

**UNIVERSIDADE ESTADUAL VALE DO ACARAÚ
CENTRO DE FILOSOFIA, LETRAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE LETRAS**

JORGE LUIZ ADEODATO JUNIOR

**HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO MANIFESTAÇÃO CONTRACULTURAL:
ANÁLISE, ALCANCE E DESDOBRAMENTOS A PARTIR DOS ANOS 80 NO BRASIL**

**Sobral-CE
2014**

JORGE LUIZ ADEODATO JUNIOR

**HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO MANIFESTAÇÃO CONTRACULTURAL:
ANÁLISE, ALCANCE E DESDOBRAMENTOS A PARTIR DOS ANOS 80 NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Letras
pela Universidade Estadual Vale do Acaraú.

Orientadora: Prof. Ms. Adriane Ferreira Veras
(UVA)

Co-orientadora: Prof. Dra. Rita Lenira de
Freitas Bittencourt (UFRGS)

**Sobral-CE
2014**

Vai pro meu pai a primeira dedicatória que me vejo obrigado a fazer.
Obrigado, Seu Jorge: mesmo. Sobretudo por acreditar -- quer por sina ou teimosia.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a todos os bons amigos que fiz entre o norte e o sul durante os longos e torturantes (muito mais que tortuosos) anos de graduação. Muitos deles -- ainda bem -- foram meus professores; duas delas, orientadoras: Adriane Ferreira Veras serviu-me de alívio (cômico e intelectual) nesta instituição; Rita Lenira Bittencourt é a quem muito, muito devo em compreensão, conversas, conselhos e conhecimento, quem estimulou meu interesse pelo texto, sua crítica, teoria e análise. A ambas, meu muitíssimo obrigado.

Três famílias tornaram meu retorno ao Ceará suportável.

Os Adeodato levo em sangue, nome e afeição nas figuras de Jorge, Tereza e, sobretudo, Raquel. Não há palavras para concatenar, de maneira definitiva, amor e gratidão. Mas, como a eles estou eternamente ligado, seguirei na tentativa de comunicá-lhes cotidianamente enquanto me for possível existir.

Nos Albuquerque Costa, tive apoio nestes anos em Sobral. A todos os que integram esta família, nas conexões cuja expansão presencio, sou grato.

Naquela que constituo com minha esposa Renata, encontro diariamente muito daquilo que procurava. Aonde quer que eu chegue partindo daqui: você é parte.

...vivemos no Kali Yuga, a Idade das Trevas da ideologia pequeno-burguesa; uma ideologia pequeno-burguesa cujos recursos e estratégias são infinitos e permeiam o mundo de maneira onipresente -- alta cultura, baixa cultura, mídia *bienpensant*, literatura de prestígio, música pop, comércio, esportes, academia, você me diz. A única resposta razoável a essa situação seria manter uma implacável antipatia perante tudo.

Denuncie todo mundo.

Entre em guerra consigo mesmo.

Guilhotine esse bando de intelectuais bajuladores.

Dito isso, acho importante manter o bom humor.

- Mark Leyner

LISTA DE FIGURAS

FIG 01 - Página 24 - Montagem com capas disponíveis em <http://musculozine.tumblr.com/zines>. Acesso em 03-12-2014

FIG 02 - Página 28 - Em CRUMB, R. Meus problemas com as mulheres. Trad. de Alexandre Boide. São Paulo, Conrad, 2010. p. 59

FIG 03 - Página 30 - Em CRUMB, R. The complete Crumb Comics v. 6. Seattle, Fantagraphics, 2006. p. 40

FIG 04 - Página 30 - Em CRUMB, R. et al. Zap Comix. Trad. de Alexandre Matias. São Paulo, Editora Conrad, 2003. p. 73

FIG 05 - Página 36 - Em CHICLETE COM BANANA. nº 13. São Paulo, Circo Editorial, 1988. p. 13

FIG 06 - Página 37 - Em CHICLETE COM BANANA. nº 20. São Paulo, Circo Editorial, 1989. p. 12

FIG 07 - Página 38 - Desenhos retirados da capa da CHICLETE COM BANANA. nº 05. São Paulo, Circo Editorial, 1986.

FIG 08 - Página 39 - Em CHICLETE COM BANANA. nº 20. São Paulo, Circo Editorial, 1989. p. 21

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. POLÍTICA E RECESSÃO: OS ANOS 80	14
2.1 – No Mundo	14
2.2 – No Brasil	18
3. NÃO ODEIE A MÍDIA, TORNE-SE PARTE DELA...	23
3.1 – Os fanzines	23
3.2 – Não lidamos com música...	24
4. HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO MANIFESTAÇÃO...	27
4.1 – À forca com o culpado: Robert Crumb	29
4.2 – "Tipinhos inúteis": visões acerca do humor...	35
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	43
ANEXOS	47

1. INTRODUÇÃO

Nas Humanidades, em particular suas áreas que lidam com "texto", o imagético sempre postulou-se desafio. Tentar enxergá-lo não restrito a seus óbvios aspectos visuais, insistindo na possibilidade de investigar as minúcias das camadas de linguagens outras e várias que subjazem, compõem, justapõem-se e/ou orbitam ao redor de tais imagens é caminhar por terreno tortuoso, uma ação que deve ser realizada com sensatez e um mantra em mente: "trabalhar o contemporâneo é impreciso¹; lidar com arte é volúvel; o fazer científico é complicado". Sobre a última assertiva, alguns anos por estas veredas são suficiente para que se perceba que não apenas: é prática também excludente², um posicionamento que por diversas ocasiões torturou-me a trilha acadêmica. Hoje, contudo, é-me possível rascunhar uma compreensão -- ainda que fracionária -- do quanto esse movimento por parte das vias institucionais do conhecimento é, em parte, algo natural: perante o novo há sempre temor, e, como alívio, apenas a boa medida do tempo para constatar a capacidade deste ou aquele novo "modo de dizer" solidificar-se como objeto -- desta feita, um já passível de estudo.

Compreensível. Todavia, não ousar uma operação teórica com mecanismos recentes de expressão seria, para mim, um tanto imprudente. Imagens, tão parte de nossa existência; hoje, tão parte de nosso objeto-texto³. Por décadas, tais imprudências

¹ Quanto a isso, concordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben em seu ensaio "O que é o contemporâneo", quando este afirma que "...contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Esse fragmento em especial respalda meu pensamento quanto à hesitação por parte da comunidade acadêmica em lidar com o recente.

² A respeito, Gazy Andraus afirma que "a arte, portanto, tem sido colocada como uma forma de expressão separada do fazer científico e social. Além disso, ainda se estabeleceram diferenças entre arte popular e erudita, bem como gêneros que seriam artísticos e outros não. (...) A ciência, então, isolou a arte; e esta, em si mesma isolou seus conteúdos, mantendo alguns e expulsando outros" (ANDRAUS, 2006, p. 184).

³ Não deixa de ocorrer-me certos títulos da literatura norte-americana contemporânea, muito em especial aqueles que fizeram o esforço de extrair algum sentido dos atentados de 11.09.2001, circunstâncias sob as quais imagens ressoaram forte globalmente. Uma destas imagens, *The Falling Man*, fotografia de Richard Drew (ANEXO A), serviu como flip-image nos trechos finais de *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer, e de mote para a concepção do romance *Falling*

foram previamente cometidas contra produções cinematográficas e televisivas; hoje o é, ainda que de maneira cambiante, contra as histórias em quadrinhos. Em comum, todas estas, queira-se ou não, constituem-se manifestações artísticas do que se toma por "cultura popular" -- uma área onde a hibridização e a mescla são características indissociáveis, e onde a concepção de uma "pureza" é inconcebível, impossível⁴ (SARLO, 1994, p. 64).

O pesquisador James Monaco afirma que o cinema não era bem visto como um campo de pesquisa em universidades norte-americanas até boa parte da década de 1970 (MONACO, 2000, p. 390). Somente há algumas décadas o filme pôde ser também assimilado como forma de arte passível de análise acadêmica. Esta abertura deveu muito aos esforços de alguns de seus realizadores em teorizar ativamente acerca de sua prática artística e da própria natureza do veículo, como é o caso do russo Sergei Eisenstein; um percurso também tomado mais adiante pelo francês Jean-Luc Godard, o espanhol Luís Buñuel e, no Brasil, por Glauber Rocha. Mas todo o escopo intelectual da arte cinematográfica perderia em alcance histórico, contudo, não houvesse um esforço interdisciplinar para formatar uma compreensão. O psicólogo alemão Hugo Münsterberg, também professor de Filosofia em Harvard, havia ensaiado já em 1916 algumas reflexões acerca de "peças em foto-sequência" (MONACO, 2000, p. 393). Além dele, o também psicólogo Rudolf Arnheim publicou seu primeiro livreto acerca de cinema em 1932 (ANDREW, 2002, p. 35). Um grande número de filósofos a partir daí também rascunharam impressões acerca do cinema: Merleau-Ponty, Kracauer, Benjamin, Deleuze, Barthes, dentre tantos e muitos outros.

Man (2007) de Don DeLillo. No Brasil, a bem da verdade, fomos muito mais profícuos e criativos: tivemos o concretismo, o tropicalismo e a geração mimeógrafo na segunda metade do século XX. A partir deles, um considerável número de poetas e escritores prosseguiram o jogo entre imagem e poesia nas décadas seguintes - Paulo Leminski (que teve sua *Toda Poesia* novamente publicada em 2013) e Valêncio Xavier (dada a questão imagética, *O mez da gripe*, originalmente publicado em 1981, salta prontamente à cabeça) são dois nomes que permanecem, em relevância e inventividade.

⁴ Aproveita-se o ensejo da cita para definir-se, aqui, junto à teórica argentina Beatriz Sarlo, uma posição perante o conceito de cultura: "Nos ocuparemos acá del concepto de cultura desde una perspectiva más restringida: los objetos simbólicos y sus leyes de constitución, transmisión, consumo y la estructura conceptual y material del campo en el que son producidos y circulan: la cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística (...). Pero también la cultura como espacio en el que conviven (no siempre en armonía) las producciones elevadas y las populares, las obras de autor y las anónimas, el patrimonio de la historia y las innovaciones evocadas por los cambios sociales" (ALTAMIRANO; SARLO, 1980, p. 25-6)

Ao analisar-se uma história do Cinema como objeto de estudo consegue-se entender um pouco o que os quadrinhos passam hoje em suas tentativas de abordagem dentro da academia. Pouco espanta que o CINEMA JOURNAL, periódico da *Society for Cinema and Media Studies* e publicado pela Universidade do Texas, tenha dedicado um número, no ano de 2011, inteiramente aos quadrinhos⁵. Gesto solidário da parte de estudiosos de uma arte que por tanto tempo foi relegada a planos menores pela academia e que explicita, também, afinidades de mecanismos narrativos entre os dois veículos; uma presença maciça dentro do âmbito da cultura popular, a presença inter e entre-mídia, a presença do visual e o textual.

Sobre a TV, pode-se afirmar que "é um tópico tão difícil para pessoas letradas que deve ser tratado de forma oblíqua"⁶ (MCLUHAN, p. 164, 1995). Não surpreende então que um daqueles que melhor capturou de forma minimamente esquemática os elementos da narrativa televisiva foi David Foster Wallace⁷, muito antes artista que teórico. Em *E unibus pluram: television and U.S. fiction*, ensaio originalmente publicado na REVIEW OF CONTEMPORARY FICTION em 1993⁸, Foster Wallace analisou a TV como um sério veículo narrativo que não só estimula participações e reações distintas de seu público ao material narrado, mas oferece, também, novas perspectivas na composição de suas histórias e nos usos de efeitos estilísticos comuns à narrativa convencional -- a ironia, por exemplo, ocupa longas páginas de seu texto. Foster Wallace, como acadêmico, pensou formas que diferentes mídia de seu tempo (em especial, aquelas de alcance em massa) ocupavam-se do ato narrativo; como artista, fez o possível para incorporá-las à sua arte. Fez da renovação seu credo como autor, ao afirmar que "os truques antigos explodiram, e acredito que a linguagem precisa

⁵ Cinema Journal, Volume 50, Número 3.

