ou menos conflitual, e ajustando-se com outras "máscaras" que circundam (MAFFESOLI, 2006, p. 238).

Buscando estar em sintonia com tais transformações, Angeli constrói personagens urbanos em cenas urbanas, com um foco sobre os novos tipos juvenis, as *novas tribos*, como que sugerindo nesses emblemas um novo contexto mundial de Globalização:

> Uma coisa é certa: sempre irá existir um bando de garotos tocando guitarra e gritando impropérios ao microfone. É essa barulheira dos infernos, essa postura espinhuda, esse berro esganiçado vindo lá dos beatniks, passando pelos hippies, black powers, punks e rappers... que chega aqui, no final do milênio, com a molecada mexicana furando a língua e o nariz igual aos africanos, garotos da Rocinha tatuando o corpo como se fossem japoneses; uma molecada chicana, negra, branca, amarela, ou mestiça, usando dreadlocks jamaicanos, fazendo hardcore indiano, samba rap pernambucano com pegada de Rock, um comportamento que se estende de Belém à Nova Iorque. Na realidade, é essa molecada que faz a verdadeira globalização (ANGELI, 2000, p. 3).

Sob tal ponto de vista, o cartunista evidencia como vê nas grandes cidades, em perspectiva multicultural, as articulações entre *global* e o *local*.

Angeli privilegia, nas aventuras de *Luke* e *Tantra*, alguns lugares que servem de pontos de encontros e de relacionamentos dos "tipos alternativos" (novos tribalismos urbanos). São exemplos; as praças, as ruas, os coretos, as esquinas, as garagens (que as bandas musicais usam para ensaiar e trocar ideias), os bares, as lojas de discos, viadutos, banheiros públicos, os edifícios, os parques e as próprias casas das personagens. Dentre todos os locais urbanos citados, destacam-se – nas HQ de *Luke* e *Tantra:* o *Bar da Magralha*, a loja *Cogumelo Records* e os apartamentos de *Luke* e *Tantra*. Esses espaços simbolizam e satirizam os espaços públicos e privados onde os indivíduos convivem, constroem seus cotidianos sociais e se mobilizam constantemente.

O *Bar da Magralha* é uma sátira aos bares alternativos da cidade São Paulo, onde muitos grupos – *punks, darks, góticos, metaleiros, grunees, britpops* etc. – se encontram para se relacionarem uns com os outros:

A loja *Cogumelo Records* também é uma sátira. Neste caso, a loja simboliza o ponto de encontro e de consumo dos tipos tribais urbanos:

Os apartamentos de *Luke* e *Tantra* são um dos principais locais onde as histórias acontecem. Neles, as personagens falam sobre política, sexualidade, relações de gênero, *rock*, ironizam o cotidiano e se angustiam diante das incertezas da vida. Nas tiras em quadrinhos abaixo, tais temas

aparecem nos diálogos entre as personagens:

A tira *Luke* e *Tantra* é uma representação satírica das novas tribos urbanas que, no contexto da Globalização, encontram meios diversos para enfrentar a insegurança social e se lançar à busca de novas formas de se apresentar e de se afirmar, em um constante esforço de reelaboração identitária.

4.3 *LUKE & TANTRA* E OUTROS PERSONAGENS

As personagens *Luke* e *Tantra* são duas anti-heroínas dos anos

1990 e retratam o universo dos adolescentes da classe média paulistana. São representações satíricas da geração Kurt Cobain, cuja mentalidade está relacionada à descrença em torno da discussão política. Seu cotidiano está povoado por dilemas sobre a sexualidade nos tempos atuais.

Luke e *Tantra* são duas adolescentes, cuja "beleza" (no que se refere aos padrões estéticos convencionais) não faz parte de suas características. Além disso, as duas personagens, apesar de serem amigas, possuem diferenças nas mentalidades e também nos comportamentos:

Luke é uma garota branca, muito magra e alta de 18 anos. Ela tem longos cabelos pretos e usa óculos redondos, estilo John Lennon. Sua vestimenta diária é um casaco laranja, camiseta branca, saia amarela com cumprimento baixo dos joelhos e botas. *Luke* é uma leitora de Baudelaire, fã de Nirvana, de Madonna e Lou Reed. É uma garota intelectualizada, que mistura ídolos com perfis díspares e que tenta romper com o declínio do espaço público e da ausência da discussão política. Para ela, a sua geração vive um vazio existencial. A voz de *Luke* é o discurso da indignação e do descontentamento de uma geração vazia, sem perspectiva e que se rendeu ao consumismo. A geração de *Luke* pode ser representada na canção *Smells Like Teen Spirit*, escrita por Kurt Cobain, do disco *Nevermind* do *Nirvana*:

Load up on guns, bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's over bored and self assured
Oh, no I know a dirty word

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello

With the lights out it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us

A mulatto, an albino
A mosquito, my libido, yeah, hey, yay

I'm worse at what I do best
And for this gift I feel blessed
Our little group has always been
And always will until the end

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello

With the lights out it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulatto, an albino
A mosquito, my libido, yeah, hey, yay

And I forget, just why taste
Oh, yeah, I guess it makes me smile
I found it hard, it's hard to find
Oh, well, whatever, nevermind

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello

With the lights out it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulatto, an albino
A mosquito, my libido,

A denial, a denial, a denial
A denial, a denial, a denial
A denial, a denial, a denial

Luke critica o mundo globalizado devido à perda do senso crítico e à falta das discussões públicas. Para ela, o mundo atual não integra os indivíduos, mas fragmenta a sociedade em uma perspectiva individualista. *Luke* acredita que sua geração possui uma mentalidade consumista e que não se preocupa com a cidadania e nem com os direitos civis.

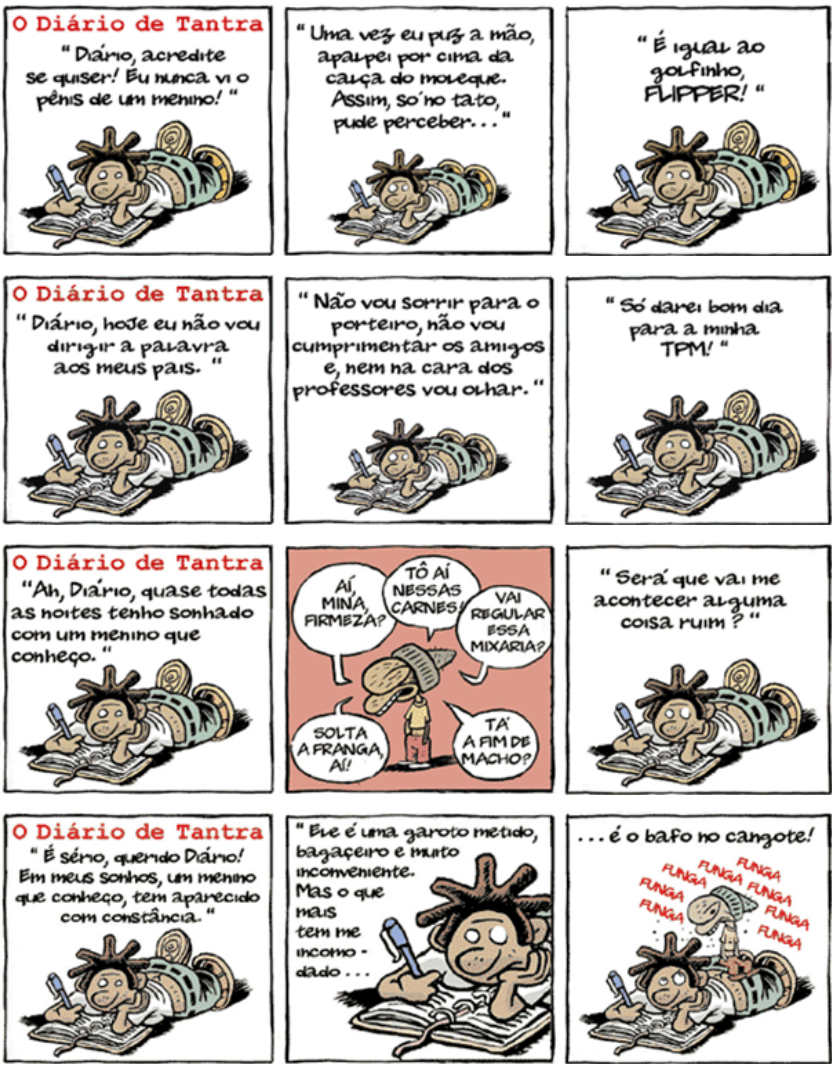
Tantra caminha no sentido inverso em relação ao comportamento e à mentalidade de sua melhor amiga e parceira de aventuras. O interesse de *Tantra* está na sua luta para perder a sua incômoda virgindade e na curtição do sexo livre.

A mentalidade e a preocupação de Tantra estão relacionadas com o sexo e com seus dilemas sobre o seu próprio corpo:

Diferente de *Luke*, a personagem *Tantra* é uma garota negra e baixinha, de 16 anos, com peitos fartos e uma bunda grande. Ela tem cabelos estilo *dreads* e veste uma blusa branca sem sutiã, calças jeans folgadas e botas.

