Luciano Thomé

SEXO, DROGAS E...
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS!!!
política de consciência e economia do prazer nos
quadrinhos alternativos brasileiros pós-ditadura
(1985-1995)

São Paulo
2019
[exemplar corrigido]

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Luciano Thomé

SEXO, DROGAS E...
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS!!!
política de consciência e economia do prazer nos
quadrinhos alternativos brasileiros pós-ditadura
(1985-1995)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História.

Área de Concentração: História Social

Orientador: Dr. Henrique Carneiro

São Paulo
2019
[exemplar corrigido]

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por
qualquer meio
convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a
fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo

T465 Thomé, Luciano
s Sexo, drogas e histórias em quadrinhos /
Luciano Thomé ; orientador Henrique Carneiro. - São Paulo,
2019.
337 pp.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração: História
Social.

1. história em quadrinhos. 2. contracultura. 3. subculturas. 4.
sexualidade. 5.drogas de abuso. I. Carneiro, Henrique, orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome do aluno: Luciano Thomé

Data da defesa: 11/03/2019

Nome do Prof. orientador: Henrique Carneiro

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 10/06/2019

*Para Dessa e Lenora,
mulheres que me ensinam o sentido da vida*

Agradecimentos

À Andressa e à Lenora, as mulheres da minha vida que estiveram ao meu lado compartilhando amor e força nas lutas de todos os dias. Também peço a elas desculpas pelo tempo que esse trabalho subtraiu de nosso convívio. O sentido de minha vida deságua nelas.

À minha mãe, Karen Quednau, quem desenhava tudo que eu pedia quando pequeno e quem sempre me amparou em todas as adversidades. Registro agradecimento por sua contribuição direta com digitalizações e transcrições. “Mãe é mãe”, dizem.

Ao meu pai, Nelson Thomé, quem sempre apoiou-me imensa e incondicionalmente; e ao meu padrinho, Fernando Otten, quem me deu os toques certos. Ambos instigaram decisivamente meu arrebatamento ao mundo dos quadrinhos. Ao segundo, agradeço ainda pela disponibilização de seu acervo e registros fotográficos. Também por me ensinar, discretamente, sobre ironia, quando propôs trocar meu gibi dos *Trapalhões* pelo seu exemplar da *Chiclete com Banana*. Entendi muito depois a sutileza da proposta.

Aos colegas cientistas e intelectuais, todos briosos resistentes em um país em que o obscurantismo e o anti-intelectualismo vicejam. Dentre todos, primeiramente àqueles que me orientaram diretamente, aos professores: Henrique Carneiro, pela orientação e confiança; Elias Thomé Saliba e Marcos Antônio da Silva, que muito contribuíram com suas críticas no exame de qualificação da presente tese; Maria de Lourdes da Silva, Maurício Fiore e Waldomiro Vergueiro, que se somaram à comissão julgadora da tese e também muito contribuíram. Aos demais professores que fizeram parte de meu percurso, seja no doutorado, mestrado, graduação ou alhures e cuja influência certamente se fez presente nesse trabalho: Ecléa Bosi, Enrique Padrós, Jorge Grespan, Julio Cesar de Oliveira, Lourenço Mutarelli, Luis Dario Ribeiro, Marcio Suzuki, Nei Nordin, Paulo Ramos, Silvia Petersen, Vladimir Safatle entre tantos outros.

Aos colegas Carlos Eduardo Torcato, Júlio Delmanto e Robson Ashtoffen, por serem colegas no mais elevado sentido da palavra, tendo contribuído com suas considerações críticas ao projeto da presente tese e pelas conversas sobre nossos trabalhos que tanto compartilham.

Pelas trocas de ideias de grande proveito, que de um toque, uma referência pontual ou um livro emprestado muitas vezes se desdobraram em tantos enriquecimentos de compreensão e erudição: Abraão Antunes, Edward MacRae. Fábio Albuquerque, Fábio Massari, Felipe Bohrer, Felipe Thomé, Fernanda Krummel, Luis Fernando Tofoli, Lucas Kastrupp, Mateus Weber, Rafael Zanatto, Rodolfo Mohr, Thiago Scott... entre tantos outros a quem agradeço e me desculpo pelo não registro.

Aos colegas do Laboratório de Estudos Históricos das Drogas e da Alimentação pelas proveitosas discussões acadêmicas e em especial à Viviane Aguiar, quem me concedeu acesso às transcrições de entrevistas suas com alguns dos autores e editores dos quadrinhos que estudamos. Aos colegas do Observatório de Histórias em Quadrinhos, de cujas discussões sempre levarei aprendizados importantes. Aos colegas da Revista Angelus Novus, que durante todo este percurso sempre estiveram intensamente próximos por conta de nosso esforço conjunto. Aos colegas de representação discente, em especial ao Victor Bertocchi, que foi sempre um colega de cordialíssima amizade e troca de ideias, em especial no período final de meu percurso doutoral.

Por fim, agradeço à agência de financiamento à pesquisa CNPq pelo apoio à parte deste trabalho e à Universidade de São Paulo pela acolhida nestes anos formativos.

Como costuma-se arrazoadamente dizer, as falhas e lapsos são de minha inteira responsabilidade. Obrigado a todos.

Resumo

A presente tese visa compreender os significados históricos de uma faceta da produção de histórias em quadrinhos alternativas brasileiras do período pós-ditadura civil-militar no Brasil, de 1985 a 1995. A partir da constatação de que as temáticas da sexualidade e do uso de drogas ilícitas assumem importância ímpar no âmago dessa produção, inclusive inaugurando ou aprofundando discursos e representações sobre tais matérias na indústria cultural brasileira do período, buscamos analisá-las detidamente nesse recorte para compor um quadro abrangente de suas motivações e racionalidades. Foram observadas relações de tais matérias com problemáticas da segunda metade do século XX dos movimentos da Contracultura internacional, de divergências políticas no âmbito das esquerdas, das dinâmicas das subculturas urbanas, bem como de conexões com fórmulas emotivas na longa duração de tradições iconográficas. Verificamos que as iniciativas discursivas dos quadrinhos alternativos inserem-se em um movimento de reorientação das ações políticas no âmbito cultural que contribuíram para a incorporação de pautas políticas relacionadas a questões ligadas à autogestão do corpo, à pluralidade identitária e, mais pragmática e incisivamente, à liberdade de expressão durante a reconstrução social de um regime democrático.

Abstract

This thesis aims to further understand the historical meanings of the alternative comics production in Brazil during a postdictatorial time interval that goes from 1985 to 1995. The starting point is that in the examined artistic output the themes of sexuality and illicit drug use acquire unique and central significance, which results in these matters being introduced or unforeseenly developed in terms of discourse and representation in the context of that period's brazilian culture industry. We then proceed to meticulously analyze this scope in order to arrive at a comprehensive depiction of its underlying motivations and rationalities. In doing so, we observe relations to the problematics of international Counterculture movements of the second half of the twentieth century, to internal disputes of groups to the left of the political spectrum, to the dynamics of urban subcultures, as well as to the Pathosformeln in long enduring iconographical traditions. We find that the discursive initiatives of brazilian alternative graphic novels participate in a movement towards reorientation of political action regarding culture which assisted in bringing about a greater incorporation of topics relating to self-governance of the body, plurality of identity, and, in a more pragmatic and incisive way, the role and importance of freedom of speech in the midst of social reconstruction of a democratic regimen.

Sumário

Capítulo I. Considerações iniciais.....	II
Capítulo II. Quadrinhos alternativos da Guerra Fria à Nova República.....	35
II.i. “Saber se a revista é cultural”: quadrinhos e cultura.....	36
II.ii. “Ler um gibi e fumar um beize no banheiro”: quadrinhos e contracultura. .	49
II.iii. “Venerada por todo os subs”: quadrinhos e subcultura.....	84
II.iv. Quadrim udigrudi: quadrinhos alternativos na cultura brasileira.....	112
Capítulo III. Sexualidade nos quadrinhos alternativos brasileiros.....	147
III.i. “Politicamente pornográfico”: <i>petit mort</i> da revolução sexual.....	148
III.ii. Homens brancos contra o patriarcado: experiência e identidade coletiva. .	162
III.iii. A pós-vida dionisiaca: longevas tradições iconográficas.....	173
III.iv. “ <i>Nihil sacrum est</i> ”: profanação ética e estética dos tabus sexuais.....	182
III.v. Arquétipos, símbolos e representações.....	189
Capítulo IV. Drogas psicoativas nos quadrinhos alternativos brasileiros.....	204
IV.i. Como e quando os quadrinhos encontraram as drogas.....	205
IV.ii. Quadrinistas e drogados: experiência e identidade coletiva.....	231
IV.iii. “Greve dos drogueiros”: antiproibicionismo pioneiro.....	240
IV.iv. Estereótipos, símbolos e representações do submundo das drogas.....	276
IV.v. Significações dos usos de drogas.....	295
Considerações finais.....	316
A. Referências bibliográficas e documentais.....	322
A.a. Bibliografia teórico-conceitual: história, cultura e artes.....	323
A.b. Bibliografia sobre contracultura e subcultura.....	327
A.c. Bibliografia sobre histórias em quadrinhos e humor gráfico.....	329
A.d. Bibliografia sobre história e cultura brasileiras.....	333
A.e. Bibliografia sobre sexualidade, erotismo e pornografia.....	334
A.f. Bibliografia sobre drogas, psicodelia e enteogenia.....	336

Capítulo I. Considerações iniciais

“Sexo, drogas e histórias em quadrinhos”... Um trabalho assim intitulado goza, presumivelmente, de poucas chances de ser tomado a sério. Não obstante, a natureza de nosso trabalho costuma preconizar que pensássemos a matéria muito seriamente. Consideramos o riso, o erotismo e a psicodelia coisas sérias, porém sem perder o senso de humor. Quanto ao nosso título, se porventura assemelhar-se a um letreiro em neon luminoso piscando sedutoramente em policromias psicodélicas... então terá feito jus ao objeto de estudo.

Para a história cultural é significativo – logo, problemático – que os três elementos dessa divisa sejam comumente encarados como vulgares, pueris, ociosos *et cætera et cætera et cætera*. Se é verdade que nada do que já se passou pode ser considerado perdido para a história, podem ser especialmente férteis para o conhecimento a incursão por aqueles terrenos da experiência humana que Walter Benjamin designou como “marginais” [*Grenzgebiete*],¹ escrevendo a propósito da caricatura

¹ BENJAMIN, Walter. „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, b. II, 1977, s. 478. A expressão original pode ser literalmente traduzida como “zonas fronteiriças”. A tradução para “marginal” é encontrada em edição recente para o inglês, cf. BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, Collector and Historian”. Translated by Howard Eiland and Michael W. Jennings. In: BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Ressalvando reverberações da metáfora da marginalidade posteriores ao texto original, parece-nos adequada para a qualificação dos temas abarcados – que evoluiu pouco desde então, diga-se. A título de

[*Zerrbild*] e da representação pornográfica [*pornographische Darstellung*]. A escala social de valores simbólicos tacitamente trazida à tona, poderia fazer pensar, à maioria das cabeças, tratar-se de interesse meramente extravagante. Conscientes de que tais valores são socialmente construídos, entretanto, é possível ir muito além de preconceitos para descobrir aquilo que negam, negligenciam ou segregam tão pronta e preementemente.

Devidamente precavidos contra a ideologia da seriedade² buscamos não perder o humor em nossas análises e, principalmente, analisar o humor gráfico enquanto conhecimento crítico da realidade. A ideologia da seriedade, segundo Baêta Neves,

não impõe suas regras e suas formas apenas à escolha dos temas considerados relevantes e pertinentes que deveriam ser honrados pela análise ‘científica’; não, suas normas e padrões envolvem o comportamento cotidiano de todos nós. A ideologia da seriedade, do tratamento sisudo e discreto impôs (ajudou a impor) um repertório determinado, ‘nobre’, de temas que mereceriam ser tratados por uma ‘ciência’ seguramente ‘séria’ e bem comportada (...)

esclarecimento: sempre que possível, buscaremos trazer os conceitos ou palavras-chaves utilizados pelos autores citados em seus idiomas originais, entre colchetes, no corpo do texto. Eventualmente, contemplaremos passagens citadas no idioma original em notas de rodapé. Como lembrado pelo próprio Walter Benjamin, a tradução de um texto sempre implica incontornáveis perdas. A quem interessar possa, buscaremos minimizá-las.

- 2 NEVES, Luiz Felipe Baêta. “A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Volume LXVIII, número 1, ano 68. Petrópolis: janeiro/fevereiro de 1974, p. 36. Agradeço a Marcos Silva pela indicação da referência.

Sob o prisma do humor, o erotismo e a psicodelia amplificam seu *status* de marginalidade, por um lado, porém revelam uma profunda potência subversiva contra a *status quo* sério, sóbrio e casto. Como propôs Baêta Neves,

A tarefa promissora a que uma antiideologia da seriedade deveria se propor seria a de procurar definir um conceito do cômico como uma totalidade em que fosse considerada como forma específica de conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão. Um conceito, enfim, que negue a antinomia rir/pensar (...)

Os quadrinhos que estudamos, que riem das normas sociais sobre sexualidade e uso de drogas, são quadrinhos que pensam e repensam tal normatividade. Denunciam um poder de repressão de experiências específicas nos usos do corpo e nas modulações da consciência. Propõem alternativas às convenções, tabus, prescrições e proscricções, destronando a racionalidade vigente ou elaborando uma ética própria ligada à matéria.

Prossigamos ao subtítulo, este sim, segundo os usos e costumes, exigente de rigorosa delimitação objetiva e irretocável sobriedade acadêmica... Quando propusemos o projeto de pesquisa da presente tese em 2013 – ano de ambíguos auspícios históricos –, movia-nos uma intuição indiciária sobre nosso objeto de estudo. Intuição de que haviam significados culturais profundos nas conexões entre as temáticas preferenciais dos quadrinhos alternativos – a saber, a sexualidade e as

substâncias psicoativas – produzidos na crise derradeira do regime civil-militar brasileiro. Tais significados parecia-nos ligados tanto àquele novo contexto nacional de liberdade de expressão artística quanto aos desenvolvimentos nas pautas políticas das esquerdas na crise do socialismo real ao final da Guerra Fria. Tais relações pareciam-nos confusas e obscuras, portanto, dignas de esclarecimento.

Os quadrinhos ditos *underground* – “subterrâneos” em tradução livre; chamados eventualmente e menos precisamente de “marginais” ou “alternativos” – englobam uma série de movimentos artísticos no mundo ligados à produção de quadrinhos voltadas para o público leitor adulto e motivados fortemente por preocupações estéticas (quanto às linguagens gráficas e narrativas) e políticas (quanto às mensagens veiculadas). Em suas variações locais, são conhecidos por *comix* (corruptela de *comics*) nos Estados Unidos e genericamente referidos como *bandes dessinées*, *fumetti* ou *tebeos* “alternativos” na Europa Ocidental. São movimentos quadrinísticos vanguardistas relacionados ao surgimento de movimentos juvenis de contestação social.³ O Summer of Love californiano de 1967 engendrou os *comix*, enquanto o Maio de 1968 parisiense gerou a *bande dessinée* alternativa francesa e as agitações de Bolonha em 1978 são vinculadas aos *fumetti* alternativos italianos. Na Argentina e Espanha se dá uma relação com a esfera política mais semelhante à que ocorre no

3 Cf. ROSENKRANZ, Patrick. *Rebel Visions: the underground comix revolution (1963-1975)*. Seattle: Fantagraphics Books, 2008; e SCOLARI, Carlos A. *Historietas para sobrevivientes: comic y cultura de masa em los años 80*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S. R. L., 1999.

Brasil, onde nota-se uma apropriação da contracultura tardia nos quadrinhos dos anos oitenta por conta da decomposição de seus regimes ditatoriais. No caso, os *tebeos* alternativos espanhóis surgem com a queda do governo franquista, enquanto que os quadrinhos alternativos brasileiros, como no caso argentino, emergem com o fim do regime ditatorial civil-militar. No Brasil ainda podemos notar a expressão *udigrudi* (corruptela brasileira de *underground* frequentemente aplicada sobre suas expressões nacionais na música, quadrinhos *et cætera*) Em todos os casos, tal produção cultural possui relações discursivas e representacionais com o fenômeno das contraculturas que lhes confere uma qualidade privilegiada como fonte documental para compreender os significados de suas inserções culturais. As histórias em quadrinhos acionam uma linguagem artística e um apelo de massa potencialmente valiosa para manifestar dissensos político-culturais em relação à dita cultura hegemônica à qual está subalterna e dialeticamente ligada. Sua linguagem pode expressar sonhos, fantasias, desejos e utopias; apresentar e representar a realidade cotidiana de sua experiência em profundidade e riqueza de detalhes.

As particularidades brasileiras de tais movimentos quadrinísticos envolvem suas relações inicialmente problemáticas com o contexto ditatorial e com o cenário da chamada imprensa alternativa do período. Quando estourava a chamada Contracultura no mundo, o Brasil enfrentava cerceamentos de liberdades e terrorismo de Estado, além da

constante e abissal desigualdade econômica, que obstaculizaram uma interlocução plena com o fenômeno mundial. Alguma integração aos desenvolvimentos históricos houve, em especial na música, pintura, teatro. No que se refere à imprensa, no *O Pasquim*, Luiz Carlos Maciel criou a coluna *Underground* e foi porta-voz das novas ideias (fundaria uma publicação efêmera, *Flor do Mal*, título inspirado na obra de Baudelaire). A revista *Grilo*, levada a cabo no início dos anos setenta pelos entusiastas brasileiros no *new journalism* que vieram de *Realidade* e *Bondinho*, foi responsável por trazer ao país os quadrinhos mais importantes do movimento alternativo mundial: Guido Crepax, Robert Crumb, Wolinski *et alii*. Nas universidades, estudantes admirados com essa revista, crescidos sob as barbas da imprensa alternativa engajada, fundaram revistas ainda mais autenticamente joviais na metade da década de 1970: a mais importante dos meios universitários foi *Balão*, reunindo alunos das Escola de Comunicações e Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. *Bicho*, alguns anos mais tarde, seguiu o modelo da *Grilo*. Diferenciou-se daquela por conceder mais espaço a autores nacionais, pois uma crítica que se fazia com frequência à *Grilo* era por seu material massivamente estrangeiro.

Nessas publicações de transição mesclavam-se os quadrinhos engajados com as questões políticas institucionais e uma preocupação cada vez maior com a politização de outras esferas da realidade: corpo, psique, comportamentos *et cætera*. Tais territórios sempre foram objeto

de controle político por parte dos Estados, das classes dominantes e de outras instituições, mas a explicitação dessas relações e de suas amplas implicações recém passavam a ser incorporadas às pautas das esquerdas heterodoxas e antistalinistas. Adorno, Horkheimer, a Indústria Cultural e a sociologia administrativa; Reich e sua psicologia de massas do fascismo; Marcuse e o homem unidimensional; Foucault, a biopolítica, a micropolítica. Tais requestionamentos das esquerdas, à luz dos acirramentos totalitaristas do período da Guerra Fria, também forneceram alternativas à polarização política vigente dos seus blocos geopolíticos. Mais que isso, ajudaram a questionar os autoritarismos, patriarcalismos, etnocentrismos entre outros vícios políticos comuns aos dois sistemas de sociedade e que se notavam presentes na militância tradicional de esquerda que combatia a ditadura. Certamente, tais problematizações contribuíram para a autocrítica das esquerdas pós-ditadura.

Os quadrinhos do pós-ditadura mantiveram certa distância da política institucional, em comparação com a atuação dos cartunistas da imprensa alternativa dos anos setenta. Alguns de seus artistas, como Angeli, os irmãos Caruso, Glauco *et alia*, seguiram fazendo charge política para revistas e jornais da grande imprensa, mas o tom de suas sátiras, em geral, era de descrença com o sistema político da Nova República como um todo. Seu engajamento em prol de transformações sociais foi muito mais enérgico naquelas outras esferas. “Sexo” e

“drogas”, como veremos, além de serem tomados como reservas estratégicas para a produção de um humor contestatário, revestiam-se de um zelo e uma urgência muito mais entranhadas na produção dos quadrinistas alternativos pós-ditadura. Sua charge política continha um ar de enfado e impotência retratando seu tema como velhacarias que se perpetuavam no poder a despeito das alternâncias dos sistemas políticos. Já seus quadrinhos alternativos traziam todo um frescor e entusiasmo de narrarem suas experiências das descobertas de um mundo novo e repleto de possibilidades.

Hoje, transcorridos os anos de trabalho, novembro de 2018, quando do depósito da presente tese, os rumos da história imediata revelaram que a intuição de que os temas ligados à Contracultura integravam um conflito ético, político e estético mais amplo na história do século XX. Além dos novos indícios de sua pertinência, tal problemática tornou-se exigente de investigações que superam em muito o alcance que nosso estudo pode lograr. A recente eleição presidencial de um projeto de governo que aglutina neoconservadorismo cristão, neofascismo militarista e neoliberalismo econômico cristalizou uma polarização política em nossa sociedade cujo conteúdo girou em torno de eixos simbólicos vinculados a visões de mundo, modos de vida e afetos conflitantes.

Os quadrinhos alternativos pós-ditatoriais ajudaram a formular e consolidar um novo *ethos* da esquerda heterodoxa que, ao passo que

possuía um lastro universal, também suscitou reações das mais diversas expressões do conservadorismo social. A batalha em torno do direito à autogestão do corpo (homossexualidade, transexualidade, consumo de substâncias psicoativas, livre pensamento, expressão de ideias não conformistas *et cætera*), dos novos modelos familiares (união e parentalidade homoafetiva), para citar apenas alguns eixos, permearam o embate ideológico e afetivo que dividiu os eleitores brasileiros. O voto reacionário na extrema-direita é sintomático de uma série de intolerâncias e antipatias fomentadas ao longo das últimas décadas (criminalização dos movimentos sociais, homofobia, anticomunismo *et cætera*). A história do processo de polarização recente refere-se a subjetividades, modos de vida e afetos antagônicos tanto (e talvez ainda mais) quanto à argumentação política como pensada nos moldes de nossa tradição iluminista.

Há cinco anos atrás, soaria bizarro imaginar um pleito eleitoral enredado por oposições colocadas em termos tão estereotipados e simplistas como “cidadãos de bem” *versus* “comunistas”, “veados”, “sapatonas”, “maconheiros” *et alia*. Os termos não são novos e já se faziam muito presentes nas narrativas humorísticas dos quadrinhos alternativos brasileiros desde a ditadura civil-militar. O fato de que tais quadrinhos anteciparam em muitos aspectos a morfologia dessa contenda simbólica os situa como documentos significativos para a compreensão dessa história recente. Compreensão objetiva que não dissimula seu lugar

de fala. Os sujeitos envolvidos na produção dos quadrinhos alternativos, à sua maneira, produziram saberes e representações da realidade. Apesar do distanciamento crítico das Ciências Sociais para com a produção artística tomada aqui como objeto de estudo, o conhecimento científico compartilha com este a crítica às ideologias que objetivam naturalizar relações de poder iníquas e autoritárias. Ambos são, portanto, inconvenientes aos setores conservadores e, não por acaso, a instituição universitária de onde falamos vê-se agora sob recrudescida injúria. A Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em particular, também já é reconhecida por tais setores como lugar de notórios “comunistas” (estes inumeráveis), blasonados “maconheiros” (tais como Sérgio Buarque de Holanda, que lecionou História na faculdade entre 1958 e 1969, quando demitiu-se em protesto contra o Ato Institucional Número 5) e assumidos “veados” (como Michel Foucault, que ministrou seminários de Filosofia em 1965 e 1975).⁴

Os dois motivos do subtítulo expressavam antes a rede de problemáticas suscitadas pelos quadrinhos estudados que uma rigorosa precisão teórico-conceitual sobre o objeto. As tentativas de delimitação

4 A título de exemplos anedóticos: faltando 7 dias para o depósito da presente tese, chega a meu conhecimento proposição de projeto de lei para o condicionamento da matrícula em universidades públicas à apresentação de resultado negativo em exame toxicológico. Faltando 12 dias, fico sabendo de uma carta apócrifa que rondou a UFPE nessa mais recente “temporada de caça aos comunistas”. A “contundente denúncia” da carta, de que havia entre pesquisadores daquela instituição “doutrinadores comunistas” que faziam “apologia o uso de drogas [sic]” e sobre pesquisador que “gastou verbas públicas com pesquisa sobre viadagem, promiscuidade e orgias [sic]”. Fez-me lembrar de agradecer mais uma vez à agência CNPq de fomento à pesquisa pelo financiamento do presente trabalho, independente de preconceitos e obscurantismos.

das questões investigadas revelaram-se quase impossíveis, dadas as inúmeras conexões suscitadas pela inextrincável rede de significações históricas, éticas, estéticas *et cætera*. Resta-nos a sensação de que em alguns momentos a amplitude focal requerida pela vasta paisagem dos terrenos vislumbrados não concedeu-nos oportunidade de fixar o olhar detidamente sobre certas regiões merecedoras de maior atenção. Cogitamos algumas vezes em recortar a abordagem dos quadrinhos à temática das drogas ilícitas. A intuição inicial de que o recurso dos quadrinistas aos temas da sexualidade e do uso de drogas partia de uma mesma raiz contracultural, compunham um discurso coeso e possibilitariam, portanto, esclarecimentos mútuos, parece-nos, provou-se pertinente. Entre as vantagens de tal escolha, enfim, encontra-se uma visão mais completa da discursividade própria do objeto de conhecimento em questão. Entre as desvantagens, a alertada dificuldade de dar contornos definidos no espaço possível para uma tese. Esperamos, contudo, que os ares de ensaio de certas passagens da presente tese, no conjunto das pinceladas encharcadas e mescladas, carreguem ao menos o essencial de seu referente e possam ser apreendidos do quadro como um todo.