⁶ "TV is so difficult a subject for literary people that it has to be approached obliquely". Tradução minha.

⁷ Romancista, contista e ensaísta norte-americano, como acadêmico atuou nas áreas de Escrita Criativa e Literatura. *Infinite Jest* (1996), com sua primeira tradução lançada apenas em novembro de 2014 em língua portuguesa, é tido como uma das mais relevantes obras da literatura recente daquele país, um romance que explora o ímpeto humano de entender, medir e categorizar nas suas mais de mil páginas da primeira edição. Na obra, "Infinite Jest" é um filme que, de tão cativante, faz com que o espectador abandone todas as suas atividades para assisti-lo repetidamente, entretendo-se até a morte. Foster Wallace cometeu suicídio em setembro de 2008, após décadas de luta contra a depressão.

⁸ Aqui, foi consultada a versão publicada na coletânea de artigos e ensaios *A supposedly fun thing I'll never do again* (1997)

achar novos caminhos para impulsionar o leitor"⁹ (LIPSKY, 2010, *arquivo digital*). Infinite Jest, sua obra máxima, perderia considerável parte de seu encanto e densidade não fosse pelo que Foster Wallace apreendera e refletira sobre televisão e entretenimento de massa.

Saltemos até quando se ensaiou um diálogo entre a rigidez acadêmica e a fronteira fluidez intergêneros (ou intra?) das Histórias em Quadrinhos: se precisarmos de um evento que faça as vezes de marco para tratar os quadrinhos como um corpus textual carregado de significância, capaz de transpôr expressões artisticamente elaboradas de qualidade literária e visual, que seja o Prêmio Pulitzer concedido a Art Spiegelman em 1992 por Maus¹⁰. Numa crítica publicada no NEW YORK TIMES BOOK REVIEW de novembro de 1991, o crítico literário e professor emérito da Simmons College em Boston, Lawrence L. Langer, escolheu por iniciar seu texto com duas frases que atestam uma confusão a respeito de que lugar a arte sequencial deveria ocupar dentro da crítica cultural e literária: "Art Spiegelman não desenha quadrinhos cômicos. Seria inteligente dizer que ele desenha quadrinhos trágicos, mas seria também inadequado"¹¹. É justo a brincadeira feita com "*comics*" (cômico) e "*tragics*" (trágico), as duas maneiras aristotélicas de lidar com um texto dramático¹², sobretudo numa obra que trata de um tema como o Holocausto em um deliberado estilo cartunesco. O público que acompanha histórias em quadrinhos reagiu com asco ao comentário de Langer no maior jornal de circulação dos Estados Unidos¹³, mas, ao recorrer a artifícios críticos que datam da Antiguidade, Lawrence deixa transparecer em seu discurso que simplesmente não há ferramentas para lidar com aquele tipo de texto.

⁹ "...the old tricks have been exploded, and I think the language needs to find new ways to pull the reader". Tradução minha.

¹⁰ Maus, série que teve início em 1986 e seguiu até o ano de 1991, é a obra mais popular de Spiegelman, quadrinista nascido em Estocolmo mas naturalizado norte-americano. Spiegelman foi fortemente influenciado pelo estilo livre proposto pelos quadrinhos underground da década de 1960. Em Maus, usa seu traço cartunesco para contar a história de seu pai, um judeu polonês que sobreviveu ao holocausto; contudo, o faz antropomorfizando gatos (os alemães nazistas) e ratos (os judeus; em alemão, *Maus*)

¹¹ "Art Spiegelman doesn't draw comics. It might be clever to say he draws tragics, but that would be inaccurate too". Tradução minha.

¹² A respeito, consultar a Arte Poética de Aristóteles. Nesta, o capítulo IV em especial ocupa-se da origem da poesia e dos diferentes gêneros.

¹³ Em *The power of comics: history, form and culture* (2009), os autores Randy Duncan e Matthew J. Smith relembram o fato com certo rancor: "Não poderia ser uma história em quadrinhos simplesmente porque era bom" (p. 17)

O presente trabalho pretende tratar o objeto histórias em quadrinhos exatamente como são: Histórias em Quadrinhos. HQ, gibi, revista, tiras (em série ou não), cartum -- nenhuma dessas terminologias, dentro do que almejamos, é demeritoso; todas remetem à expressão artística realizada dentro do campo da chamada nona arte (eis, aqui, uma outra alcunha bem mais respeitosa). Entende-se aqui, ao mesmo tempo em que se espera que o leitor também o faça, as HQs como um gênero. Sua linguagem pode, sim, conforme já mencionado, valer-se de diferentes referenciais intermedia, mas estes agem de forma a compôr um formato propriamente engendrado para carregar uma mensagem passível de ser submetida a elementos estéticos e estilísticos caros tanto às artes plásticas/visuais quanto à literatura, isolado ou hibridamente. Muito embora sejam questões ainda pertinentes quando da composição deste trabalho, não é intenção, aqui, analisar disputas semióticas acerca da prevalência desta ou daquela linguagem; tampouco haverá esforço em argumentar a favor da inserção das HQs como subgênero da literatura ou das artes visuais. Debates que ainda estão bem longe de terminar. A posição tomada para direcionar as reflexões aqui apresentadas, todavia, não é, de forma alguma, fruto de preguiça intelectual. Em *Comics as Literature?* (2009), publicado no BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS, Aaron Meskin afirma:

de maneira mais significativa, podemos conceder status aos quadrinhos (e o valor de ensiná-los e estudá-los) ao simplesmente mostrar que obras de grande qualidade artística podem ser produzidas nesse medium. Não há necessidade de demonstrar que são literatura para fazê-lo¹⁴ (MENSKIN, 2009, p. 239).

Compartilhando um ponto de vista similar, ainda nesta já mencionada edição do CINEMA JOURNAL, Greg Smith escreve, em seu artigo *It ain't easy studying comics* (2011), que

para o Estudo dos Quadrinhos amadurecer como campo, os acadêmicos precisam reivindicar que se possa estudá-los (como textos complexos, como objetos industrialmente produzidos, como cultura em circulação) sem fazer concessões por um status desvalorizado¹⁵ (SMITH, 2011, p. 111)

¹⁴ "More significantly, we may establish the status of comics (and the value of teaching and studying them) by straightforwardly showing that works of great art can be produced in the medium. There is no need to show that they are literature in order to do that". Tradução minha.

¹⁵ "For Comics Studies to mature as a field, academics need to assert they can study comics (as complex texts, as industrially produced objects, as culture in circulation) without making excuses for their devalued status". Tradução minha.

Em consonância com essa abordagem, pretende-se, aqui, encarar os quadrinhos como expressão artístico-literária: algo que, de fato, são. E, como arte, trata-se de simplesmente estarmos lidando com uma capaz de incorporar linguagens de várias frentes. A partir desta perspectiva, intenta-se compreender a publicação CHICLETE COM BANANA como uma manifestação contracultural ao ir de embate à uma concepção hegemônica nacional do que são os quadrinhos e da tipologia de personagens que a constitui; ainda, toma-se a revista como uma manifestação que dialoga com linguagens gráficas e textuais oriunda dos fanzines e do *punk*. A partir dela, teceremos algumas considerações sobre os desdobramentos da linguagem dos quadrinhos para outras áreas afins -- mais especificamente, o cinema e a literatura. Para tanto, há, primeiro, de ser feito uma contextualização histórico-social do que foram a década de 1970 para a cultura jovem da Inglaterra (berço do *punk rock* e da estética que o conceito engloba) em paralelo com os anos 1980 no Brasil, onde começaram a surgir por estas paragens as primeiras bandas desta vertente do *rock*. A partir disto, pretende-se colaborar para uma crítica acadêmica dos quadrinhos dentro dos âmbitos da arte e da cultura.

2. POLÍTICA E RECESSÃO: OS ANOS 80.

Ao analisar-se os pensamentos e ideais de uma juventude, ou de qualquer grupo social, de uma época, sabe-se que é trivial uma anterior explanação sobre a conjuntura histórica do momento. E, no presente trabalho, por mais tedioso que possa parecer, fazemos um breve exame do panorama político, econômico e social da década de 1980 no mundo. Em virtude da dificuldade que é analisar um momento histórico tão conturbado como foi os anos 80, enveredamo-nos nessa árdua tarefa tendo ciência das limitações dessa contextualização histórica. A intenção é, aqui, mostrar como fragilidades políticas e sociais irão produzir ecos e efeitos nas manifestações artísticas de seu tempo.

Quando se fala da década de 1980, logo nos vêm à mente um período alvoroçado por convulsões sociais e recessões econômicas. Essa idéia pré-concebida não é nada esdrúxula. Verdadeiramente, nesse período, o mundo assemelhava-se a um turbilhão, convivendo com instabilidade e crise.

Para tanto, alguns historiadores chegam a utilizar o termo “década perdida” para referir-se aos anos 80. Hobsbawn cunhou o conceito as “Décadas de Crise”, que aqui adotaremos, em referência aos vinte anos posteriores a 1973 (HOBSBAWN, 2001).

2.1. No mundo.

Em termos econômicos, no mundo desenvolvido, a produção caiu substancialmente, o comércio internacional arrefeceu, e o crescimento econômico caminhou a passos de tartaruga. Apesar desses “contratempos” - que na verdade não eram contratempos, já se falava em recessão, e até mesmo em depressão -, os países desenvolvidos estavam mais ricos e produtivos que na década anterior, e a economia global era com razão atribuída de mais dinâmica.

Entretanto, nos países ditos de Terceiro Mundo, a situação estava tornando-se catastrófica; o crescimento econômico havia praticamente se estagnado, a produção caíra durante a maior parte dos anos. Uma severa depressão invadia esses países.

O capitalismo trouxera de volta ao cotidiano do mundo desenvolvido seus velhos problemas: pobreza, desemprego em massa, miséria, instabilidade. "Quanto à pobreza e miséria, na década de 1980 muito dos países mais ricos e desenvolvidos se viram outra vez acostumando-se com a visão diária de mendigos nas ruas" (HOBBSAWN, 2001, p. 396).

A desigualdade social e econômica influía com veemência nos países desenvolvidos. Suas populações estavam sendo pungidas com índices alarmantes de desemprego, um desemprego estrutural advindo da substituição da ação humana pela tecnologia e da migração de indústrias dos países de altos salários para os países de baixos salários. Um processo que foi fomentado pela competição global, pelo aperto financeiro dos governos, os maiores empregadores, e pela lógica de livre mercado segundo a qual tudo sobrepujam em favor do lucro.

Embora a população estivesse assolada por essas condições de pobreza, ela possuía seus direitos resguardados através dos benefícios sociais concedidos pelo Estado, como os generosos sistemas de previdência e seguridade social, provindos do Estado de Bem-Estar implantado pela social-democracia que governava esses países nas décadas anteriores.

Todavia, as finanças do governo encontravam-se cada vez mais extenuadas pelos pagamentos de benefícios sociais. Em um período no qual os Estados não divisavam um crescimento econômico entusiasta, e seus poderes econômicos tendiam a diminuir, essa situação de gastos desenfreados pelo governo tornava-se então insustentável financeiramente.

Fundada no "*welfare state*"¹⁶, a política econômica em vigor vinha se esfacelando. Suas práticas de eficientes serviços públicos estavam com seus leques de ação limitados, devido às finanças públicas espremidas entre o lucro e a renda. Emergiu, então, uma solução liberal pautada no corte no orçamento do governo, no controle da inflação, com vistas ao crescimento econômico que aquecesse a economia, retirando-a da situação de penúria.