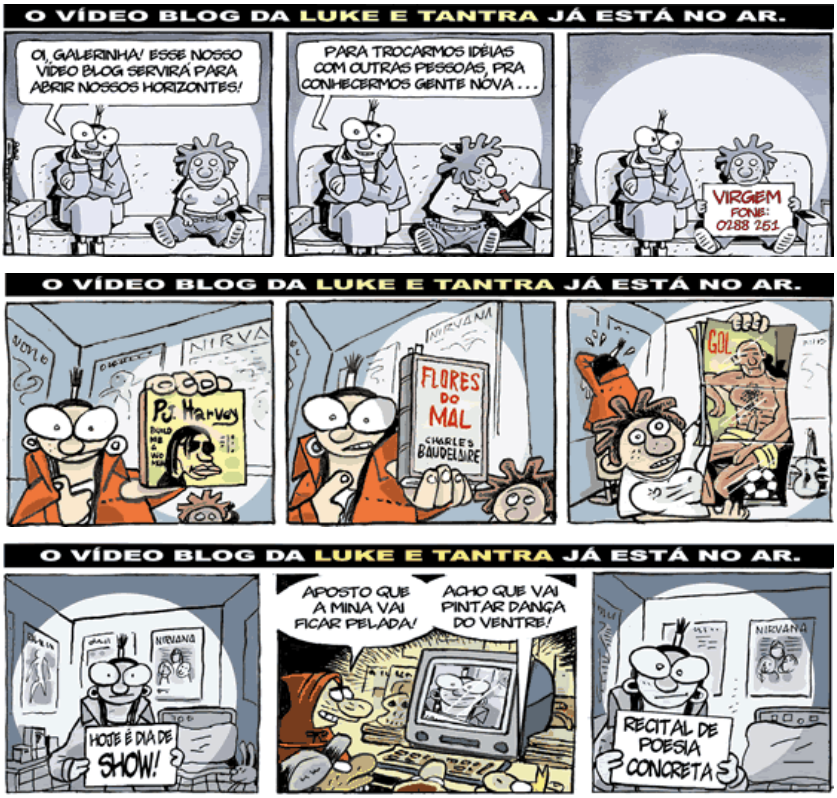
O comportamento de *Tantra* se baseia unicamente na busca pelo sexo e pelo prazer. Entretanto, a incansável preocupação de *Tantra* está, primeiramente, na sua virgindade, que, para ela, é um martírio, é um peso no seu cotidiano e também uma vergonha.

A sua mentalidade está voltada para o sexo e o corpo. Ao contrário da amiga *Luke*, ela não se preocupa com os problemas públicos:



Tantra é uma representação irônica de Angeli sobre os tipos femininos do período pós-revolução sexual. A personagem é uma reflexão do amor *líquido* e *fluído* do período pós-moderno, cuja característica é a flexibilização das relações humanas.

Enquanto *Luke* critica o presente pela falta de manifestações e contestações de sua geração, *Tantra* quer apenas viver o sexo livre. Nas tiras em quadrinhos abaixo, percebemos as diferenças discursivas e comportamentais das personagens:



As personagens evidenciam através dos seus discursos suas diferentes opiniões. Mesmo sobre a questão da sexualidade feminina:

Tantra reduz a sexualidade ao puro prazer, mesmo quando vai ao ginecologista:

ESTOU CURIOSA, LUKE! COMO SERÁ O GINECOLOGISTA?
VAI VER É UM DEUS GREGO!
SENHORITA TANTRA!/ O DOUTOR FÁBIO IRÁ ATENDÊ-LA!
ELE ME CHAMA!
ESPEROU MUITO, GARANHÃO?
DR. GUI
ENTÃO A SENHORITA ESTÁ COM UMA ESTRANHA SECREÇÃO VAGINAL?
MEU DEUS! ELE É LINDO!!
VOCÊ DEIXARIA EU EXAMINÁ-LA ASSIM, COMO DIREI... MINUCIOSAMENTE!
DEIXAR EU DEIXO. MAS EU PREFERIRIA SE PINTASSE UM CINEMINHA ANTES!
UI!
MUITO BEM, SENHORITA!
ESTÁ PRONTA PARA O SEU PRIMEIRO EXAME...
GINECOLÓGICO!
MINHA MÃE! É HOJE!
RELAXE! ESTOU SÓ FAZENDO UMA COLETA DE MATERIAL!
O QUÊ? VOCÊ ESTÁ TIRANDO COISAS DE DENTRO DA MINHA VAGINA?
POSSO?
DESDE QUE DEVOLVA DEPOIS!
SENHORITA, AQUI ESTÁ O REMÉDIO QUE IRÁ CURAR O SEU CORRIMENTO VAGINAL!
TRÊS OU QUATRO VEZES POR DIA, NA PARTE EXTERNA DA VAGINA, VOCÊ APLICA ESSE POZINHO!
PÓ!?
E SE EU FICAR VICIADA?

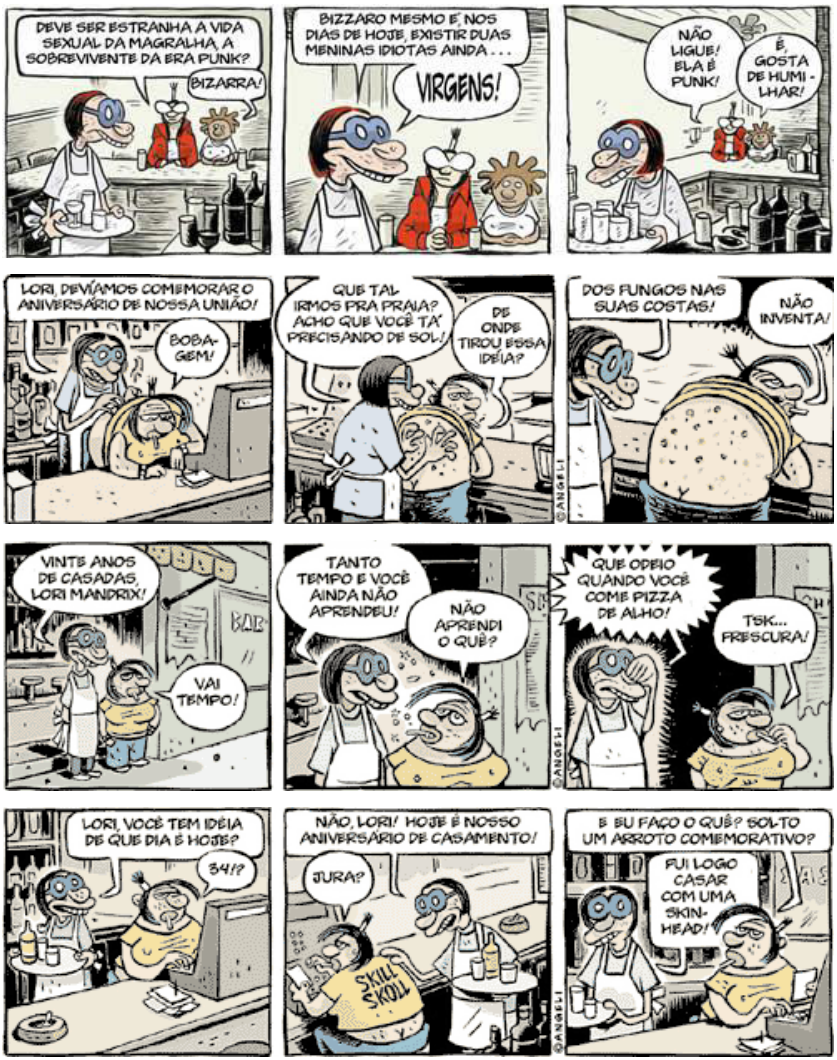
Luke e *Tantra* são a pura irreverência sobre a geração dos anos 1990-2000. Seja nas suas intimidades, na formação da sua banda de *rock* ou nos dilemas existenciais, as personagens são a satirização dos jovens de classe média do universo cosmopolitano de São Paulo no período globalizado, quanto às suas contradições e dilemas. O cotidiano das duas personagens se situa entre um certo saudosismo em relação a um tempo marcado pelo engajamento e debate políticos, representado por *Luke*, e a ansiedade em se aventurar em um universo referido ao prazer pelo prazer, em cada momento presente vivido, representada por *Tantra*.

Além das personagens centrais, outras surgem ao longo das histórias desenvolvidas pelo cartunista. Citaremos nove personagens que convivem no mundo de *Luke* e *Tantra*, compartilhando suas contradições e dilemas e, assim, compondo esse caleidoscópio de tipos juvenis que configuram os novos tempos pós-modernos que o autor pretende representar.

Moska é um jovem assediador de garotas, lesbofóbico e também é um pornógrafo declarado. Seu tamanho e sua higiene são inversamente proporcionais. *Moska* é presidente e fundador da *Associação dos Onanistas e Ejaculadores Precoces do Brasil*. Seu comportamento se baseia apenas no assédio e na sexualidade, bem como vive perseguindo *Luke e Tantra*.