Em linhas gerais, quando referimo-nos à política de consciência, buscamos compreender:

1. a atuação política consciente por meio da arte dos quadrinhos, de seu caráter discursivo, de suas posturas ideológicas, de suas batalhas

simbólicas. No que refere-se ao campo do político, buscaremos entender a natureza dos poderes em jogo, especialmente na primazia dos conflitos e contradições envolvendo o chamado biopoder, até então pouco observado nas pautas políticas que se pretendiam progressistas. “Sexo e drogas” consistem em bandeiras inegavelmente políticas quando se referem a perseguição e reivindicação do direito individual e coletivo à autogestão do corpo em suas inumeráveis possibilidades eróticas e à exploração dos estados não-ordinários da consciência, *id est*, do direito ao uso das tecnologias psicodélicas disponíveis e, portanto, do poder de modular os sentidos e a consciência.

2. do seu *modus operandi* ativo no exercício da liberdade de expressão. É política a compreensão de que liberdade de consciência, o livre pensar e comunicar, é condição indispensável para a democracia como *praxis* e princípio ético. É perceptível também a clareza dos quadristas quanto a urgência do alargamento dos horizontes de fala para a própria transformação da sociedade. A liberdade como um valor ético também é colocada frequentemente no topo da lista de prioridades. Na crise derradeira da ditadura civil-militar e, conseqüentemente, com a contração da censura direta e sistemática às artes e à imprensa pelo Estado (houveram muitos mecanismos indiretos: pressões judiciais, sabotagens e estrangulamentos econômicos; bem como censuras pontuais) muitas ideias que haviam ficado presas na garganta foram alçadas à superfície. No contexto da época, em que a chamada “abertura”

política logrou um grande controle do processo de “transição democrática” pelo regime ditatorial – com a frustração do movimento pelas eleições diretas ou, mais grave, com a orquestrada indulgência aos crimes de lesa-humanidade por parte do Estado (especialmente no corpo intocado das Forças Armadas e das polícias) – a liberdade de expressão foi uma conquista ao alcance dos artistas e intelectuais. Assim, falar de “liberdade de expressão” é pertinente especialmente quando pensada em oposição à experiência da censura, à época recentíssima e ainda teimando em subsistir. Percebemos hoje mais claramente a fragilidade e incompletude de nosso Estado (dito) democrático e a corrupção da democracia pelo entulho autoritário remanescente em diversas instituições.

3. a política de consciência também compreende a noção de inconsciente. Nesse pantanoso território encontramos duas trilas. Por um lado, as artes buscaram desde inícios do século XX, sob influência da psicanálise, desbravar o território dito conscientemente incorporando sonhos, fantasias, medos, perversões *et cætera*. O movimento surrealista apropriou-se dos desenvolvimentos da psicologia para perseguir um método de expressão da consciência não-ordinária ou do inconsciente humano nas artes.⁵ Determinadas substâncias psicoativas, em especial aquelas que Antonio Escohotado denominou “visionárias”,⁶ foram

5 BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 23.

6 ESCOHOTADO, Antonio. *Historia general de las drogas*. Madrid: Espasa, 2002, passim.

utilizadas para fins revelatórios sobre a consciência humana, seja sob chave religiosa nas sociedades tradicionais ou estética entre as vanguardas artísticas ocidentais contemporâneas. Associada aos usos psicodélicos, os conflitos internos à sexualidade humana, legado interpretativo da psicanálise, foram fartamente explorados como motivo estético. Os quadrinhos alternativos não só retomaram essa tradição com vistas a seus próprios objetivos, como fizeram um constante exercício de superação da autocensura de ordens morais e ideológicas que marcou a experiência da intelectualidade durante a ditadura civil-militar - o outro lado da moeda da censura de Estado. Na trilha de volta, que parte do ponto de vista da ciência histórica, contudo, o exame do consciente humano, individual ou coletivo, é especulativo e devemos ter isso em mente.⁷ Interessamo-nos particularmente observar o inconsciente como constructo cultural relacionado à elaboração consciente na arte de estados alterados da consciência ou de expressão de fantasias e tensões sexuais habitualmente valadas.

Quanto à economia do prazer, visamos:

1. a uma configuração alternativa na escala de valores simbólicos atribuídos ao prazer na vida cotidiana. A elegia do prazer sexual em suas múltiplas possibilidades, por um lado, e por outro, a crítica à moral sexual de matriz cristã e da racionalidade tecnocrática associada a ela na

7 BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

segunda metade do século XX em suas atitudes repressoras do prazer em geral (em especial o prazer sexual), não deixam de ser também desdobramentos da política de consciência. A partir de um discurso de experimentação lúdica do corpo, é especialmente relevante a valorização e legitimação da diversidade dos prazeres quando consideradas as demandas por igualdade de direitos de grupos minoritários e perseguidos por suas orientações sexuais e identitárias divergentes. Há muitas ambiguidades, contradições e limitações no que se refere ao último ponto, mas o ímpeto de abordar a questão nem que fosse no sentido de confrontar mais um tabu, ao menos afirmou publicamente alguns dos prazeres então tidos como “perversos” e “degenerados” (homossexualidade, sadomasoquismo). Depreende-se uma moral própria dessa produção, e não necessariamente uma suposta amoralidade.

2. o uso de drogas ilícitas não é motivado apenas por modulação dos sentidos e dos estados de consciência, mas, talvez em maior medida até, pela busca do prazer e alívio da dor. A valorização e legitimação dessa variedade de gozo, sem desconsiderar suas dores e riscos, é uma constante no discurso antiproibicionista e da defesa do direito do uso de drogas. Os quadrinistas do *underground* parecem até ter como princípio guia as palavras de Benjamin, para quem “devemos considerar os benefícios do gozo no haxixe [e, acrescentamos, no ácido lisérgico, no álcool etílico, na

ayahuasca *et cætera*] despidos de preconceitos”.⁸ Não negligenciamos a contradição contida no fato de que a moral dos quadrinhos alternativos propugnava-se muitas vezes ser revolucionária em um sentido de reestruturação da vida cotidiana mas, em não ultrapassando certas fronteiras, afinava-se harmonicamente com o *status quo* do capitalismo límbico. É uma problemática legada pelos situacionistas, que em suas colagens de histórias em quadrinhos [*detournement*] ironizavam o papel integrador dos produtos culturais: a revolução social só pode ser plena e bem sucedida se atingir a vida cotidiana e o fizer de forma lúdica, festiva. Como ironizou provocativamente Guy Debord: “Ao retornar a legalidade [após o período de Lei Seca nos Estados Unidos], o álcool foi substituído pelas drogas, que passaram a ser a mercadoria-vedete do consumo ilegal”.⁹ Como simulacro do gozo, temos a cisão da vida entre um mundo do trabalho alienado de matizes sacrificiais e outro do “tempo livre” a ser preenchido de pequenos prazeres no consumo.

3. já é possível deduzir da progressão lógica que estabelecemos na explanação do último eixo temático que, não menos prazerosa, é a leitura de histórias em quadrinhos. O riso destilado no humor gráfico, a fruição estética do belo na caricatura (mesmo quando encrustado nas garatujas e no grotesco), o arrebatamento na descoberta de saberes iniciáticos, entre

8 BENJAMIN, Walter. „Protokolle zu Drogenversuchen“. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, v. VI, p. 558–618.

9 DEBORD, Guy. “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”. In: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, pp. 165-237.

tantos outros conteúdos sociais presentes naquela produção, são assaz aprazíveis e por si só já explicariam a existência das revistas que observaremos. Seus produtores, contudo, não resignaram-se a esses prazeres e fizeram deles meios de estabelecer vínculos subculturais com seus leitores. A comunicação de ideias e representações, a comunhão nos costumes e visões de mundo naquelas páginas de papel jornal, foram certamente animadores e instigantes para uma parcela da juventude que não conformava-se com muitos dos padrões culturais e morais da sociedade daquele período. Talvez até revivendo dinâmicas recorrentes na história, pois aqui também notaremos analogias das oposições entre *ethos* tributários das tradições clássicas antitéticas do epicurismo *versus* estoicismo, ou de seus ecos nos estéticos daquilo que Friedrich Nietzsche distinguiu na antinomia do apolíneo *versus* dionisíaco.¹⁰

É muito impossível determinar com alguma precisão a amplitude e profundidade da influencia dos quadrinhos especificamente estudados no processo histórico-cultural da sociedade brasileira vista como um todo. Tatear tal problema requereria estudos de recepção qualitativos e quantitativos para os quais não nos propomos. O recorte do tema não é apenas cronológico, mas especialmente social. Estudamos um fenômeno cultural minoritário e, portanto, bastante desconhecido da maioria da sociedade. Ao estudar a produção artística, perdendo de vista a sua

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia (ou helenismo e pessimismo)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

recepção, encontramos um limite considerável na compreensão do fenômeno. A cultura em comum gestada entre quadrinistas e leitores não é homogênea – tampouco o é entre os produtores tomados individualmente. Ainda assim, suspeitamos que esse pequeno grupo em diversos momentos desempenhou um papel maior que sua própria dimensão poderia fazer supor. Uma das razões para essa suspeita se refere ao papel da arte, que no conjunto maior das culturas humanas modernas materializa discursos em uma linguagem mais perene e propaga ideias em maior escala por meio de sua reprodutibilidade técnica. Os quadrinhos *underground* brasileiros, ao gritarem questões originais e dissonantes do burburinho geral – ou ao sussurrar segredos rigidamente escondidos pelos tabus e condições vigentes – podem ter atuado como uma espécie de vanguarda, impulsionando mudanças culturais significativas.

Em nossas leituras de quadrinhos priorizamos como recorte, portanto, os temas já demarcados das drogas ilícitas e da sexualidade (com ênfase para as heterodoxias da sexualidade). Sublimamos também outros elementos que fossem indícios de uma intenção de confronto contracultural e de desafio à ordem moral hegemônica, de formação de identidades subculturais *et cætera*. O recorte temporal da pesquisa diz respeito a uma significativa ampliação dessas vertentes da produção quadrinística. Com a crise do regime civil-militar, da instituição da censura e dos movimentos de esquerdas tradicionais do período, pautas similares e tributárias às da contracultura estado-unidense e europeia,

com particularidades locais, surgem com cada vez mais intensidade e coesão. Embora tenhamos analisado alguns documentos ainda do período ditatorial, alguns de grande pertinência para nosso estudo, a barragem ao fenômeno contracultural nos quadrinhos se rompe definitivamente com a derrocata da censura (que não se deu sem tentativas desesperadas de pregar tábuas contra as forças da correnteza). O marco cronológico coincide com o período de existência da Circo Editorial, que lançou seus primeiros gibis no infausto dia da votação sobre as eleições diretas, em 1985, e encerraria seus mais importantes números periódicos uma década depois, em 1995. Durante esse período, o estrondoso sucesso e crescentes tiragens dos produtos da Circo, e destacadamente da revista *Chiclete com Banana*, municiaram de encorajamento as demais publicações do gênero, geralmente de grupos editoriais pequenos ou esforços coletivos efêmeros: *Animal*, *Dundum*, *Mega*, *Mil Perigos*, *Tralha*, *Udigrudi* entre outras.

Podemos lançar sobre nosso objeto, um segmento de histórias em quadrinhos, um olhar correlato ao que a disciplina da História da Arte reserva aos seus objetos em alguns momentos. Aí devemos ter em mente que a matriz de pensamento historicista dessa disciplina deve ser tomada criticamente. Um de seus vícios mais comuns é isolar ou pôr em exagerado relevo exemplares canônicos com relação aos processos históricos enquanto totalidade. A observação de uma relação genealógica entre estilos, escolas, influências de artistas particulares ou de diferentes

linguagens artísticas, bem como o desenvolvimento da própria linguagem, não deve ser tomada como suficiente para a compreensão dessa arte. Pelo contrário, é sua significação social que realmente importa. Nesse intento buscamos situar-nos no campo mais abrangente da História Cultural, e por isso nossa ênfase recairá sobre as experiências, discursos e representações contidas nos produtos culturais estudados. Metodologias diversas nos auxiliaram em cada caso: análise discursiva, narratologia, iconologia *et cætera*. Os quadrinhos alternativos brasileiros, em suma, nos interessam primordialmente como fontes históricas para a compreensão de processos históricos e para a elucidação de seus problemas. Isso não significa, entretanto, que não exista de fato um jogo de relações formais internas à produção artística, o qual merece ser observado. Em última instância, do ponto de vista de uma história das histórias em quadrinhos, o resgate da memória dessa arte é também importante. Alguns autores, nesse nicho cultural, são tomados hoje por canônicos, alguns até por “monstros sagrados”. Muitas histórias de autores pouco lembrados e nunca mais reeditados, entretanto, renderam-nos gratas surpresas de um passado recente, quase presente. Estavam esquecidas, entretanto, naqueles miolos de papel jornal amarelado e de bordas quebradiças, manchadas da ferrugem dos grampos que desistiram de prender a carcaça de suas capas rasgadas onde a dobra da espinha não suportou a passagem do tempo.

Participava do projeto de pesquisa inicial o recurso à história oral por meio da entrevista dos quadrinistas, editores e, quem sabe, leitores da época. Infelizmente, não reunimos condições suficientes para efetivar aquela intenção, que de qualquer maneira deveria secundar a análise de nossas fontes escritas – e desenhadas. Dentre as grandes dificuldades do trabalho com a memória estão as atribuições de sentido ao passado à sombra dos desenvolvimentos do tempo presente. Quando se trata de buscar os significados de obras artísticas, o risco de deturpação pelas interpretações *a posteriori* (que, de resto, é inescapável ao historiador) é agravado pela necessidade quase que instintiva dos artistas de ressignificarem o seu trabalho sob a ótica altaneira de quem já sabe o que sucedeu. Como disse sabiamente Umberto Eco certa vez, a propósito ocasional de histórias em quadrinhos, “não me fio dos autores, que muitas vezes mentem, me fio somente dos textos”.¹¹ Quem sabe seja verdade quando se trata de entender os documentos. Por outro lado, os textos não dizem muito que os autores viveram e não chegaram a transpor aos textos. Pretendemos ampliar nosso estudo à memória dessa experiência oportunamente. Expressamos tal esperança por termos plena consciência de que os resultados da presente tese são parciais. Muitas questões suscitadas seguem em aberto e algumas delas mereceriam mais respostas..

11 ECO, Umberto. "Geografia imperfecta de Corto Maltés". In: *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.

A tese desdobra-se em três capítulos, um para cada elemento da *hendiátris* que a intitula. O primeiro capítulo é dedicado aos quadrinhos, o segundo ao “sexo” e o terceiro às “drogas”. Se tal divisão aparenta ser minimamente organizada, confessamos pensá-la como uma ilusão a qual por vezes cultivamos e da qual nos nutrimos para seguir trabalhando. Há uma farta dose de artificialidade nessa segmentação, especialmente entre as duas últimas, cujo íntimo relacionamento (e aparição frequentemente simultânea) é também um dos motivos de não termos elegido apenas uma das duas para isolar do composto como tema prioritário. A separação dos dois últimos capítulos contém a dificuldade prática, portanto, de que em algumas histórias em quadrinhos analisadas os dois temas estão intimamente associados. Em alguns casos, podem ter maior relevância para a análise de um ou outro aspecto ligado às representações das drogas ou da sexualidade, e assim foram jogados para um ou outro lado dessa linha imaginária.

O primeiro capítulo, concentrado na histórias em quadrinhos, é dividido em quatro partes. A parte introdutória, como traço comum aos estudos sobre histórias em quadrinhos, dedica algumas considerações sobre as particularidades dessa linguagem artística enquanto produto cultural ou fonte histórica. Buscamos evitar, na medida do possível, esclarecimentos já muito repetidos sobre a história geral do meio. Na segunda parte, trataremos dos fenômenos contraculturais e dos quadrinhos estrangeiros afinados a tal processo histórico, pois ambos

forneceram uma influência de grande impacto para os quadrinhos especificamente estudados. A terceira parte trata do conceito de subcultura e suas implicações para os desenvolvimentos que se seguiram ao auge da Contracultura internacional, bem como trata da unidade cultural à qual o chamado quadrinismo *underground* representa. Por fim, buscaremos adentrar o contexto nacional que originou os quadrinhos alternativos pós-ditadura e traçar delimitações de influências do *underground* estrangeiro e do cenário da imprensa alternativa nacional em suas tradições quadrinísticas e cartunísticas e problemáticas políticas próprias.

Após tal tentativa de compor uma visão contextual abrangente, empreenderemos a análise das narrativas gráficas estudadas em seus discursos e representações sobre os dois temas centrais já descritos buscando uma interpretação de seus significados históricos. Os capítulos 2 e 3, dedicados à tarefa, seguem estrutura similar. Retrocederemos à história das relações entre algumas expressões artísticas com as temáticas da sexualidade e do uso de drogas e das contextualizações específicas do período no Brasil e no mundo com relação a tais abordagens. Ao longo de ambos os capítulos, trouxemos teorizações, conceituações e debates científicos e filosóficos, éticos e estéticos, quando pertinentes à compreensão de pressupostos gerais ou questões específicas. Na segunda parte de cada capítulo, adentramos a análise dos quadrinhos alternativos em suas elaborações das duas matérias buscando perceber os momentos

em que relacionavam-se às experiências dos quadrinistas e de que forma tais subjetividades apontam para a construção de uma identidade coletiva na qual determinadas posturas diante dos dois temas constituem barreiras simbólicas demarcadoras de pertencimento. Na terceira parte, buscaremos entender como tais formulações integram formas de posição e ação política com racionalidades próprias. A última parte de cada capítulo é dedicada a elencar, parcialmente, o repertório de alegorias, símbolos, formulas emotivas e outras formas de representações das narrativas quadrinísticas. Tal conjunto compõe um discurso difuso, porém internamente coerente, relacionado às esferas da sexualidade e do uso de drogas ilícitas. Como esperamos demonstrar, fazem parte da produção de quadrinhos alternativos no pós-ditadura uma vertente abundante de propostas libertárias e pluralistas para a reconstrução e radicalização de nossa democracia sempre tímida, frágil e severamente a perigo.

Capítulo II. Quadrinhos alternativos da Guerra Fria à Nova República

Os quadrinhos alternativos, produzidos em um setor particular da Indústria Cultural, orbitam em diversas esferas e sentidos daquilo que hoje entendemos por “cultura”. No grande círculo da conceituação vemos, primeiramente, todos os quadrinhos serem abarcados com a expansão territorial do terreno da cultura sob influência antropológica. Observamos então os quadrinhos como objeto da História Cultural e da Ciência da Cultura [*Kulturwissenschaft*], primeiro; segundo, como objeto da História da Arte (I.i). Nos anos sessenta e setenta do século XX, os quadrinhos encontram a Contracultura (I.ii). Nos anos oitenta, as tendências contraculturais das décadas anteriores transmutam-se em uma diversidade de subculturas e tendências subculturais as quais os quadrinhos acompanham (I.iii). No caso brasileiro, o contexto particular de fim da ditadura e as formas específicas da cultura nacional do período produzem quadrinhos que traduzem a reconquista da liberdade de expressão em extravasamento libertário (I.iv).

II.i. “Saber se a revista é cultural”: quadrinhos e cultura

Em grande parte de sua trajetória histórica, as histórias em quadrinhos foram encaradas por grandes parcelas da sociedade, haja vista seu caráter enquanto produto de massa, como entretenimento supérfluo. Paulatinamente, por mérito dos melhores exemplares de sua produção, lograram o reconhecimento enquanto expressão artística particular. Concomitante com esse movimento, capitaneado por artistas e cientistas renomados, o alargamento da esfera conceitual da “cultura”, de viés antropológico, auxiliaram na compreensão dos quadrinhos enquanto prática cultural contemporânea. A despeito de tais desenvolvimentos, na entrada da década de noventa do século XX, uma publicação alternativa de histórias em quadrinhos viu-se no banco dos réus de uma Comissão Parlamentar de Inquérito. Vereadores da Câmara Municipal de Porto Alegre desgostosos do conteúdo humorístico e erótico da revista *Dundum*, com vistas a levantar dúvidas sobre o apoio financeiro à cultura por ela recebido, em determinado momento acrescentam à pauta inquisitorial: “Saber se a revista é cultural, em caso negativo, confirmando o desvio de verba”.¹² À época ainda parecia necessário lembrar o caráter cultural das artes ditas populares, como faziam as contracapas dos registros musicais em vinil: “Disco é cultura”. Hoje, tardia e felizmente, tal interrogação é assaz risível.

¹² CPI “Revista Dundum”; processo 1407; requerimento 201/90; docs. 8, p. 532.

Encarar tal objeto, a arte sequencial, sob o ponto de vista de uma História dos Quadrinhos nos moldes de uma História da Arte pode parecer tarefa em muitos aspectos trivial – não é, em absoluto, dispensável. Alguns problemas típicos de uma historiografia estética não podem ser negligenciados, pois questões tais como as de influências artísticas individuais (entre artistas) ou coletivas (de algo que poderíamos ver como escolas ou movimentos quadrinísticos) podem suscitar respostas sobre dinâmicas culturais mais amplas. Concernente às referidas histórias em quadrinhos brasileiras de meados dos anos oitenta, podemos notar que há naquela cena, além da continuação de tradições humorísticas brasileiras, uma forte e tardia influência dos quadrinhos *underground* estado-unidenses (também chamados *comix*, corruptela de *comics*). Para além das convergências de estilos, o ressurgimento mais significativo refere-se a uma certa tendência contracultural associada às temáticas da sexualidade e do uso de drogas ilícitas.

Pulemos as habituais discussões sobre as origens das histórias em quadrinhos que costumam retroceder às pinturas rupestres, passando pela Coluna de Trajano e a Tapeçaria de Bayeux. Também não nos toca a colocação do marco histórico entre o risonho e saltitante Yellow Kid ou caricaturistas mais antigos que já incorporavam elementos linguísticos que viriam a integrar a definição de histórias em quadrinhos – por vezes, essa concessão é estendida à Angelo Agostini como pioneiro da chamada nona arte no Brasil. Também já tivemos oportunidade em estudos

anteriores de debruçarmo-nos sobre as particularidades, vantagens e desvantagens de conceituações tais como a que distingue histórias em quadrinhos de arte sequencial. O mais importante para nosso estudo, entre as evoluções da linguagem quadrinística, *avant* ou *d’apres la letre*, é a sua inserção na cultura da economia capitalista avançada, caracterizada pela reprodutibilidade técnica das obras de arte e da Indústria Cultural que sobre ela se desenvolve.