¹⁶ O termo é mais conhecido na língua portuguesa como "política de bem-estar social". Foi implantada na Europa durante a segunda metade do século XX. Se em alguns países esta política deu bastante certo (como os países baixos e escandinavos), em outros, como a Inglaterra, provocou grandes rombos orçamentário.

Mesmo com algumas atitudes necessárias, sensatas e dignas de reconhecimento, como o imprescindível corte de gastos da máquina pública, cujo orçamento chegava em certos países até 40% do PIB, a política neoliberal inaugurada por Reagan e Thatcher não tragara os impasses econômicos através do livre comércio. Pelo contrário, em certos casos, utilizou-se em certa medida da intervenção estatal ao mesmo tempo em que apresentou um viés nacionalista, guardando uma certa reserva quanto à política externa. Apresentou certamente uma contradição interna na política de seus ideólogos. O Neoliberalismo também propiciou impactos negativos sobre a população já martirizada pelos distúrbios sociais. Portanto, como já foi dito, o neoliberalismo, ao invés de solucionar os problemas então existentes, aguçou as contradições nas "Décadas de Crise". Um resultado desse processo foi o desabamento de estáveis estruturas da política nos países desenvolvidos.

Essa crise global política e econômica não foi singular ao Ocidente. O Leste socialista também sentiu em suas entranhas as garras destroçantes daqueles anos. E o resultado foi mais aterrador: significou o sepultamento, considerado definitivo, da esperança socialista.

Nos países constituintes do Terceiro Mundo, a crise atingiu suas economias e sociedades de maneira demasiado diversa. Podemos afirmar, contudo, que o crescimento do endividamento externo de forma galopante foi um fato que enquadrou todos esses países. Os Estados de Terceiro Mundo ficaram estáticos ante o naufrágio de suas economias na crise. Acreditavam que se tratava de uma recessão efêmera, e a única precaução adotada foi a de facilitar a entrada pesada de recursos, contraindo assim grande carga de dívida que, após algum tempo, eram praticamente impagáveis.

Os campeões latino-americanos de dívida chegaram a tal débito que não mais era possível quitar de sobremaneira suas dívidas. Foi decretada a moratória, pioneiramente com o México, no início da década de 1980. Tal atitude provocou um verdadeiro pânico no mercado financeiro, com os bancos à beira da falência. A situação foi progressivamente revertida pelo bancos, agindo em conjunto às agências internacionais e aos governos.

Os países viam suas dívidas crescerem vertiginosamente, e o crescimento econômico se estagnar. Os investimentos econômicos externos providos dos países

ricos eram quase nulos em algumas áreas que, sob a ótica do mercado, não proporcionavam lucros.

A grande conseqüência de tudo isso foi o aumento da disparidade econômica entre os países desenvolvidos e os de Terceiro Mundo.

A conjuntura da América Latina merece um acento especial nessa ocasião. Nos anos de 1980, alguns países latino-americanos vivenciavam regimes militares no seu contexto político. Através desses regimes militares, é que a prática neoliberal penetrou no território latino-americano.

O que ocorreu foi a imposição a sangue frio de um neoliberalismo sanguessuga pelo generais do autoritarismo, atendendo aos interesses econômicos externos. Uma imposição covarde e traiçoeira, como observa Hobsbawn: "[O Neoliberalismo] traduziu-se em políticas de privatização sistemática e capitalismo de livre mercado impostas a governos demasiado falidos para resistir-lhes, fossem elas imediatamente relevantes para seus problemas econômicos ou não" (HOBSEBAWN, 2001, p. 420)

Com a implementação das "políticas de ajuste estrutural" visavam à efetivação de suas políticas de redução no orçamento público de privatizações. Houve, na prática, uma maior desarticulação da economia nacional, diminuindo a produção e a captação de recursos por parte dos Estados. Debitada a economia interna, o Estado de Terceiro Mundo ficou mais vulnerável aos ditames do comércio mundial transnacional, o qual estabeleceu seu domínio e debilitou a instituição Estado-nação.

O enfraquecimento do Estado-nação enquanto instituição é um desdobramento da crise da década de 1980. Foram inventados novos mecanismo para coordenação global, os quais encontraram nas "Décadas de Crise" o terreno propício para reprodução. As organizações internacionais multiplicaram-se nesse período. Um desses mecanismo foi a "voluntária abdicação de poder nacional para autoridades supranacionais por Estados médios que não mais se sentiam suficientemente fortes para garantir-se no mundo" (HOBSEBAWN, 2001, pág. 419)

Exemplo disso foi o notável desenvolvimento e consolidação da Comunidade Européia na década de 1980.

Outro mecanismo de ação mundial foi quanto aos organismos financeiros internacionais de após a Segunda Guerra Mundial, que nesse período adquiriram autoridade tamanha sobre os países de Terceiro Mundo, regulando suas economias em vistas das incertezas do comércio global e da crise da dívida que massacrava a economia desses países.

Como pudemos observar, as "Décadas de Crise", particularmente a década de 1980, foram traumatizantes para todos os Estados do globo. Provocaram intensas transformações de ordem política, social e econômica que alteraria de forma definitiva o panorama mundial. Transformações essas que influíram contundentemente na vida das pessoas dessa época, influenciando modos de pensar e de agir aguçadamente distintos dos das décadas anteriores. Há toda uma manifestação artística e intelectual que é peculiar aos anos 80, fruto do turbilhão que fora essa década.

2.2. No Brasil

Em 74, encerrado o mandato de Médici, vem o governo do também general Ernesto Geisel, cujo principal projeto foi realizar uma "abertura" política "lenta, gradual e segura", onde iniciaria os processos de redemocratização no país. A sequência golpe-limpeza-retorno aos quartéis seria finalmente concluída, embora com "alguns" anos de atraso. O regime, já desgastado - afinal, completava dez anos -, causava agora insatisfação a antigos setores beneficiados, como ficou demonstrado nas eleições legislativas daquele ano, onde o MDB¹⁷ acabou vencendo a ARENA¹⁸.

Outro fator que levou a decisão da abertura foi a desmitificação do Milagre Econômico. Era impossível manter as taxas de crescimento do PIB acima de 10% ao ano, e o regime, que em grande parte se justificava pelo sucesso na área econômica, logo se veria em apuros. Veio a crise do petróleo em 1973, quando o país, dependente das importações, se viu comprometido com dívidas alarmantes. Finalmente, houve também o esmagamento da oposição mais radical do regime.

¹⁷ Sigla para Movimento Democrático Brasileiro.

¹⁸ Sigla para Aliança Renovadora Nacional.

No entanto, o processo de abertura política apresentava suas limitações. Primeiramente, os militares estavam pouco propensos a entregar o poder à oposição. Um governo civil até seria tolerado, mas teria que manter inalteradas as diretrizes dos processos políticos-econômicos vigentes, continuando associado com o capital estrangeiro. Em segundo lugar, os militares não iriam permitir a apuração das atrocidades cometidas durante o regime; atos que, para eles, não eram considerados criminosos nem tão pouco ilegais.

Uma das principais iniciativas de Geisel para consolidar a abertura política foi a desmontagem do aparelho repressivo. Os setores que não aceitaram tal medida travaram uma verdadeira batalha contra o governo, tornando-se, assim, o principal obstáculo à redemocratização. Obstáculo esse vencido a pulso firme, que desarticulou o que seria um novo golpe. A partir daí, em outubro de 1977, com a Linha Dura derrotada, parecia claro que a abertura política (77-85) era irreversível.

A censura à imprensa vinha desaparecendo desde 75. Em 78, Geisel anistiou os exilados políticos. A lei de segurança nacional (instrumento jurídico do autoritarismo dos militares), foi modificada e abrandada. Em 79, o AI-5¹⁹ foi revogado.

Junto com essas medidas liberalizantes, o governo elaborava o cronograma da abertura, que já previa a eleição indireta de um sucessor militar para Geisel, seguido por um sucessor civil, porém ainda que vinculado aos militares. Só depois disso, eleições diretas para presidente da República.

Existia, ainda que lento, um processo eleitoral em andamento. Os dois próximos presidentes seriam eleitos pelo voto direto do colégio eleitoral. Em abril de 77, o governo começa a mudar a legislação eleitoral. Naquele mês foi lançado o pacote de abril, que estabeleceu nomeações de senadores biônicos para o congresso, onde um terço do senado seria composto por políticos nomeados diretamente pelo governo. Houve ainda mudanças nas regras da representação proporcional de deputados no congresso.

¹⁹ AI é sigla para "Ato Institucional", uma série de decretos impostos pelo governo durante o período ditatorial.

Em 78, vinham as eleições legislativas, e Figueiredo assume a presidência no ano seguinte, trazendo uma reforma constitucional, que ampliou o mandato para seis anos, governando até 85, dando prosseguimento ao processo de abertura.

No entanto, tal processo seria influenciado pela intensa crise econômica da década de 80. Esta, tem suas origens no próprio modelo econômico fortemente dependente do capital externo, estimulada pela segunda crise do petróleo de 1979, gerando um novo desequilíbrio das contas externas brasileiras, advindo daí uma diminuição no fluxo de capital estrangeiro para o país. Soma-se a isso a já referida moratória decretada pelo México em 82, que repercutiu desfavoravelmente na credibilidade da economia brasileira. A elevação dos juros no mercado internacional também ajudou a comprometer a estabilidade da economia brasileira, impossibilitada agora de gerar recursos para o pagamento de sua dívida internacional.

Feito esse pequeno esboço, podemos vislumbrar a recessão econômica que se alastrou por essa época. Finalmente, o brasileiro depara-se com o monstro da inflação (que vinha crescendo desde a época do "milagre econômico"). O intervencionismo estatal atinge o seu ápice, bem como a política das obras faraônicas. As estatais começavam a combinar os excessivos gastos com o pessoal e ineficiência econômica, gerando mais tarde o mito de que a empresa estatal é ineficiente e precisa ser privatizada - idéia muito difundida nos anos 90.

Como alternativa para combater a crise, o governo procurou ajustes internos, estimulando exportações, incentivos fiscais e, principalmente, desvalorizando a moeda, com o objetivo de conseguir dólares para manter em dia o pagamento dos juros da dívida externa.

A política de estímulo às exportações foi um sucesso. A partir de meados da década de 80, o Brasil começou a ter saltos extremamente favoráveis em sua balança comercial, algo em torno de 1 bilhão de dólares por mês. No entanto, esse grande volume de dólares que ingressava anualmente no país ficava nas mãos do governo, que o remetia para o exterior como parte do pagamento da dívida. Ainda assim, isso não resolveu o problema da inflação.

A crise econômica afetou a abertura. Crescia rapidamente a insatisfação contra o regime militar, considerado o responsável pelo fracasso econômico. Em

resposta, a classe trabalhadora e operários organizados realizaram nesse período as maiores greves do país, fazendo surgir novas lideranças sindicais onde destacamos Luís Inácio "Lula" da Silva.

João Baptista Figueiredo (que governou o país de 79 à 85), foi progressivamente continuando o ensaio de abertura política com algumas novas medidas: decretou o fim do bipartidarismo aprovando a formação de novos partidos políticos e concedeu anistia a presos e exilados acusados de crimes políticos.

Tais atitudes geraram a revolta de grupos de extrema-direita que não queriam o fim do regime militar. Uma onda de atentados terroristas teve início, como o do Riocentro, onde um show organizado por grupos esquerdistas pela comemoração do Dia do Trabalho sofreu tormentas graças a um sargento e um capitão do DOI-Codi.

E não apenas isso: bombas foram colocadas em bancas de jornal que revendiam jornais de esquerda ou eram enviadas à entidades como a OAB. Grupos como o CCC (Comando de Caça aos Comunistas) espancavam manifestantes.

Mas não havia mais volta para idéias que significassem qualquer retrocesso. Em 1984, teve início a campanha pelas Diretas Já, uma emenda que propunha eleições diretas para presidente. Tal campanha angariou simpatizantes de diversas correntes políticas e sociais, com comícios cheios e apoio de artistas.