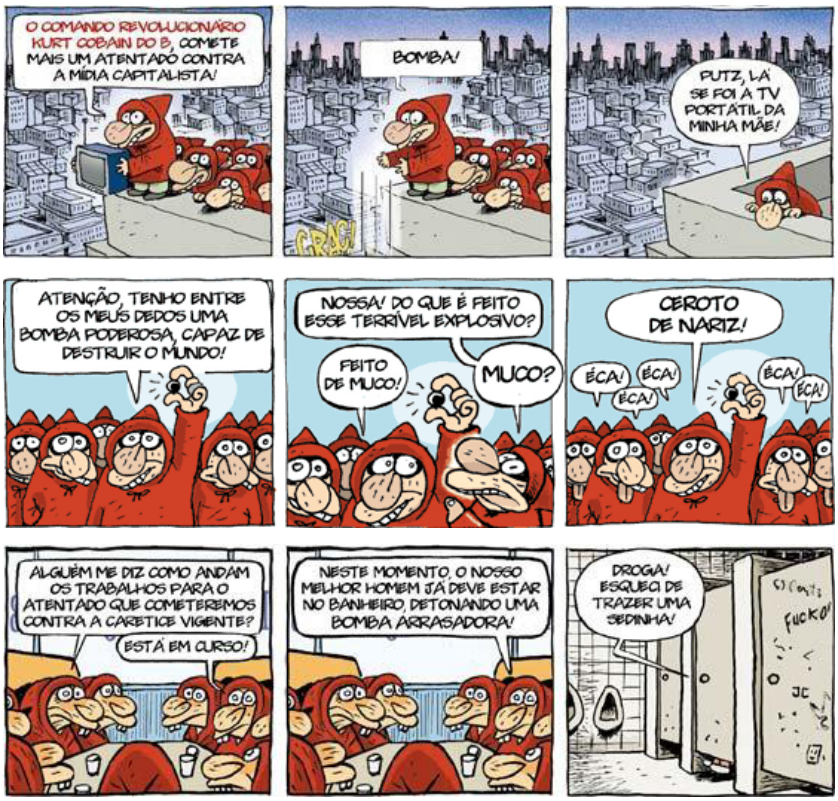
Orelha é um garoto totalmente despreocupado com o cotidiano e com os dilemas da vida. É desencanado com tudo, menos com a sua masculinidade. O seu próprio vocabulário demonstra sua aparente tranquilidade. As expressões, como “sei lá” “eu, não”, são utilizadas por *Orelha* para demonstrar sua tranquilidade excessiva com a preocupação alheia. Ele evita andar com os seus próprios amigos para ninguém pensar que é gay. *Orelha* é a paixão da personagem *Tantra*, mas ele não a ignora.

Magralha é uma velha *punk* e lésbica e casada com *Lori Mandrix,* uma lésbica *skinhead* que possui um comportamento masculino. Ela é dona de um bar em uma zona *underground* paulistana, onde várias tribos urbanas e várias bandas de *rock*, inclusive a banda de *Luke* e *Tantra*, vão tocar e vender seus fanzines. Em muitas situações, *Magralha* assume um papel de psicóloga para os jovens problemáticos que se dirigem ao seu estabelecimento.



O *Comando Revolucionário Kurt Cobain do B* são personagens difíceis de serem definidos, devido a sua pluralidade ou até mesmo indecisão ou fluidez de pensamento. “Maoístas, trotskystas, manos noiados ou grunges

revoltados”? Para Angeli, eles são uma tribo urbana que apenas tem o discurso do contra.



Napa é um jovem sensível, leitor de Baudelaire e que escuta Lou Reed. Ele realiza trabalhos para várias *ONGs*. Compartilha com *Luke* a preocupação com o mundo atual. *Napa* é o interesse amoroso de *Luke* e, ao que tudo indica, esse sentimento é recíproco.

Nesse sentido, percebemos que as tiras em quadrinhos *Luke & Tantra* refletem o surgimento das tribos urbanas, bem como são uma desconstrução dos valores da Modernidade. As características das personagens e de sua turma demonstram uma aproximação com novas formas de viver o coletivo e conceber a vida. Notamos que as tiras produzidas por Angeli são representações de um momento histórico relacionado à emergência de grupos sociais que buscam uma nova forma de sociabilidade. O comportamento das personagens se refere a uma opção de vida mais dionisíaca de mundo.

4.4 *LUKE* E *TANTRA*: UMA SATIRIZAÇÃO DA FRAGMENTAÇÃO DAS IDENTIDADES NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Na análise das personagens criadas pelo cartunista Angeli, percebemos que todos eles possuem características baseadas em identidades fragmentadas. O seu cotidiano sugere comportamentos globalizados e de indivíduos cuja construção de suas próprias identidades, nesse contexto, se movem constantemente. Nas HQs *Luke* e *Tantra* é possível vislumbrar-se um mundo global onde os indivíduos vivenciam a pluralização das narrativas e a fragmentação das identidades. Nenhum dos personagens dessas HQs são baseados no sujeito centrado e ordenado e de características tipicamente modernas – ou, nos termos de Bauman (2001), próprios da *Modernidade sólida*. São os casos de: *Luke, Tantra*, *Magralha, Lori Mandrix*, *Orelha, Montanha*, *Comando Revolucionário Kurt Cobain*, *Perola*, o povo da *Cogumelo Records*, *Garotas Carecas, Moska, Cow Killer* etc.

Essas são personagens tipos plurais. São indivíduos que procuram viver e conceber a realidade social a partir de novas formas de sociabilidade e que se distanciam dos aspectos “modernos” de construir a vida. São as personagens angelianas tipo “pós-modernos”? Conforme se pode apreender dos Quadrinhos de Angeli, suas personagens vivem em uma sociedade global, cuja noção espaço-tempo se modificou. O mundo social de *Luke* e *Tantra* é uma sociedade pluralizada, onde as coordenadas do espaço-tempo são fragmentadas. *Luke* e *Tantra* e sua turma se baseiam em sujeitos descentrados e deslocados, ao contrário de serem apresentados como indivíduos fixos, estáveis ou imutáveis. Seu cotidiano é dinâmico e totalmente instável. As personagens se deslocam constantemente entre lugares e

situações diversas. São indivíduos que possuem identidades abertas, fragmentadas e inacabadas e que fazem releituras dos diversos discursos que circulam na sociedade global. Para Lima (2011, p. 54), Angeli, por meio da *Revista Chiclete com Banana*, foi uma das primeiras expressões dos novos comportamentos urbanos na linguagem HQ:

> A Chiclete com Banana foi umas das primeiras revistas a apresentar essa nova geração que surgia na década de 1980, em busca de formas de expressão desvinculadas da política ou do que entendiam ser a ideologia dominante. E, o movimento, embora coletivo e captado sob a forma de tribos, defendia uma perspectiva individualista (LIMA, 2011M P. 54).

Luke e *Tantra* são sátiras aos novos grupos sócios-urbanos que vivenciam a interdependência global, ou seja, novos sujeitos que viram emergir o colapso das identidades culturais fortes e, agora, procuram viver a multiplicidade de estilos e a ênfase no efêmero. Sua realidade social é flutuante, impermanente e de sujeitos diferentes que se associam ao pluralismo cultural.

São sujeitos distintos, que assumem traços identitários diversos, mas têm em comum um modo fragmentado de se colocarem frente aos processos de construção de suas identidades, pautando-se pela inconstância, efemeridade, imediaticidade das relações e pelo presentismo das expectativas. *Luke* e *Tantra* e as outras personagens fazem parte de um ambiente social de fluxos culturais, de sujeitos híbridos e de um cotidiano pautado nas diferenças sociais. Nos termos de Maffesoli (2006), o *neotribalismo* é a integração social pela multiplicidade de atos individuais e de autoidentificação. Comunidades estéticas e de estilos transitórios. A busca frenética na sociedade global por novos tipos de comunitarismo se expressa em uma fragmentação das identidades. Para Bauman (2008), em uma visão mais pessimista, seria o contrário: ao afirmar que o "espírito comunitário" atual é heterogêneo e descontínuo, sugere que sua construção se faz a partir da desapropriação social e da fragmentação do ser. Viveríamos, assim, um contexto sócio-histórico de instabilidade social, o que gera identidades flexíveis e transitórias.

Luke e *Tantra* representam uma geração que vivencia uma fragilidade do social em todos os aspectos do cotidiano. Uma geração que adota comportamentos, apropria-se de estilos e, depois, os descarta. Mas trata-se de uma sátira dos novos tipos tribais. Não há, na leitura de Angeli, por meio de suas personagens, um compromisso com uma visão otimista ou pessimista quanto a esses novos padrões de sociabilidade. Tais tipos, ao mesmo tempo em que são sugeridos como expressão dos novos tempos, são apenas caricaturados e satirizados, sempre apresentados como contraditórios e em conflito sobre o que realmente são, o querem ser, o querem aparentar.

Luke e *Tantra* vivem o tempo das *tribos*, do relativismo do viver e da existência social multiforme e em constante reelaboração. Seu cotidiano-social se cristaliza na ordem efêmera e nos contornos indefinidos. Esse "momento desindividualizante" – ou busca comunitária – possui uma ambiência especial e união de pontilhados distintos (MAFFESOLI, 2006). A efervescência grupal é dinâmica e sempre em formação. São redes de

solidariedade com características distintas e mutáveis, envolvendo dimensões sexuais, musicais, esportivos, religiosas, políticas, existenciais etc.