Dialogando com os próprios conceitos e categorias da chamada Teoria Crítica e da Escola de Frankfurt, podemos observar certos problemas relacionados à Indústria Cultural sob o ponto de vista dos produtores de bens culturais – ou contraculturais, como é o caso dos quadrinistas *underground*. Parece haver entre alguns autores de quadrinhos alternativos uma certa interpretação militante de sua linguagem artística como produto de massa, em oposição às formas tradicionais como a pintura, a escultura, e seus espaços preferenciais no século XX, os museus. Por vezes, e como se houvesse um partido da obra de arte reprodutível contra outro da obra aurática; da arte profana, mundana, contra outra sagrada; de uma arte que pode, em teoria, alcançar muito mais pessoas em uma prática comunicativa popular ou menos elitista.

Sobre a oposição existente no meio quadrinístico entre os quadrinhos alternativos (em especial os quadrinhos adultos e autorais surgidos com a Contracultura) e os quadrinhos do *mainstream* (super-

heróis, infantis etc) contamos com o estudo de Mathew Pustz, *Comic Book Culture: fanboys and true believers*,¹³ que desvenda tais questões em um estudo original de etnografia dos grupos sociais envolvidos com as histórias em quadrinhos nos Estados Unidos. Deste estudo, para além de sua abordagem dos quadrinhos alternativos, herdamos a preocupação para com os sujeitos reais em sua relação viva com os quadrinhos que contém os produtos quadrinísticos bem acabados e seus textos. Pustz elabora uma etnografia dos produtores e do público de quadrinhos norte-americanos que ajuda a compreender a diversidade de expressões e visões de mundo relacionadas à linguagem quadrinística.

O sentido do desígnio “alternativo” pode ser, todavia, muito mais amplo. Para além da própria relação interna ao terreno dos quadrinhos, podem também se referir à uma cultura alternativa expressa nos mesmos. Trabalhos como o de Mark James Estren, *A history of underground comics*;¹⁴ de Patrick Rosenkranz, *Rebel Visions*;¹⁵ de Dez Skinn, *Comix*;¹⁶ e de Joseph Witek, *Comic books as History*,¹⁷ apontam de diferentes maneiras para essa significação histórica do cenário quadrinístico *underground* norte-americano. Os quadrinistas que estudamos trazem

¹³ PUSTZ, Matthew J. *Comic book culture: fanboys and true believers*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

¹⁴ ESTREN, Mark James. *A history of underground comics*. Berkeley: Ronin Publishing Inc., 1987.

¹⁵ ROSENKRANZ, Patrick. *Rebel Visions: the underground comix revolution (1963-1975)*. Seattle: Fantagraphics Books, 2008.

¹⁶ SKINN, Dez. *Comix: the underground revolution*. Nova York: Thunder's Mouth Press, 2004.

¹⁷ WITEK, Joseph. *Comic books as History: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

muitas influências desta cena e talvez essa relação possa ser observada em certa medida como uma derivação da matriz norte-americana e em menor medida da europeia.

Mais nos interessa, entretanto, as particularidades do caso brasileiro em sua originalidade histórica. No contexto brasileiro do período ditatorial, o termo “alternativo” ganha conotações identitárias quase mágicas. Lemos nas seções de cartas das revistas de quadrinhos, por duas décadas (1970-1980) o recurso ao termo como se falassem de refugio ou bastião cultural. No caso dos quadrinhos, especialmente na década de oitenta, quando os *comix underground* tornam-se cada vez mais conhecidos no Brasil e identificados como os “alternativos” do “primeiro mundo”, essa terminologia viria a somar-se a outra muito mais difundida por aqui. Referimo-nos à imprensa alternativa. Ainda não há estudo mais completo e preciso sobre o tema que o de Bernardo Kucinski, *Jornalistas e revolucionários*. Suas palavras para definir aquilo que a designação abrange merecem a transcrição:

Durante os quinze anos da ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1980, nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar. Ficaram conhecidos como *imprensa alternativa* ou *imprensa nanica*. A palavra *nanica*, inspirada no formato tabloide adotado pela maioria dos jornais alternativos, foi disseminada principalmente por publicitários, num

curto período em que eles se deixaram cativar por esses jornais. Enfatizava uma pequenez atribuída pelo sistema com base em sua escala de valores, e não nos valores intrínsecos à imprensa alternativa. Ainda sugeria imaturidade e promessas de tratamento paternal. Já o radical de *alternativa* contém quatro dos significados essenciais dessa imprensa: o de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil; e, finalmente, o do desejo das gerações de 1960 e 1970 de protagonizar as transformações sociais que pregavam.¹⁸

As práticas artística dos quadrinhos e informativa da imprensa alimentaram-se reciprocamente no contexto ditatorial, onde as charges e cartuns foram frequentemente redutos libertários frente a censura. Enquanto cultura de massa, seu potencial político democrático floresceu no clima árido do período. Tal potencialidade, já antevista por Walter Benjamin em seu texto sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica¹⁹, parece guiar algumas escolhas artísticas da subcultura quadrinística *underground* e dos produtores ativistas da imprensa alternativa (jornalistas, cartunistas, fotógrafos *et alia*). Em prol de uma série de ideais geralmente não-programáticos da Contracultura e

¹⁸ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

apropriando-se da linguagem quadrinística gestada majoritariamente nos moldes da Indústria Cultural, o *underground* politiza a estética dos quadrinhos, dos gestos e símbolos contraculturais. As particularidades históricas que configuram o fenômeno em foco parecem por vezes fazer do mesmo um movimento cultural, à semelhança de algumas vanguardas artísticas do século XX, uma vez que agregavam sujeitos do fazer artístico em tendências [*Tendenz*]²⁰ estéticas experimentais e político-culturais libertárias. Na imprensa alternativa brasileira, os ideais da esquerda e a contingência da ação cultural como uma alternativa não militarista à luta armada contra a ditadura é que aproximam seus produtores da *Tendenz* de Benjamin, que pensou em seu texto na imprensa revolucionária soviética, em que autores e produtores, intelectuais e trabalhadores buscavam romper as fronteiras que os separavam. Cabe observar também que aquelas vanguardas, soviéticas ou simpáticas à revolução russa, podem ser interpretadas como formas particulares de contracultura (em seu *lato sensu*) com área de atuação, conteúdo programático e objetivos específicos definidos.

Se os produtores culturais alinhados a tendências políticas acorreram, no século XX, aos meios de comunicação de massa como meios de ação política, os quadrinhos de narrativas mais elaboradas que as mensagens instantâneas do cartum e da charge esperaram mais tempo

20 BENJAMIN, Walter. "The author as producer". In: *New Left Review*. V. I, London, n. 62, jul./ago. 1970.

para serem apropriados politicamente. Moacyr Cirne, teórico pioneiro dos quadrinhos no Brasil, observou atentamente tal possibilidade, ao comentar uma interpretação da estética dialética benjaminiana: “A massa é uma matriz onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou seu modo de participação”. Referindo-se especificamente sobre o poema/processo, mas com atitude análoga à que podemos ler em diversos momentos de sua obra sobre os quadrinhos de vanguarda, Cirne percebe que a apropriação desse ou daquele meio massivo, frente às mudanças estruturais da sociedade, “procurou avançar, tendo em mira um consumidor menos passivo: um consumidor mais libertário em relação à quantificabilidade do reproduzível.”²¹ É certo que há, em comum aos dois contextos comunicacionais que viemos circundando até aqui, uma primazia do receptor como sujeito político ao invés de mero consumidor de entretenimento.

Tanto os quadrinhos *underground* como o cartunismo brasileiro da imprensa alternativa se valem dos usos tradicionais do cartunismo como arma retórica. A extensão de seu arsenal foi inventariada por Ernst Gombrich²² e inclui a caricatura, a metáfora, o bestiário político entre outros recursos. Em sua análise dos cartuns, relacionou os seus usos com

²¹ CIRNE, Moacyr. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

²² GOMBRICH, “O arsenal do cartunista”. IN: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

certos rituais místicos de maldição, onde as alusões ao diabo e outras figuras mitológicas iluminam a transmutação do horrível em risível.²³ É de maneira análoga que os quadrinhos subterrâneos e cartuns alternativos brincam e troçam com os afetos (orgulho, vergonha, medo, ojeriza) políticos e morais. É partindo da crença na efetividade política do cartunismo que os quadrinistas da contracultura buscam na temática sexual e escatológica um ponto de colisão com a ordem e moral hegemonicamente estabelecida e que os cartunistas da imprensa alternativa buscaram combater o regime civil-militar. Sua intenção de chocar ou ao menos despertar a reação dos oponentes, seja o Estado, a Igreja ou a indistinta massa conservadora da sociedade, efetivou-se em mais de um caso de censura e comoção social sobre suas obras. A função política no sentido de convencimento, como bem observou Gombrich, é dubitável. A função política mais exata que pode ser atribuída à sátira pictórica é a de formação de identidades e alteridades.²⁴ Nesse caso, faz sentido pensar na formação deliberada de uma visão de mundo [*Weltanschauung*] e modos de vida [*ethos*] alternativos. Os quadrinistas *underground*, por exemplo, não raro evocam tradições da caricatura política e de costumes do século XIX e, nesse caso específico, valem-se do arsenal dos cartunistas proposta por Ernst Gombrich em sua

23 GOMBRICH, Ernst. "Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire". IN: *The Essential Gombrich*. London: Phaidon Press, 1996.

24 *Idem*.

análise da caricatura política²⁵. Se a arte gráfica é pensada e premeditada como instrumento crítico e de mudança social (ainda que sua efetividade não seja evidente ou mesmo comprovável) ou como firmadora de laços identitários, a grande diferença é que os quadrinhos surgem no seio de uma ação coletiva particular e mais abrangente. Poderíamos talvez estender a comparação entre algumas canções de protesto e a *rough music* ou o *charivari*²⁶ em sua poética do escárnio. O denominador comum, a nosso ver, é a reutilização criativa de formas tradicionais já conhecidas de mobilização socioculturais de cunho estético.

Se o humor sempre possui um alvo, um antagonista ou uma vítima, a mira de tendências alternativas afinou-se progressivamente contra instituições que identifica e representa caricaturalmente como politicamente autoritárias e historicamente retrógradas – a caricatura nesse caso é uma forma de argumentação hiperbólica, tanto mais realista na medida em que identifica os elementos definidores e os acentua ironicamente aos olhos do público. Dentre elas, as classes dominantes, os governantes, a polícia e o clero seguiram sendo vilões preferenciais desde os libelos do século XVII. No século XX, muitos objetivos de transformação social são inteiramente novos, porém, estereótipos figurativos das forças contrárias às mudanças pretendidas parecem reagir

25 GOMBRICH, Ernst. “O arsenal do cartunista”. IN: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

26 THOMPSON, Edward. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1971].

com fisionomias e gestos quase idênticos, atualizando-lhes apenas os figurinos e o cenário. A defesa da legalização das drogas, por exemplo, sofisticou-se no humorismo juntamente com o debate sério em torno do tema e os argumentos em seu favor, nas charges, cartuns e quadrinhos, também engendram discursividades em suas linguagens próprias. Os gestos dos adversários, do outro, é que seguem sendo passional e pateticamente desprovidos de razão. A imprensa alternativa possuía um vilão contingencial incontornável, por isso também há um resgate e reapropriação do humor mais difuso, porém combativo, do quadrinismo alternativo estrangeiro no novo contexto de reconstrução democrática.

Tomemos de Umberto Eco pequenas sínteses de teorias do humor:

Se produce lo que Pirandello denomina «cómico» cuando surge un «advertir lo contrario». En este sentido, Pirandello se alinea con las teorías clásicas de lo cómico. Para Aristóteles, lo cómico es algo equivocado que se verifica cuando en una secuencia de sucesos se introduce uno que altera el orden habitual de los hechos. Para Kant, la risa nace cuando se produce una situación absurda que hace que quede en nada una expectativa nuestra. Pero para reír de ese «error» es necesario, también, que el error no nos involucre, no nos concierna; y que, ante el error de otro, nos sintamos superiores (nosotros, que no cometemos el error). Para Hegel, resultaba esencial para lo cómico que el que se ríe se sienta tan seguro de su verdad que pueda mirar con

superioridad las contradicciones ajenas. Esta seguridad, que hace que nos riamos de la desgracia de un inferior, es naturalmente diabólica.²⁷

Nos é particularmente útil aquela definição de Hegel pois, no confronto de ideias, o humorismo contracultural do *underground* visa frequentemente colocar-se acima das ideias hegemônicas na sociedade. Aí resta saber quando o humorismo opera uma revelação cômica de suas contradições latentes e quando opera sobreposições ou reduções improcedentes sobre seu outro. Talvez resida aí uma possibilidade de medida do valor do humorismo, *id est*, seu caráter de verdade.

Sobre as teorias do humor em geral, por fim, é importante termos em mente o mais recorrente de seus impasses. Como observa Elias Thomé Saliba, as mais notórias teorias do humor (tais como a de Pirandello, Bergson e Freud) caracterizam-se por serem a-históricas.²⁸ Tratem-se realmente de características naturalmente humanas do humor ou apenas relativas a longa duração histórica (e portanto de mais difícil distinção de seus limites), devemos considerar a especificidade histórica dos casos concretos estudados. Se, por um lado, o humor gráfico dos quadrinhos alternativos situa-se em tradições longevas do cômico, por outro, seus conteúdos são particularmente novos e intrinsecamente relacionados ao

27 ECO, Umberto. “Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento”. In: *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998, p. 31.

28 SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

período histórico em que surgiram. É dizer que os quadrinhos *underground* relacionam-se, obviamente, com a totalidade cultural da contemporaneidade ocidental.

II.ii. “Ler um gibi e fumar um beize no banheiro”: quadrinhos e contracultura

A Contracultura internacional aportou no Brasil pouco após seu auge histórico. Alguns de seus reflexos já se fizeram notar na Tropicália e em outras expressões artísticas do período, pois o campo artístico talvez tenha sido o seu terreno preferencial de expressão. Não tardou para o *ethos hippy* se manifestar no país fazendo pipocar cabeludos em trajes coloridos. Os graus de engajamento em um modo de vida alternativo variaram enormemente, perfazendo distâncias desde a formação de comunidades alternativas no interior o litoral do país até a mera adoção de um estilo de vestimenta.

Na imprensa alternativa a contracultura também teve seus expoentes. Contudo, era uma força secundária. Kucinski distingue as duas vertentes, ou classes, de publicações alternativas:

Havia, basicamente, duas grandes classes de jornais alternativos. Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do *nacional* e do *popular* dos anos de 1950 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos de 1960. Em geral pedagógicos e dogmáticos, os jornais alternativos políticos foram, no entanto, os únicos em toda a imprensa brasileira a perceberem os perigos do crescente endividamento externo, ainda em 1973, e o agravamento das iniquidades sociais. Revelaram novos personagens do nosso cenário, como os bóias-frias, protagonizaram em suas páginas os movimentos populares de

reivindicações e de protesto e discutiam os temas clássicos das esquerdas, como o do *caminho da revolução brasileira* e as táticas e estratégias de oposição durante o longo processo de abertura. Tanto a linguagem dogmática da maioria dos jornais políticos, formulada de modo canônico, como sua postura pudica refletiam o marxismo de cunho religioso e os preceitos morais do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), predominantes durante a maior parte do ciclo alternativo. Diversamente da contracultura norte-americana dos anos 1950 e 1960, que deixara pouco espaço para o que Theodore Roszak chamou de “marxistas antigos que continuavam a soprar as cinzas da revolução proletária esperando por uma faísca”, as esquerdas brasileiras, oprimidas pela ditadura, não tiveram tempo para preencher as dimensões psíquicas do ideal revolucionário.

Theodore Roszak, citado por ele, é o grande teórico e historiador da Contracultura, escrevendo seu livro sobre o tema quando era um tema do tempo presente. Kucinski descreve em seguida a segunda vertente:

A outra classe de jornais tinha suas raízes justamente nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean-Paul Sartre. Rejeitavam a primazia do discurso ideológico. Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média. Além de introduzirem no Brasil temáticas da contracultura, alguns dos seus protagonistas experimentaram drogas, em especial o ácido lisérgico (LSD), em busca de novos modos de percepção. *O Pasquim*, ao lado de suas raízes no nacional-popular, instituiu o culto da cultura

underground norte-americana e, ainda, detonou um movimento próprio de contracultura, transformando as linguagens do jornalismo e da publicidade, e até a linguagem coloquial. *O Pasquim* mudou hábitos e valores, empolgando jovens e adolescentes nos anos de 1970, em especial nas cidades interioranas que haviam florescido durante o milagre econômico, encapsuladas numa moral provinciana. Mas mesmo esses jornais alternativos de raízes existencialistas atuavam no plano da contingência política opondo-se ao regime até mais visceralmente do que os marxistas, como observou José Luiz Braga. Nesse plano, mantinham-se nos marcos de uma cultura convencional de esquerda e da crítica intransigente. Seus protagonistas, muitos deles antigos militantes de esquerda, haviam adotado o existencialismo mais como fuga instintiva do dogmatismo das esquerdas e da própria realidade opressiva do que como adesão a uma nova acepção de ser. Não criticavam a cultura estabelecida das esquerdas, apenas não mais a adotavam como filosofia de vida.²⁹

A distinção entre pautas estritamente políticas, em sentido relativo às instituições ou à luta de classes com vistas à transformação transitória do Estado, de outro conjunto de pautas morais, éticas, existencialistas *et cætera*, também se notou na reação do Estado à expressão de discursos relacionados a qual ou tal vertente das esquerdas. Carlos Fico, a propósito da censura durante o período ditatorial civil-militar faz

29 KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, pp. 12-13.

distinção parecida, embora nuançada pela ressalva da amplitude do conceito de política:

Em certo momento, classifiquei a censura sobre a imprensa de política, e a censura das diversões públicas de moral. (...) Claro que todo ato é sempre um ato político, mas é preciso distinguir as duas coisas. A censura praticada durante o regime militar pelo órgão conhecido como DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) tem peculiaridades que não podem ser desconhecidas sob a pena de mesclarmos tudo num passado amorfo (...)

Em seguida, lembra que a segunda forma de censura remete ao regime autoritário anterior, no caso, ao Estado Novo:

No Brasil, a chamada censura de diversões públicas é longa. Ela vem de muitos e muitos anos. A fase mais moderna se configurou nos anos 1940 e permaneceu ativa até os anos 1980 e tem base legal – estava amparada na lei aprovada pelo Congresso Nacional brasileiro.³⁰

Não obstante, a distinção entre “política” e “moral” é extremamente nuançada no período. Por um lado, as oposições de classe média à ditadura tendiam a politizar um grande número de esferas na vida pública e privada; por outro, o regime autoritário encarava as mudanças

30 FICO, Carlos. “Censura, ditadura e ‘utopia autoritária’”. In: COSTA, Cristina. *Seminários sobre a censura*: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC/ECA/USP). São Paulo: Balão editorial; Fapesp, 2012, p. 67.

éticas como parte de uma conspiração política, como explicita o próprio preâmbulo da lei censória de número 1.077, de 1970:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.

Ainda sobre a distinção entre a censura política e a censura moral, Almeida e Weis destacam:

A censura introduziria a mais completa incerteza no cotidiano de quem fazia teatro, cinema, música e literatura, pela simples razão de ser arbitrária, imprevisível: o sinal verde podia mudar para vermelho onde e

quando menos se esperasse. Não se vetava apenas o que fosse manifestamente indesejável como enunciado político: sustentar, por exemplo, que no dia 1º de abril de 1964 houve um golpe militar no Brasil, em vez de dizer que no dia 31 de março de 1964 começou no Brasil uma revolução redentora – e daí *ad nauseam*. Mas se vetava tudo aquilo que aos olhos dos militares e de seus aliados civis parecia atentar contra os valores da "civilização cristã ocidental", ameaçada de maneira simultânea e sincronizada pelo movimento comunista internacional e pela chamada revolução nos costumes. (...) Afinal, dizia um investigador do DOPS paulista nos anos 70, o perigo era "sexo, marxismo e idéias exóticas" – que ele pronunciava "secho, marchismo e idéias ejóticas".³¹

Tanto Fico como Almeida e Weis concordam em ressaltar que houve grande apoio popular à censura denominada "moral", que era amparada por forte demanda censória de grande parcela da sociedade civil desde ao menos a Era Vargas. O ambíguo conservadorismo da sociedade brasileira foi caricaturizado por Glauco Villas Boas na figura do velho Chatô em seu gesto característico de erguer a bengala em protesto contra os despudores da juventude.

"Sexo, drogas e *rock and roll*", *slogan* identificador do período contracultural é posterior à Contracultura propriamente dita. Ao que tudo indica, surgiu já nos finais dos anos setenta no movimento *punk*

31 ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. "Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao Regime Militar". In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lília Moritz (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, pp. 342-343.

ainda em seus inícios. A associação de uma hendiatris [ἐν δια' τρεῖς, “um em três”] com grupos que perambularam entre os séculos recentes naquilo que o historiador Nicolau Sevchenko chamou de “orla boemia” remete ao século XIX, com o “Wein, Weib und Gesang” [vinho, mulher e cantoria] dos boêmios alemães. Entre uma e outra surgiu a expressão quádrupla de elementos glorificados pelo escritor Norman Mailer em seu texto “The white negro”: “sex, drugs, jazz and slang” [sexo, drogas, jazz e palavrão]. Outra forma de referir-se ao “negro branco” de Mailer era *hipster*, termo que originou em seguida o *hippy* do *flower power*. A expressão “sex, drugs and rock and roll” é atualmente, de longe, a mais notória. Expressa, de forma instantânea, todo um *ethos* cultural mais longo, todavia. A própria temática de sexo e drogas é tão importante para os quadrinhos *underground* surgidos na era *hippy* porque são símbolos históricos de sua liberdade enquanto valor ético.

Figura II.1: “Wer nicht liebt / Wein, Weib und Gesang / Bleibt ein Narr sein / Leben lang”,
litogravura por Kimmel e Vogt, 1873.

Um interessante ponto de partida para pensarmos o significado de uma contracultura *lato sensu*, porém ainda inserida no contexto pós-guerra, reside no fato de que características insistentes do *ethos* contracultural aproximam-no do antifascismo. No estudo da personalidade autoritária organizado por Adorno, na costa leste norte-americana, a intenção de identificar traços de carácter associados à propensão para aderir ao fascismo parecem ser justamente o oposto do que a Contracultura, majoritariamente, preconizava. Dentre os itens pragmáticos do estudo (em sintonia com as exigências acadêmicas à sociologia estado-unidense) há um teste para medição da personalidade autoritária em sociedades de democracia liberal, isto é, um teste psicológico do potencial de adesão ao fascismo em um indivíduo – e, em consequência estatística, de uma sociedade. Enquanto a personalidade potencialmente fascista teria por característica o convencionalismo; a submissão e agressão autoritárias; religiosidade e superstição; fantasias de poder e força; anti-intracção e reação exaltada [*overreaction*] à questões sexuais; o indivíduo libertário teria como características o anti-convencionalismo; a insubmissão; pacifismo, tolerância e defesa da integridade física; ateísmo, agnosticismo e laicidade; e valorização da diversidade cultural e liberalidade sexual. As dimensões da personalidade cuja presença ou exacerbação indicam autoritarismo opõem-se diametralmente à maioria dos valores contraculturais (à exceção talvez de sua vertente misticista).

O fenômeno global e contemporâneo das crescentes disputas em torno dos terrenos do corpo e do simbólico já foram interpretados academicamente de diferentes pontos de vista, interpretações muito frequentemente inseridas nos debates sobre a chamada crise da modernidade e pressuposto advento da chamada pós-modernidade. Uma abordagem das mais profícuas até o presente momento é aquela sugerida por Michel Foucault, especialmente mediante o ferramental teórico engendrado em torno do conceito de biopolítica, indispensável para a compreensão das disputas em jogo nas esferas da sexualidade, das identidades de gêneros, das experiências psicoativas *et cætera*. A noção da biopolítica, enquanto visa poderes que relacionados aos corpos, também ajuda a entender a unidade entre “sexo” e “drogas” como esferas de resistência e luta constante dos sujeitos, ora mais ou menos conscientes da natureza política de suas implicações.