A emenda perdeu por apenas 22 votos. As eleições foram novamente indiretas e Tancredo Neves foi eleito presidente do Brasil, mas morre antes de iniciar o mandato.

O presidente eleito, morto antes do começo do mandato e depois de sete cirurgias e 38 dias de internação, falou ao povo sobre, entre outras coisas, reforma agrária, controle da inflação, crescimento econômico, empregos, modificações na constituição e pagamento da dívida externa. E restava apenas ao vice a cobrança. José Sarney assume, herdando não só o início da Nova República, mas também as promessas de Tancredo. Estava, então, pressionado por dois lados: um, o povo, que queria o que lhe fora prometido; outro, os militares, que queriam manter o poder nacional sob o controle do exército.

O mandato começou em 85 e se estendeu até 90. Em 28 de fevereiro de 1986, passou a vigorar o Plano Cruzado, a primeira investida do presidente contra o

problema da inflação. Basicamente, consistia no congelamento dos preços e também dos salários, sendo que estes últimos receberiam uma correção sempre que a inflação atingisse 20%. O aumento do salário somado aos preços congelados fez deslanchar uma onda consumista. Num país pobre, restava então aproveitar.

Mas logo as coisas começaram a sair dos trilhos: o consumo era gigantesco, mas a produção continuava na mesma. Para muitos produtos, os custos da produção eram superiores ao preço final que estava tabelado. Os investimentos eram escassos. O resultado foi o desabastecimento e a cobrança do ágio (valor acima do preço da tabela que não aparecia na nota fiscal).

Com tais entraves, a inflação ficou descontrolada. Veio então o Plano Cruzado II, com um novo congelamento e reajustes, mas acabou não dando certo. Com o Plano Bresser, as mesmas coisas. O último plano econômico do governo foi o Plano Verão.

Com os fracassos na economia, a maior conquista popular naquele governo foi mesmo a nova Constituição, que data de 1988. Nela, extinguiu-se de vez a ditadura e estão assegurados os direitos da livre expressão, do voto, do sindicalismo e de greve. Em 1989, derradeiro ano do mandato de Sarney, a inflação chegou a 1.765% ao ano. O governo se limitou então a tentar impedir que não se atingisse uma hiperinflação e uma explosão de preços até a posse do próximo presidente.

3. NÃO ODEIE A MÍDIA, TORNE-SE PARTE DELA²⁰: A PRODUÇÃO ESCRITA E MUSICAL INDEPENDENTE .

3.1. Os fanzines

A primeira publicação independente que se tem notícia foi AMAZING STORIES, lançada por Hugo Gernsback em 1926. Continha em suas páginas histórias amadoras de ficção científica, uma seção de cartas e algumas colagens. É tida por muitos como o primeiro fanzine²¹.

O fanzine é uma pequena publicação que cobre um assunto muito específico. que, geralmente, não encontra seu espaço na grande mídia. São editadas não por jornalistas ou empresários, mas por "pessoas comuns" que consomem aqueles tópicos -- ou seja, fãs e entusiastas. A origem da palavra, de procedência inglesa, vem exatamente daí: da junção de *fan* (fã) e *magazine* (revista). Qualquer pessoa com caneta, papel, recortes, idéias e algum dinheiro para custear as cópias iniciais de distribuição pode fazer um. Por implicar certos gastos, paciência, boa vontade e tempo livre, o fanzine é aperiódico - afinal, não há lucro envolvido (o preço é quase sempre o de custo) e o fã-editor tem suas próprias ocupações formais.

Encontra-se no fanzine uma chance de publicação impressa de um sentimento de ser senhor do seu fazer. Mais ainda: a liberdade encontra uma estética. Como o fanzineiro tem de achar uma linguagem e uma forma de passar o conteúdo com o mínimo de recursos disponível, este tem de fazer valer, principalmente, sua criatividade. Com abordagens e diagramações que fogem dos padrões, os fanzines tem até hoje um design despreocupado e, por vezes, altamente inovador que lembram algumas vertentes artísticas que tratavam, também, de liberdade -- como é o caso do dadaísmo.

²⁰ O título do capítulo faz referência à uma fala de Jello Biafra no álbum de *spoken word* que leva o título de *Become the media* (2000). Na faixa-título, Jello sugere que a mídia independente -- impressa ou online -- deveria ser tomada como voz de valor e valia, fazendo frente, de maneira organizada, às sanções impostas pela mídia *mainstream* em fazer circular informações e debate a respeito de determinados tópicos. Jello Biafra foi vocalista de uma das mais influentes bandas de *hardcore punk* (vertente mais rápida, agressiva e direta do punk rock) de todos os tempos, o Dead Kennedys. Hoje, mesmo após rompimento com o restante do grupo, Jello é respeitado por seu ativismo não apenas na esfera cultural, mas também política

²¹ Sílvio Essinger (1999) reconhece o feito.



Fig 01 - Capa dos fanzines "Fotos que minha mãe fez em 1979" (à esquerda) e a segunda edição do "MÚSCULO" (direita), do coletivo Músculo, de Porto Alegre-RS. O coletivo publica e distribui, a preço de custo, material impresso de poucas dezenas de páginas em tiragem limitadíssima (nenhuma de suas publicações até o momento ultrapassou os 300 exemplares). Isso em pleno 2014, com a massificação da internet no Brasil e um progressivo avanço dos leitores digitais. Todas as publicações do coletivo são pautadas na experimentação literária e visual.

Tido como afronta à arte e seus moldes, o dadá pregava que ela, contrariando a visão burguesa, estava ao alcance de todos. O dadaísta age por impulso, não respeitando padrões lógicos ou racionais; a manifestação artística está ao alcance de qualquer indivíduo, e este deve utilizar tudo o que estiver ao seu redor como meio de expressão. Basta lembrar dos ensinamentos sobre como fazer um poema dadá propagados por Tristan Tzara, um dos principais nomes do movimento:

Pegue um jornal,
 Pegue uma tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie consciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público (TZARA apud TELLES, 1983, p. 132)

As revistas dadaístas tinham um caráter renovador em formato e tipografia. Nelas, utilizavam-se de colagens, fotonovelas e da destruição de ícones. A preocupação com uma formatação técnica - vista como burocrática, formal e alienante - é relegada a planos menores.

3.2. Não lidamos com música, lidamos com o caos: o punk.

É de fundamental importância para uma maior compreensão dos rumos que o fanzine tomou a partir daí fazermos uma pequena introdução sobre o que realmente significa, em certos graus de abrangência, o termo *punk*.

No final dos anos 60, a ficção científica foi desbancada em popularidade pela música e pela política, devido ao florescimento do movimento *hippie* e sua cultura. A década seguinte só viria coroar tal preferência, com a chegada do *punk rock*.

Punk, na língua inglesa, significa sujo, podre. Tal palavra designa um fenômeno pop-cultural-sociológico que teve início nesse período, mas também cabe como uma luva para caracterizar a situação política e econômica do Reino Unido nos anos 70: o desemprego chegava a seu nível mais alto desde a Segunda Guerra mundial; o IRA (*Irish Republican Army*, o levante popular pela separação da Irlanda como parte do Reino Unido) iniciava seus protestos nada pacíficos fazendo com que o preconceito e segregação fosse alimentado em tablóides sensacionalistas ingleses; Margaret Thatcher iniciava a sua jornada em prol do conservadorismo e do neoliberalismo²²; Londres era uma cidade economicamente e socialmente falida.

Os jovens, sem esperança e desempregados, passavam o dia a vagar pelas ruas com a consciência de apenas uma coisa: não havia futuro, nem para eles nem para ninguém²³. Tinham motivos de sobra para desacreditar de tudo o que era considerado sagrado no ideário capitalista: a política, a lógica consumista, as instituições, o que pregavam na produção cultural. Queriam expressar essa insatisfação de alguma forma. Mas como, se não sabiam fazer nada e, segundo a mídia e a ordem artística vigente, era necessário saber?

Tiveram então de fazer do seu próprio jeito. Seja na sua música direta e agressiva (onde o *punk* ficou mais conhecido); na sua imprensa caótica, crítica e despreocupada; no seu modo de pensar e viver totalmente livre.

Desde o princípio atrelado à mídia (as histórias de violência e ultraje sempre foram um prato cheio [...] para tablóides e programas de TV sensacionalistas), o punk no entanto luta para destruí-la em sua base, em prol de uma cultura pop alternativa, que só passou a existir depois que ele cavou os seus meios de

²² Esse período é bem retratado pelo historiador inglês Eric Hobsbawm em *Era dos Extremos* (2001)

²³ Um dos nomes mais emblemáticos nomes do *punk rock* inglês foi o Sex Pistols. Em uma das canções mais conhecidas do disco *Nevermind the bollocks* (1977), *Anarchy in the UK*, o vocalista Johnny Rotten entoava, ao seu final "Não há futuro para mim, não há futuro para você"

expressão - fanzines, selos fonográficos próprios, redes paralelas de informação e um circuito próprio de shows. Ele é o anti-mainstream. (ESSINGER, 1999, p. 20)

A cultura punk, que pregava o lema "faça você mesmo" encontrou nos fanzines uma oportunidade de proliferação e de sobrevivência. PUNK, dos EUA e SNIFFIN' GLUE, da Inglaterra, ao que consta, foram os dois primeiros fanzines essencialmente punks que existiu, lançados em 1976, com diferença de apenas alguns meses entre o lançamento dos dois.

O segundo, foi editado pelo bancário Mark Perry. Impressionado pelos shows viscerais de bandas como Sex Pistols e Buzzcocks, Perry sentiu a necessidade de passar para o papel o que sentia, mas não encontrou alguém que se interessasse em publicar os seus artigos. Resolveu fazer por ele mesmo uma revista com seus textos para vender em shows, nascendo assim o informativo que era feito quase que totalmente à mão.

A mensagem do fanzine era óbvia: aquilo que ele fazia era algo que estava ao alcance de qualquer um com um pouco de iniciativa: 'Todos vocês, garotos que lêem o *Sniffin' Glue*, não se sintam satisfeitos com o que escrevemos. Vão e comecem seus próprios fanzines', escreveu Perry certa vez. Em outros números, ele chegou a reproduzir desenhos de posições no braço da guitarra correspondentes aos acordes de lá, mi e sol maior. 'Agora vá e monte uma banda', concluía. (ESSINGER, 1999, p. 62-3)

Com a popularização das publicações independentes que ocorreu a partir daí, os fanzines já não obedeciam mais a um "segmento principal", dando espaço e incentivo para as pessoas publicarem não só matérias sobre aquilo que julgassem interessantes, mas também literatura, quadrinhos ou qualquer outro assunto. E, a partir daí, compreendeu-se plenamente o objetivo primordial de quem resolve editar um fanzine: expressão pessoal.

4. HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA E CONTRACULTURAL

O estouro da mídia alternativa e da cultura *underground* que se deu nos EUA e Europa na década de 70 ecoou no Brasil com cerca de dez anos de atraso. A literatura vivia um processo de revitalização com o aparecimento da Editora Brasiliense, que nos anos 70 e 80 foi casa para o brasileiro Paulo Leminski e para as primeiras publicações em português de escritores como Charles Bukowski, a *beat generation* norte-americana e tantos outros; o punk havia chegado da Inglaterra e estava nas ruas da maior metrópole do país, São Paulo. O rock brasileiro dava seus primeiros acordes, coisas novas aconteciam. E a grande indústria cultural, contudo, desprezava tudo isso: para ela, ainda não era lucrativo suficiente.

Fazendo valer seu papel de servir como porta-voz da cultura de juventude e de ir na contramão com os interesses dos grandes meios de comunicação, o fanzine proliferou-se na década de oitenta. Os novos ares e o grande contingente de publicações independentes mostravam que havia um público. O momento era propício para alçar vôos mais altos. Como os "peixes grandes" da indústria não investiam nesse nicho, pequenas editoras decidiram fazê-lo - e o que era alternativo acabou, de certo modo, "virando" imprensa grande.