Essa nova materialidade do "estar junto" possui uma ligação flexível e a preocupação com o presente vivido. A consciência desses grupos urbanos tende ao orgástico e a uma perspectiva dionisíaca de mundo. Seus mecanismos de participação se distanciam da racionalidade "moderna". Sob tais referências, as agregações coletivas atuais têm como base a estética, o meio alternativo de experimentar a vida social. Os indivíduos que fazem parte do novo *tribalismo* urbano procuram desenvolver um sentido comum de estar juntos, sob uma forte necessidade de reconhecer e ser reconhecido. Vivem um processo de desinstitucionalização e a profundidade das multidões. O neotribalismo são pequenas nodosidades que agem e interagem uma com as outras. Um entrecruzamento flexível de uma multiplicidade de círculos sociais. Para Mafessoli,

> Podemos dizer que as redes, que pontuam nossas megalópoles, retomam as funções de ajuda mútua, de convivialidade, de comensalidade, de sustentação profissional e, às vezes, até mesmo de ritos culturais que caracterizam o espírito da *gens* romena. Seja qual for o nome que se dê a esses reagrupamentos: grupos de parentescos, grupos familiais, grupos secundários, *peer-groups*, trata-se de um tribalismo que sempre existiu, mas que, conforme as épocas, é mais ou menos valorizado. A verdade é que, atualmente, ele está bem vivo, mandando e desmandando, sediado nos porões dos nossos grandes conjuntos ou nos locais da *Rua d'ULM* (MAFFESOLI, 2006, p. 124).

As novas formas de sociabilidade da sociedade global possuem uma tendência à pluralidade, à finitude, ao afetivo, à aparência (exacerbação da imagem e no aspecto efêmero). O retorno à coletividade e os novos processos de reagrupamentos se distinguem das formas coletivas do período "moderno sólido" (ou "Primeira Modernidade"). A "Segunda Modernidade – "Modernidade líquida", "reflexiva" ou "pós-modernidade" – construiu laços coletivos transitórios, ou seja, a constituição dos grupos sociais parte da flexibilização e do momento presente. Não possuem laços de longa duração.

Maffesoli (2006) salienta que a multiplicidade dos novos estilos de vida compactua com as descentralizações e com as autonomias minúsculas. O ideal do "estar junto à toa" mostra uma tensão social e uma necessidade de viver em grupo, seja por medo, insegurança ou pelo prazer de conviver com outras pessoas que pensam e agem semelhantemente. A nova ordem de massas se baseia na fuga do vazio e na dinâmica da superação das identidades individuais. Os microgrupos são a metáfora do "estar junto" por um ideal comum. Não importa o sentimento, a necessidade está na convivência

e nas regras de socialidade, mesmo que seja apenas para fazer amor ou um simples perder de virgindade:

Uma característica importante desse *tribalismo* "pós-moderno" é a constituição específica de cada grupo. Os indivíduos se reúnem por algum sentimento de pertencimento. Eles buscam abrigo, segurança, afeto, amor, sexo, aventura, música etc. São aspectos variados e as redes de comunicação são distintas.

Segundo Maffesoli (2006), as *neotribos* se reúnem por múltiplas maneiras e motivos, bem como para criar raízes – mais ou menos efêmeras – de atração ou repulsão. O *tribalismo* pode ser associado tanto a questões de solidariedade como de racismo e preconceito. Isso nos faz pensar que cada microgrupo possui experiências e situações específicas e que variam no espaço e no tempo. Essa nova forma de agregação social difere do coletivismo construído pelos ideais nacionalistas do Estado moderno. Agora, o "dever com o outro" está associado à busca de um cotidiano mais hedonista e à conquista do presente. O neotribalismo é uma "organização flexível" e tende a valorizar a vida afetual. Maffesoli (2006) salienta, também, que os microgrupos são múltiplas inscrições pontuais de uma nebulosa social, isto é, são situações específicas e sucessões de "presentes" ou a própria ambiência de momento. Não é o centro ou o momento imutável, mas são situações pontilhadas, múltiplas concepções que se modificam em uma rede de comunicações.

Luke e *Tantra* é uma representação satírica desse mosaico urbano e a ironização dos jogos humanos e das nebulosas sociais. Suas aventuras mostram essas redes de entrecruzamentos e múltiplas situações. O espaço-tempo mostrado por Angeli é transitório e flexível. Os indivíduos se interrelacionam a partir de laços humanos bastante frágeis. São formas de "figuras caleidoscópicas". São diversificados e dionisíacos. As personagens angelianos de *Luke e Tantra são*, assim, uma expressão dos indivíduos do mundo global que transitam por diversos grupos e que possuem múltiplas identidades. Eles podem fazer parte de grupos variados e possuir formas e maneiras variadas de viver a vida. Maffesoli comenta:

> Dessa maneira, a rede das redes não mais remeteria a um espaço onde os diversos elementos se adicionam, se justapõem, onde as atividades sociais se ordenam conforme uma lógica da lógica da separação, mas antes a um espaço onde tudo isso se conjuga, se multiplica e se desmultiplica formando figuras caleidoscópicas de contornos cambiantes e diversificados (MAFFESOLI, 2006, p. 237).

Os novos grupos sociais do espaço urbano – que *Luke* e *Tantra* satirizam – refletem a flexibilização, a mobilização, a experiência presentista e a ênfase do vivido emocional da sociedade contemporânea. As personagens angelianas são metáforas dionisíacas de um ambiente social dinâmico e que tende a se modificar constantemente.

4.5 *LUKE* & *TANTRA* E A CENTRALIDADE DAS NOVAS PERCEPÇÕES SOBRE SEXO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Luke e *Tantra* e as demais personagens das HQ de Angeli são uma sátira sobre como as novas tribos encaram a sociedade pós-revolução sexual. Seus comportamentos se referem aos estilos de vida que vêm se desdobrando das transformações socioculturais que foram vivenciadas ao longo dos últimos 50 anos.

Nesse sentido, *Luke* e *Tantra* são "filhas" da Revolução Sexual. Suas atitudes, seus comportamentos, suas concepções de mundo remetem às lutas e conquistas em torno da sexualidade que as mulheres protagonizaram nos anos 1960, 1970 e 1980, por meio de movimentos políticos-culturais de repercussão mundial.

Segundo Bauman (1998), a Revolução Sexual se refere à emancipação dos indivíduos em torno do controle sócio sexual que foi desenvolvido e gerenciado ao longo da modernidade. Os movimentos de Contracultura propuseram um novo padrão de integração e de reprodução. Com isso, a Revolução Sexual contribuiu para a fragmentação das identidades e para as mudanças sobre como as pessoas concebem o sexo e se relacionam. Nota-se toda uma ênfase na liberdade sexual e no impulso da libido. O sexo deixa de ser tomado apenas para fins de reprodução, passando a relacionar-se mais fortemente com o prazer e a liberalização dos comportamentos. A instituição familiar foi profundamente questionada no seu papel disciplinador e normatizador dos comportamentos de homens e, sobretudo, de mulheres.

Bauman (1998) afirma existir toda uma diferença entre a Primeira e a Segunda Revolução Sexual. A Primeira se refere às mudanças educacionais e à reestruturação social que se estabeleceram entre os séculos XVIII e XX. Sua proposta se baseava no controle dos indivíduos e no ordenamento de suas relações sociais. A família teria passado por toda uma transformação quanto, por exemplo, à redistribuição dos direitos e deveres, à supervisão, à educação e aos mecanismos de controle social e de poder. A Primeira Revolução Sexual esteve relacionada a uma rede intricada de ligações mútuas e duráveis, cuja característica principal era a normatização e disciplinarização sobre o corpo e a alma. O objetivo era a própria administração dos indivíduos, sendo o homem o agente principal da família. Nesse caso, o discurso médico-educacional teve um papel importante, pois ele promoveu os aparatos linguísticos de ordenação e fiscalização contínua.

A Segunda Revolução Sexual, por sua vez, pode ser entendida como sendo a desconstrução dos valores e normas construídas pelo primeiro movimento. Os homens e as mulheres não seriam mais os mesmos. Suas

relações deixariam de ter o objetivo de longa duração e passariam a ter objetivos mais fluidos. Houve toda uma desregulamentação e privatização do controle, bem como uma reorganização dos espaços e das instituições. Nada mais era durável ou sólido. As identidades centradas se fragmentaram. Os papéis sociais passaram a não ser mais bem definidos. Questões, como divórcio e sexo livre promoveram mudanças institucionais muito profundas, bem como as relações entre homens e mulheres se modificaram. Bauman afirma que

> Um lado da transformação dos nossos dias é o desemaranhamento do sexo do denso sentido de direitos adquiridos e deveres assumidos. Nada retém melhor esse aspecto do que os conceitos de 'sexualidade plástica', 'mero relacionamento' e 'amor confluente', todos cunhados por Anthony Giddens. Nada resulta do encontro sexual, salvo o próprio sexo e as sensações que acompanham o encontro; o sexo, pode-se dizer, saiu da casa familiar para a rua, onde apenas os transeuntes acidentais encontram quem – enquanto encontram – sabe que mais cedo ou mais tarde (antes mais cedo do que mais tarde) seus caminhos são obrigados a se separar novamente (BAUMAN, 1998, p. 184).

Se a Primeira Revolução se relacionava com o durável, as confissões e as regulamentações, a Segunda Revolução se associa com o flexível e com o não pertencimento ao outro. Atualmente, vemos que as formas de relações sociais são o resultado das transformações das intimidades e das mudanças das concepções sexuais.

O sexo não está só nas casas, foi para as ruas, para o trabalho e para outros espaços. Mais recentemente, na sociedade global, pós explosão rebelde dos movimentos feministas, outra situação se coloca: os indivíduos vivem relações transitórias e a noção amor/sexo está passando por um processo social de flexibilização. As relações sócio sexuais se tornam cada vez mais de tipo presentista e hedonistas, ou seja, o amor e o sexo estão relacionados com a conquista do presente e partem da ideia do prazer pelo prazer.