A cena quadrinística norte-americana é a ponta de lança no processo de apropriação da linguagem quadrinística por grupos de jovens culturalmente desviantes. Um fenômeno aparentemente contraditório está na raiz desse processo: a consolidação radical de um gênero quadrinístico “adulto”. Agora, um breve resumo da história se faz necessário. As histórias em quadrinhos nascem como leitura para adultos, tendo seu embrião nas caricaturas e charges publicadas na imprensa ilustrada durante o século XIX e, na virada para o século XX, nos grandes jornais norte-americanos. Buscando aí contemplar também

uma população de imigrantes europeus analfabetos ou ainda pouco familiarizados com o idioma, torna-se mais comum um gênero de humor gráfico narrativo, disposto em quadros sequenciais, cujas histórias viriam a ser chamadas nesse contexto de *comics*. É apenas na década de 1930 que os *comics* tornam-se um fenômeno de massa estrondoso entre as camadas mais jovens da população. Desde a primeira década do século passaram a ser produzidos *comics* para as crianças em suplementos infantojuvenis dos jornais, embora ainda tendo o público imigrante adulto como alvo. É, porém, na terceira década que são vendidos em revistas voltadas especificamente para o público jovem. As revistas de quadrinhos infantojuvenis, por serem extremamente baratas, são consideradas também o primeiro produto cultural consumido independentemente pelas crianças (livros infantojuvenis e brinquedos ainda eram comercializados em uma lógica em que o comprador é o adulto).

Não demoraria para que as histórias em quadrinhos infantojuvenis viessem a constituir a maior fatia da produção de quadrinhos nos Estados Unidos e, seguindo o exemplo de sucesso comercial norte-americano, em outros países capitalistas do mundo.³² Logo seriam pensadas por uma série de atores sociais entre pais, pedagogos, psicólogos e políticos, como um produto identificado em essência ao público infantojuvenil. Nos final dos anos de 1940 e no decorrer dos anos de 1950, simultaneamente ao auge do macarthismo e ao surgimento do movimento *beat*, inicia-se

32 Para mais detalhes sobre o processo de implantação desse mercado no Brasil, ver GONÇALO JR. *A guerra dos gibis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

uma cruzada pública contra histórias em quadrinhos inapropriadas para as crianças e em alguns momentos contra as próprias histórias em quadrinhos – é emblemático nesse sentido o livro do psicólogo Fredric Wertham, *Sedução dos Inocentes*, em que atribui à leitura dos *comics* na infância os desvios sociais juvenis identificados pela sociologia patologizante e repercutida pelos meios de comunicação sensacionalistas. Da campanha inquisitorial contra os quadrinhos seria erigido o Comics Code Authority, propagandeado com um código de ética: em verdade uma iniciativa de autocensura abraçada por algumas das principais corporações produtoras de histórias em quadrinhos daquele país.³³ Também resultaram nas velhas fogueiras. É uma lembrança de infância muito comum à maioria dos quadrinistas *underground* do final dos anos sessenta o dia em que, influenciados pelos alardes midiáticos em voga, seus pais confiscaram a preciosa coleção de revistas de histórias em quadrinhos para incinerá-la no jardim da casinha de subúrbio.

A premissa censora de que a própria leitura de quadrinhos era a ante-sala de vícios, prostituição, assassinatos é uma acusação de tipo exorcizante que já fora acionada antes. Segundo Hans Boode, há precedente em séculos anteriores: *Lesesucht*, o abominável vício na leitura, por meio do qual leitores do *Werter* de Goethe teriam sido

33 Muitos autores ressaltam o caráter análogo a um truste do código, onde as produtoras signatárias atacaram a Educational Comics (E.C., posteriormente rebatizada Entertainment Comics), cujo sucesso com histórias em quadrinhos de terror e crime. Diversos dos “princípios” do código, como a proscrição de certas palavras nos títulos das publicações, se dirigiam visivelmente às publicações da EC.

induzidos ao suicídio. É curioso que as três tentativas de proscrição – à literatura, aos quadrinhos e às drogas psicoativas – são análogas na tentativa de banir o uso de tecnologias da introspecção na consciência por parte dos jovens.

Em Herman Lima, *passim*, lamenta-se o desprestígio da caricatura no Brasil. Desprestígio análogo que acomete os quadrinhos atualmente, onde se soma ao antigo desprestígio do humorismo e da caricatura o duplo preconceito sobre a linguagem, frequentemente e erroneamente pensada como sinônimo de literatura infanto-juvenil, “coisa de criança”. No Brasil, a indústria editorial de quadrinhos inspirou-se no exemplo e cunhou o Selo do Código de Ética que viria a ser parodiado nas capas da Chiclete com Banana, um produto “aprovado pelo Código de Ética”: uma outra ética, “alternativa”.

Figura II.2: Tirinha de “Wood e Stock”, de Angeli.

Mesmo quando alcançavam uma distribuição comercialmente mediada seu consumo se dava na pequena escala de um grupo minoritário e zeloso de sua identidade subcultural. Essa forma de produção e distribuição restrita foi, inclusive, crucial para a veiculação de sua mensagem alternativa. O principal meio de distribuição dos *comix* eram as *headshops* – as lojas dos *heads* (outro termo para identificar os *hippies*) que vendiam de narguilés à luminárias psicodélicas e quadrinhos *underground*. Acima de tudo, a coesão do grupo de produtores se dava em torno da vontade de experimentação estética e de sua comunhão libertária.

Outra característica que difere bastante o contexto estado-unidense, no qual o principal eixo de distribuição das revistas em quadrinhos *underground* eram as *headshops* e *comicshops*, no Brasil as revistas que analisamos lograram ser vendidas em bancas de jornal, juntamente com todo o tipo de outras publicações. Aparentemente não houve nenhuma preocupação dos autores com o que se costuma chamar de “público médio” ou em pensar o conteúdo das revistas para agradar a maior parcela de potenciais leitores.

Os quadrinistas dos *comix* também inauguram uma nova modalidade de trabalho nos quadrinhos, de coletivos voltados à publicação independente de suas histórias. Em grande parte pressionados a tal forma de organização pelo sistema de trabalho dos quadrinistas e cartunistas nos EUA, mediado pelos Syndicates que não tinham interesse

na publicação de quadrinhos adultos de temáticas polêmicas, os quadrinistas dos *comix* fomentaram nesses coletivos uma catalisação de sua condição *outsider*. No caso de alguns quadrinistas importantes do movimento, como Gilbert Shelton, uma experiência de produção específica antecedeu a criação desses coletivos: a congregação em torno de revistas universitárias que se valiam da estrutura material das universidades em que estudavam e que uniam em torno de si grupos de estudantes com afinidades fundadas em sua proximidade etária. Ambas as características viriam a ser notadas nos quadrinhos alternativos brasileiros pós-ditadura, embora relacionadas a questões estruturais diversas. Em meados dos anos setenta, após o surgimento da revista Grilo e sob marcada influência dessa publicação, uma das primeiras grandes revistas de quadrinhos alternativos nacionais surge na Universidade de São Paulo, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo: Balão, reunindo nomes como os de Laerte e Luis Gê. A revista Balão, partida do contexto universitário (somada depois à revista Bicho), traduzia em produto uma crítica recorrente à revista Grilo, de publicar apenas quadrinhos estadunidenses e europeus, sem conceder espaço para novos quadrinistas brasileiros. De todo modo, o papel da Grilo em trazer ao conhecimento do público brasileiro pela primeira vez os trabalhos de Crepax, Crumb *et alia*, foi decisivo na explosão que se seguiu de quadrinhos de vertente *underground* no Brasil. Diferentemente do contexto estado-unidense em sua centralidade na economia-mundo cultural, em que o mercado de

histórias em quadrinhos é internamente consolidado e extremamente diversificado, no Brasil havia (e ainda há, em menor medida) um estrangulamento da produção nacional por meio da compra mais barata de direitos de reprodução dos quadrinhos estrangeiros. Além disso, a grande imprensa no Brasil, censurada e em grande parte alinhada com o regime civil-militar, possibilita o surgimento de uma imprensa alternativa (à ela e ao regime) que oportuniza um espaço de publicação ímpar para os desenhistas brasileiros de esquerda ou simplesmente interessados em quadrinhos e cartunismo crítico, exercício bastante dificultado na imprensa convencional do período. Poucas foram as revistas especializadas em quadrinhos nessa fase, a exemplo das supracitadas, algo que difere do contexto dos *comix* nos Estados Unidos da América. Por aqui, os quadrinistas integraram-se nesse período à imprensa alternativa jornalística, fosse ela de vertente política ou outras. De certa forma, nessa etapa, a identificação geral de oposição ao regime também integrou a nova geração de quadrinistas que surgia. É com a crise do regime ditatorial na virada para a década de oitenta, bem como a crise concomitante da imprensa alternativa, que o interesse em revistas especializadas em quadrinhos alternativos surgirá.

A partir do Comics Code, temáticas ligadas à sexualidade e à violência dos quadrinhos antes voltados aos adultos (eventualmente também lidos por crianças) foram virtualmente proscritos dos quadrinhos estado-unidenses. Em aberto desafio a essa censura surge

uma revista de humor gráfico voltada para adultos cuja popularidade crescerá a ponto de ser extremamente popular entre crianças e adolescentes. *Mad*, fundada por Harvey Kurtzman, é um marco da cultura de massas norte-americana (seguindo em circulação até hoje). Nas palavras de Theodore Roszak:

There are never many clear landmarks in affairs of the spirit, but Ginsberg's *Howl* may serve as the most public report announcing the war of the generations. It can be coupled with a few other significant phenomena. One of them would be the appearance of MAD magazine, which has since become standard reading material for the junior high school population. True, the dissent of MAD often sticks at about the Katzenjammer Kids level: but nevertheless the nasty cynicism MAD began applying to the American way of life – politics, advertising, mass media, education – has had its effect. (...) The kids who were twelve when MAD first appeared are in their early twenties now [no final dos anos sessenta] – and they have had a decade's experience in treating the stuff of their parents' lives as contemptible laughing stock.³⁴

As crianças às quais Roszak alude, muitas das quais viram a revista *Mad* surgir na mesma época em que viram seus gibis arderem em chamas

³⁴ ROSZAK, Theodore. *The Making of Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969, p. 24.

no jardim, teriam motivos históricos para verem as histórias em quadrinhos como algo subversivo. Sobre os ombros de Kurtzman; redescobrimo e resgatando ainda toda uma tradição de caricatura política anterior ao século XIX; e integrando a linguagem à nova onda de artes populares da emergente Contracultura (literatura *beat*, *rock 'n' roll*, *happenings*, etc). À dissidência sarcástica aprendida na leitura da *Mad*, esses jovens somaram a proposição de seu novo *ethos*, com especial predileção pela dupla “sexo e drogas” (bem como a reprodução residual de valores tradicionais, especialmente no que concerne a uma sexualidade amiúde patriarcalista e misógina).

Com relação à chegada dos quadrinhos *underground* no Brasil, o ponta-pé inicial situa-se em 1972, quando são publicadas os quadrinhos assinados por Crumb e Crepax no país, na revista Grilo. A partir de então cresceu o interesse na produção quadrinística contracultural no país. Robert Crumb, desde as seções de cartas da Grilo, é objeto de uma impactada admiração por parte de seus leitores. Uma nota da revista *Animal* sobre a recepção brasileira ao trabalho do artista, redigida mais de uma década após a estreia do mais influente expoente dos *comix* no Brasil, revela disputas simbólicas significativas para nosso estudo:

A popularidade de Robert Crumb no Brasil tem desenvolvimentos surpreendentes. Além da legião de imitadores e pirataria surpreendente para cima de seu trabalho (existe Crumb até na capa de revistas

pornográficas!), quem andou no mês passado pelas ruas de São Paulo teve chance de ver algo inédito: um cartaz do Sindicato dos Bancários com um desenho do artista norte-americano! O cartaz convocava uma assembleia e tinha como slogan “a paciência do bancário tem limite!”.

A situação é engraçada, antes de mais nada, o que Crumb diria de algo assim? Talvez devêssemos encarar a coisa como algo positivo e esperar que isso signifique uma evolução na compreensão estética dos dirigentes sindicais.³⁵

O caso nacional dos quadrinhos alternativos não pode ser entendido sem o estudo dos *comix* – os quadrinhos *underground* norte-americanos – e dos quadrinhos alternativos europeus. Particularidades a parte, é inegável a inserção da produção brasileira na continuidade das experiências do hemisfério norte. Ainda assim, a liberdade com que contaram os *comix* em seu país de origem era maior que sob o regime ditatorial brasileiro. No Brasil, os quadrinhos *underground* que são publicados pela primeira vez na revista Grilo – as historinhas do norte-americano Robert Crumb (“Mr. Natural”, “Fritz, the Cat”, entre outros), do italiano Guido Crepax (“Valentina”) e da dupla francesa Wolinski e Pichard (“Paulette”) – fizeram um sucesso estrondoso entre os leitores da revista. Um deles proclama em sua sessão de cartas: “Essa

35 *Animal*. São Paulo: VHD Diffusion, número 2, 1988, p. 20.

revistinha erótico-pornográfica é o nosso único tesão no Brasil!”³⁶. Após os elogios, o leitor cobra satisfações de seus editores por cobrirem as partes íntimas de Flakey Foont, personagem de Crumb, com um anúncio da publicação *Jornalivro*. As devidas satisfações não podiam ter resposta: era obra da inominável censura salvaguardando os “bons costumes”. A revista *Grilo* teve seu fim ao lhe ser negada a licença de funcionamento por parte do regime civil-militar que alegara, “justamente”, tratar-se de publicação pornográfica.³⁷

36 *Grilo*. São Paulo: Espaço-Tempo, número 40. Carta de Francisco Reis Viana.

37 GONÇALO JR. *A morte do Grilo*. São Paulo: Editora Peixe Grande, 2012.

Figura II.3: Detalhes anatômicos do ato de masturbação masculina censurados em historinha de “Mr. Natural”, de Robert Crumb. *Grilo*, n. 32, 1972, p. 36.

Os mecanismos de censura possuíam um amplo alcance e um dos mais perversos deles era a coagulação de uma autocensura por parte dos editores e escritores. Muitas das histórias estrangeiras com cenas explícitas de uso de drogas foram provavelmente incogitadas para publicação nacional por esse motivo. Desenhos de sexo explícito, onipresente em qualquer publicação *underground* norte-americana, também foram evitados. Em termos de nudez, contudo, só a nudez masculina foi censurada com tarjas. Os corpos femininos podiam ser vistos nas páginas de historinhas de “Valentina” ou “Paulette” que continham um apelo erótico bastante aguçado pelo traço e imaginação de seus autores. Nos quadrinhos *underground* a nudez possui uma carga simbólica de primeira importância e há uma clara diferença de tratamento entre a representação da nudez masculina e feminina (bem como entre as funções narrativas das personagens masculinas e femininas

em geral). O corpo feminino é belo e atraente enquanto a nudez masculina é grotesca e repulsiva. As protagonistas femininas, especialmente na vertente europeia (“Paulette” e “Valentina”) são aventureiras livres e moralmente coerentes, ainda que carreguem uma certa ingenuidade infantil. Já as personagens femininas coadjuvantes, especialmente na cena norte-americana, são arquetípicas mulheres-objeto. Há, por certo, uma grande ambiguidade na relação desses quadrinhos com a emancipação feminina.

A intenção ou percepção de produzir e tomar parte em uma cultura alternativa àquela considerada hegemônica parece ser uma motivação fundante na produção das histórias em quadrinhos *underground*. Poderíamos falar talvez em uma identidade e intencionalidade contracultural nessa produção. Os quadrinhos subterrâneos se identificavam profundamente com a cultura alternativa de seu nicho, e podem aí ter constituído uma subcultura.

Suas obras podem ser pensadas como análogas às obras musicais e cinematográficas contraculturais, sendo que os quadrinistas valiam-se de seus meios e linguagens preferenciais. As diversas linguagens produzidas pelos segmentos contraculturais eram muitas vezes consumidas por um mesmo nicho cultural, ainda que com dissonâncias. As musicalidades roqueiras psicodélica e progressiva, por exemplo, sempre lograram um alcance muito maior que o cinema de autor e alternativo e ainda maior com relação aos quadrinhos alternativos. É notado que o público do

rock, por exemplo, é muito mais amplo e que nem sempre está identificado com uma vivência contracultural. As semelhanças dos quadrinhos com as outras artes de contracultura, porém, se notam especialmente na vontade de transformação cultural, seja no *modus operandi* de experimentação estética ou na incursão por territórios tabus da cultura, casos das temáticas relacionadas à sexualidade e ao uso de drogas. Muitas vezes, tal transformação cultural é compreendida como relacionada a mudanças mais amplas na sociedade.

A Contracultura coloca, a propósito, duas vertentes de pensamento a seu respeito por vezes entrelaçadas. A primeira vertente é acadêmica, da contracultura como conceito analítico; a segunda é vernacular, da contracultura como mitologia. A segunda vertente é a que tem maiores implicações no próprio processo histórico, pois os quadrinistas que estudamos parecem ter de alguma forma se apropriado dessa mitologia e contribuído para sua própria ampliação. Nesse sentido, estudar as ressignificações dessa mitologia é uma forma de conhecer uma parcela da História da Contracultura em uma de suas manifestações tardias.

Já o conceito de contracultura é tão problemático quanto o próprio conceito de cultura no qual está dialeticamente enraizado. Assim sendo, a discussão conceitual, as análises sociológicas e as narrativas históricas sobre tal fenômeno (ou, talvez mais apropriadamente, sobre a variedade de fenômenos relacionadas ao termo) tem seus pontos de vistas fundados sobre as diferentes concepções de cultura das quais partem. Para

difícultar um pouco mais essa revisão, há duas formas distintas de se entender o termo “contracultura” que se confundem, ainda que não se excluam em qualquer caso, de forma a tornar os objetos relativamente opacos e embaralhados. A primeira forma é da contracultura *lato sensu*, uma espécie de categoria sociológica trans-histórica relacionada à dinâmica das transformações culturais na sociedade. A segunda é *stricto sensu*, uma categoria histórica que identifica um fenômeno histórico particular e localizado no tempo, a Contracultura.

A primeira abordagem sobre cultura e, conseqüentemente, sobre contracultura, é a mais corrente ainda que por vezes aceita tacitamente sem muita teorização. Da ideia mais tradicional e restrita de cultura como sendo o conjunto dos bens culturais considerados mais elevados produzidos pela humanidade, o alargamento do conceito permitiu comportar cada vez mais aspectos formais depreendidos da vida social como um todo. Por mais obsoleta que seja considerada no âmbito acadêmico, a ideia é ideologicamente persistente. Seu substrato é o de uma Cultura unitária total ou central da sociedade também entendida como totalidade. A contracultura começou a ser aventada a partir da ação de grupos sociais desviantes que se opunham aos valores e costumes hegemônicos nos países desenvolvidos do Ocidente. Boa parcela do pensamento sociológico do auge da Era Moderna, fins do século XIX e primeira metade do XX, considerava esse conjunto cultural majoritário

como sendo normal, ou seja, a norma social. A contracultura seria daí entendida como sendo o desvio à norma.

É justamente enfatizando o caráter plural e a transformação cultural que advém da intenção revolucionária da Contracultura, que alguns autores preferem entendê-la ora como mais uma dentre tantas contraculturas surgidas ao longo da história, ora como um rico conjunto de contraculturas diferentes surgidas de um mesmo espírito do tempo. Em uma visão mais abrangente do termo como representativo de fenômenos de oposição e mudança cultural historicamente recorrente, proposta por Ken Goffman (ou R. U. Sirius) e Dan Joy em seu trabalho “*Counterculture Through the Ages*”³⁸. Goffman e Joy identificam a contracultura com movimentos que possuiriam uma essência vanguardista por criticarem e alterarem a ordem da cultura vigente. A contracultura “pós-hiroshima” [marco do autor] seria apenas mais uma das contraculturas, ainda assim reconhecida como sendo “a” contracultura [aspas do autor].

Outro personagem alhures referido como “guru” da Contracultura, Timothy Leary, é quem define essa acersão do conceito no prefácio do livro de Goffman e Joy:

Counterculture blooms wherever and whenever a few members of a society choose lifestyles, artistic expressions, and ways of thinking and

³⁸ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Counterculture through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books, 2004.

being that wholeheartedly embrace the ancient axiom that the only true constant is change itself. The mark of counterculture is not a particular social form or structure, but rather the evanescence of forms and structures, the dazzling rapidity and flexibility with which they appear, mutate, and morph into one another and disappear.

Counterculture may be found in (sometimes uneasy) alliances with radical, even revolutionary political groups and insurrectionary forces, and the memberships of countercultures and such groups often overlap. But the focus of counterculture is the power of ideas, images, and artistic expression, not the acquisition of personal and political power. Thus, minority, alternative, and radical political parties are not themselves countercultures. While many countercultural memes have political implications, the seizure and maintenance of political power requires adherence to structures too inflexible to accommodate the innovation and exploration that are basic to the countercultural *raison d'être*. Organization and institution are anathema to counterculture.³⁹

A última análise de Leary sintoniza-se em maior ou menor medida com a de outros autores que, em linhas gerais, veem na Contracultura (ou nas contraculturas) a primazia do embate simbólico. A mudança no enfoque analítico advindo do giro cultural e linguístico, em sua retroatividade histórica anterior à contemporaneidade, pode ser considerada uma revisão teórica em muitos casos. Em se tratando das sociedades complexas, pós-industriais, pós-modernas etc, da segunda

39 LEARY, Timothy. "Foreword". In: GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Counterculture through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books, 2004, p. 17.

metade do século XX, talvez seja uma demanda das transformações do próprio objeto de análise. Para Alberto Melucci,⁴⁰ teórico dos novos movimentos sociais, o cultural e o simbólico sempre estiveram em jogo, porém agora estão no centro da disputa. No jogo de palavras de Terry Eagleton, nesse novo contexto a cultura política gradualmente perdeu espaço para a da política cultural.⁴¹

A Contracultura também é discutida no debate acerca da crise da modernidade e da emergência de um assim chamado pós-modernismo. Nesse caso, a contracultura é vista como parte integrante e proativa nessa crise em sua crítica à valores identificados com a modernidade e na sua tentativa de construir uma nova ordem ética, estética e política. Algumas características marcantes da Era Moderna, entretanto, se viram questionadas não apenas pela Contracultura no século XX. A fé na ciência, na técnica e no progresso humano daí advindo desmoronou-se após a Segunda Guerra Mundial (e Walter Benjamin já havia escrito um alerta para a insidiosidade dessa ideia de progresso durante os primeiros anos da guerra em seu texto derradeiro).⁴² Outro efeito da guerra foi a progressiva dispersão e fragmentação política que parece ter sido fruto do tratado de Molotov-Ribbentrop entre outras desilusões com os Estados socialistas enquanto alternativa radical aos Estados capitalistas.

40 MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas*. Trad. de Maria do Carmo Alves do Bonfim. Petrópolis: Vozes, 2001 [1982].

41 EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 179.

42 BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. O texto é “Teses sobre a História”.

O cinismo e as atrocidades do stalinismo escancarados após sua morte parecem ter desempenhado um golpe derradeiro nos ideais de politização das massas em torno de projetos revolucionários universais, antes tão caros às esquerdas. Os ímpetos de mudança social passariam a se pulverizar em demandas concretas encampadas, no mais das vezes, por grupos menores, minoritários ou marginalizados. Muitos desses grupos foram também identificados como sendo contraculturais ou subculturais em alguns de seus métodos de luta, casos exemplares dos movimentos negro e gay.