Chegava às bancas várias revistas (de boa qualidade, e não mais cópias xerox feitas de maneira independente) que tratavam de assuntos de tendências mais comportamentais com nítidas influências da mídia livre, sendo quase todas feitas por gente oriunda desse meio. O segmento mais beneficiado foi certamente o dos quadrinhos, agraciado com vários títulos: ANIMAL, PORRADA!, URUBU, CHICLETE COM BANANA; só pra citar os mais famosos. Estas publicações privilegiavam trabalhos de novos autores, cujo maioria tinha forte influência, nos traços e na maneira de trato da linguagem, da MAD americana e seus artistas (uma versão brasileira também surgiu nesse período). Que deveriam bastante a um homenzinho magro, frágil e misantropo.

4.1. À força com o culpado: Robert Crumb

Crumb é um dos símbolos da contracultura, com sua representatividade extrapolando até mesmo a esfera das histórias em quadrinhos. Nasceu a 3 de agosto de 1943 na Filadélfia, em uma família ultraconservadora, desestabilizada e neurótica²⁴. Seus traumatizantes anos de formação em uma escola católica somados à personalidade introvertida causaram-lhe diversos problemas de relacionamentos. Tornou-se, então, uma pessoa solitária, ressentida e, segundo ele próprio, incapaz de integrar-se: "Sim, sou um fodido, um incapaz, não chegarei a nada..." (AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB nº1, 1986, pg. 3), afirmou certa vez. Para evitar contato com um mundo que não o aceitava, começou a desenhar, transformando seus conflitos em personagens.



Fig 02 - "*Não aguento mais nem um minuto. Vou acabar perdendo a cabeça ou me matando*". Desenho retirado do caderno de rascunhos de R. Crumb, de 1990. Curioso reparar a diferença em estatura e constituição da figura masculina em comparação às mulheres que o rodeiam. Notar também o modo como o corpo feminino é apresentado: exageradamente voluptuoso e com todas as suas feições antropomorfizadas.

Os fanzines estavam bastante populares na década de 60 e Crumb produziu os seus, com algumas de suas histórias e personagens. Nasceu, assim, a ZAP COMIX, que veio a se tornar a principal e pioneira obra de quadrinhos underground desse

²⁴ A respeito das relações familiares de R. Crumb, ver o excelente documentário *Crumb*, de 1994. Boa parte do filme foca nas relações (familiares, criativas e estéticas) de Robert com seus dois irmãos vivos à época, Maxon e Charles.

período. Mas seu primeiro trabalho para uma grande publicação foi na revista HELP!, editada por Harvey Kurtzman, que futuramente viria a capitanear a MAD.

A Help! foi minha realidade paralela durante o segundo grau. Havia uma seção em que Kurtzman publicava trabalhos de artistas amadores. Ele gostou da história do Fritz, e me mandou uma pequena e encorajadora carta, que dizia: "Achamos ótimos os desenhos do gatinho. A pergunta é: como publicá-los sem ir pra cadeia?"

Ele publicou, mas teve que mudar um quadrinho. Nem era tão imoral assim... Até normal para os padrões de hoje... (FRITZ, THE CAT, 2002, p. 9)

Os quadrinhos de Crumb popularizam-se a partir daí, mesmo dotado de conteúdo considerado extremamente ofensivo - continham sexo, drogas e acidez crítica (principalmente à classe média, branca, "de bem" e seus regimentos morais e éticos). Seus trabalhos percorriam extremos, sempre com o intento de causar impacto no leitor: Crumb pode contar a história de um bacanal numa família da classe média americana (a história, que leva o título de "*Joe Blow*", foi publicada no ano de 1969 na edição de número 4 de ZAP COMIX. No Brasil, apareceu no número 01 de AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB, que data de 1986. Os quadrinhos envolvem incesto, sexo com menores, sadomasoquismo e ironia), pôr um panfleto informativo falando das maravilhas do uso adequado do papel higiênico (ANEXO B) ou até mesmo tecer violentas críticas ao estilo de vida norte-americano²⁵; tudo num simples virar de páginas.

²⁵ Crumb constantemente menciona em suas histórias a "*queda e destruição da cultura americana pela cobiça capitalista sugadora de sangue*" (CRUMB, 1997, p. vii). Um grande admirador da música e da estética cultural norte-americana das primeiras décadas do século XX, Robert Crumb largou todo o assédio e celebração que tinha nos Estados Unidos e desde a década de 1990 mora na Europa, em uma pequena casa na parte rural da França com a mulher e a filha mais nova. Os trechos finais do já mencionado documentário Crumb (1994) retratam esta mudança de país e endereço. É curioso reparar que, ao mesmo tempo em que não se rende aos ditames de um tempo presente, Robert Crumb parece incorporar certos aspectos contraculturais do final do século XX. Assim, imerso nesta hesitação temporal, Crumb pode muito bem exemplificar a noção de "contemporâneo" de Agamben (2009) que utilizamos em nossa introdução.



Fig 03 - Os dois últimos painéis de "Joe Blow". Após abusarem sexualmente de seus filhos, os pais bradam "Lá vão eles, pronto para fazerem ainda mais descobertas e construir um mundo melhor". "Sim, a juventude detém a promessa do futuro"²⁶



Fig 04 - Painéis assinados por R. Crumb extraídos da edição brasileira da ZAP COMIX, que reuniu em um único volume uma miscelânea de histórias e colaboradores. A comicidade infantil das representações imagéticas das drogas (seringas e seu "maquinário" para consumo) contrasta à austeridade da senhora e o vazio das figuras dos usuários de drogas pesadas.

Para ele, aquilo era tudo coisas triviais e cotidianas, porém consideradas chocantes para uma sociedade em meio a um processo abrupto de mudança de

costumes como o ocorrido nos anos 60 e 70. Por tais atitudes, é alçado ao título de herói da época por jovens hippies; considerado gênio pelos escritores *beatniks*; tido como revolucionário pelos artistas de quadrinhos da época.

No entanto, Crumb zombava de todos eles em suas histórias: odiava os movimentos da juventude sessentista que pregavam a liberdade, pois via naqueles jovens uma hipocrisia tão grande quanto a de seus próprios pais. Criticava o machismo nos militantes da revolução sexual e o elitismo nos grupos de esquerda. Ria até mesmo da contracultura da qual fazia parte.

A personalidade anti-social do artista apenas aumentava seu culto. Mais sobre ela foi dito no texto de orelha da capa de *Fritz, the cat* (2002), álbum lançado no Brasil pela Editora Conrad:

Os paradoxos: Crumb nunca perde a oportunidade de demonstrar seu desprezo pela música pop e, no entanto, dos Rolling Stones à MTV, uma geração de bacanas da indústria têm implorado em vão para que ele lhes faça uma capa de disco, um anúncio, qualquer coisa.

Foi comparado à Dylan quando este era referência máxima de qualidade e inteligência na cultura pop mas, quando surgiu o movimento punk, ele era um dos heróis dos jovens que odiavam hippies e o resto dos anos 60.

Ele faz o que pode para ofender o mundo artístico e, mesmo assim, é constantemente convidado para expor em museus [...]

Como favor, Crumb aceita deixar que um amigo [...] faça um documentário sobre ele. Coloca, porém, uma série de condições que, imagina, irão fazer com que todo mundo desista de assistir ao tal filme. O documentário [...] se transforma em um grande sucesso. E o mundo do cinema passa a comparar Crumb a Woody Allen. (FRITZ, THE CAT, 2002, orelha)

Sua criação máxima é o gato Fritz. Usando animais como personagens das histórias (aos moldes de Walt Disney, subvertendo-o), o cotidiano dos jovens nos anos 60 era destilado: bares, universidades, bicos, amigos "revolucionários"... tudo era retratado pelo olhar de Crumb.

Em 1972, a Metro propõe que seja feito um longa metragem em desenho animado do gato Fritz. O autor firma contrato, mas especifica que o personagem se mantenha fiel aos quadrinhos. Decepcionado com as pessoas envolvidas no projeto - em especial, o diretor Ralph Bakshi -, Crumb abandona o projeto em pleno desenvolvimento e resolve tirar seu nome do longa-metragem, mesmo sendo o criador do personagem principal. O filme foi um sucesso.

Sua repulsa pela grande mídia, a badalação e o sucesso é tamanha que no mês de setembro, no mesmo 1972 em que saiu a versão cinematográfica de sua criação, na revista PEOPLE'S CHOICE, o autor teve sua vingança: publicou uma história em que Fritz é assassinado. Após Fritz humilhar, durante um ataque de estrelismo, uma avestruz que era sua fã, esta desfere-lhe um golpe em sua nuca com um picador de gelo.

Com Fritz morto e estendido ao chão, a avestruz indignada diz: "Ria agora, seu bosta".

[...] uma versão bastarda de Fritz ficou famosa. Sempre fiquei impressionado como isso pôde acontecer com aquela criação besta da minha adolescência. Portanto, finalmente, tive de dar um fim nele. Em 1972, me senti forçado a matá-lo. Foi a única forma que encontrei pra dar um jeito nele. Ele está melhor morto. Outra fatalidade dos anos 60...(FRITZ, THE CAT, 2002, p. 9)

Na metade dos anos 70, o movimento de quadrinhos underground, que pregava ferozmente contra o consumismo, encontrava-se já inteiramente consumido: era uma caricatura do que outrora fora. Estava totalmente aceito pela sociedade. Mas o estilo de Robert Crumb - tanto de traço como de construção narrativa- veio ainda a influenciar gerações de quadrinistas pelo mundo inteiro.

4.2. "Tipinhos inúteis": visões acerca do humor e da ironia na CHICLETE COM BANANA

Ao pesquisarmos acerca de um início para a produção da imprensa alternativa no país, somos imediatamente remetidos às repressoras décadas de 60 e 70. Nelas, o panorama político e social, o caráter contestatório que permeava a mente dos jovens, a busca por mudanças e por liberdade que muitas vezes pareciam por demais longínquas fizeram brotar numa multidão uma extrema necessidade de gritar e ser ouvido. E, com efeito, alguns desses berros soaram tão alto que o foram: historicamente, a maior representação da imprensa independente brasileira até hoje data dessa época. É a chamada "imprensa nanica", pequenas publicações da época onde jornalistas tinham, entre outras coisas, livre espaço em seus artigos e matérias

para a divulgação das injustiças impostas pelo governo ditatorial que vigorava naqueles anos.

Neste meio, o maior nome certamente foi o jornal carioca O PASQUIM, que teve suas atividades iniciadas em 69 e contou, em sua primeira e mais gloriosa fase (com direito até mesmo a uma prisão coletiva de sua redação), com duzentas edições lançadas semanalmente até 1973. Nele, reunia-se textos e charges de gente como Fausto Wolff, Ziraldo, Paulo Francis, Henfil e Millôr Fernandes.

Millôr também editou, em 1964, uma importante revista representante da mídia independente e do humor político nacional, a PIF-PAF, que contabilizou apenas oito celebradas edições. Em texto publicado originalmente n'O PASQUIM nº 1, Millôr enumerou alguns problemas que teve com a sua revista até ser fechada - problemas estes que poderiam muito bem ser estendidos à grande maioria das publicações da sub-imprensa da época:

[...] A revista recebeu dois ou três anúncios, mas assim que saiu foi chamada às falas pelo banco - é claro que não esperavam aquela foto-montagem do banqueiro -, pressionada pelo Senhor Chefe de Polícia - é evidente que não gostavam daquela foto-montagem do governador - e, por fim, fechada. Fiquei com alguns milhares de cruzeiros novos de dívida e o meu frescobol seriamente abalado (FERNANDES, 1977, p. 14)

Além disso tudo, se concedermos aos fanzines um significado mais abrangente - toda e qualquer publicação sem respaldo na imprensa formal - incluir-se-iam aí, também, as centenas de panfletos políticos e jornais sindicais que eram tão corriqueiros à época; além da literatura marginal que era popular em universidade e os cordéis nordestinos. Os exemplos anteriores são veículos de manifestação, representações tipográficas de idéias marginalizadas que, por algum motivo, não encontraram espaço numa grande mídia. São feitas com poucos recursos e mantêm um tipo de divulgação e distribuição independentes. São, em sua essência estética e ideológica, fanzines.