Assim, a questão da sexualidade perdeu algo de sua característica política. O sexo livre pregado pelos movimentos socioculturais do período 1960-1980 partia da ideia de um projeto político-social, bem como se afirmava como um discurso crítico sobre o *Sistema* e a regulamentação normativa. No mundo global, o amor e o sexo têm estado sob forte pressão mercantilizadora e privatista. São fortemente influenciados pelo consumismo e pela lógica do acúmulo de prazeres. O lema "não se prender" remete à fragmentação das vidas e à desestruturação das instituições civis. Bauman (1998) salienta que a fragmentação das relações e da sexualidade se associa ao declínio dos

valores “modernos” e ao enfraquecimento dos laços humanos. O hedonismo global provocou o esfriamento da interação humana e o amor passou a enfatizar apenas o erótico. A fluidez das relações humanas denuncia muitos problemas sociais que a Segunda Revolução Sexual não conseguiu resolver, como o assédio, o estupro e outras formas de violência sexual. O medo social em torno das relações sociais mostra como a imagem da intimidade se modificou. A tendência ao afastamento a tudo o que se coloca como sendo durável evidencia o declínio dos projetos de vida de longa duração.

Angeli confessa que o tema *sexo* o fascina, visto que se trata de um tabu porque se presta a um questionamento dos comportamentos estabelecidos:

> Gosto de brincar com o comportamento das tribos urbanas, mexer com as hipocrisias da religião, tocar nos aspectos polêmicos do sexo, ironizar os conceitos morais e políticos. A religião, por exemplo, é uma das fontes de discórdia do mundo. Basta observar a natureza das guerras. Tudo o que é relativo a sexo a Igreja poda: prega não fazer sexo antes do casamento, não poder bater punheta, não poder divorciar-se. Isso é clausura. Se eu caso e não dá certo, não posso me separar e nem bater punheta no banheiro que vem a mão de Cristo me dar um tapa. Tenho fascinação pelo tema. O sexo pode ser a porta para uma auto-revolução do ser humano. Quem não tem barreiras morais encara o sexo como fonte de prazer e alegria, está mais preparado para as mudanças do mundo. Se está fechado para isso, embolora e bolor impede a aceitação de novas coisa. Meus personagens ou devassos ou travados sexualmente. O sexo é o maior elemento revolucionário. Sou a favor do gozo universal[41].

[41] Entrevista de Angeli para revista Ele Ela. Ver: Souza (1995).

As personagens de *Luke* e *Tantra* expressam um retrato da geração pós Segunda Revolução Sexual, que vive o vazio existencial das relações amorosas do período global. Angeli as apresenta, entretanto, sob um conflito entre esses dois momentos: enquanto *Luke* procura resgatar as ideologias das lutas dos direitos civis do período contracultural, *Tantra* apenas quer fazer sexo e, enfim, perder a virgindade. Uma tenta vivenciar o amor e o sexo político e a outra o hedonismo erótico.

Para Bauman (2004), os relacionamentos, atualmente, são construídos pela insegurança social e possuem toda uma ambivalência. Os homens e mulheres contemporâneos buscam desejos conflitantes, querem estreitar os laços sociais, mas preferem mantê-los frouxos. O indivíduo global encontra-se sem vínculos. Ele se conecta, e não se relaciona de uma maneira duradoura. *Luke* e *Tantra* vivem esse tipo de relacionamento frágil que é tecido e desmanchado com facilidade. O mundo descrito por Angeli é uma realidade que se modifica rapidamente e é imprevisível. Tanto na São Paulo *real* (uma vez observadas por interpretações como a de Bauman) quanto na São Paulo fictícia (concebida por meio das narrativas e personagens *angelianos*), os relacionamentos e os laços humanos são construídos para não durar. Essa condição ambivalente, satirizada por Angeli, mostra que as relações amorosas do período global são frouxamente atadas e podem ser desfeitas instantaneamente. Há uma procura pelo convívio, pelas amizades, pelo comunitário, mas o "relacionar-se" da Modernidade fluida é um conviver sem compromissos políticos.

4.6 *LUKE* E *TANTRA* – O DECLÍNIO DA CONSCIÊNCIA POLÍTICA

A expressão "*Luke* e *Tantra* representa uma geração que lida com essa rebeldia fabricada pela indústria fonográfica, que se compra em supermercados", dita por Angeli, evidencia um fato bastante relevante sobre a sociedade global. Tal questão remete à política do consumo e à "produção" de relações e redes sociais tênues e flexíveis.

O novo tempo, período referente à globalização, sob tal diagnóstico fez emergir indivíduos consumidores e uma comercialização política. A preocupação dessa geração está muito mais no consumo e no *marketing* do que no senso cívico e no engajamento social e político. Percebe-se uma relação de sedução entre as pessoas e a política, mas sem a noção coletiva de direitos e deveres. A política e a consciência pública estão sendo regradas pelo consumo e por todo um desejo transitório que apenas constrói sentimentos e ações relacionadas à intemperança e ao desperdício.

Sennett (2006) salienta que estamos vivendo uma cultura do novo capitalismo, cujo discurso proporcionou o "encolhimento" das instituições públicas e flexibilizou as relações humanas. A importância para essa nova mentalidade está na imagem e na durabilidade das coisas. Os laços humanos deixam de ser em longo prazo e passam a ser construídos de uma maneira transitória e de curto prazo. A relação política-indivíduo se tornou descartável. O que importa é o puro consumo e o desejo insaciável. A consciência pública passa a ser planejada pelo *marketing* imagético e pelo "motor da moda", fazendo com que as ações dos indivíduos sejam tomadas a partir da obsolescência e do fetichismo.

Luke e *Tantra* simbolizam o vazio existencial no qual se encontra a geração atual. Tal sentimento produziu a indiferença social e uma consciência destituída de "conteúdo público". Essa "paixão autoconsumptiva" fez emergir um tipo de cidadão que está mais para consumidor do que para questionador do meio social. A geração global, que *Luke* e *Tantra* satirizam, vivencia os consumos constantes e um tipo específico de política que valoriza as capacitações portáteis. A consciência política e a própria política se baseiam no conceito da imagem, do valor, da potência e do acúmulo. A relação entre os indivíduos e as questões públicas passa a ser regida por um fetichismo de mercadorias, ou seja, ela atrai os indivíduos para consumir algo que nunca usarão em sua totalidade. Esse cidadão como consumidor evidencia a plasticidade da política global, voltada para o não engajamento social e para a não preocupação com a esfera dos direitos e deveres. Projeta-se a existência de uma geração indivíduo-espectador-consumidor.

Para Sennett (2006), a relação entre o político e o público se tornou meio de negócios e de mercado, onde a exaltação da marca e da imagem é a força motriz do gerenciamento político. Como foi mostrado na tira em quadrinhos, as ideologias políticas estão à venda para quem quiser comprar e consumir. A perda do sentido cívico-público mostra que para a geração atual o valor está na imagem e não na durabilidade da consciência e dos laços humanos.

Nesses termos, a contemporaneidade caracteriza-se pelo surgimento de uma *nova política*, cujas características são o declínio das instituições públicas, o desenvolvimento de uma economia livre e financeira, a flexibilização das relações sociais e a fragmentação das identidades. Essa perspectiva se distancia do capitalismo social e propõe a restrição do Estado enquanto regulador de direitos e deveres. Para Sennett (2006), não há um interesse da nova política com as questões sociais. A importância está na fluidez do capital e da economia, bem como no desprendimento com o território e com as pessoas. A *nova política* produz indivíduos não questionadores do social e sem preocupação com o fazer político. A desvalorização da política com "P" maiúsculo denúncia o declínio dos discursos em torno da cidadania. Nesse sentido, explicita Sennet:

> A minha quarta preocupação está em que, quando os cidadãos agem como modernos consumidores, estão deixando de pensar como artesãos. Essa preocupação complementa a desatenção dos dirigentes políticos, mas de uma maneira mais sutil; o cidadão-como-consumidor pode distanciar-se quando as questões políticas tornam-se difíceis ou resistentes. A questão aqui é mais ampla que a habitual queixa contra os meios de comunicação, a de que o homem sério, experiente e sem graça provoca tédio, ao passo que a personalidade superficialmente brilhante conquista votos na telinha. A questão está em como é organizado o prestar atenção (SENNETT, 2006, p. 154-155).

A consciência política-pública se tornou um campo fértil para a indiferença e para o *marketing*. O *fazer político* não está preocupado com as questões coletivas e de cidadania. É muito mais uma plataforma de marcas, um puro "narcisismo político".

Na tira abaixo, percebemos a ironia por parte da personagem *Luke* em relação à consciência política, mas também a sua não iniciativa com o engajamento social:

Tanto Bauman quanto Sennett compactuam com a ideia de que a Modernidade e sua reconfiguração tempo-espacial contribuiu para o esvaziamento dos lugares públicos e também para o declínio do homem público. Os espaços urbanos estão vazios e cercados, perdendo, assim, sua característica de serem locais de manifestações político-culturais e de formação de laços humanos. Cada vez mais se percebe um vazio interior-existencial, bem como a experiência física de abandono e de solidão. As redes de ligações humanas são frouxas e flexíveis. Podem ser desfeitas de uma maneira rápida. O ideal de pertencimento é transitório. Os indivíduos transitam entre os diversos grupos sociais. O comunitarismo atual é fluido e a consciência política e o sentimento do "estar junto" são extremamente flexíveis.