A Contracultura também é associada por alguns autores à emergência do chamado pós-modernismo ou da pós-modernidade por serem identificados em sua matriz antagonizante um certo antimodernismo⁴³ – logo, um elemento ativo na crise da modernidade. David Harvey, por exemplo, também fala em “contraculturas” no plural e enfatiza seu antagonismo à “alta cultura modernista” institucionalizada e oficializada pelo capitalismo liberal e pelo imperialismo entre outras potências:

Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado (incluindo as

43 Em casos extremos, iluminismo, paradigma científico moderno, modernismo e tecnocracia são confundidos levianamente. Em Harvey, diferentemente, o modernismo oficial se assemelha à tecnocracia de Roszak é dotado de maior especificidade uma vez que autor analisa uma série de exemplos históricos desse processo de institucionalização do modernismo.

dos partidos políticos e sindicatos burocratizados), as contraculturas exploram os domínios da auto-realização-individualizada por meio de uma política distintivamente “neo-esquerdista” da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana.⁴⁴

O autor identifica ainda tais movimentos contraculturais como vinculados ao pós-modernismo uma vez que nos foram legadas suas motivações antimodernistas. O plural de Harvey nos é particularmente interessante por atentar à heterogeneidade dos movimentos contraculturais. A diversidade interna de seus agentes é ainda mais significativa nos termos de sua própria constituição que é fundada na política de identidades individualizantes e de coesões minoritárias.

O debate em torno da Contracultura também associou-se a discussões de desdobramentos de duas macroteorias sobre a cultura no século XX. A primeira se refere às relações das manifestações da Contracultura com a Indústria Cultural tal qual teorizada primeiramente

44 HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010, p. 44. Para fins de cotejo com o original: “It was in this context that the various counter-cultural and anti-modernist movements of the 1960s sprang to life. Antagonistic to the oppressive qualities of scientifically grounded technical-bureaucratic rationality as purveyed through monolithic corporate, state, and other forms of institutionalized power (including that of bureaucratized political parties and trade unions), the counter-cultures explored the realms of individualized self-realization through a distinctive ‘new left’ politics, through the embrace of anti-authoritarian gestures, iconoclastic habits (in music, dress, language, and lifestyle), and the critique of everyday life”. In: HARVEY, David. *The*

por Theodor Adorno e Max Horkheimer⁴⁵. As expressões da chamada contracultura são bastante ambíguas nesse tocante, podendo ser interpretadas tanto como expressões autônomas e autênticas de um grupo social ou como alienadas e reprodutoras de uma lógica sistêmica. O fato de estarem inseridas no mercado de bens de consumo culturais, sejam na forma de discos de *rock* psicodélico ou revistas de histórias em quadrinhos *underground*, contribui para a polêmica em torno do papel da contracultura.

Louvar os quadrinhos *underground* por suas qualidades estéticas também não pode obscurecer o fato de que as revistas são mercadorias e seus conteúdos, em grande parte, imbricam-se em uma rede de mercadorias cujo consumo é fomentado reciprocamente. Essa é a crítica da cultura moderna que parte do movimento situacionista, que se valeu de colagens e pastiches de histórias em quadrinhos para expressá-la. Os quadrinhos *underground*, no que se refere à sua glorificação do sexo e das drogas, participam do que vem sendo chamado de capitalismo límbico, em que o fetiche da mercadoria sofisticou-se em termos de um consumismo compulsivo, administrado por técnicas publicitárias que incorporam conhecimentos da psicologia comportamental, neurociência *et cætera*.

Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge; Oxford: Blackwell Publishers, 1989, p. 38.

45 ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Alguns críticos recentes da Contracultura, como Thomas Frank em seu “*Conquest of the Cool*”⁴⁶, observam a proximidade entre ideias contraculturais e a diversificação dos discursos publicitários e dos próprios mercados consumidores. Vistos “de cima”, em seu papel de consumidores, os indivíduos ligados a grupos subculturais parecem poder ser resumidos em um retrato de alienação e controle social capitalista iludidos por uma falsa aparência de contestação. Frank busca desconstruir uma certa mitologia da Contracultura em que os artistas vinculados a tais grupos são comumente descritos por uma narrativa da pureza contracultural corrompida pela lógica de mercado, pela acomodação ao estilo de vida burguês etc. Tal representação é evidentemente simplista demais para dar conta das contradições ligadas às relações da Contracultura com a Indústria Cultural. Parece-nos uma abordagem mais justa aquela de Willis e Hebdige, que conscientes de tal contradição e sem a pretensão de resolvê-la em poucas linhas optaram por colocar-se ao lado do ponto de vista “de baixo”, isto é, de observarem a autonomia dos agentes subculturais em suas apropriações dos produtos culturais vendidos em massa (por vezes nem tão massivamente).

No caso da contracultura, esse campo de batalha é extenso. Seus sujeitos procuram criar um modo de vida que em sua prática cotidiana desafia a ordem social hegemônica. Inventam novas linguagens que

46 FRANK, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1997.

buscam expressar uma vivência experimental e irreduzível ao vocabulário existente. Valem-se das formas artísticas, especialmente em suas possibilidades de reprodutibilidade técnica, como meios de comunicação carregados de mensagens desviantes. Os quadrinhos *underground* norte-americanos, bem como o cinema *underground*, a literatura *beat*, o *rock'n'roll*, os *happenings* etc, podem ser consideradas armas forjadas para sua luta. No caso específico da cena quadrinística estado-unidense, seria preponderante em seu espírito a herança do *Free Speech Movement* de 1964-65 – uma vez que os quadrinistas figuraram destacadamente entre os atores contraculturais que buscaram alargar ao máximo possível o horizonte da liberdade de expressão – e do chamado *pranksterism*, manifestações políticas onde o humor, a ironia e o sarcasmo são os ingredientes principais.

As histórias em quadrinhos podem se relacionar com a contracultura entendida nas duas abordagens que tratamos anteriormente, *id est*, no *lato* e no *stricto sensu*. Sob a abordagem mais ampla, podemos traçar paralelos entre os quadrinhos e diferentes momentos das artes gráficas de certa forma análogas aos quadrinhos em algumas de suas qualidades (representação narrativa e apelo popular, por exemplo). O primeiro dos paralelos refere-se ao papel que a caricatura desempenha, aproximadamente desde o seu surgimento ligado ao Renascimento

Italiano⁴⁷, na expansão de certos horizontes estéticos e na própria visão grotesca de humanidade que propõe. Em sentido ampliado, podemos observar indícios de uma dissonância dessa linguagem com os cânones artísticos, ainda que seja dúbia sua identificação com uma contracultura no sentido de oposição aos valores culturais dominantes. Um segundo paralelo refere-se ao uso da caricatura e de temas escatológicos e sexuais como um arsenal de ataque político aproximadamente desde meados do século XVIII⁴⁸. Ainda que tais usos do humor gráfico também tenham em certos momentos se dado por grupos sociais conservadores – especialmente com o desenvolvimento da chamada imprensa ilustrada do século XIX, pense-se nas caricaturas racistas que contribuíram para uma das facetas mais ominosas do eurocentrismo cultural – o aprofundamento no humor sobre a ordem da sexualidade parece ter configurado em certa medida uma contracultura em oposição a valores morais de matriz judaico-cristã vigentes no ocidente.

Ambas essas vertentes do humor gráfico vem a ser resgatadas pelos quadrinistas ligados à Contracultura entendida em *stricto sensu*, aquela dos anos sessenta e setenta. Veremos a propósito dessas características, certos paralelos dos quadrinhos *underground* com a história da arte que, compreendidos à luz do conceito de fórmulas emotivas [*Pathosformeln*]

47 Ver GOMBRICH, Ernst. “O experimento da caricatura”. IN: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

48 Ver GOMBRICH, Ernst. “O arsenal do cartunista”. IN: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

podem quem sabe apontar para indícios de vinculações contraculturais trans-históricas das artes gráficas ou de ressignificações de esferas da cultura humana – como o uso de drogas e da sexualidade, que nos interessam em especial – já que seu lugar na história da cultura nem sempre foi marginalizado. Seu sentido para entender nosso objeto deve ser observado, portanto, à luz da cultura dominante do século XX, que embora seja difícil de delinear, pode ser por vezes depreendida do próprio embate formalizado nos quadrinhos alternativos. A seguir, esboçamos um quadro geral sobre os quadrinhos *underground*, provindos da América do Norte e Europa Ocidental, para em seguida iniciar nossa incursão mais detida sobre os quadrinhos por vezes chamados *udigrudi*, sua versão brasileira.

II.iii. “Venerada por todo os subs”: quadrinhos e subcultura

Ainda mais relevante para o desenvolvimento de uma teoria da contracultura foi a ampliação mais generosa da ideia de cultura promovida pela antropologia. Compreendida em termos gerais como sendo a totalidade dos modos de vida de um determinado grupo social, incluindo sua linguagem, seus costumes etc, o método etnográfico deixou de ser aplicado apenas aos povos exóticos, nativamente bárbaros, e passou a ser operado no interior das sociedades civilizadas do capitalismo avançado, especialmente sobre os grupos sociais desviantes, “bárbaros” por opção. Geralmente ligados à delinquência juvenil ou a minorias étnicas, os conjuntos culturais parciais ou subalternos no interior da grande cultura de massas passaram a ser frequentemente referidos como “subculturas”.

Nos quadrinhos alternativos é frequente a representação de uma suposta “evolução” da Contracultura das décadas de 1960 e 1970 para uma diversificação de subculturas (embora a subcultura *punk* seja apresentada como paradigmática do final dos anos setenta para o resto dos anos oitenta). Há diversas narrativas em que personagens que eram hippies nos anos setenta e transformam-se em punks nos anos oitenta. A ideia envolvida nessa representação está relacionada a uma certa caricatura da volatilidade dos princípios ideológicos que regem tais movimentos e do caráter de modas que os estilos comportamentais

associados aos mesmos apresentam muitas vezes. Em todo o caso, a crítica irônica dos quadrinhos *underground* às subculturas varia em seus pesos e medidas e estão sujeitas a diferentes condições de temperatura e pressão. Os *punks* muitas vezes contam com representações ambíguas mas fundamentalmente simpáticas. O personagem *punk* Bob Cuspe, cuja atitude frente a tudo e a todos resume-se em uma grande escarrada, é assumido como emblema por muitos *punks* – como Rê Bordosa fora para muitas mulheres boêmias. Outros subgrupos urbanos que construíam suas identidades no período manifestavam-se frequentemente nas seções de cartas das revistas, em especial na Chiclete. Em determinado momento, foi criada uma seção de cartas própria para tais manifestações, a “Suburbanos” (título que, se tomado em seu sentido anglófono original, também pode ser lido em registro irônico). Lá podemos ler uma mensagem exemplar assinada por uns tais de *The Four Punks*, de Florianópolis: “Chiclete com Banana é massa. É venerada por todos os subs do Brasil.”⁴⁹

Em 1960, quando o campo acadêmico se via progressivamente instado pela crescente formação e diversificação de atitudes desviantes na sociedade, o sociólogo estado-unidense John Milton Yinger escreve um artigo intitulado “*Contraculture and Subculture*”,⁵⁰ em que se opõe ao

49 Seção de cartas “Suburbanos”, cf. *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 9, abril/maio de 1987, p. 38.

50 YINGER, J. Milton. “Contraculture and Subculture”. In: *American Sociological Review*. Volume 25, número 5, outubro de 1960. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2090136?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acessado em: 23 de maio de 2016.

que considera ser uma babel sociológica acerca das subculturas e propõe como substituto a uma parte dos usos do termo subcultura o termo contracultura:

To sharpen our analysis, I suggest the use of the term contraculture wherever the normative system of a group contains, as a primary element, a theme of conflict with the values of the total society, where personality variables are directly involved in the development and maintenance of the group's values, and wherever its norms can be understood only by reference to the relationships of the group to a surrounding dominant culture.⁵¹

Bastante centrado na visão da cultura como objeto depurável de análise a partir da totalidade social, Yinger já busca enfatizar, em sua justificativa para a escolha do prefixo do termo o caráter de conflito do fenômeno.⁵² Podemos supor que se trata antes de uma constatação das gritantes evidências empíricas do que de um viés analítico de Yinger.

Inserido no quadro da tradição sociológica funcionalista, na qual a sociedade é compreendida no mais das vezes em sua metáfora orgânica tendente ao equilíbrio, a natureza interpretativa desse conflito na

⁵¹ *Ibidem*, p. 629.

⁵² *Idem*. Apresentado então com prefixo latinizado que seria rapidamente suplantado nos usos anglófilos do termo. Eis a justificativa: "By the noun in 'contraculture' I seek to call attention to the normative aspects of the phenomena under study and by the qualifying prefix to call attention to the conflict aspects."

sociologia estado-unidense é ambígua, especialmente por conta de sua recorrente pretensão a uma objetividade epistemológica relacionada com um ideal de neutralidade política. Em uma extremidade dessa visão de sociedade podemos lembrar a figura de Gustave Le Bon, que a partir da metáfora do corpo social desenvolveu sua psicologia de massas que via os desvios das normas, ou seja, o conflito social, como patologias. Tal inserção da sociologia no quadro da ideologia merece especial atenção no que concerne à interpretação dos movimentos sociais desviantes de todo tipo, uma vez que o olhar criticamente atento pode observar a inescapável tomada de partido junto às forças transformadoras ou conservadoras da sociedade.

Tal visão teria eco no senso comum na forma de anseios para com os “fenômenos desviantes” ligados à juventude, que frequentemente eram alvo de tabloides sensacionalistas, de rumores e pânico moral associado à aparição de novos estilos musicais e de vestimenta e comportamentos por parte das camadas jovens da população, em especial nos países de capitalismo avançado. Uma obra notável que expressa tais relações é *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, que é redigido em dialeto próprio, metalinguagem da oralidade dos personagens que representa a crescente importância das gírias para tais subculturas jovens. Entre os comportamentos dos personagens, encontram-se a paródia do uso de drogas (“moloko”), o sexo casual e o recurso lúdico à “ultraviolência”, maior ameaça social representada por eles. O livro ganhará verdadeira

importância como paradigma narrativo nos anos oitenta por conta da adaptação de Stanley Kubrick para o cinema. O grande mérito da película é enfatizar, na saga do anti-herói, a ambivalência e fluidez dos papéis de carrasco e vítima, vilão ou mocinho. Diversos outros filmes foram responsáveis por, nessa nova abordagem, subverter os esquemas narrativos de matriz maniqueísta hegemônicos da indústria cinematográfica e, por difusão, nos quadrinhos entre outros produtos. Antes do filme de Kubrick, outros foram responsáveis por iniciar tal renovação: *Bonnie and Clyde* e *Easy Rider* entre os pioneiros. O grande vilão dessas obras, ao final trágico de cada uma, é a norma social, seja ela razoável ou não, e sua consecução mandatória e tão ou mais violenta que os desvios que visa evitar.

Nesse contexto da sociologia norte-americana fortemente hegemonizada pelo funcionalismo, por um lado, mas por outro fortemente influenciada pela efervescente realidade de um número cada vez maior e diversificado de grupos divergentes, ganha importância a chamada Sociologia do Desvio ligada à Escola de Chicago. Um de seus mais destacados pensadores foi Howard Becker, que em seu estudo intitulado *Outsiders*⁵³ buscou conhecer a realidade dos usuários de maconha e músicos de jazz. Trata-se de um viés sociológico do ponto de vista de sua abordagem e, assim sendo, é de certa forma uma sociologia “desviante” com relação à maioria das pesquisas em ciências sociais nos

53 BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de Sociologia do Desvios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Estados Unidos, que em seus representantes mais extremadamente identificados com as instituições vigentes buscava contribuir inclusive para o controle social das minorias.

Uma particularidade interessante das dinâmicas de norma e desvio, que não podemos deixar de ter em mente ao pensar certas expressões da dissensão no quadrinismo, é observada por Norbert Elias. em seu estudo *Os estabelecidos e os outsiders*. A partir de um estudo sobre uma cultura de bairro na Inglaterra, os sociólogos observaram que uma dinâmica prévia de inclusão e exclusão simbólica muitas vezes se autoalimentavam. Aqueles que eram vistos como *outsiders* e, com tal categoria carregavam uma série de representações de mal comportamento e degradação moral, muitas vezes agiam em confirmação às expectativas do grupo antagônico justamente por desafiar ou resistir aos próprios mecanismos normativos implícitos nos estereótipos sobre eles lançados.

Como alternativa de peso à sociologia funcionalista sempre figurou a tradição marxista. Apesar da grande diversidade entre seus herdeiros, distanciou-se da visão patologizante do desvio social, contrapondo-se especialmente à sua postura tendencialmente conservadora e elitista. A obra de Marx em sua totalidade emana uma visão de sociedade cuja própria natureza é conflituosa. Mais que isso: é do conflito que resulta a sua própria dinâmica de transformação, isto é, sua história. Ela, para o teórico do capitalismo industrial, é movida pela luta de classes. De especial interesse para compreendermos a análise histórica marxiana é sua

obra *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*⁵⁴, em que trata do desenredo contrarrevolucionário que suplantou a primavera do povo francês em 1948. Uma das ideias mais marcantes desse livro, bem como de outras passagens da obra marxiana, trata do problema da consciência de classe. Tal ideia surge nesse texto para explicar o apoio dos camponeses à Luis Bonaparte em contradição com seus próprios interesses de classe. Tal problemática, além de evidenciar a importância do elemento cultural para a compreensão de um conflito político, teria continuidade hegemônica no marxismo subsequente a Marx.

Por seu trabalho crítico em relação à estrutura social vigente e de sua eminência acadêmica e intelectual no pós-guerra, os pensadores da Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno e Herbert Marcuse, veem-se sensivelmente implicados ou solicitados nessa emergência histórica. A partir da publicação de *O homem unidimensional* em 1964, Marcuse seria erigido “guru” por algumas vertentes dos movimentos de contestação social. A dimensão única exposta por Marcuse seria um acachapante universo de controle e delimitação da contestação social ao sistema e em si coloca a magnitude do problema envolvido na posição anticapitalista. A obra propõe como alternativa uma “grande recusa” que teria como primeiro momento a crítica negativa do *status quo*. A influência de Marcuse seja talvez superestimada dada sua pouca discussão efetiva. O

54 MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. de Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011 [1852].

pensador, irônica e infelizmente, fora convertido em uma espécie de cânone emblemático. No auge de sua popularidade era comum se ouvir falar nos “três emes”: Marx, Mao e Marcuse. Quem resumiu bem as confusas recepções e apropriações da obra marcusiana, aqui e alhures, foi Paulo Arantes:

(...) [na França] foi barateado na condição de ideólogo do movimento estudantil enquanto durou a temporada *gauchista*, e assim ofuscado pelo *star system* local. (...) Ainda no capítulo dos equívocos (...) seria o caso de lembrar que, também no Brasil, claro que movido a leituras de segunda mão, cometeu-se o desatino de associar Marcuse (...) às manifestações locais da Contra-cultura? A ponto de ser confundido – e não só por essas bandas – com os personagens da Califórnia de Edgar Morin. De qualquer modo, não deixa de ter sua graça (...) ver Marcuse (leitor de Platão e Hegel, derradeiro filósofo da Razão Objetiva) gravitando na órbita da “nova sensibilidade” tropicalista, variante brasileira da *pop*. E logo o autor de uma das mais abrangentes críticas do capitalismo americano enquanto sociedade fechada e integralmente colonizada pelo brilho repressivo da forma-mercadoria generalizada, a começar pelo sempre-igual *pop*.⁵⁵

Confusões à parte, Marcuse participou dos movimentos sociais dos anos sessenta e setenta assumindo a tarefa de teórico e era ativo em suas

55 ARANTES, Paulo Eduardo. “Recordações da recepção brasileira de Herbert Marcuse”. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, pp. 149-152.

falas dirigidas aos estudantes e aos militantes negros acerca dos tópicos relativos ao movimento. Em seu contexto de atuação, os Estados Unidos durante a guerra do Vietnã e, mais especificamente a Califórnia governada por Ronald Reagan, onde contribuiu decisivamente para tornar a Universidade de San Diego em um bastião rebelde naquele país.

A dureza da crítica, enfim, não se deve tanto ao sarcasmo quanto ao fato para o qual aponta, a superficialidade dessa oposição. Ela é acusada aqui de não alcançar o âmago do sistema capitalista tardio. Com relação aos seus “panfletos”, *id est*, à sua produção artística de protesto, o crítico manteria o diagnóstico acerca de sua integração à indústria cultural enquanto mercadoria primordialmente destinada ao consumo e fadada à esterilidade. Marcuse corroborou a análise. Para ele, o “*rock n’ shock*” enquanto ação política havia sido rapidamente digerida e neutralizada pelo *establishment*.

Adorno, por outro lado, teria uma relação bastante conturbada com o movimento estudantil que renunciava métodos contraculturais de luta, com apreço especial pela performance e pelo sarcasmo. Por ser um intelectual marxista, seu engajamento era veementemente cobrado por parte do movimento estudantil. Nem sempre suas ideias ou atitudes correspondiam às expectativas dos estudantes e suas relações deterioraram-se progressivamente. Os eventos mais emblemáticos desse *affair* começam em 1964, quando Adorno abriu um processo legal contra membros de um grupo de inspiração situacionista, o Subversive Aktion, por

espalharem cartazes troçando de sua figura. Nos moldes folclóricos dos anúncios de “Procurado” [*“Wanted”*], seguiam-se citações ao próprio autor: “Não se pode pactuar com esse mundo; nos pertencemos a ele apenas na medida em que nos rebelamos contra ele”; Nada é livre sob a ilusão de ser livre”; “Roubo do tempo livre é apresentado como entretenimento organizado”,⁵⁶ entre outras. A peça concluía conclamando àqueles que concordassem que a discrepância entre teoria e prática era intolerável a contatar “Theodor W. Adorno, 6 Frankfurt am Main, Kettenhofweg 123”. Em 31 de janeiro de 1969, os estudantes ocuparam o Instituto para a Pesquisa Social e Adorno, na condição de reitor do instituto, tomou a decisão de chamar a polícia. A ocupação foi desbaratada com a detenção de 76 estudantes. Os estudantes acusariam Adorno de “reacionário” por conta do episódio, enquanto o intelectual acusaria frequentes elementos de violência fascista em tais práticas dos estudantes autoidentificados como de esquerda. Pouco depois, Habermas falaria em “fascismo de esquerda” para referir-se à prática de atentados por parte das guerrilhas urbanas na Alemanha Ocidental dos anos setenta.

Tido como um dos eixos de praticamente toda a contestação dos anos sessenta, a crítica a tecnocracia enquanto característica marcante do

56 As frases são citadas em inglês por Esther Leslie e foram aqui livremente traduzidas: “There can be no covenant with this world; we belong to it only to the extent that we rebel against it”; “All are unfree under the illusion of being free”; “Theft of free time is presented as organized amusement”. LESLIE, *Esther. Introduction to the Adorno/Marcuse Correspondence on the German Student Movement*. In: *New Left Review*. N. 233, jan.-fev. 1999, pp. 119-120.

sistema político e econômico, bem como a identificação do cientificismo com essa forma de gerência do sistema, acabou levando muitas vezes a uma crítica extremista (em nada parecida com uma crítica radical) contra todo pensamento racional. No dizer popular, arriscou-se descartar a criança junto à água do banho. A expressão mais emblemática dessa refutação seria o neomisticismo *hippie*. Em um juízo sarcástico acerca do movimento existencialista, que na França viria a formar uma das linhas de frente das barricadas de maio (que, diga-se de passagem, poderia ser estendido aos herdeiros californianos dos *Wandervögel*), Adorno demonstra atenção para essa relação:

O movimento que, depois da Segunda Guerra Mundial, denominou-se existencialismo e que se apresentou como de vanguarda tinha algo de deficiente e sombrio. O existencialismo de que o *establishment* alemão suspeitava como sendo subversivo assemelha-se às barbas de seus militantes. Eles se fantasiam de oposicionistas, seus jovens parecem homens das cavernas que não tomam mais parte no malogro da cultura, apesar de eles não fazerem outra coisa senão colar o emblema ultrapassado e fora de moda da dignidade patriarcal de seus avós. O que é verdadeiro no conceito de existência é o protesto contra um estado da sociedade e do pensamento cientificista que expulsa a experiência não-regulamentada, virtualmente o sujeito enquanto momento do conhecimento.⁵⁷

57 ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009, p. 110. Para fins de cotejo com o original: „Die Bewegung nach dem zweiten Weltkrieg, die sich existentialistisch nannte und avantgardistisch aufführte, hatte etwas Unkräftiges, Schattenhaftes. Der Existentialismus, den das

Marcuse e Adorno criticaram a colaboração entre a ciência positivista e a economia capitalista em sua expressão tecnocrática. Adorno, acerca do caso específico da sociologia, é claro nesse sentido:

Sociology, as it has come into being historically, has always had something almost technocratic about it, something of social engineering, a belief that if scientific experts, who make use of certain methodological techniques, are entrusted with the direct or indirect control of society, they will bring about the most balanced and stable possible state – that is to say, a functioning state, a state in which, through being extended and improved, existing systems are preserved.⁵⁸

Marx havia colocado um problema que se estenderia largamente sobre o pensamento revolucionário subsequente: a emancipação dos trabalhadores, depois identificado como proletariado, como sendo a emancipação do gênero humano como um todo..⁵⁹ Após a segunda guerra mundial, tal problemática seria complexificada por descaminhos

deutsche Establishment als subversiv beargwöhnt, sieht den Barten seiner Anhänger ähnlich. Sie kostümieren sich oppositionell, Jugendliche als Höhlenmenschen, die beim Schwindel der Kultur nicht mehr mitspielen, während sie doch nur das aus der Mode gekommene Emblem der patriarchalen Würde ihrer Großväter sich ankleben. Wahr am Existenzbegriff ist der Einspruch gegen einen Zustand von Gesellschaft und szientifischem Denken, der unreglementierte Erfahrung, virtuell das Subjekt als Moment von Erkenntnis austreibt“. ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966, p. 127.