Já no Brasil dos anos 80, tudo muda: com a ditadura já praticamente "findada" em 85 e a chegada tardia da estética e atitude *punk* - além, logicamente, de todo um novo contexto político-social que propiciou a aterrissagem deste por aqui -, teve-se uma significativa redução da temática política nesse tipo de publicação. As

principais publicações independentes da época apresentaram uma tendência para assuntos de cunhos culturais e comportamentais, que foram crescentemente tomando lugar.

A jornalista Thaís Aragão, em sua monografia para conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, atenta para o fato de que, com o passar dos anos, o discurso dos fanzines brasileiros já "[...] não se opõe diretamente ao discurso oficial militar ou governista. Ele vem criticar principalmente a mediocridade, a estagnação, a falta de criticidade e até a acomodação generalizada [...]" (ARAGÃO, 1999, p.13)

O *punk*, que significou uma ruptura com uma série de dogmas artísticos que imperaram em várias áreas por uma série de anos, serviu para incitar os jovens a editarem seus próprios fanzines, tornando-os cada vez mais populares durante a década de 80. Tão populares que até mesmo quadrinistas que não tinham espaço nas grandes corporações pelo teor de suas histórias puderam finalmente mostrar seu trabalho e começaram a produzir suas revistas em gráficas coletivas de fundo-de-quintal.

Os anos de atrelamento à correntes políticas para a maioria dos fanzines já tinham se passado, mas todas as "lições" dos anos anteriores foram devidamente assimiladas: a inclinação política se fora, porém a insatisfação e a crítica à falta de criatividade se mantiveram. A irónia e o escárnio tornaram-se uma constante, não poupando nada nem ninguém. E a ideologia de outrora transformou-se numa espécie de iconoclastia compartilhada.

E publicada na imprensa, principalmente na CHICLETE COM BANANA, título de uma revista bimestral publicada de 1984 a 1990 pela Circo Editorial que tinha como principal mentor - ou "diretor de criação", como era listado nos créditos da publicação -- Arnaldo Angeli Filho, um cartunista que desde 1973 publicava tiras e charges políticas para o jornal FOLHA DE SÃO PAULO. Foi a maior revista de humor da época e fez história, provando que os quadrinhos independentes - que fugiam totalmente da infantilidade de Walt Disney e Maurício de Sousa, bastante populares naqueles anos - podiam, sim, sustentar uma publicação e serem economicamente viáveis.

Chiclete com Banana que chega agora às bancas de Portugal, foi editada no Brasil, sendo um grande sucesso de público e crítica. Foram 24 edições normais e 7 especiais, que juntas venderam mais de 4 milhões de exemplares e determinaram um novo rumo para o humor e as histórias em quadrinhos do país (CHICLETE COM BANANA, 2000, p. 3)

No início da revista era apenas Angeli junto com uns poucos desconhecidos que faziam as vezes de colaboradores. Havia algumas colunas, testes e matérias, mas era notório que a real intenção era que aquelas páginas servissem como "morada" dos personagens que Angeli criava para sua tira homônima no jornal paulistano. Porém, a cada edição, o número de pessoas que participavam da revista aumentava, e ela no final acabou se tornando o principal veículo difusor do trabalho de artistas como Laerte, Marcatti, Luis Gê, Fábio Zimbres, Furio Lonza, Glauco e Adão Iturrusgarai. Grande parte dos textos passaram a ter assinatura de gente como, por exemplo, Glauco Mattoso²⁷.

Fotonovelas *nonsense* que freqüentemente tinham Angeli como personagem principal, dicas para o cultivo de um chulé nota 10, um roteiro explicativo para treinar o seu cabide para missões especiais e até mesmo um guia com notas e resenhas para as melhores cuecas para as mais variadas ocasiões (ANEXO C): tudo isso servia como pautas para matérias da revista.

²⁷ Glauco Mattoso é, hoje, um dos mais conhecidos nomes da poesia recente brasileira. A forma poética habitual de que faz uso, o soneto, recebe nele um sem-número de diferenciações do habitual Camões, Bilac, Quental a que estamos acostumados a associá-la: em sua temática suja e pouco ortodoxa, sexo, escatologia, podolatria e quetais são uma frequente. Seus livros são geralmente publicados por pequenas editoras independentes. Muitos de seus versos encontraram morada na CHICLETE COM BANANA.



Fig 05 - Painéis de uma das fotonovelas da revista. Nesta, uma jovem estudante de comunicação vai entrevistar Angeli no ano de 2018 para um trabalho da faculdade

O design e a diagramação fanzinesca, anteriormente explicitadas, funcionava de maneira harmônica com as intenções e com o conteúdo da revista, evidenciando o clima descompromissado da publicação.



Fig 06 - Numa edição de temática carnavalesca, os editores fizeram um desfile com modelos trajando apenas fantasias infantis. O texto, ainda que de 1989, é pertinente: esta fantasia "...é feita sob medida para eleitores que não têm compromisso com a coerência. Um modelo muito confortável para quem quer ficar lá nas nuvens, longe das agitações políticas..."

Como pode-se facilmente perceber, a ironia presente no texto não envelheceu. Quase vinte anos transcorreram e várias críticas que passaram por matérias da publicação ainda permanecem atuais, principalmente em se tratando de práticas políticas e comportamentais. Vejamos algumas diretrizes do "Manual do Guerrilheiro Moderno", publicado em julho de 1986, que falava sobre o que não podia faltar na bolsa dos ditos "revolucionários" daqueles anos:

- Entre uma granada e outra, recomenda-se uma boa leitura (...), tipo "A insustentável leveza do ser". Ou até, quem sabe, fazer uma revisão crítica de "O que é isso, companheiro?"
- Calendário de 1968, pra não perder a noção do tempo.
- Calça, tênis, e acessórios de lojinhas transadas de shopping centers.
- Óculos escuros para melhor ofuscar a visão da realidade
- Você já viu um guerrilheiro sem boina com estrelinha? Não? Então, não preciso nem dizer, né? (CHICLETE COM BANANA, 1986, p. 31)

O humor e a temática das matérias poderiam ser, em sua maioria, *nonsense*, mas muito do conteúdo da revista cumpriam seu papel segundo os ditames cultural da

mídia: informar. Notas sobre discos *punk* que estavam saindo na época, extensos perfis e panoramas sobre os livros da geração beat norte-americana que estavam finalmente encontrando espaço no circuito editorial brasileiro grosso mesmo estava nas tiras: ali, Angeli, um cínico irônico suburbano por vocação, criava personagens que podiam muito bem serem encontrados em meio às ruas de uma São Paulo já caótica daqueles tempos. E aquela multidão ele transportava para os quadrinhos, tal como Robert Crumb: *punks*, modernos, gurus de praça, juvenzinhos rebeldes, a juventude estática, os garanhões de praia²⁸... nada escapava ao olhar e ao humor de Angeli, sempre embebido de forte criticidade e análise social.



Fig 07 - Alguns dos tipinhos inúteis que figuram na cartilha de personagens de Angeli.

Na revista também vinha encartado um fanzine, o JAM! (que era, segundo eles próprios, um "órgão oficial da Associação Brasileira das Idéias Confusas"); que tinha uma temática variante, mas podemos dizer que falava basicamente sobre música, atualidades e comportamento, com entrevistas e textos.

Era o local onde os colaboradores tomavam as rédeas, e seu design mudava de edição para edição. Nele, a ironia se mantinha até mesmo em seus editoriais (ANEXO D):

Senta aqui, ó vítima da fome. Conta pra mim o que é que você tem. Não quero ver você tão triste assim. Olhe que céu azul, azul até demais. Deixe que digam, que pensem, que falem, deixe isso pra lá, o que é que tem? Eu não estou fazendo nada, você também. Faz mal bater um papo assim tão gostoso

²⁸ Convém dizer que considero esse vasto -- e excessivo, comparado a seus pares nacionais e em exemplos estrangeiros como Robert Crumb -- catálogo de personagens e suas respectivas incidências algo muito peculiar à tira de Angeli. Algo que, de certa maneira, o aproxima da crônica -- esse gênero em prosa tão brasileiro. Não esqueçamos que Nelson Rodrigues também detinha seu rol particular de nomes pertencentes exclusivamente ao seu universo como cronista, como o Gravatinha, o Sobrenatural de Almeida, a Estagiária da PUC, a Vizinha, etc.

com alguém? Só quero te pegar no colo, te deitar no solo e te fazer mulher. É a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar.

[...]

Senta aqui, ó vítima da fome. Se por acaso você chegar no meu chatô e encontrar aquela mulher que você tanto amou, eu quero que você me aqueça neste inverno e que tudo mais vá pro inferno. Botinha sem meia e só na areia eu sei trabalhar. Cabelo na testa, eu sou o dono da festa e pertença aos dez mais. (CHICLETE COM BANANA, 1989, p. 22)



Fig 08 - Uma das capas do JAM!

Com a chegada da década de 90 e do famigerado Plano Collor, a revista foi extinta. Apesar da grande tiragem e do sucesso de público, Angeli e sua trupe não resistiram à crise que se seguiu.

Apesar de que para o próprio "editor de criação" a revista soe hoje como "esporro de adolescente", ela conseguiu desfazer certos preconceitos com a linguagem dos quadrinhos e ainda popularizar uma estética fanzinesca despojada, anteriormente tida como "menor".

**5. CONSIDERAÇÕES FINAIS,
ou TODA AÇÃO IMPLICA UMA REAÇÃO,
ou ALGUNS DESDOBRAMENTOS**

Com uma tiragem bastante significativa para uma publicação de teor humorístico (na casa das dezenas de milhares de exemplares), a CHICLETE COM BANANA fez muito. Republicada na Europa quinze anos após seu lançamento, a CHICLETE COM BANANA tem sua importância bem definida dentro do cenário quadrinesco nacional: abriu suas páginas a bons artistas, renovou a linguagem usada na imprensa para direcionar-se ao público jovem, apresentou nomes da contracultura nas artes gráficas, música e literatura para uma geração. Além disso, a publicação foi responsável por sedimentar junto à grande mídia uma estética particular, mais livre e experimental, oriunda do cenário independente, provando seu apelo, viabilidade e que ela poderia, sim, cair no gosto de um público maior. Suas inovações em abordagens abriram espaço para a existência e manutenção duradoura de revistas como a TRIP, por exemplo.

Tida como parâmetro editorial de sucesso no segmento jovem adulto e que utiliza uma diagramação "livre e moderna". O que faz, na verdade, é apenas levar para outros rumos (bem mais "limpos" e de fácil aceitação, diga-se) o que foi iniciado no Brasil com as publicações de estética fanzinesca.

Acima de tudo, a publicação pôde colaborar para construir, junto ao público brasileiro, uma imagem distinta das HQs, distanciando o gênero do predominante teor infantil em vigor na produção nacional à época.

Já quanto à seriedade dos quadrinhos, estes ocuparam cada vez mais espaço em publicações relevantes, como o PASQUIM21, uma espécie de tentativa de adequar o antigo O PASQUIM aos novos tempos que foi iniciada em 2001 e encerrou em 2004. Nele, havia páginas inteiramente dedicadas a tiras e charges de novos desenhistas que beberam na fonte oitentista, como o gaúcho Allan Sieber, hoje colaborador da FOLHA DE SÃO PAULO. No PASQUIM21 também de quem participou ativamente daquela época como Fábio Zimbres, que editou o MAU, suplemento da

revista ANIMAL que seguia os moldes propostos pela JAM! da CHICLETE COM BANANA.