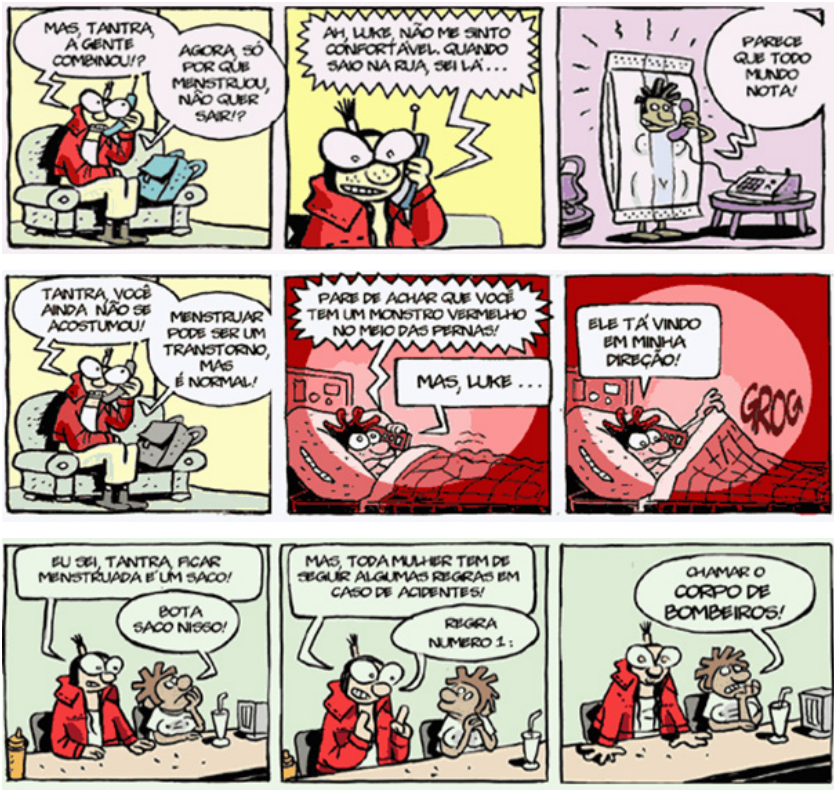
Segundo Bauman (2000), vivemos em uma sociedade que perdeu o sentido de construção comunitária baseada no ideal de "direitos e deveres". Atualmente, o comunitarismo se associa à transitoriedade e ao individualismo, bem como seu alicerce se constrói a partir do "tripé da flexibilização global": incerteza, insegurança e falta de garantias. A sociedade global vive o declínio da responsabilidade dos papéis sociais. Essa decadência social – no que se refere à cidadania – é a perda do ato de questionar, ou para ser mais claro significa o declínio da arte de reinventar os problemas pessoais sob forma de questões de ordem pública. A força política – questionamentos coletivos – foi modificada pela privatização dos meios públicos de garantir, de assegurar e de firmar a liberdade individual. A sociedade globalizada produziu um tipo de liberdade sem o valor público-coletivo. O sentido cívico foi corroído pela desesperança sócio-existencial. A responsabilidade social foi sendo tomada por um conteúdo social privatizado. Os grupos sociais do mundo globalizado são reuniões de indivíduos que buscam o pertencimento, mas terminam por encontrar laços flexíveis e transitórios.

As tiras em quadrinhos de *Luke* e *Tantra* mostram uma geração que foi perdendo seu ato de questionar e em que sua consciência política foi sofrendo os efeitos da privatização do social. Esses grupos sociais alternativos viram suas ações serem apropriadas pela indústria cultural. Seus estilos e modos de vida se tornaram produtos nas prateleiras das lojas e dos supermercados. Bauman (2001) afirma que a desintegração da cidadania contribuiu para a liquefação da vida civil e para o esvaziamento dos interesses coletivos. O vazio existencial político-social – ocasionado pelas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais – proporcionou a privatização da vida cotidiana. Com o processo de privatização, o espaço público perdeu o conceito de lutas pelos direitos e pelo questionamento social. Esse cotidiano privatizado é uma espécie de sociedade de consumidores, ou seja, o meio social-global se tornou o local do desejo insaciável e do consumo inquestionável.

O discurso angeliano é uma sátira aos tipos atuais, cujas identidades se articulam sob a mercantilização da cultura e a compulsão social ao consumo. O conteúdo de suas narrativas satiriza o consumo volátil e efêmero da geração da última década do século XX e da primeira década do século XXI.

Angeli trata dessa geração social, cujas características político-sociais se baseiam em indivíduos transitórios, fluidos, incertos, absorventes e constituídos por perfil (em conflito) de rebeldes e consumista. Com a crescente privatização e as mudanças dos espaços sociais, o cotidiano se tornou instável e fragmentado. As questões públicas se tornaram da ordem do privado e as questões privadas foram invadidas pelo público em um sentido de exibicionismo. Angeli e suas personagens satirizam a sociedade global, mostrando como as novas *tribos* urbanas são uma composição, em permanente conflito e em indefinida transição, entre referenciais do "moderno" e do "pós-moderno". Nessa inconstância, instabilidade, condição transitória, não há lugar para a afirmação de um lugar mais estável para a política, nem para o exercício de uma visão mais crítica da política.

Simplesmente, vive-se o presente, com seus dramas:



Por outro lado, a sátira de Angeli também não se constitui propriamente em crítica social e política. As personagens, as cenas e as narrativas vão sendo mostrados como expressão dos novos tempos. Quanto ao autor e sua arte, talvez não se possa mais falar em projeto artístico-cultural do cartunista e quadrinista Angeli e dos pares de sua geração, visto que de uma proposta *underground* de produzir *cartuns* e quadrinhos evoluíram para a condição de profissionais bem pagos e bem prestigiados da grande mídia. Nos termos de Bauman (2001), são pontas que se encontram nos tempos da globalização: fragmentação das identidades, mercantilização da cultura e esvaziamento da política (da crítica).

CONCLUSÃO

A produção artístico-cultural de Angeli faz parte de um momento histórico relacionado à emergência das histórias em quadrinhos *underground* (ou alternativas) brasileiras. Tal movimento artístico contribuiu em diversas mudanças para a dimensão estética e editorial da arte dos quadrinhos.

O surgimento dos quadrinhos *undergrounds* significou uma nova maneira dos quadrinistas expressarem suas concepções de realidade. Uma das principais características está no uso do discurso político como forma de crítica social. Esse gênero alternativo de quadrinhos – surgido nos Estados Unidos no contexto dos movimentos da contracultura – parte de uma construção de arte engajada no social.

O engajamento político e social desses quadrinistas está relacionado à reflexão crítica sobre o cotidiano na sociedade contemporânea. Nesse sentido, a narrativa dessas histórias em quadrinhos possuía uma perspectiva irreverente, satírica e irônica da realidade social, bem como desconstruía os valores tradicionais da sociedade moderna.

Os temas abordados pelos quadrinhos *undergrounds* se diferenciavam das temáticas dos quadrinhos *mainstream*. Não havia restrições para a imaginação dos quadrinistas. Temas como violência, política, gênero, morte, racismo, preconceito, tribalismo urbano, sexualidade etc. eram utilizados pelos artistas para criticar e satirizar o modo de vida burguês e patriarcal.

Os quadrinhos *underground* podem ser entendidos como uma arte militante no seu aspecto discursivo. A narrativa desse tipo de arte alternativa parte de um descontentamento social e o desejo de refletir a sociedade, seja na dimensão política econômica ou cultural.

No contexto brasileiro, os quadrinhos *underground* (ou *udigrudi* como era denominada pelos cartunistas do movimento) assumiram características peculiares à situação política e social do país, seja no contexto da Ditadura Militar ou no período da Redemocratização. É nesse momento de transição política e de intensa tensão social que surge o cartunista Angeli e seu projeto artístico-cultural, com a revista *Chiclete com Banana*.

Para Lima (2011), a *Chiclete com Banana* expressa através de suas tiras em quadrinhos uma visão das conturbações sociais e políticas vivenciadas pelos indivíduos no contexto dos anos 1980. Outro fator está

relacionado à preocupação de Angeli em satirizar e ironizar o cotidiano urbano paulistano, bem como seu interesse por temáticas associadas aos costumes, comportamentos e valores dos tipos “alternativos” que emergiram com a Contracultura, favorecendo o surgimento do tribalismo urbano.

As personagens de Angeli são tipos sociais que emergiram com as inquietações sociais dos anos 1980. Esse fenômeno das tribos urbanas se tornaram o meio de Angeli expressar sua reflexão sobre as transformações que a sociedade estava vivendo. Lima (2011) salienta que a proposta do cartunista está na apresentação e na revelação de questões sociais e culturais que o grande público não conhecia.

Nesse sentido, a *Chiclete com Banana* é um projeto artístico-cultural de Angeli. Seu objetivo está na reflexão da efervescência social dos movimentos culturais. Sua preocupação está nas tribos urbanas e nas pluralidades discursivas desses tipos sociais.

Angeli chegou aos anos 1990-2000 centrando sua história em quadrinhos *Luke e Tantra* como expressões de um novo tempo: da crítica política à sátira pela sátira. Quanto às personagens, transitou da crítica aos comportamentos tradicionais e às políticas tradicionais de esquerda, em um primeiro momento, para a sátira dos novos comportamentos e dos novos tribalismos, com seu pluralismo identitário, e do esvaziamento, nesses comportamentos, de qualquer conteúdo explicitamente político.