58 ADORNO, Theodor W. *Introduction to Sociology*. Edited by Christoph Gösde ; translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 12.

59 Ver MARX, Karl. *Ökonomisch-philosophische manuskripte*. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Ergänzungsband: Schriften, Manuskripte, Briefe bis 1844: erster Teil*. Berlin: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED/Dietz Verlag, 1968, p. 521.

sombrios no curso da história. Adorno teria sido particularmente sensível ao fato de que a classe trabalhadora da Alemanha, no entreguerras, havia aderido em sua grande maioria ao nazismo. A tendência era recorrente em outros contextos. Isso colocava em cheque a própria esperança revolucionária depositada na classe trabalhadora. Por outro lado, os militantes de esquerda cujos anseios de transformação social levavam adiante aquela luta emancipatória estavam mudando de figura. Marcuse observara que, não apenas essa mudança, mas a própria possibilidade de uma revolução em escala mundial se devia primeiramente a mudanças estruturais:

The analysis I want to submit to you starts with two theses. First, the close of the twentieth century may well mean the advent of the first world historical revolution. Second, the progress of this revolution is countereacted by a preventive counterrevolution organized on a global scale and centered in the United States. I say preventive counterrevolution because there was no revolution preceding it. The coming revolution (if it comes – and you will see this is by no means certain) will be a world historical revolution because for the first time in history society controls the resources for abolishing poverty and exploitation the world over. It will be a world historical revolution because of the emergence of the powerful revolutionary potential in the Third World, affecting the main proponents of capitalism themselves in the ranks of the oppressed minorities.⁶⁰

60 MARCUSE, Herbert. *The movement in a New Era of Repression: An Assessment*. In: *Berkeley Journal of Sociology*. Vol. 16 (1971-72), p. 2.

This transformation now brings us to the decisive question. Is the traditional working class, the blue-collar working class, still the social base of the potential revolution? Or, is the transformation of capitalism creating a new, not smaller, but larger base?⁶¹

A juventude dos anos sessenta, em especial em sua segunda metade, carregou, portanto, uma grande esperança na feitura de uma revolução que, hoje sabemos, não aconteceu. Foi mais uma esperança arruinada na tragédia da história, para lembrar aqui a alegoria de Walter Benjamin, tanto mais trágica por sua proximidade histórica. Foi a derradeira promessa e de sua derrota parcial ainda paira uma sombra que é sentida como um breu que esconde o horizonte. Por certo que aquele ideal de revolução era mais heterogêneo que seus predecessores. 1968 na França, com a volta das barricadas e a união entre a militância estudantil e os trabalhadores em greve geral. No eixo do socialismo real seguiram-se levantes contra o autoritarismo e a ortodoxia imperantes. Nos Estados Unidos e no mundo colonial, a rebelião negra contra a opressão racial que agravava as demais formas de opressão. Em todo o mundo ocidental floresceria ainda um movimento de oposição ao *status quo* centrado na esfera da cultura, por isso viria a ser chamado de Contracultura. O traço mais marcante dessa esperança era a heterogeneidade que continha em sua unidade, de buscar pelos meios mais díspares uma transformação social abrangente.

61 *Idem*, p. 3-4.

Marcuse afirmara que, naquele contexto, os movimentos estudantis, negros e anticolonialistas eram a única oposição real ao sistema capitalista. Hoje, muitos daqueles movimentos de grupos particulares são apontados como pródromo da forma de atuação política que vemos hoje na esquerda, socialmente fragmentada e fortemente orientada para demandas pontuais. A perda das esperanças revolucionárias dos anos sessenta, por outro lado, parece se dever justamente à sua incapacidade (ou ao menos enorme dificuldade) de atingir o todo, de irromper uma revolução que transforme as relações sociais em sua lógica dominante. O legado histórico do período é a própria fragmentação de sua atuação. Limitada a demandas pontuais e contingentes, a diversidade de atores políticos atuais não logram tocar no cerne do sistema engendrado pelo capital. A recusa do sistema social capitalista pelos movimentos dos anos sessenta é, afinal, o mesmo ponto de partida da teoria crítica e da dialética negativa nos citados debates entre Adorno e Marcuse.

A discussão sociológica sobre a contracultura trouxe, para além das divergências entre tendências conservadoras, progressistas e revolucionárias, a problematização das dinâmicas da cultura, isto é, a uma teorização trans-histórica acerca das mudanças culturais. Nesse contexto, a contracultura é aventada como uma das formas privilegiadas da transformação histórica no terreno da cultura e tende a ser compreendida retrospectivamente como um fenômeno recorrente na história da humanidade. No âmbito dos debates internos ao marxismo,

entretanto, sempre houve uma acalorada discussão acerca das inclinações mais históricas ou sociológicas, particularistas ou generalistas, empíricas ou teóricas. É a partir da nova-esquerda marxista britânica, contudo, que os estudos marxistas sobre subculturas e contraculturas se desenvolveu com mais profícuos resultados.

Os dois grandes nomes da discussão marxista sobre a cultura na segunda metade do século XX são os de Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. O primeiro pôs a teorização sobre a cultura no centro da discussão em seu livro *Culture and Society*, onde contribuiu fortemente para a consolidação da chamada “virada cultural” [*cultural turn*] que passou a atribuir maior importância aos fatores considerados da ordem cultural enquanto mediações significativas e decisivas para as transformações históricas. Em sua contribuição particular, Williams aperfeiçoou a ideia antropológica de cultura e sintetizou o conceito como correspondente a “todo um modo de vida”.⁶²

Thompson contestou a generalidade de tal ideia e enfatizou a natureza de conflito interna à esfera cultural na sociedade de classes, sendo a cultura para ele “todo um modo de conflito”.⁶³ Em sua revisão crítica, interna à própria tradição marxista, importantes contribuições suas para a heterodoxia marxista são a contestação do modelo marxista da

62 WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*: 1780-1950. Harmondsworth: Middx, 1976.

63 THOMPSON, Edward Palmer. “The Long Revolution”. In: *New Left Review*, n. 9, May-June 1961, pp. 24-33. Disponível em: <<https://newleftreview.org/I/9/edward-thompson-the-long-revolution-part-i>>. Acessado em: 12/06/2016.

base à superestrutura, entendida por ele mais como metáfora do que como teoria explicativa; e sua visão relacional e dinâmica do conceito de classes, segundo a qual ela só existe na luta de classes e é exatamente nesse processo histórico que se dá sua autoconstrução. Em sua prática historiográfica, Thompson também notabilizou-se por incorporar métodos da antropologia. Isso se deve exatamente pela importância que o historiador conferia aos aspectos culturais para a compreensão de seu objeto, rendendo-lhe também por isso o epíteto de “culturalista”.

O termo contracultura tornou-se corrente para se referir ao fenômeno de revolta juvenil de finais dos anos 60 do século XX à época de tais debates, a partir do trabalho *The Making of a Counter Culture*, de Theodore Roszak⁶⁴. Escrito no calor dos acontecimentos (foi publicado em 1969), é curioso notar que Roszak intitula seu livro à semelhança do trabalho clássico de Thompson, *The Making of the English Working Class*. A possível referência de Roszak, já que não há qualquer citação direta, em alguma medida faz coro a Thompson em sua tentativa de compreender os sujeitos sociais que observa, no caso, os agentes contraculturais, como responsáveis pela construção de sua própria história – ainda que em condições não escolhidas por eles. O texto possui, portanto, o grande mérito de observar as manifestações da Contracultura seriamente, reconhecendo a legitimidade de sua atitude

64 ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratical Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969. Nessa segunda variação do termo, o prefixo de oposição *counter* é uma palavra em separado, mentendo intacto o radical *culture*.

rebelde e compartilhando de sua crítica à sociedade tecnocrática. A postura de Roszak é comum aos autores situados à esquerda no que se refere à análise da ação coletiva e da atividade dissidente em especial. Das características que lhe definem, o autor enfatiza sua política de choque geracional, e assim sendo são ressaltadas suas incongruências com a política tradicional (institucional ou de classe). Seu caráter de negação à ordem tecnocrática vigente entendida como sendo o objetivo primordial da contracultura é, por sua vez, decretado apressadamente como um objetivo fracassado. Em linhas gerais, Roszak emite um juízo histórico crítico também sobre o movimento contracultural que analisa.

Entendida, tal qual defende Roszak, como oposição à cultura tecnocrática, a Contracultura rejeita os discursos políticos tradicionais, sejam de direita, centro ou esquerda, por serem percebidos como sendo plenamente integrados àquela cultura. Nesse sentido, a análise de Roszak assemelha-se à dos situacionistas franceses, contemporânea à sua. Guy Debord, por exemplo, identifica o cenário político da Guerra Fria como uma falsa oposição na qual ambas as partes integram aquilo que ele chama sociedade do espetáculo⁶⁵. Essa percepção, presente à época sob diferentes matizes e dentre os quais o mais famoso seja talvez o da Grande Recusa marcusiana, levaria às mais diversas e discrepantes tentativas e experiências de oposição real à cultura política tradicional.

65 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Há um abismo de distância entre os situacionistas e os *hippies*, por exemplo, mas ambos podem ser interpretados como expressões da Contracultura da segunda metade dos anos sessenta em suas buscas por alternativas de atuação política. Uma das características comuns ao Verão do Amor e ao Maio de 1968 francês é a reivindicação do prazer, da diversão e da festividade como atitudes revolucionárias. Nas palavras de Roszak,

However lacking older radicals may find the hippies in authenticity or revolutionary potential, they have clearly succeeded in embodying radical disaffiliation – what Herbert Marcuse has called the Great Refusal – in a form that captures the need of the young for unrestricted joy.⁶⁶

A Contracultura, entendida como fenômeno historicamente localizado, ou seja, em *stricto senso* e como nome próprio, também recebe de Roszak suas primeiras explicações. Para ele, a característica central e definidora daquilo que ele percebe como sendo um movimento social é, portanto, sua oposição à sociedade e cultura tecnocrática. A gênese histórica desse movimento, em termos de condições materiais,

66 ROSZAK, Theodore. *Op. cit.*

para o autor estaria relacionada a dois fatores principais: o demográfico e o econômico.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial observou-se uma explosão de nascimentos nos Estados Unidos e em outros países desenvolvidos da Europa, que ficou conhecida como Baby Boom. Associada às perdas da população predominante adulta e masculina nestes países, deu-se um acentuado rejuvenescimento das populações destes países. Simultaneamente, houve uma progressiva consolidação de abundância econômica nesses países. Tornou-se clássica a interpretação de que esse enorme contingente de recém nascidos que nos finais dos anos 60 e início dos 70 estariam no auge da juventude, associada a um Estado de Bem Estar Social e economia voltada para o consumo, constituíram a base propícia para o surgimento da Contracultura. Na palavras de Roszak,

Most obviously, the society is getting younger – to the extent that in America, as in a number of European countries, a bit more than 50 per cent of the population is under twenty-five years of age. (...) But numbers alone do not account for the aggressive prominence of contemporary youth. More important, the young seem to feel the potential power of their numbers as never before. No doubt to a great extent this is because the market apparatus of our consumer society has

devoted a deal of wit to cultivating the age-consciousness of old and young alike.⁶⁷

Entre as diferenças dos trabalhos de Roszak e de Thompson, contudo, está a concepção de uma crítica política à Contracultura que adquire certa centralidade no texto de Roszak e tende a problematizar fortemente o que a Contracultura deveria ser⁶⁸, o que de certa forma compromete a busca por entender o que ela de fato é. Essa abordagem recorrente especialmente em debates internos à tradição marxista, ligada ao problema da consciência de classe, da ideologia e da alienação, foi notório objeto da crítica de Thompson.

É a busca pelo significado da transformação da política tradicional para uma política do simbólico que alimenta grande parcela dos debates sobre a contracultura. Na historiografia do tema, o fenômeno é ora avaliado como uma alienação da política institucional e da luta de classes, ora observado à luz de seus desenvolvimentos ulteriores como pródromo de uma nova forma de luta fragmentada e dispersa. Embora a crítica tradicional seja compreensível do ponto de vista de programas partidários (do partido comunista tradicional e sua demanda por

67 ROSZAK, Theodore. *The Making of Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969, p. 27.

68 Também observamos o levantamento de críticas semelhantes no trabalho de Mário Maffi, “*La cultura underground*”, bem como na tese sobre a Contracultura e o Underground no Brasil, “*O discurso da contracultura no Brasil: o underground em Luiz Carlos Maciel*”, de Marcos Capellari, em que pesaria o “agravante” de uma alienação da Contracultura frente ao regime ditatorial brasileiro.

consciência de classe, por exemplo); e, por outro lado, seu panegírico também possua alguma dose de razoabilidade à luz dos desenvolvimentos históricos recentes, ambas as avaliações correm o risco de não ter compreendido adequadamente o movimento em seus próprios termos. A cultura política perder espaço para política cultural é expressa nos quadrinhos, entre outros aspectos, através da recrudescente importância da vida cotidiana – esse é o foco dos quadrinhos alternativos, a vida urbana e sua profusão de micropoderes, especialmente das subculturas jovens.

Aqui nos encontramos em um momento crucial da teoria da ação coletiva no que se refere as suas mudanças de rumo. À época de Thompson, operou-se nas ciências sociais a chamada guinada cultural [*cultural turn*] e linguística [*linguistic turn*] em que os aspectos culturais e simbólicos passam a receber maior atenção nas análises historiográficas, sociológicas, semióticas *et cætera*. Não que a esfera da cultura fosse completamente negligenciada, que já vimos não ser o caso, mas estava submetida às determinações estruturais da sociedade, à ordem das relações materiais e relações de poder pensadas como determinantes em última instância. Em outras palavras, havia uma forte delimitação e hierarquia causal do dito “econômico” e “político” sobre o que atualmente categorizamos como “cultural”.

A tendência contracultural dos quadrinhos *underground* brasileiros é política. Por certo, propugnantes de uma nova concepção de política,

muito mais simbólica e biológica do que havia sido pensada da Primavera dos Povos de 1848 até meados da Guerra Fria. *Mutatis mutandis*, uma configuração de luta permanece dominante desde a Segunda Guerra Mundial: o antifascismo. No *underground*, a censura às ideias, a repressão à sexualidade e à dissidência psicotrópica são entendidos como atributos da direita e do fascismo – por vezes atribuídas também à ortodoxias da esquerda, frequentes na militância stalinista e maoísta brasileiras, portanto campos à direita na esquerda.

Os intelectuais marxistas britânicos, especialmente Williams e Thompson, em sua revalorização do componente simbólico, viriam a influenciar de maneira ainda mais intensa o Centro de Estudos Culturais inglês, onde surgiram dois significativos trabalhos sobre fenômenos contra e subculturais no final dos anos 70 e início dos 80. O primeiro deles é o estudo de Paul Willis, “*Profane Cultures*”.⁶⁹ Nesse livro, Willis estuda de perto duas subculturas no cenário juvenil britânico dos anos setenta: os motoqueiros e os *hippies*. Da influência marxista é especialmente notável sua observação das imbricações dessas subculturas com as realidades das classes sociais naquele contexto, onde identifica uma proeminência da subcultura *byker* entre os filhos da classe trabalhadora e da subcultura *hippy* entre os filhos da classe média.

Do estudo de Willis é particularmente interessante para nós sua análise dos significados dos usos de drogas entre os *hippies*. O autor

69 WILLIS, Paul. *Profane Cultures*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2014.

considera que tal elemento cultural seria um portal simbólico da subcultura por ele caracterizada, demarcando sua identidade de grupo e sua alteridade em relação ao que seus participantes definiam como *straight society* ou *mainstream culture*. As drogas de diferentes tipos são vistas por Willis em seu significado particular para a subcultura que lhe faz uso e que atribui tais significações ao uso. As drogas, em certo sentido, são análogas às motocicletas e seu significado para os *bykers*, sendo que Willis reconhece nelas um meio material cuja especificidade de proporcionar uma interação mais profunda e complexa com os corpos e as consciências de seus usuários também possuem consequências impactantes para a formação daquela subcultura.

O próprio uso de drogas ilícitas, por seu caráter de comportamento proibido, engendra subculturas de drogas, como observam Edward MacRae e Júlio Assis Simões acerca da subcultura da maconha:

Essa subcultura tende a ser o resultado do entrelaçamento de experiências através de redes informais de comunicação entre usuários. Portanto, para que essa informação circule, é necessário que os consumidores estejam ligados entre si por um determinado período de tempo e mantenham um sistema de relações, através do qual se articulam uma série de entendimentos comuns sobre determinada substância e as melhores maneiras de utilizá-la.⁷⁰

70 MACRAE, Edward; SIMÕES, Júlio Assis. “A subcultura da maconha, seus valores e rituais entre setores socialmente integrados”. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho (Orgs.). *Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 265.

Os quadrinhos *underground*, enquanto expressão pública dos usos de drogas ilícitas, constituiriam em um manifesto da própria subcultura de drogas em que se inserem suas publicações. É particularmente marcante sua função relacionada aos últimos estágios do aprendizado do uso de maconha identificados por Howard Becker, de “aprender a enfrentar as formas de controle social que desaprovam esse hábito, (...) e de justificar, a si mesmo, o seu comportamento diante da condenação moral”.⁷¹ Os quadrinhos *underground*, além de veicularem conhecimentos especializados acerca dos usos de substâncias psicoativas, mais incisivamente elaboram suas justificativas subculturais relativos à tais práticas.

É possível especular ainda, precavendo-se contra determinismos simplistas, sobre o relacionamento de determinados conjuntos subculturais com subculturas de drogas específicas. Entre os finais das décadas de sessenta e oitenta em que ocorrem o apogeu dos movimentos *hippy* e *punk*, há também um deslocamento da centralidade cultural de drogas como a maconha e o ácido lisérgico para a cocaína. A influência dos efeitos farmacológicos de determinadas drogas na conformação de estilos particulares a cada subcultura pode se refletir, por exemplo, na elaboração e consumo dos produtos culturais relacionados a cada grupo. Entre o rock psicodélico e o *punk rock* há divergências de modulações sonoras que podem corresponder a diferentes modulações sensoriais

71 *Ibidem*, p. 264.

farmacologicamente induzidas. Graficamente, das capas de discos e cartazes, da tipografia às representações figurativas (frequentemente ligadas à linguagem das histórias em quadrinhos), há também uma predileção dos degradês em coloridos vibrantes e contrastantes, por um lado, contra o predomínio do preto, por outro. Nos parece lícito apenas sugerir que há, ao menos, uma exploração mimética entre as *aísthēsis* [αἰσθησις] farmacológicas e artísticas. Na construção artística, busca-se representar ou expressar as experiências vividas por meio das substâncias psicoativas. Na fruição artística desses mesmos produtos, busca-se um simulacro, ainda que longínquo, daquelas experiências.

Os aspectos identitário, minoritário e subterrâneo [*underground*] são mais caros ao conceito de “subcultura” resgatado a propósito do movimento contracultural do final dos anos setenta, o movimento *punk*. Trata-se da conceituação proposta por Dick Hebdige em seu estudo “*Subculture: The Meaning of Style*”.⁷² Entendida como cultura de grupos subordinados na qual suas formas e rituais expressivos adquirem significado na dialética de ação e reação entre as culturas dominante e subordinada, tal abordagem aproxima-se daquela problematizada por Thompson, que enfatiza a centralidade do conflito na cultura. O conceito de subcultura manteve, assim, desde a Sociologia e Antropologia de meados do século XX até os Estudos Culturais, sua proximidade dos grupos sociais minoritários e desviantes como objeto de

72 HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen, 1983.

análise. Com o resgate do conceito em um contexto de maior influência da discussão marxista, porém, a ênfase que essa tradição colocava no conflito e na contradição encontra em tais aspectos da realidade sua própria coesão ontológica.

Os quadrinhos subterrâneos constituem-se em uma fonte privilegiada para o estudo das contraculturas e subculturas, especialmente em sua luta nos terrenos da política da consciência e da economia do prazer. A célebre frase “sexo, drogas e *rock’n’roll*” pode ser modificada sem prejuízo para “sexo, drogas e histórias em quadrinhos” quando se referir à vertente *underground*. Tal característica extrapola os âmbitos de uma mera predileção temática na medida em que tal conteúdo é erigido em uma característica essencial do gênero. A produção e recepção de histórias em quadrinhos underground, por sua vez, funda toda uma identidade de grupo em torno de si. Nesse sentido, podemos entender a simbologia psicodélica e pornográfica empregada pelos quadrinhos subterrâneos como conformadoras de um estilo, não apenas no sentido estético tradicional, mas no sentido etnológico a que se refere Dick Hebdige:

The meaning of subculture is, then, always in dispute, and style is the area which the opposing definitions clash with most dramatic force. (...) the process whereby objects are made to mean and mean again as 'style' in subculture (...) ends in the construction of a style, in a gesture of

defiance or contempt (...). It signs a Refusal. I would like to think that this Refusal is worth making, that this gestures have a meaning, that the smiles and the sneers have an subversive value, even if, in the final analysis, just the darker side of sets of regulations, just so much graffiti on a prison wall.(...)They draw attention to themselves. They are the expression both of impotence and a kind of power – the power of desfigure.⁷³

Pensarmos os quadrinhos *underground* como fomentadores de uma identidade coletiva subcultural pressupõe, antes de tudo, que autores e leitores compartilhassem dessa produção como obra estética significativa, como comunicadora de visões de mundo. Acima de serem fabricados e consumidos como entretenimento destinado prioritariamente ao lucro (o que também ocorre), uma grande parte dos autores de quadrinhos engajados na produção de quadrinhos alternativos possuem objetivos estéticos, políticos e existenciais comuns aos seus pares, produtores e consumidores, autores e leitores. As revistas documentam essas subculturas compartilhadas.

73 HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen, 1983.

II.iv. Quadrin udigrudi: quadrinhos alternativos na cultura brasileira

Em meados da década de oitenta do século XX, o processo de redemocratização brasileira e consequente queda da censura do Estado às artes e à imprensa trouxe novas possibilidades criativas e informativas em diversos âmbitos da cultura nacional. Um dos cenários em que tais possibilidades materializam-se impetuosamente é o das histórias em quadrinhos, no qual eclode uma prolífica cena de tendências contraculturais no país. No Brasil, os desdobramentos da Contracultura na produção quadrinística parece ter ocorrido tardiamente com relação aos contextos culturais do assim chamado primeiro mundo ocidental. Ao que parece, o fato se deveu à relação da produção quadrinística nacional com a conjuntura política da ditadura civil-militar em dois sentidos. O primeiro, de cima para baixo, por conta da censura do Estado às temáticas “libertinas”, tão em voga desde meados dos anos sessenta daquele século: sexo, drogas *et cætera*. Segundo, de baixo para cima, porque o terror de Estado tornou-se um inimigo cujo enfrentamento afigurava-se mais premente que à tecnocracia ou à hipocrisia moral do *ethos* burguês, alvos preferenciais da Contracultura no hemisfério norte. Neste segundo ponto, é particularmente significativo o debate de fins dos anos setenta em torno das chamadas “patrulhas ideológicas”.