A revista serviu, também, como veículo para que os quadrinhos pudessem ser utilizados como via para efetivar diálogos junto a outras linguagens, mais especificamente o cinema e a literatura.

Editoras como a extinta Conrad e a ainda cambaleante Via Lettera investiram consideravelmente em quadrinhos durante a primeira década dos anos 2000, lançando com certa frequência álbuns de cartunistas nacionais e internacionais. Na presente década, a editora Companhia das Letras atualmente dá uma certa atenção à produção quadrinista brasileira com o selo editorial "Quadrinhos na Cia", onde figuram novos nomes do quadrinho norte-americano como Chris Ware e Dash Shaw ao mesmo tempo em que a produção nacional é fomentada em parceria com novos nomes da literatura nacional, num projeto onde estes são convidados a conceber histórias para este veículo. Nesta interessante parceria já foram lançados as boas incursões "Cachalote" (2010), de Daniel Galera e Rafael Coutinho e "A máquina de Goldberg" (2012), de Vanessa Bárbara e Fido Nesti.

Fazendo a ponte para o campo da Literatura, um dos sólidos nomes da literatura brasileira recente é Lourenço Mutarelli. Lourenço é mais conhecido pela adaptação fílmica de sua estréia literária, "O cheiro do ralo" (originalmente publicada em 2002 pela Devir e, posteriormente, reeditado pela Companhia das Letras). No entanto, esta só foi concebida após muitos anos de militância nos quadrinhos independentes, onde já era tido como um sólido autor de obras relevantes ao quadrinho nacional como "O dobro de cinco" (1999)²⁹. Ao navegar por entre mídias, Mutarelli traz um pouco de suas afinidades quadrinhísticas à literatura, como um certo enfoque na dinâmica do enredo e diálogos rápidos que aparecem, por exemplo, em "Jesus Kid", seu romance de 2004.

No cinema, um caso recente de participação ativa de quadrinhos numa produção cinematográfica é no filme "O homem que copiava" (2003), do celebrado

²⁹ "O dobro de cinco" é uma "trilogia em quatro partes" onde Mutarelli explora tanto a estética quanto os clicês do romance e filmes detetivescos através da personagem central da trama, Diomedes. Todos os volumes foram reunidos em volume único que leva o nome desta personagem, lançado pela Companhia das Letras em 2012.

cineasta brasileiro Jorge Furtado, onde a personagem principal deseja se tornar um cartunista. As ilustrações e animações inseridas foram feitas pelo já citado Allan Sieber.

A lista de influências mútuas segue, como um cada vez mais acentuado diálogo intermídia, provando que a influência exercida por aqueles periódicos não foi pouca e que a mídia realmente estava precisando de um sopro de vigor. A explosão dos quadrinhos independentes no Brasil durante a década de oitenta, em especial teve uma importância que extrapolou as fronteiras do próprio segmento, alastrando por entre diversas mídias sua influência estética e deixando uma indelével marca na cultura jovem é notória. A ironia e o cinismo propagados em suas páginas são, hoje, características do humor de uma época -- e que continua ressoando. Seus textos, tiras e histórias registram todo um comportamento urbano de um determinado período histórico-social.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.
- ALTAMIRANO, C; SARLO, B. *Conceptos de sociología literária*. Buenos Aires, Centro editor de America Latina, 1980.
- ANDRAUS, G. As histórias em quadrinhos como informação imagética integrada ao ensino universitário. 2006. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-13112008-182154/>>. Acesso em: 11-09-2014.
- ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- ANIMAL. nº 14. São Paulo, VHD Diffusion Editorial, 1990.
- ANIMAL. nº 22. São Paulo, VHD Diffusion Editorial, 1990.
- ARAGAO, T. A. Os "indies" do Brasil. 1999. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1999.
- ARISTOTELES. Arte poética IN: *A poética clássica*. 14ª ed. São Paulo, Cultrix, 2008.
- AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB. nº 01. São Paulo, Press Editorial, 1986.
- AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB. nº 02. São Paulo, Press Editorial, 1986.
- BARBARA, V. *A máquina de Goldberg*. Ilustrações de Fido Nesti. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- BIAFRA, Jello. *Become the media*. Los Angeles, Alternative Tentacles, 2000. 1 CD.
- CHICLETE COM BANANA. nº 05. São Paulo, Circo Editorial, 1986.
- CHICLETE COM BANANA. nº 10. São Paulo, Circo Editorial, 1987. p.10
- CHICLETE COM BANANA. nº 13. São Paulo, Circo Editorial, 1988. p. 13
- CHICLETE COM BANANA. nº 20. São Paulo, Circo Editorial, 1989. p.31
- CHICLETE COM BANANA. nº 23. São Paulo, Circo Editorial, 1990. p. 34-5
- CHICLETE COM BANANA. nº 24. São Paulo, Circo Editorial, 1990.

- CHICLETE COM BANANA. nº 01. Lisboa, Editora Devir de Portugal, 2000.
- CHICLETE COM BANANA. nº 02. Lisboa, Editora Devir de Portugal, 2000.
- CHICLETE REMIX. Nº 02. São Paulo, Circo Editorial, s.d.
- CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. Criterion Collection, 1994 [produção]. 1 DVD (120min).
- CRUMB, R. *Fritz, The Cat*. São Paulo, Editora Conrad. 2002.
- CRUMB, R. *Meus problemas com as mulheres*. Trad. de Alexandre Boide. São Paulo, Editora Conrad, 2010.
- CRUMB, R. *The complete Crumb comics v. 4*. 3rd ed. Seattle, Fantagraphics, 1997.
- CRUMB, R. *The complete Crumb comics v. 6*. 3rd ed. Seattle, Fantagraphics, 2006.
- CRUMB, R. *The complete Crumb comics v. 7*. 2nd ed. Seattle, Fantagraphics, 1998.
- CRUMB, R. et al. *Zap Comix*. Trad. de Alexandre Matias. São Paulo, Editora Conrad, 2003.
- DELILLO, D. *Falling man*. New York, Scribner, 2008
- DUNCAN, R; SMITH, M. J. *The power of comics: history, form, and culture*. New York, Continuum books, 2009.
- ESSINGER, S. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FERNANDES, M. *Millôr no Pasquim*. São Paulo, Círculo do Livro, 1977.
- FOER, J. S. *Extremely loud and incredibly close*. New York, Mariner Books, 2006
- FOSTER WALLACE, D. E unibus pluram: television and U.S. fiction IN *A supposedly fun thing I'll never do again*. New York, Little Brown and Company, 1997. [arquivo digital em formato .epub]
- GALERA, D. *Cachalote*. Ilustrações de Rafael Coutinho. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- HOBBSAWN, E. J. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2ª Edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

- HOME, S. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo, Editora Conrad, 1999.
- LANGER, L. L. A fable of the holocaust. *The New York Times*. New York, 3 nov. 1991. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>>. Acesso em 08-09-2014.
- LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- LIPSKY, D. *Although of course you end up becoming yourself: a road trip with David Foster Wallace*. New York, Broadway Books, 2010. [arquivo digital em formato .epub]
- MESKIN, A. Comics as Literature? *British Journal of Aesthetics*. London, v. 49, n. 3, pp. 219 – 239, jul 2009.
- MCLUHAN, M. *Understanding media: the extensions of man*. Massachusetts, MIT Press, 1994
- MCNEIL, L.; MCCAIN, G. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Trad. de Lúcia Brito. Porto Alegre, L&PM, 1997.
- MONACO, J. *How to read a film: the world of movies, media and multimedia*. 3ª ed. New York, Oxford University Press, 2000.
- MUTARELLI, L. *Diomedes*. Ilustrações de Lourenço Mutarelli. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- MUTARELLI, L. *Jesus Kid*. São Paulo, Devir, 2002.
- MUTARELLI, L. *O cheiro do ralo*. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- O HOMEM QUE COPIAVA. Direção: Jorge Furtado. Globo Filmes, 2003 [produção]. 1 DVD.
- SARLO, B. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1994.
- SEX PISTOLS. *Nevermind the bollocks, here's the Sex Pistols*. Virgin, United Kingdom, 1977. 1 CD.
- SHANNON, E. Shameful, Impure Art: Robert Crumb's Autobiographical Comics and the Confessional Poets. *Biography*. Volume 35, Number 4, pp. 627-649, 2012
- SMITH, G. It ain't easy studying comics. *Cinema Journal*. Texas, v. 50, n. 3, pp 110 - 112, 2011.

TELLES, G. M. *Vanguardas européias e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

XAVIER, V. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

ANEXOS

ANEXO A - "The Falling Man", fotografia de Richard Drew



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/05/The_Falling_Man.jpg. Acesso em 15-09-2014

ANEXO B - TOMMY TOILET SEZ

Tommy Toilet sez:
DON'T FORGET TO WIPE YOUR ASS FOLKS!

**IT'S GOOD CLEAN FUN!
 IT'S HYGIENIC!
 IT'S CONSIDERATE OF OTHERS!**

A clean Ass Hole means so much! It is the earmark of a civilized person! It's really quite surprising how many people there are in this world who just don't take the time to keep their assholes free of excess fecal matter! All it takes is a few seconds to wipe yourself...a minute at the most, if you've taken a particularly messy bowel movement!

But some people...well, it just must not bother them to walk around with a shitty behind! Who can explain such people? Perhaps they are being deliberately anti-social, for the effect of such behavior can only be to make a person friendless and a social outcast. You might not mind the smell of your own shit (in fact, many people like it!), but let's face it, nobody but a pervert likes to smell other people's excrement! So take Tommy's advice...keep it wiped!!

THINGS TO REMEMBER:

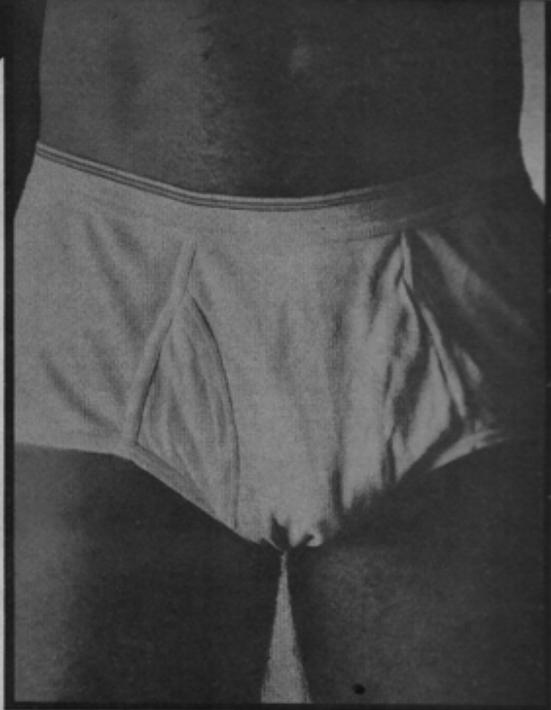
1. ALWAYS HAVE PLENTY OF YOUR FAVORITE BRAND OF TOILET TISSUE ON HAND!	2. CLEAN OUT YOUR TOILET BOWL EVERY ONCE IN AWHILE!	3. CHANGE YOUR UNDER-PANTS AT LEAST TWICE A WEEK!
---	--	--

NOBODY LIKES HIM !!
 HE DOESN'T USE PAPER!!
 PYEW!

WIPE YOUR WORRIES AWAY!
JOIN THE CLEAN-ASSHOLE CLUB!

ANEXO C - JAM: REPORTAGEM SOBRE CUECAS

CUECA



■ Cueca, segundo o mestre Aurélio, vem de cu. Várias interpretações podem ser tiradas dessa informação, mas a mais clara e brilhante, com fundas raízes sociológicas, é de que a cueca devia proteger a parte mais vulnerável do povo brasileiro, que sempre acaba levando na bunda. O pau, por depreensão inversa, ficava em segundo plano, ao deus-dará, ao sabor das intempéries do tempo.