O mundo *de Luke e Tantra*, criado por Angeli, é uma ironização do mundo contemporâneo. Suas personagens são uma representação satírica de uma geração, cujo dia a dia é influenciado pelas novas configurações local-global.

O cenário cotidiano, retratado por Angeli, aborda as novas formas de sociabilidade. Essas novas relações podem ser entendidas como novas *tribos urbanas,* que substituem o padrão racional da modernidade por um de tipo mais afetivo de sociabilidade.

Essa mudança de comportamento e de pensamento, segundo Maffesoli (2006), faz parte de um processo de desafeição das instituições modernas com relação aos indivíduos. Estes últimos passam a adotar estilos de vida e modos de conceber o mundo a partir de valores que configuram grupos sociais que não estão direcionados ao modelo social pregado pela Modernidade.

O universo urbano *de Luke e Tantra* remete ao contexto da mundialização, no qual as fragmentações das identidades culturais reconfiguraram o sujeito moderno. *Luke e Tantra* são sátiras de novas formas de sociabilidade que Maffesoli (2006) chamou de *tribos urbanas.*

O mundo de *Luke e Tantra* vive uma sociedade, em que alguns grupos estão retomando a fase tribal e se distanciando da Modernidade. A ordem é viver as várias possibilidades sociais e formas de pensamento flexíveis e descartáveis. Essa geração, retratada por Angeli, possui

identidades fragmentadas e deslocadas. Elas estão sempre em um processo de significação e ressignificação.

Esse mundo urbano, criado por Angeli, é o universo das tribos urbanas, cuja vivência social passa a valorizar mais a dimensão emocional, em detrimento do racional. O interesse de *Luke e Tantra* se baseia no sentimento de "estar junto". Ele se justifica a partir de uma valorização do momento presente.

As personagens são expressões dos conflitos sociais, mudanças de pensamentos e de comportamentos das classes médias urbanas. Elas refletem os sujeitos sociais do mundo global, onde os indivíduos vivem um processo de deslocamentos de suas identidades. Nada fica sólido no mundo de *Luke e Tantra*. Tudo se desloca e se desmancha. O cotidiano das personagens é o retrato satírico da época global, cuja vida moderna está vivenciando uma

acelerada liquefação de seus valores e de seus comportamentos modernos. A fluidez do cotidiano influencia a concepção de mundo dos indivíduos.

O discurso de Angeli, expresso nas histórias de *Luke e Tantra*, termina por construir uma visão do mundo contemporâneo, cujas relações sociais são transitórias e os laços humanos são frágeis. O mundo das tribos urbanas, satirizado por *Luke e Tantra*, é a própria negação ao imaginário apolíneo e à exaltação de uma mentalidade dionisíaca de mundo. No seu discurso imagético, a cidade paulistana se apresenta de uma maneira multicultural e multifacetada: um universo de diversidade cultural, das identidades fragmentadas e do pluralismo discursivo.

Nesse sentido, percebemos que a produção artístico-cultural de Angeli possui continuidades e descontinuidades. Nos anos 1980, durante a publicação da revista *Chiclete com Banana*, os quadrinhos angelianos refletiam o debate entre a modernidade e a pós-modernidade. Seus personagens retratavam a crise do sujeito moderno e os dilemas de um cotidiano transitório entre uma concepção apolínea e dionisíaca de mundo.

O trabalho de Angeli, nos anos 1970 e 1980, se construiu em ambiente *underground* e possuía um discurso intencionalmente político-contestatório, cuja narrativa visava satirizar e ironizar o modo de vida da modernidade.

Nos anos 1990-2000, a preocupação de Angeli não está centralmente referida ao embates modernos e pós-modernos. Seu trabalho atual reflete a mentalidade pós-moderna, isto é, o imaginário dionisíaco. O interesse angeliano está na satírica dos grupos alternativos que fazem parte da fragmentação das identidades culturais vivenciadas com a chegada da pós-modernidade.

A construção artístico-cultural de Angeli se relaciona com sua própria trajetória de vida. As personagens *Luke & Tantra* retratam o momento atual do cartunista. A produção angeliana, no período dos anos 1990-2000, mira nos grupos sociais que procuram viver sob a ótica dionisíaca.

O discurso Angeli é uma concepção pós-moderna, pois seu olhar transmite uma perspectiva de desconstrução e a ênfase em um referencial satírico e irônico sobre a sociedade global.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1994.

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.

_____. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1999.

ANGELI Filho, Arnaldo. **Angeli**: E agora são cinzas. Porto Alegre, RS: L & PM, 2010.

_____. ***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.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 1. São Paulo: Sampa/Devir, Junho de 2007.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 2. São Paulo: Sampa/Devir, Julho de 2007.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 3. São Paulo: Sampa/Devir, Outubro de 2007.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 4. São Paulo: Sampa/Devir, Dezembro de 2007.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 5. São Paulo: Sampa/Devir, Abril de 2008.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 6. São Paulo: Sampa/Devir, Agosto de 2008.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 7. São Paulo: Sampa/Devir, Outubro de 2008.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 8. São Paulo: Sampa/Devir, Fevereiro de 2009.

_____. **Antologia Chiclete com Banana**. Nº 9. São Paulo: Sampa/Devir, Novembro de 2009.

_____. **Luke e Tantra**: Sangue Bom. Sobras completas. Vol. 2. São Paulo: Devir/ Jacaranda, 2000.

_____. **Luke e Tantra**: Hormônios em Fúria. Sobras completas. Vol. 6. São Paulo: Devir/Jacaranda, 2004.

BARBOSA, Alexandre. História e Quadrinhos: A Coexistência da Ficção e da Realidade. In: RAMOS, Paulo e VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Muito Além dos Quadrinhos**: análise e reflexões sobre a 9ª arte. São Paulo: Devir, 2009.

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.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1999.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2000.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

_____. **A Sociedade Individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

BECK, Ulrich. **O que é globalização? Equívocos do globalismo**. Respostas à globalização. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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.

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

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

CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

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

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

CIRNE, Moacy. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé/ Angra, 1982.

COSTA, Osvaldo da. PADOVANI, Flávio. SANTOS, Roberto Elísio dos. Do Quadrinho Político ao Filosófico: a trajetória do Cartunista Laerte. In: **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** Santos: NP Produção Editorial, Caxias do Sul-RS, 2010.

_____. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Ed. Europa: FUNARTE, 1990.

_____. **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.

DIJK, Teun A. van. "La Multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: um alegato em favor de la diversidade". In: MEYER, Michael & WODAK, Rurth. **Métodos de**

análisis crítico del discurso. Barcelona: Gedisa, 2003.

DINIZ, Paulo Fernando Dias. **Os Quadrinhos de Angeli e o Contemporâneo Brasileiro.** Recife-PE: PPGCOM/UFPE, 2001.

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

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2008.

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 Consequências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPeA, 2006.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

_____. **O Novo Imperialismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNETH, Axel. Teoria Crítica. In: GUIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. (Orgs.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: UNESP, 1999.

IANNI, Otávio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KUSCHINEDR, Karina. Eleições e Representações no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 1999.

LIMA, Jefferson. Tribos Urbanas - Quadrinhos como Fontes da História. In: **Revista Leituras da História.** Ano IV. Edição 37. São Paulo: Ed. Escala, Jan/ 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). **Histórias em quadrinhos**: leitura crítica. São Paulo:

Edições Paulinas, 1989.

MACLNTYRE, Alasdair. “O homem unidimensional”. In. **As ideias de Marcuse**. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

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

MAGALHÃES, Henrique. Indigestos e Sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade Federal da Paraíba**. Vol. II, n. 1, João Pessoa: UFPB, Jan/Jun., 2009.

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

_____. **À Ideologia da Sociedade Industrial**: o homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.

_____. **Eros e Civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1972.

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

MENEZES, Wellington Fontes. “A ilusão da felicidade: autofagia, angústia e barbárie na sociedade do hiperconsumo.” In: **VI Congresso Português de Sociologia: Mundos Sociais: saberes e práticas.** Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa, 2008.

MCCLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2006.

MOREIRA, Eliana Monteiro; OLIVEIRA, Roberto Véras de. (Orgs.). **O fenômeno da globalização**: em perspectiva local e multidimensional. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

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.

NUNES, Yuri Saladino Souto Maior. **A construção artístico-cultural expressa nas histórias em quadrinhos *Rê Bordosa*: que projeto político?** Campina Grande-PB: PPGCS/UFCG, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. “Discurso, Imaginário Social e Conhecimento”. In: **Em Aberto.** Nº 61. Ano 14. Brasília: INEP, Jan/Mar. 1994.

_____. (org.). **Gestos de Leitura.** Campinas: Ed. Da UNICAMP, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991). In: **História e Perspectiva**. Uberlândia, (31): 229-252, jul./Dez. 2004.

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

_____. **A função do orgasmo**. São Paulo: Círculo 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 Ideias 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.

SALLES, Maria Izabel Moreira. **Rê Bordosa: Uma Feminista Torturada e**

Assassinada pelo seu Autor. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo: ANPUH – USP, 2008.

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

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990. In: **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** Santos: NP Produção Editorial, 2007.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A cultura do novo capitalismo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

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

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasias e Cotidiano nas Histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

SILVA, Keliene Christina da. **Angeli e a República dos Bananas**: representações cômicas da política brasileira na revista Chiclete com Banana (1985-1990). João pessoa: UFPB/CCHLA, 2011.