Em debate no 5º Salão de Humor de Piracicaba, Henfil levantou a hipótese conspiratória de que haveria “uma manobra do Palácio do

Planalto para esvaziar o humor político”⁷⁴, segundo ele “a principal arma anti-repressão e antiditadura nos últimos 15 anos”). Estaria ocorrendo a cooptação de chargistas, cartunistas e humoristas televisivos (citou Chico Anysio, que foi recebido para jantar no Planalto). “Não é paranoia. Acho que quem está a fim de fazer humor para popularizar o sistema deveria ser bancário. Atrapalharia menos. O humor que vale para mim é aquele que dá um soco no fígado de quem oprime”.⁷⁵

Henfil, por sua pessoa e obra, é o grande padrinho intelectual da nova leva de quadrinhos alternativos dos anos oitenta em vários sentidos. Primeiro, pela radicalidade humanista de sua obra – no sentido marxiano mesmo, de tomar as coisas pela raiz e pela raiz do homem, que é o próprio homem. Segundo, porque Henfil foi um dos grandes responsáveis pela consolidação dos quadrinhos de personagens como alternativa contestatória à arriscada vereda da caricatura política retratista no Brasil ditatorial.⁷⁶ Terceiro, porque assumiu de fato o papel de padrinho artístico da trinca de ases daquela geração: Laerte, Glauco e Angeli.

O primeiro a cruzar seu caminho foi Angeli, que viajou ao Rio em 1972 para apresentar seu trabalho ao Pasquim. Angeli passou a colaborar

74 MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, pp. 366-367.

75 *Idem*, p. 367.

76 KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018

com o semanário após aprovação do veterano da casa. O encontro com Laerte, no final de 1975, foi também o encontro com a imprensa sindical que agitava as greves do ABC. Enviado pelo PCB, no qual militava, ao Rio de Janeiro para colher adesões de cartunistas à campanha da Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo em solidariedade às vítimas da onda repressiva do governo de Ernesto Geisel, o primeiro que Laerte procurou foi Henfil. As pombas ilustrariam poemas de Dom Hélder Câmara, cardeal que notabilizou-se pela luta contra os excessos da ditadura. O valor arrecadado seria destinado às famílias dos presos políticos.

Até chegar ao apartamento de Henfil na rua Nascimento Silva, em Ipanema, Laerte precisou amansar a ansiedade pelo contato com aquele que considerava – e ainda considera – seu mestre. Não passara despercebido de Laerte o nome de Henfil, ao lado do seu, no abaixo assinado de 1.084 jornalistas exigindo a investigação da morte de Herzog. Henfil desenhava na hora a pomba. “Fiquei no estúdio dele babando na prancheta, ouvindo-o falar sobre o seu trabalho”, relembra Laerte.⁷⁷

Glauco apareceu quando Henfil integrou o mais que respeitável júri do 5º Salão de Humor de Piracicaba, em 1978, (junto de Angeli, Carlito Maia, Chico Caruso, Elifas Andreato, Jayme Leão, Luís Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes, Zélio Alves Pinto). Um cartum seu, em que

77 MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 287.

retrata um censor desempregado, foi agraciado como um dos 5 melhores entre as oito centenas de participantes. Os três, aliás, possuem os mesmos louros do Salão precocemente incluídos no currículo. Laerte faturou o 1º lugar no 1º Salão de Humor de Piracicaba, em 1974. Um menino acorrentado pelos braços e pernas confessa sob a ameaça de maiores suplícios, “O rei estava vestido!”, denúncia das torturas por meio de alusão ao conto de Hans Christian Andersen. O cartum de Angeli, premiado em 3º lugar no 2º Salão de Humor de Piracicaba, em 1975, ainda apresentava um traço bastante tributário dos cartuns de Jaguar e Millôr, poucos indícios dos estilos característicos que consolidaria mais tarde nos anos oitenta. Uma pequena multidão de rostos confusos confinada em um cercado de arame farpado vigiado por soldados ao sair passava por duas mesas de escritório. Nelas, um militar, um burocrata e dois clérigos distribuía sorrisos artificiais suspensos por uma haste qual fossem máscaras de um baile sinistro.

Figura II.4: Charge de Laerte premiada no 1º Salão Internacional de Humor de Piracicaba, 1974.

Figura II.5: Charge de Angeli premiada no 2º Salão Internacional de Humor de Piracicaba, 1975.

Glauco mudar-se-ia de Ribeirão Preto para São Paulo e moraria no chamado *bunker*, apartamento de Henfil – o apelido é atribuído ao cartunista Nilson, outro residente fixo do apartamento no Bairro Higienópolis. Henfil seria apaixonado por um desses cartuns de Glauco que podem ser tomados como emblemas de toda sua obra, uma variação do famoso tema do preso acorrentado à parede que, no contexto ditatorial, sintetizava o papel que restava ao humor: com o dedão do pé, o pendurado cutucava o carrasco pela retaguarda e provoca: “Bundão, hein!!!”. Protagonizariam juntos *jam sessions* jazzísticas, Henfil no bongô e Glauco na guitarra. Os três – Glauco, Angeli e Laerte – seriam “vítimas” de árduas oficinas de criação no *bunker* e sempre que tiveram oportunidade reverenciaram publicamente os ensinamentos do mestre.

Em comparação com os quadrinhos brasileiros dos anos setenta, por exemplo, os quadrinhos dos anos oitenta, em geral, soam muito pouco engajados no que se refere às desigualdades sociais. Waldomiro Vergueiro questiona se não haveria inclusive um efeito negativo, do ponto de vista da mudança política, na recepção da revista, *id est*, no público leitor enquanto espécie de receptáculo ideológico:

É esta proximidade com o objeto que talvez também o tenha impedido de se questionar um pouco mais seriamente sobre o efeito que os quadrinhos da *Chiclete com Banana* tinham em seu público leitor, o que talvez o tivesse levado a colocar em dúvida o caráter de crítica social que a leitura dessa série parece abraçar. Pelo contrário, tal questionamento

poderia levar o pesquisador a trilhar caminhos que enfatizassem a mensagem veiculada pelos personagens da revista como essencialmente pessimista em relação à mudança dos valores dominantes na sociedade, promovendo a alienação em vez de engajamento, a catarse em vez de ação transformadora, o imobilismo em vez da proposição de uma nova estrutura social. (...) ⁷⁸

Não é o nosso um estudo da recepção comunicativa, mas alguns indícios acerca de como as revistas foram recebidas podem ser vislumbrados nas cartas publicadas na revista (embora uma crítica documental minuciosa seja necessária, pois algumas cartas de supostos leitores eram forjadas pelos próprios autores em algumas ocasiões). Nos vários casos de entusiasmo com a mensagem da revista, notamos muitas vezes vincularem-se ao tipo de mobilização anarquista dos movimentos *punk* (também, inversamente, ao modismo *punk*, sempre vilipendiado pelos correspondentes “puristas”). Em tantos outros casos, o entusiasmo dirigia-se à auto-identificação com uma verve libertária das revistas.

O recurso extensivo ao palavrão e a profusão de transgressões simbólicas aos tabus sociais é levado a cabo como método e como prova do exercício da liberdade de expressão. Não é novidade dos anos oitenta o recurso ao baixo calão, aos palavrões. O trunfo é d'O Pasquim. Um cartum-anúncio do Pasquim, de Jaguar, publicado nas revistas da Circo é

⁷⁸ VERGUEIRO, Waldomiro. "Alienação e engajamento nos quadrinhos: uma leitura possível da revista Chiclete com Banana". In: *Galáxia*, n. 5, abril de 2003, pp. 256-257

emblemática do espaço que o maior semanário alternativo dos anos setenta vinha perdendo para as novas revistas (da Circo, em especial). O próprio Jaguar é visto sentado à mesa de trabalho, com cartum metalinguístico pousado sobre ela (o cartum dentro do cartum...). Fala ao telefone com o editor da Circo: “Toninho Mendes? Seguinte: bota um anúncio aí no Chiclete com Banana dizendo que o PASQUIM continua Ducaralho, com cartuns Durrabo, falou?”.⁷⁹

Outra característica marcante é que muitos desses quadrinistas publicavam, já antes de criarem suas revistas, tiras, cartuns e charges para grandes e médios jornais do país. Ambos esses fatores parecem ter contribuído para tornar o alcance de público das revistas brasileiras *udigrudi* sensivelmente mais amplo que a segmentação da audiência nos Estados Unidos. A título de exemplo recorro às minhas memórias pessoais. Ainda antes dos dez anos de idade e em meus primeiros contatos com revistas em quadrinhos me intrigava as revistas que meu pai comprava eventualmente e que, sem grandes esforços, buscava dissuadir meu irmão e eu de folhear. Chiclete com Banana, Striptiras e Níquel Náusea eram suas preferidas, assim como também apreciava a sessão de tirinhas de quadrinhos do jornal, a qual compartilhava comigo e meu irmão sem a mesma crise de consciência.

O contexto das bancas de jornal também é de interesse por conta das capas das revistas e das interações possíveis com o universo de

79 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 5, junho de 1986, p. 26.

publicações da época. As capas das revistas adquirem uma enorme importância nesse sentido, já que sua exposição pública nesse espaço (por vezes manipulada pelos jornalistas dependendo de seu conteúdo) alcança um número muito maior do que o de leitores propriamente atingidos, que adquirem a revista e tem acesso ao conteúdo interno. Os usos eróticos e estéticos da nudez (quase sempre feminina) nas capas das revistas *underground* parodiam, por exemplo, os usos comerciais da nudez nas revistas pornográficas. As capas *udigrudi* também foram bastante utilizadas para evidenciar a imagem dos corpos estilizados segundo as criatividades subculturais (especialmente a subcultura *punk*, mas *hippies* e roqueiras também). Talvez o elemento politicamente mais significativo de algumas de suas capas, por conta de sua originalidade naquele contexto, seja a apresentação positiva de substâncias ilícitas, quando todas as demais revistas tradicionais só dedicavam capas à temática das drogas em registro sensacionalista e condenatório.

No caso da censura ao conteúdo erótico, resta um problema que guarda similitudes com a realidade do cinema brasileiro dos anos setenta e oitenta: assim como há maior tolerância para com a representação da sexualidade no gênero das pornochanchadas, o mesmo ocorre nos quadrinhos no gênero de terror. Ambos os gêneros tem em comum um uso da pornografia como entretenimento, e não com vistas ao choque cultural, ao desafio à normatividade comportamental *et cætera*. Já a representação dos usos de drogas ilícitas foi bastante discreto no humor

gráfico brasileiro até a redemocratização política e consequente fim da censura, quando irrompem em abundância nas revistas de quadrinhos de que tratamos.

O estatuto dos quadrinhos *udigrudi* enquanto versão nacional dos quadrinhos contraculturais estrangeiros também merece maior problematização. Há, por um lado, uma clara influência de diversos autores e obras das cenas *underground* norte-americana e europeia nos quadrinhos brasileiros dos anos oitenta; por outro, há elementos próprios que remetem especialmente à tradição do humor gráfico brasileiro da qual os quadrinistas *udigrudi* também são herdeiros – lembremos que “*los tres amigos*” (Angeli, Laerte e Glauco) são “afiliados” do Henfil, carregando em seus trabalhos uma influência incontestável do cartunista. Tão ou mais importante que buscar entender o peso das influências nacionais e estrangeiras no *udigrudi* quadrinístico, contudo, é entender sua própria especificidade histórica no período de redemocratização do país.

A partir da importação do movimento *underground* do hemisfério norte com a revista Grilo, seu estilo fundara também no Brasil uma tradição. No caso brasileiro fundiram-se a tradição estrangeira dos quadrinhos alternativos – genericamente identificados como opostos aos produtos essencialmente comerciais do chamado *mainstream* – e a tradição brasileira da imprensa alternativa – identificada como imprensa de oposição à ditadura civil-militar no Brasil. O elemento alternativo se

deu em contraposição à grande imprensa dominada por setores conservadores da sociedade brasileira e controladas pela censura do regime. Durante os anos 1960 e 1970, publicações como *O Pasquim*, *Movimento*, *Opinião* etc, contavam com humoristas, desenhistas e escritores, que em seu ofício lutaram contra o poder autoritário e burlaram sua censura quando possível. O Pasquim obteve considerável sucesso alcançando tiragens de mais de 100.000 exemplares. Pode se dizer talvez que, enquanto a imprensa alternativa “trampava” na cultura política, o quadrinho *udigrudi* “transava” na política cultural. Embora tal distinção seja tênue, a urgência do confronto com a ditadura (a redação do Pasquim chegou a ser encarcerada) parece ter pautado a imprensa alternativa de forma muito mais significativa que a Contracultura internacional. Isso explica em grande parte as grandes diferenças que podemos constatar se compararmos os mais destacados quadrinhos brasileiros e estado-unidenses produzidos pela juventude dos finais dos anos 60 e início dos 70. Uma segunda parcela da explicação para essas diferenças pode estar relacionada também à constituição etária da cena brasileira. Os mais proeminentes cartunistas d'O Pasquim, *exempli gratia* Claudius, Jaguar e Ziraldo, são nascidos na década de 1930. Um dos mais jovens e talentosos dentre eles, Henfil (nascido em 1944), era de certa forma herdeiro direto da tradição dos primeiros.

Ainda que *O Pasquim* em seus momentos de “humor de costumes” levantasse temas culturais e comportamentais relacionados a

Contracultura internacional em ebulição à época, a convivência com a censura do Estado e a urgência da radicalização política requisitada pelo agravamento da ditadura fizeram da pauta contracultural, em especial das temáticas relativas à sexualidade e às drogas, secundária com relação à política institucional. Tal radicalização não “encareteou” uma parcela do humor da imprensa alternativa, que na medida do possível seguiu atentando contra “a moral e os bons costumes” tão encampada e identificada com o regime de extrema-direita. Comparada com o *rock and shock* dos *comix underground* dos Estados Unidos, entretanto, os quadrinhos brasileiros mais pareciam ilustrações de livros infantis. No contexto norte-americano de relativa liberdade de expressão, os jovens quadrinistas usaram e abusaram da representação explícita do sexo, da apologia ao uso de drogas e do escândalo programático de violência extrema e escatologia.

Os quadrinhos *underground* também travam uma luta romântica contra o sistema industrial aplicado à cultura em muitos aspectos de sua produção. Buscam de alguma forma fugir do sistema do mercado de bens culturais dominante, ainda que por vezes o alcance da fuga possa ser superestimado. Seus autores controlavam por vezes as etapas principais da produção de sua obra, em oposição ao fordismo de certos estúdios maiores de quadrinhos *mainstream* (Disney,⁸⁰ DC e Marvel, por

80 A propósito do sistema de produção de revistas de histórias em quadrinhos dos estúdios Disney, ver GUAZZELLI, Eloar. *Canini e o anti-herói brasileiro: do Zé Candango ao Zé – realmente – Carioca*. (Dissertação em Ciências da Comunicação) São Paulo: ECA/USP, 2009. O autor expõe as tensões entre

exemplo). Seus coletivos, geralmente pequenos grupos suficientes para preencher um exemplar de revistas em quadrinhos com pequenas histórias, quase sempre assumiam todas as etapas da produção à impressão do produto. E, não raro, especialmente em seus momentos iniciais, distribuíam pessoalmente seus exemplares nas ruas.

A Circo Editorial já esboça um sistema empresarial com Toninho Mendes à sua frente. Enquanto empresa editorial, é frequentemente avaliada como continente de uma dose constante de amadorismo (no registro positivo do termo). Seus autores, nesse contexto, buscam fazer jus a uma identificação contrária ao *mainstream* quadrinístico. Em troca de cartas da Chiclete com Banana tal intenção aparecia por vezes manifesta:

Angeli, seu bosta:

O preço dessa porra de revista não se justifica, pois o papel é vagabundo (semelhante a papel higiênico) e a revista é mais curta que sua inteligência. Em todo caso, eu gosto de ler essa merda pois é engraçada e não exige muito esforço.

Desejo-lhe boa sorte com essa revista, que deve estar lhe garantido a viagem à Europa deste ano. Abraços.

Guanar Johansen

São Paulo - SP

Guanar, se fôssemos uma publicação de uma dessas grandes editoras, com gráfica própria, créditos bancários, anunciantes fortes... talvez

tal sistema e registro autoral de seus artistas por meio do caso do desenhista brasileiro Canini, que notabilizou-se por suas particularíssimas historinhas do personagem Zé Carioca.

tivéssemos condições de cobrar preço de banana pelo Chiclete. Mas, não somos e se fôssemos, na certa não faríamos um gibi como este, que jorra pus, e sim uma revistequinha água com açúcar qualquer. Sabe como é, o anunciante não gosta disso, o editor não gosta daquilo... e por aí vai.

Chiclete com Banana custa caro porque o papel é caro, o fotolito uma fábula, a impressão então, nem se fala; bimestral, porque não somos pasta de dentes, que é fabricada em série. Esse gibi é um trabalho de autor. Suas páginas são lambidas uma a uma... num processo quase artesanal por uma minúscula equipe cu-de-ferro. Aí é que tá o tesão. Somos marginais mas fazemos um produto profissional.

Nesse processo todo fica fora de propósito aumentarmos o número de páginas, diminuirmos o preço ou passá-la a mensal. Seria o mesmo que, num momento de extrema alegria, darmos um tiro na cabeça.

Por isso, peço que pare de ser chorão e continue desembolsando 14 cruzados a cada dois meses para continuar lendo as bobagens do Chiclete com Banana. Ou você prefere o Pato Donald?⁸¹

Uma outra confluência também é notável na especificidade do quadrinismo *udigrudi* oitentista. É também nos anos oitenta que o gênero musical do *rock and roll* torna-se dominante entre os jovens urbanos de classe média. As rádios especializadas proliferam, as gravadoras descarregam discos e mais discos de vinil nas lojas. As músicas tocadas nas rádios ou os discos dos amigos ainda difundiam-se em cópias caseiras sobre fitas cassetes virgens. O rock nacional explode com inúmeros músicos e conjuntos dos mais diversos subgêneros, com

81 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 5, junho de 1986, p. 37.

produção comercial voltada para as rádios ou cultivando a independência purista dos nichos subculturais. Nesse último caso, parece correr uma relação de frequente contradição entre o valor de exposição [*Ausstellungswert*] e um certo valor de culto [*Kultwert*] residual e especificamente subcultural dos produtos culturais.⁸²

Também proliferaram-se as bandas de garagem. Uma proporção descomunal de jovens de classe média do sexo masculino tocavam algum instrumento, integravam algum conjunto musical amador e sonhavam com o sucesso de público das suas músicas. Não foi diferente com os quadrinistas. Laerte Coutinho tocava teclados em um grupo que chegou a apresentar-se na televisão. Glauco Villas Boas tinha uma banda paralelamente ao seu trabalho na Circo Editorial e na Folha de São Paulo – Geralda, não por acaso. Adão Iturrusgarai também tocou na festa de lançamento da revista Dundum. Marcatti apresentou um *blues* escrachado, acompanhado de sua guitarra, em documentário televisivo dedicado à cena quadrinística da época.

O mercado musical do rock também encontrou nas revistas de quadrinhos alternativos da época o seu público consumidor. Os maiores anunciantes das revistas eram, quando havia anúncios, as emissoras de rádios e as gravadoras, grandes ou pequenas. Entre os álbuns de *rock* anunciados em páginas inteiras encontramos quase sempre produtos

82 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

estrangeiros. Figuram algumas capas com *design* duvidoso e cujo conteúdo musical não era muito melhor, muitas apostas comerciais fracassadas ou de sucesso efêmero e, excepcionalmente, algumas obras que à época já davam mostras de que figurariam nas listas canônicas do gênero: deparar-se com a capa de *Blood Sugar Sex Magik*, dos Red Hot Chilli Peppers, entre as páginas da derradeira edição da Dundum, deve ter sido um impulso considerável para o culto do grupo cuja balada heroinômana, “Under the Bridge”, tocava repetidamente em diversas rádios nacionais. Nos encartes das revistas, como *Mau* e *Jam*, por exemplo, a crítica musical de *rock* já era mais criteriosa – Rogério de Campos e Nikki Nixon, por exemplo, frequentemente traziam dicas e informações relevantes para os apreciadores do gênero.

Os grupos de rock profissionais, amparados por gravadoras maiores e menores (por vezes quase “independentes”, como se identificavam no jargão roqueiro), relacionaram-se com os quadrinhos alternativos. Os grupos de rock nacional de menor aporte financeiros podiam angariar alguma publicidade em forma de desenhos, garatujas ou quadrinhos. Em um quadrinho é possível ser avisado: “Informe publicitário: Kães Vadius apresentam Delirium Tremens”. No informe quadrinístico, um jovem trajando indumentárias *punks* volta bêbado para casa com a disposição necessária para escutar seu exemplar recém adquirido do álbum anunciado. Na decoração do quarto do jovem notam-se pôsteres com imagens de uma folha de maconha, outra de mulher nua e uma flâmula

esportiva onde lê-se “SEXO”. O aviso de que se tratava de publicidade, provavelmente, fora uma exigência dos editores, pois a qualidade do quadrinho é discutível, a música anunciada caiu no esquecimento e outros informes publicitários melhor elaborados dispensaram o aviso. A dupla paulistana os Mulheres Negras viraram personagens de historietas de meia página em mais de uma edição do encartado *Mau*. Os *punks* da Ratos de Porão também protagonizaram uma historinha. As primeiras revistas do Níquel Náusea, o rato criado por Fernando Gonsales para rivalizar com o Mickey no imaginário quadrinístico nacional (em clara desvantagem, obviamente), discos do grupo Ratos de Porão foram distribuídos como prêmio de incentivo à aquisição da revista. A revista Animal organizou um concurso de desenhos de ratos premiados com guitarras e discos de vinil. Entre os primeiros colocados, o desenho de um rato *junkie* injetando-se com seringa no braço.

Os quadrinistas do *underground* também recorriam a versos de canções de *rock* para compor seus personagens, indicar preferências e influências pessoais sobre sua obra ou simplesmente jogar com o conhecimento musical dos leitores. Bob Cuspe, em uma de suas primeiras aparições, canta o refrão de sucesso do grupo Ultraje a Rigor, “Inútil”, em tom de declaração de sua inclinação niilista. Um leitor que já criava laços afetivos com o personagem por compartilhar com ele a identidade subcultural *punk*, reclamou que tratava-se de contradição inaceitável para um personagem *punk* cantarolar a canção de sucesso comercial.

Rampal, o Paranormal, cantarolava “Ando meio desligado”, dos Mutantes, enquanto caminhava pelas passarelas do centro histórico de São Paulo.

Além das inúmeras cenas em que seus personagens se movem ao som e poesia evocadas do *rock and roll*, os autores também se autorretrataram como ouvintes do gênero. Angeli deixou rolando pelo chão de seu apartamento discos de Tom Waits, The Stooges,⁸³ The Clash, Jefferson Airplane e Frank Zappa,⁸⁴ Mutarelli retratou-se de costas, sem camisa, debruçado sobre a mesa de desenho madrugada a dentro. Entre os diversos objetos que compunham sua persona, alguns revelar-se-iam constantes na fase inicial de sua obra: uma cartela de comprimidos e um refrão consagrado pelo grupo precursor do *heavy metal*, Black Sabbath: “Evil woman don’t play your games with me”.⁸⁵ As personagens mulheres, nessa fase da obra do autor, representavam quase sempre papéis malignos, ameaçadores e enigmáticos.

Canções inteiras ou em grande parte também rendiam histórias em quadrinhos em uma época que o videoclipe surge como derradeiro gancho iconográfico tanto para a associação de sentidos e veiculação de mensagens audiovisuais como para a comercialização de discos e espetáculos musicais. Arrigo Barnabé, quem dialogava muito com a

83 “As sete libélulas”, cf. *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 16, novembro/dezembro de 1988.