■ De qualquer maneira, a História provou que a cueca viria principalmente para proteger o saco do cidadão brasileiro, tão propenso a se dilatar nas filas do INAMPS, na abertura de crediários, nos bancos ou diante dos planos econômicos. Não há saco que agüente. E as fábricas se esmeraram em fazer cuecas num material suficientemente elástico e resistente para que os ditos cujos não estoureem na primeira vez.

■ Adiantando-se inclusive a enciclopédias de renome mundial, como a Larousse e Barsa, que insistem em ignorar o assunto, JAM pesquisou e chegou à conclusão que, seja slip, seja sunga, seja Zorba ou samba-canção, a cueca veio para ficar.

SAMBA-CANÇÃO. O mais tradicional tipo de cueca tem o seu nome definitivamente inscrito nos anais do nosso cancionário popular. Deixou solto e rebolando muito pau nas décadas de 40 e 50, só perdendo seu lugar de prestígio em meados dos anos 60, com o triunfal surgimento do modelo Zorba. Ultimamente, porém, o samba-canção tem ensaiado uma volta por cima honrosa, tentando retomar sua fama. Várias marcas disputam o pódio: a Jotaga, com elástico na cintura, fio escócia e justinha na perna; a Wambel, com três fechos, tecido de algodão e mais para a largona e a griffe Ary Beraldin, em seda pura, que não fica nem larga nem justa e anda agasalhando os documentos nem tão ativos do pessoal vip do high society, como Washington Olivetto, Chiquinho Scarpa e José Victor Oliva.



SLIP. Na tentativa desesperada de se mostrar sexy para a mulher, o macho, com o tempo, acabou optando por uma cueca menor e mais justinha, o modelo slip, que tem os inconvenientes de, além de deixar todos os pentelhos à mostra, apertar demais o pau, o que limita bastante suas atividades sociais. Ficar de pau duro numa festa, por exemplo, tornou-se um problema, pois nem todos gostam de ver aquele charutão em riste no meio das pernas. Isso quando o efeito não é exata-

AS GRANDES SACADAS DA VIDA MODERNA

SE MASTUBAR É UM SACO. SEMPRE O MESMO MEMBRO. SEMPRE OS MESMOS CINCO DEDOS. AQUELE VAI E VEM... UMA ROTINA DOS DIABOS. POIS ENTÃO, CHEGOU O MOMENTO DE VOCÊ QUEBRAR ESTA MONOTONIA E USAR A CRIATIVIDADE. AQUI, JAM APRESENTA UMA DAS INÚMERAS MANEIRAS DE INCREMENTAR O SEU JÁ TRADICIONAL SEXO SOLITÁRIO, DANDO ALGO MAIS NA SUA PUNHETINHA DIÁRIA.

-  Primeiro, com extrema paciência, cace duas dessas mosquinhas perfeitissimas que ficam voando por aí.
-  Numa operação, rápida e indolor, arranque as asas das mosquinhas.
-  Deite numa banheira cheia, mantendo parte do bimbão para fora da água e jogue as mosquinhas, uma de cada lado do membro.
-  Rapidinho as mosquinhas buscarão apoio e acabarão desesperadas, andando em círculos pela cabeça do pênis, causando, em poucos minutos, aquela mesma sensação que você todo dia tem que suar pra conseguir.

mente o contrário, ou seja, o cara inconscientemente se intimida, podendo essa auto-castração ser devastadora para a libido e performances sexuais futuras. Sabe-se ainda que o modelo slip, pela sua ambiguidade, é bastante perigoso em termos de virilidade. Fatos comprovam que, depois do slip, o próximo passo do usuário recal invariavelmente na calcinha. Tanto que a Monizac ataca nessas duas áreas com uma desenvoltura impressionante.



SEM ABERTURA. O primeiro modelo da Zorba está hoje caducando, dando cada vez mais espaço a tecnologias mais modernas e confortáveis. Na verdade, a discussão das aberturas — uma, duas ou nenhuma — é tão ociosa quanto o número de cabeças dos videocassetes. Junto à Zorba, competem marcas como a Playboy, Mash e Stutmen, cada qual com seu logotipo próprio. A Hang Ten, por exemplo, é ideal para quem não se importa de andar com aqueles dois ridículos pezinhos no saco. Já a Príncipe de Gales é mais apropriada aos que não se intimidam com aquele fálico leãozinho desenhado perto das partes pudendas. Aos mais impressionáveis, contudo, aquela boca aberta do rei da floresta pode ser altamente broxante.



UMA ABERTURA. Não chega a ser propriamente um entrave, mas, feche os olhos e responda rápido: a abertura da Alert é para a direita ou para a esquerda? E

* FÁBULA / IDIOTA *

Panel 1 (Top Left): A man and a dog are talking. The man says: "É MELHOR VOLTARMOS, FIDO, ESTÁ ESCURECENDO."

Panel 2 (Top Middle): The man says: "TENHO ME PORTADO COMO UM LOVARDE DIANTE DO FIDO."

Panel 3 (Top Right): The man says: "QUERIDO, POR QUE VOCÊ NÃO APAGA A LUZ E NÃO TRAZENDO UMAS CARCAREIS, HEIN?" The dog replies: "ESTOU UM POUCO PREOCUPADO. É MELHOR IR ATÉ A COZINHA PARA PENSAR."

Panel 4 (Middle Left): A man sits at a desk. A thought bubble says: "COMO PODEREI INSERIR-ME NA REALIDADE SOCIAL SE NÃO CONSIGO INFUNDIR CONFIANÇA EM MEU CÃO?"

Panel 5 (Middle Middle): A man is shown falling or running in a chaotic scene with sound effects: "AAAAAAHHHHH OOOOOUUUUUU".

Panel 6 (Middle Right): A man looks shocked. He says: "OH, MEU DEUS! FIDO É MELHOR QUE EU..."

Panel 7 (Bottom Left): A man says: "NÃO POSSO LUTAR CONTRA ALGO TÃO PODEROSO COMO UM AMOR QUE NASCE. JÁ NÃO HÁ MAIS LUGAR PRA MIM, NEM NADA QUE ME PRENDA."

Panel 8 (Bottom Middle): A dog says: "MAS... ENTÃO... FIDO!!! VOCÊ AINDA GOSTA DE MIM!!!"

Panel 9 (Bottom Right): A man and a dog are in a field. The man says: "MORAL: O CÃO É O MELHOR AMIGO DO HOMEM."

BUENOS AIRES URGENTE - Mosquill, um dos bons desenhistas argentinos de HQ, fixa pé no Brasil, enquanto seu país anda meio à deriva. Com apenas 28 anos e cinco de prancheta, Mosquill tem em seu currículo platense publicações nas melhores revistas alternativas de Buenos Aires, como Fierro, El Pibe, Barrio Chino, El Porteño, Cantarock e Cerdós y Pecés. Bienvenido Mosquill.

a Huit International? E a Zorba Delphos? Pois é, cada uma abre prum lado e é bom você saber disso antes de sair de casa ou sentar a bunda numa chopperia qualquer, pois o esquecimento pode ser fatal. Uma saída lógica é comprar sempre de uma marca só, pra não passar vexames.



DUAS ABERTURAS. É ideal para os que sabem exatamente onde está e quanto mede sua espada flamejante. Aos reticentes ou de reflexos lentos, as duas aberturas da cueca podem ser um problema insolúvel a curto prazo, pois o cara pode se dar mal em tirar o pau para fora daquele labirinto intrincado, cheio de pa-

nos, tiras e elásticos que nem sempre é arquetado de acordo com a urgência do miolo. Geralmente, os mais afoitos, ao tentarem atravessar aquela via crucis de entradas e saídas, acabam fazendo na cueca mesmo, molhando tudo e deixando o saco assado o dia todo.



CLASSIFICAÇÃO

- Protege e deixa o bimbão solto
- O material é bom, mas fique de olho na abertura
- Agasalha a bunda mas assa o saco
- A mijada pode sair pela culatra
- Sufoca o bímbo e é broxante

ANEXO D - JAM: VÍTIMA DA FOME

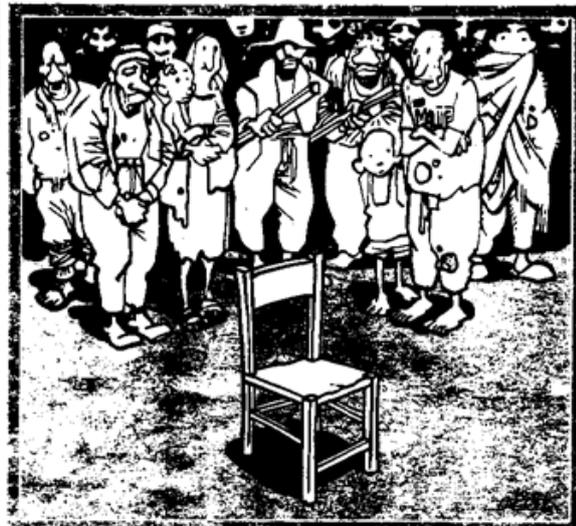
SENTA, Ô VITIMAS DA FOME!

Senta aqui, ô vítima da fome. Conta pra mim o que é que você tem. Não quero ver você tão triste assim. Olhe que céu azul, azul até demais. Deixe que digam, que pensem e que falem, deixe isso prá lá, o que é que tem? Eu não estou fazendo nada, você também. Faz mal bater um papo assim tão gostoso com alguém? Só quero te pegar no colo, te deitar no sofá e te fazer mulher. É a volta do cipó de arceira no lombo de quem mandou dar.

Senta aqui, ô vítima da fome. Vou falar com precisão. Não me negue nesta hora seu calor e sua atenção, pois a canção que trago agora, fala de toda a nação. Eu ontem fui à

festa, na casa do Bolinha, confesso não gostei dos modos da Glorinha, sentada na calçada de canudo e canequinha, stuplé, stuplim, fazendo uma bolinha, stuplé, stuplim, bolinha de sabão. Ela é uma boneca que só diz não, não, não e não e eu não sou cachorro não. Deixo claro que a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho de que o poder que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza, foi que me fez cantador. Está metamorfose ambulante.

Senta aqui, ô vítima da fome. Se acaso você chegar no meu chato e encontrar aquela mulher que você tanto



amou, eu quero que você me aqueça neste inverno e que tudo mais vá pro inferno. Botinha sem meia e só na areia eu sei trabalhar. Cabelo na testa, eu sou o dono da festa e pertenco aos dez mais. Se um dia eu lhe enfrentar, não se assuste capitão. Eu só abro pra matar e nunca

maltrato não. Na frente da minha mira, não há dor nem solidão. Porque pra ter fon-fen, trabalhei, trabalhei.

Senta aqui ô vítima da fome. Feche os olhos e sinta 1 metro e 30. Largue essa boneca e vem brincar de amor, de amor, he, he, he. Um dia lá no morro, pobre de mim, queriam minha pele pra tambo-

rim. Apavorado desapareci no mato. Eu sou o negro gato. Um dia gatinha manhosa eu prendo você no meu coração e só deixo meu Cariri no último pau de arara. Me chamam lobo mau, me chamam lobo mau, eu sou o tal, o tal, o tal.



JAMJAMJAMJAMJAMJAM

BAND LEADERS

ANGELO, TONINHO MENDES
LAÉRTHE, GLAUCO MATEIRO

MUSICOS CONVIDADOS

TEODORO, ZENA, APARELHO
MARCELO, LUIZ SOUZA
TAPÉ, CARLOS, MARCELO, TAPÉ, CARLOS
MILTON, TRAJANO, BARBARA, HELENA
MILTON, TRAJANO, BARBARA, HELENA

JAMJAMJAMJAMJAMJAM