SOARES, Luis Eduardo. **Os dois corpos do presidente.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

SOUZA, Edgar Olimpio de. Angeli - Ele é o pai de cada Figura... In: **Revista Ele e Ela**. Nº 316. Ano XXVII. Rio de Janeiro: Bloch Editores, Nov/1995.

SPOSITO, Marilia 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.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise de discurso 15, 16

Arte 12, 14, 15, 18, 24-26, 28-32, 40, 57-64, 66, 69-71, 78, 82, 86, 88, 90, 92-94, 96-98, 101, 102, 104, 125, 128-131, 170, 173, 179-181

B

Balão 65, 90

Bob Cuspe 12, 118-120, 122, 124, 125

C

Capital 34-36, 53, 132, 169

Capitalismo 17, 19, 20-22, 25, 27-29, 34-36, 41, 53, 70, 71, 78, 80, 106, 125, 130, 167, 169, 183

Chiclete com Banana 12, 17, 93, 104-108, 114, 118, 138, 157, 173, 174, 177, 183

Classe social 20

Consumismo 28, 30, 31, 41, 48, 54, 110, 133, 144, 164

Consumo 12, 15, 22-24, 28, 32-34, 37, 38, 40, 41, 53, 56, 69-71, 105, 107, 133, 138, 142, 167, 168, 171

Contemporaneidade 12, 15, 18, 33, 39, 43, 53, 54, 60, 169

Contracultura 18, 29, 78-80, 82, 85, 91, 92, 94, 104, 108, 109, 111, 112, 117, 125, 163, 166, 173, 174, 182, 183, 187

Cotidiano 10, 14, 15, 17, 23, 28, 29, 31-33, 36, 37, 41, 50, 52, 56, 61-64, 73, 81, 84, 87, 90, 98, 101, 104-106, 114, 124, 127, 129, 130, 138-142, 144, 147, 152, 153, 156, 158, 159, 161, 171, 173-176, 179, 183

Crítica 14, 17-20, 25-27, 29, 30, 32, 55, 62, 63, 66, 71, 76, 78-80, 82, 83, 87, 90-98, 101, 104-108, 118, 126-128, 130, 131, 145, 148, 171-174, 179, 180

Cultura 12, 14, 15, 17, 19-33, 36, 39, 42, 49, 53-56, 58, 59, 64, 69, 70, 73, 79-81, 84, 87, 88, 90, 93, 94, 96, 101, 106, 108, 125, 132, 136, 138, 167, 171, 172, 177, 179, 181, 183

Cultura de massa 24, 26, 30, 31, 56, 70, 88

D

Diálogo 14, 17, 25, 30, 43, 44, 54, 108, 139, 143

Discurso 11, 14-20, 25, 26, 29, 41-43, 47, 54, 56-59, 63, 66, 71, 72, 75, 77, 78, 80, 90-92, 98, 106, 108, 111, 114, 116-118, 122, 124, 125, 127-130, 133, 136, 138, 144, 149, 155, 157, 163, 164, 167, 169, 171, 173, 176, 179

Ditadura Militar 89, 95, 173

E

Entretenimento 22, 23, 30, 31, 56, 59, 66, 67, 69

Escola de Frankfurt 12, 19, 20, 24, 27, 29, 30, 55

Espaço público 37, 38, 40, 132, 133, 136, 140, 144, 171

Esquerda 14, 78, 93, 96, 97, 104, 126, 131, 132, 136, 174

Establishment 29, 80, 83

Estado 14, 19, 21, 33-37, 42, 45, 47, 52-54, 61, 63, 66-68, 71, 75-79, 85, 89, 92, 108, 124-126, 135,

161, 164, 169, 173
Expressão artística 14, 15, 57-59

F

Fordismo 70

G

Geração 80, 81, 89, 92-95, 103, 107-112, 114, 124, 127-129, 138, 144, 145, 148, 152, 157, 159, 166-169, 171, 172, 174, 179
Globalização 11, 14, 17, 33, 34, 37-42, 45-48, 53-55, 132, 134, 138, 139, 141, 143, 167, 172, 178-179, 181, 183
Guerra Fria 75, 126

H

Hedonismo 41, 45, 165, 166
HQ 15, 17, 18, 31, 55-57, 59, 60, 68-72, 80, 83, 88, 89, 104-106, 127, 141, 162

I

Identidades culturais 14, 15, 39, 42, 48, 54, 55, 136, 157, 174, 176
Ideologia 22, 23, 45, 101, 106, 157, 166, 169, 181, 182
Iluminismo 34, 47, 132, 177
Individualismo 37, 39, 43, 49, 51, 53, 108, 110, 112, 118, 127, 133, 139, 170, 181
Indivíduos 16, 19-32, 34-42, 45-54, 56, 70, 73, 77, 79, 80, 83, 98, 119, 125, 127, 130, 133, 141, 145, 156, 160, 161, 163, 164, 167-171, 173-175
Indústria cultural 12, 20, 22-24, 29, 56
Insegurança 37-40, 42, 51, 134, 139, 143, 160, 166, 170

L

Liberalismo 20
Luke e Tantra 11, 13, 15, 17, 18, 137-139, 142-144, 152, 156-159, 161, 162, 166-168, 171, 174, 175

M

Macarthismo 74, 75, 77
Marxismo 126, 132
Meiaoito 107, 114, 131, 133-135
Mercado 19-24, 26, 28, 30-36, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 54, 56, 57, 68-71, 74, 78, 83, 88-90, 101, 105, 106, 126, 130, 132, 133, 135, 168, 169
Metanarrativas 43-45, 48, 97, 104, 132, 137
Militância 12, 29, 78, 93, 94, 101, 104, 132, 135
Modernidade 14, 16, 34, 35, 40, 43-45, 48, 51, 53-55, 104, 137, 156, 160, 163, 166, 170, 174, 176, 178, 180, 183

N

Neotribalismo 48-50, 52, 140, 158, 160, 161

O

Onomatopeia 59, 65

P

Pasquim 90-92, 94, 96, 97, 100, 104-106, 106, 182
Pluralidade 45, 51, 54, 82, 92, 140, 154, 160, 174
Pluralização 16, 25, 44, 45, 47, 48, 55, 81, 88, 92, 156
Política 10-20, 23, 24, 27-30, 33-40, 42-47, 49, 53-55, 57, 66, 68, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 86, 89-98, 101-104, 106, 107, 111, 118, 125-127, 129-136, 139, 142, 144, 157, 160, 164, 167-174, 178-180, 183

Pós-moderno 44-47, 49, 51-53, 148, 152, 176
Prática 14, 21, 24, 28-32, 73, 77, 78, 87, 96, 101, 104, 111, 118, 126, 127, 179, 181
Proletariado 28, 49, 96, 130
Punk 104, 107, 118, 124, 154

Q

Quadrinhos 11-17, 32, 56-71, 73-84, 86-90, 92, 94-96, 98, 100, 102, 105, 106, 111, 130, 137, 138, 142, 148, 156, 169, 171-174, 176, 178-183, 187

R

Rê Bordosa 12, 102, 107, 114-118, 177
Redemocratização 97, 103, 126, 132, 173
Resistência 12, 24, 27, 33, 38, 42, 48, 78, 101, 106, 112
Revolução Sexual 163, 165
Rock 79, 81, 86, 95, 108, 114, 127, 128, 152, 187

S

Sátira 78, 81, 90, 91, 104, 107, 117, 118, 125, 131, 138, 141, 142, 157, 159, 162, 171, 172, 174
Satírico 14, 15, 62, 78, 81, 90, 104, 138, 175, 176
Senso crítico 92, 145
Sociedade 11, 13-17, 19-24, 26-30, 32-44
Status quo 107
Syndicate 67-71, 77, 80, 81, 86, 88, 89

T

Teoria Crítica 19, 29, 30
Transformações 11, 12, 14, 16, 17, 19, 33, 39, 43, 44, 47, 48, 53-55, 57, 60, 69, 81, 88, 92, 104, 107, 131, 139, 141, 162, 164, 171, 174
Tribalismo 15, 16, 49-53, 55, 141, 160, 161, 173, 174
Tribos 49, 50, 54, 55, 93, 106, 107, 138, 140, 141, 143, 154, 156, 157, 159, 162, 165, 171, 174-176, 180, 181

U

Underground 12, 15, 18, 56, 78-84, 86-90, 92, 93, 96, 138, 154, 172, 173, 176
Urbano 11, 13, 15, 16, 38, 42, 48-50, 52, 53, 55, 56, 61, 69, 87, 101, 106, 114, 138-142, 157, 160-162, 170, 173-175, 177

W

Wood & Stock 12, 107-112, 114

SOBRE O AUTOR

Yuri Saladino Souto Maior Nunes

Yuri Saladino Souto Maior Nunes concluiu seu Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande e atualmente leciona e pesquisa no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - Campus Campina Grande. Seus projetos e pesquisas estão relacionados com a História da Contracultura, em especial, com o estudo do Rock N' Roll e das Histórias em Quadrinhos autorais.

Bookerfield

Discussões Políticas e Culturais em Luke & Tantra

www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com
@bookerfield
Bookerfield Editora

Bookerfield

Discussões Políticas e Culturais em Luke & Tantra

www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com
@bookerfield
Bookerfield Editora

ISBN 978-658992946-8