84 “A vaca vai pro brejo”, cf. *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 6, 1986.

85 MUTARELLI, Lourenço. *Solúvel*. São Paulo: Pro-C, 1990.

linguagem quadrinística, teve vertida ao meio sua canção “Office Boy”, por Vilachã. Na versão desenhada, a droga experimental que resulta no surgimento da personagem Clara Crocodilo é sugerida pela codificação acronímica “**L**indos **s**onhos **d**elirantes” [grifado no original]. Outra música, do grupo Camisa de Vênus, “Bete morreu”⁸⁶ (letra de Marcelo Nova sobre estupro seguido de morte) foi quadrinizada por Vilachã e Josmar. Outras canções do repertório roqueiro também foram vertidas para os quadrinhos. A tradição já havia sido inaugurada por Robert Crumb, que ilustrara os versos de “Purple Haze”, de Jimi Hendrix, não sem alguma ironia – leve ironia, algo simpática – para com o espírito laudatório da psiconáutica hendrixiana. Peças publicitárias mais discretas em termos de espaço na diagramação podiam buscar alguma compensação no *sex appeal*, como no caso do anunciado *show* da banda porto-alegrense De Falla com *striptease* de seu vocalista Edu K. A própria Circo encampou uma incursão no mercado fonográfico em disco da banda Lord K, cujos integrantes também apresentavam-se nus.

86 *Interquadrinhos*. São Paulo: Editora Ondas, número 2.

Figura II.6: “Office Boy”, de Vilachá sobre texto de Arrigo Barnabé.

A relação do mercado fonográfico com quadrinistas e cartunistas consagrados inicia-se pelas capas dos discos e não era novidade desde, ao menos, finais dos anos cinquenta, quando o quadrinista Don Martin⁸⁷ ilustra a capa de *Miles and Horns*, do jazzista Miles Davis. Na história do rock, tal tipo de parceria teria seu primeiro grande momento quando Robert Crumb desenhou a contracapa para o álbum de estreia do grupo *Big Brother and Holding Company*, de Janis Joplin. O resultado da encomenda foi tão empolgante que a pretendida contracapa virou capa, e os sucesso da capa foi tanto que os Rolling Stones também sondaram Crumb, quem recusou a encomenda.

No Brasil, a inspiração quadrinística nas capas de discos tem um marco fundante em um encontro do movimento tropicalista com influências da *pop art* de Roy Lichtenstein, na capa do disco homônimo de Caetano Veloso (1967) por Rogério Duarte, artista gráfico de primeira importância para a cultura nacional do período (lembre-se do cartaz de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, entre outros). Os Mutantes, grupo de *rock* que acompanhou as mais incendiárias performances tropicalistas, valeram-se de ilustrações inspiradas nos quadrinhos em quase metade de sua discografia – “Jardim Elétrico” (com aparição do Baixim, de Henfil, no encarte); “Mutantes e seus cometas no

87 Don Martin ganharia notoriedade por suas página de humor mudo e bastante gestual da Mad. No Brasil seria publicado primeiramente no Jornal de Amenidades, já conquistando um certo prestígio antes de a revista americana ganhar versão brasileira.

País do Baurets”, “O A e o Z”, ilustrado pelo cantor, compositor e multi-instrumentista Arnaldo Baptista.

Para Arnaldo, um dos músicos mais influentes do *rock* nacional, faz-se necessário um parêntese. Sua tragédia pessoal relacionada ao abuso de drogas seria exemplar no imaginário dos entusiastas brasileiros do rock e certamente ecoa em alguma medida em diversas histórias em quadrinhos do *underground* nacional. Os discos de 1971 e 1972 já traziam inúmeras referências visuais na capa de inspiração psicodélicas ou em código nas letras (o “baurets” do título era gíria para maconha, e a imagem do “jardim elétrico” também não é das mais subliminares). Quando o grupo rompe com Rita Lee em busca de um aprofundamento no subgênero do rock progressivo marcadamente instrumental, Arnaldo também imerge muito mais profundamente nas experimentações psiconáuticas com ácido lisérgico, canábis, psilocibina entre outras substâncias visionárias. A relação do músico com as drogas encaminhou-se para a autodestruição psicológica, culminando com sua internação hospitalar seguida de quase morte: atirou-se da janela e os danos neurológicos agravaram-se. Hoje, com os avanços dos estudos acerca dos riscos dos usos de uma série de substâncias, podemos supor que Arnaldo integrasse um grupo de risco particular para o uso daquelas substâncias. À época em que a saúde mental de Arnaldo definhava e logo após, nos anos oitenta e ao longo dos noventa, fundada nessas experiências e elaborada mormente sob os efeitos colaterais anticientíficos do proibicionismo, era fortemente

aceita e a noção de que o abuso das chamadas “drogas alucinógenas”, *per se*, levariam invariavelmente o usuário a uma “viagem sem volta”. Duas narrativas em particular, que veremos em detalhe oportunamente, tratam deste tema: “O alucinado mundo dos hippies”, de Xalberto; “Drugstore”, de Angeli.

No mundo dos quadrinhos, tragédia ainda maior se abateu sobre Glauco Villas Boas em 2010, quando, já professando uma religião ayahuasqueira, Glauco e seu filho Raoni foram assassinados a tiros. O autor dos disparos, praticante eventual da religião, fora diagnosticado em um quadro clássico de esquizofrenia quando do crime. O caso intensificou os cuidados das religiões que fazem uso ritual do chá da *ayahuasca* na integração de adeptos com determinados diagnósticos psicológicos.

Voltemos às capas de discos. Após as capas de discos de Caetano Veloso e Os Mutantes que remetem aos quadrinhos – entre tantas outras de músicos brasileiros dos anos setenta como Milton Nascimento (“Milton”, de 1970) *et alia* – as parcerias tornam-se mais frequentes e estreitas nos anos oitenta. O escatológico Marcatti faz capas para o grupo Ratos de Porão. Luiz Gê faz capa e quadrinho para Arrigo Barnabé (“Clara Crocodilo”).

Um roqueiro profissional que aventurou-se fazendo alguns quadrinhos despretensiosos e experimentais foi Gordo Miranda das bandas porto-alegrenses Atualpa e os Punks (homenagem em corruptela

ao milongueiro argentino Ataulpa Yupanqui) e Taranatiriça. Intitulados “Microcomics”,⁸⁸ parecem inspirar-se nos quadrinhos automáticos de Robert Crumb e aproximam-se, *avant la lettre*, ao formato de quadrinhos curtos que Paulo Ramos designou “tira livres”.⁸⁹ Menos cômicos que poéticos, tais quadrinhos de uma ou outra forma, fez inúmeras aparições pontuais até consolidarem-se na produção quadrinística recente do país. Entre outros indícios que revelam o tamanho do entusiasmo dos músicos com os quadrinhos publicados na época, um deles possivelmente indica que a leitura de uma daquelas revistas chegou a batizar um conjunto musical. Chico Science e seus companheiros escolheram o nome do quadrinista francês Loustal, publicado pela Animal, para sua banda. Após metamorfoses, o grupo daria origem à Nação Zumbi, que gestaria o movimento musical *mangue beat*, no qual, a partir de uma formação roqueira e resgatando os ideais antropofágicos de autenticidade do modernismo brasileiro buscaram nos gêneros regionais do nordeste referências poéticas, musicais e visuais.

No Brasil, portanto, é com a redemocratização política do país e o fim da censura prévia que o *underground* vem à tona. Os artistas que

88 *Dundum*. Porto Alegre, número 2, 1990.

89 RAMOS, Paulo, “Tiras livres: um gênero em processo de consolidação”. In: *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Caxias do Sul: Intercom, 2010.. A consolidação do gênero não está isenta de percalços. Laerte, quem já havia experimentado a despreocupação do cômico nas tiras e recentemente voltara-se prioritariamente às tiras de inclinação poética, surrealista e dadaísta teve seu contrato cancelado com alguns jornais por não atender às expectativas de humor dos editores e leitores. Rafael Sica, quadrinista da geração recentes de publicação em blogs, recebeu tantas considerações e críticas de incompreensão e perplexidade nos espaços de comentários de seu sítio que compilou-os transformou-os em quadrinhos, cf. referência citada.

publicavam seus quadrinhos mais ousados em pequena escala resolvem trazê-los para as bancas de jornal. Alguns desses autores, como Laerte e Angeli, já eram então conhecidos de um público mais amplo por publicarem tirinhas, cartuns e charges políticas em jornais de maior circulação. Tal combinação foi responsável por um inusitado sucesso dos quadrinhos subterrâneos, que nesse momento deixam de fazer jus à denominação usual. Um considerável número de revistas trouxeram tardiamente a tradição contracultural do *underground* para o grande público entre meados dos anos oitenta e noventa: Animal; as revistas da Circo, de São Paulo: Big Bang Bang, Circo, Chiclete com Banana, Geraldão, Piratas do Tietê e Striptiras; e Dundum, de Porto Alegre.

O fim de tais publicações foi decretado principalmente pela inflação econômica do governo de Fernando Collor de Mello. No caso da revista Dundum, no entanto, também é acrescentada uma tentativa de censura por vias econômicas. A publicação contava com um auxílio de verba pública para o fomento cultural por parte da prefeitura de Porto Alegre, à época sob governo de Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores (PT). Quando certos funcionários públicos constataram que se tratava de uma revista “pornográfica”, contendo instruções para intercursos sexuais inusitados e cenas de zoofilia, foi aberto um processo contra a mesma. A revista foi absolvida no processo mas perdeu o auxílio para as edições seguintes. Após tais experiências culminantes, os quadrinhos *underground* brasileiros voltam às profundezas de seu submundo de

publicação independente e distribuição restrita (à exceção de publicações pontuais em bancas de jornal) até renascereem associados ao fenômenos dos romances gráficos [*graphic novels*] na virada do milênio.

Adão Iturrusgarai, quadrinista da segunda geração alternativa de fins da década de 1980 (e, portanto, com menos raízes na imprensa alternativa), lembra a dicotomia:

Não lembro quando foi isso, mas tinha um álbum de tiras da Rê Bordosa, acho que foi a primeira coisa publicada pelo Angeli, antes da revista Chiclete com Banana. Lembro que comprei numa revistaria de Porto Alegre, e aquilo me impactou de maneira brutal. Eu estava acostumado a ver aquelas coisas de cartum político, saindo da ditadura, e o Angeli vinha com quadrinhos de rock 'n' roll, drogas, Rolling Stones...⁹⁰.

Veremos muitas variações do tema nesses quadrinhos. Glauco elencou os “temas impertinentes” da sala de jantar da família brasileira: “Sexo, drogas e homossexualismo”. Em uma capa da Níquel Náusea, uma versão mais tropical: “(...) samba, suor e cachaça”.⁹¹ Angeli desenha um jovem negro com carregando aparelho de som portátil: “Sex, drugs or

90 Entrevista com Adão Iturrusgarai, por Alexandre Lucchese, publicado na página virtual do jornal Zero Hora, em 08/02/2014. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/02/adao-iturrusgarai-lanca-livro-que-celebra-seus-30-anos-de-carreira-4414176.html>>. Acessado em: 17/07/2016.

91 *Níquel Náusea*, n. 3, São Paulo: Press Editorial, 1987, chamada da capa.

hip-hop”⁹². A revista do autor, *Chiclete com Banana*, teve dois lemas “Humor, quadrinhos e anarquia”, que foi alterado algum tempo depois para “Humor, quadrinhos e... muita merda no ventilador”. Não menos importante para a definição da identidade alternativa foram os lemas de seus antagonistas, que certamente serviram de sugestão para uma lista de alvos preferenciais de seu sarcasmo: “Deus, pátria e família” ou “Tradição, Família e Propriedade”. Em uma de suas tiras de crítica à subculturas urbanas jovens à direita do espectro político (os *skinheads* neonazistas representando o que havia de pior no quesito), Angeli coloca um jovem de brilhantina nos cabelos a falar para a quarta parede: “Nos anos 70 meu irmão usava um blusão de couro invocação. Nas costas tinha a inscrição sexo, drogas e rock’n’roll!”; “Aí, quando cresci, herdei o seu blusão!”; “Mas mudei a inscrição!”, e já de costas, aponta para as iniciais: “TFP” (Tradição, Família e Propriedade).⁹³

92 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo Editorila, Série Tipinhos Inuteis: Rahlah Rikota, p. 24. A personagem da Vaca Sagrada pode ser uma referência à letra de Caetano Veloso, em que a vaca sagrada de divinas tetas derrama o leite nos caretas.

93 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 17, fevereiro de 1989, p. 35

Figura II.7: “Os temas impertinentes”, por Glauco.

A editora Circo (em um segundo momento desdobrada nas editoras Circo Sampa e Palhaço) é o abre alas do *udigrudi* nas bancas de jornais brasileiras – um espaço particularmente explosivo durante os derradeiros anos do regime ditatorial, diga-se de passagem. Dirigida por Toninho Mendes, foi responsável pela publicação de uma série de revistas autorais: *Chiclete com Banana*, encabeçada por Angeli; *Piratas do Tietê*, seguida por *Striptiras*, ambas de Laerte; *Geraldão*, de Glauco; *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales (inicialmente editada pela Press e posteriormente pela VHD Diffusion); *Big Bang Bang*, de Adão Iturrusgarai; e da “coringa” *Circo* – essa última responsável por publicar também novidades dos quadrinhos alternativos norte-americanos e europeus. Em meados dos anos noventa a Circo teria seu canto do cisne na revista *Lúcifer*, que teve apenas dois números e foi amplamente boicotada por jornalheiros supersticiosos ou fundamentalistas em um caso de censura “vinda de baixo”. As revistas autorais eram compostas em sua maioria de cartuns, tiras cômicas e histórias em quadrinhos ditos “de personagens” (geralmente em formatos análogos aos do folhetim ou outras formas de narrativas seriadas que contam com uma construção prévia dos contextos e personagens). A maior parte do material era de responsabilidade do quadrinista que dá título à publicação, além de participações especiais de outros quadrinistas convidados. Já as revistas *Circo* e *Lúcifer* eram

dedicadas majoritariamente aos quadrinhos em formato de conto, ou seja, em narrativas curtas autossuficientes.

A revista *Animal* foi idealizada por Rogério de Campos, quem vendeu a ideia para Vincent Henri Ducarme, diretor da VHD Diffusion. A editora até então havia lançado alguns títulos de quadrinhos europeus sem grande repercussão. A revista durou vinte e dois números. Teve como proposta principal publicar no Brasil os novos quadrinhos alternativos dos anos 80 que se produziam na Europa e nos Estados Unidos, eventualmente na Argentina, e que eram publicadas em revistas como a italiana *Valvoline*, a espanhola *El Víbora*, a americana *Raw*, a argentina *Fierro* entre outras. Seus maiores *hits* foram o *Ranxerox*, dos italianos Liberatore e Tamburini; Outras séries que deram o que falar foram *Squeak the Mouse*, de Massimo Mattioli e *Peter Pank*, de Max.

Contou com a colaboração permanente dos quadrinistas Fábio Zimbres, Priscila Farias e Newton Foot, materializada principalmente no encartado *Mau*, impresso em papel de jornal nas folhas centrais do miolo. Além de vinhetas e historietas desses quadrinistas, o encarte contava com matérias sobre cultura *pop* e *alternativa*, tais como resenhas de quadrinhos e fanzines, discos e filmes *et cætera*. Desde seu primeiro número contou também com pontuais contribuições de quadrinistas brasileiros, a maioria publicados no encarte central. O número de quadrinhos nacionais em suas páginas aumentou, gradualmente. Apenas duas de suas vinte e duas capas foram assinadas por quadrinistas

brasileiros, Osvaldo Pavanelli (número 8) e Jaca (número 12). Lourenço Mutarelli recorda que orgulhava-se de ter logrado publicar algumas de suas primeiras historinhas na *Animal*, apesar de que, segundo ele, “(...) eles [que faziam a revista] sempre deixavam bem claro que era no Mau, não na *Animal*; mas, para mim, eu estava na *Animal*”. O suplemento sorvia profundamente na fonte dos fanzines, e os quadrinhos ali publicados transmitiam uma ideia positiva de amadorismo no traço e nas narrativas, mostra de certa estética *punk* em voga.

A *Animal* destaca-se entre as revistas alternativas brasileiras por uma presença muito mais marcante da ultraviolência entre suas temáticas preferenciais, fazendo jus ao seu moto: “Feio, forte e formal” (já a escatologia e a experimentação gráfica que também contribuem para a razão de ser do *slogan* se faziam bastante presentes nas demais publicações da *Circo* e na *Dundum*). As narrativas estrangeiras selecionadas para publicação nas páginas da *Animal* contém em sua maioria elementos de erotismo ou alguma alusão às drogas, e essa tônica influenciará gradualmente os argumentos produzidos no país especialmente para a revista.

A revista *Dundum* surge a partir da cena *udigrudi* em formação em Porto Alegre e segue os moldes dos modelos paulistanos (que, por sua vez, seguem moldes europeus e norte-americanos). Alguns quadrinistas paulistanos (como Osvaldo Pavanelli, colaborador regular da revista *Animal*) colaborariam como convidados a partir do segundo número da

revista. A primeira grande diferença dessa publicação com relação às paulistas é de sua constituição econômica. Enquanto as pequenas editoras paulistanas eram pequenas empresas cujo funcionamento precário era voltado para a publicação das revistas (cuja periodicidade era comprometida mais por escassez de capitais de giro do que pela irregularidade da produção de conteúdo), a publicação da revista *Dundum* foi viabilizada por apoio financeiro da Prefeitura de Porto Alegre. Os quadrinistas envolvidos recordam que as alegações do querelante sobre o caráter pornográfico da revista visavam atacar não propriamente à revista, mas à gestão da prefeitura. Ao questionar a legitimidade do apoio cultural estatal à publicação sob essa alegação, entretanto, nos parece que o caso revela uma disputa sobre aquilo que se entende por “cultura”, sobre os conteúdos considerados válidos por diferentes atores sociais.

Uma dificuldade adicional para sondar a produção alternativa pré-*udigrudi* se refere à distribuição geográfica da produção de fanzines no Brasil. Se, por um lado, as revistas de circulação nacional foram produzidas a partir de apenas três cidades (Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro), os gibis independentes, por outro, brotaram em grande parte das capitais e em diversas cidades do interior do país. No que se refere à problematização desses quadrinhos subterrâneos, contamos, nos estudos brasileiros, com a dissertação de Henrique Paiva Magalhães (1990) que observa a questão a partir do caso dos fanzines, revistas independentes de

quadrinhos produzidas artesanalmente. Em muitos aspectos, podemos considerar as revistas da Circo e as revistas Animal e Dundum como evoluções do fanzine, mantendo muitos elementos alternativos, autorais e artesanais das experiências fanzineiras, porém, conferindo-lhes maior projeção e impacto cultural por meio, principalmente, de qualidade técnica profissional, investimento econômico e consequente distribuição material.

Outras editoras menores produziram títulos de pequenas tiragens ou de vida efêmera. O quadrinista Marcatti é responsável por uma das mais independentes do período, Pro-C, aos moldes das revistas dos *comix*. Ao adquirir uma impressora profissional, o autor deu vassão a sua prolífica obra de gibis escatológicos. Sem distribuição em larga escala, suas revistas eram tecnicamente mais bem acabadas, no desenho e impressão, que os fanzines fotocopiados que eram trocados aos milhares pelos correios entre quadrinistas amadores. O nome da editora só faz sentido se lido na linguagem quadrinística, ou seja, em consonância verbo-visual com o desenho do logotipo, uma mão com dedo médio em riste sob a perspectiva do autor do gesto. A nomenclatura aparentemente tecnicista, que poderia constar em alguma bugiganga eletrônica ou modelo de escova de dentes, ressoando na mente simultaneamente à imagem é logo decodificada como um “procê”, corruptela caipira e paulistana de “para você”. Outra editora responsável por revistas de grande qualidade estética no segmento alternativo foi a Dealer, cujo

nome significa “traficante”, estereótipo muito comum nos *comix* (Dealer McDope sendo o personagem mais famoso).

Capítulo III. Sexualidade nos quadrinhos alternativos brasileiros

III.i. “Politicamente pornográfico”: *petit mort* da revolução sexual

Pornografia e erotismo vertia dos meios de comunicação dos anos oitenta em profusão. Nos quadrinhos há toda sorte de representação da sexualidade, das “saudáveis” às “doentias”. Nos é especialmente pertinente os recursos à temática sexual como motivo desviante das normas culturais hegemônicas (heteronormatividade, por exemplo), bem como o recurso ao sexo com vistas ao escândalo e até mesmo à repulsa mórbida. Por meio desses expedientes os quadrinistas visavam expandir os horizontes de fala e portanto gozar da liberdade de expressão.

A tradição de *soap operas* brasileiras, especialmente voltadas ao público feminino, é anterior à televisão no Brasil. Remonta, no mínimo, à literatura de folhetim do século XIX. Foi com as revistas ilustradas do século XX que ganharam um impulso decisivo, contudo. A fotonovela é o protótipo estético das novelas televisivas em seus códigos narrativos e fundamentos sociais, com seu *star system*, o galã e a donzela, o vilão e a megera *et elia*. É no legado do exagero histriônico de suas fórmulas emotivas, reveladas em sua temporalidade quadrinística encadeada por instantâneos fotográficos exigentes de condensada expressividade, que as fotonovelas das revistas ilustradas receberiam paródico tributo *post mortem* dos quadrinhos alternativos brasileiros.

Nos anos oitenta, algumas revistas de quadrinhos contaram com sessões quase regulares de fotonovelas cômicas. Estrelando seus humoristas, contribuíram para a gestação de um “star system alternativo”. Quem mais valeu-se desse gênero foram as redações dos periódicos humorísticos *Casseta Popular* e *Planeta Diário*, que mais tarde empreenderiam uma fusão de grande sucesso nos anos noventa, o *Casseta & Planeta*. Das revistas de quadrinhos, a que mais aprofundou a paródia das fotonovelas foi a *Chiclete com Banana*, e Angeli foi sua grande estrela.

Em uma dessas fotonovelas, intitulada “O último dos escrotos”⁹⁴ e futuristicamente ambientada no ano de 2028, podemos testemunhar a decadência do galã. Angeli interpreta sua persona quadrinizada, como lhe era costumeiro. O cartunista está velho, dorme sentado no sofá, enrolado em cobertor de lã, a barba mal feita e os cabelos grisalhos são coroados por um gorro de tricô. É acordado por seu neto, um sujeito de paletó destoante das calças. interpretado pelo ator e comediante Ari França: “Vovô, você está escutando!? Vovô!? Acorda!”. Tão logo desperta e troca o ronco (“Ronc”) pelo pigarro (“Cof”), Angeli é informado do motivo da interrupção de seu sono: “Esta é uma estudante de comunicações”, “Ela quer lhe entrevistar sobre o humor dos anos oitenta”. Enquanto a estudante conduz a entrevista, o velho Angeli responde irrefletidamente e indiferente à interlocução, sensualmente absorto no corpo da mulher e

94 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 13, março/abril de 1988, pp. 11-13.

gestualmente voltado à ela como inesperada presa sexual. Uma das perguntas da estudante, interpretada por Mika Lins, expressa uma recorrente diatribe da época sobre o humorismo das revistas alternativas dos anos oitenta: “Seu tipo de humor era político ou pornográfico?”. Era a senha para o cartunista dar sua última palavra, em tom de desconversa: “Politicamente pornográfico!”.

Em sentido análogo ao manifesto de Walter Benjamin contra o fascismo, conclamando à politização da arte em luta contra a estetização fascista da política, talvez haja algo de oposto à certa prostituição progressiva da política na politização da pornografia. A pornografia na política não se refere simplesmente à emblemática candidatura eleitoral de Cicciolina na Itália – possivelmente situada em um estranho encontro dos dois polos. Se refere aos piores aspectos simbolizados na *porneía* [πορνεία] profana, à prostituição puramente econômica, a mercantilização mais radical e desonrosa do ser humano. O signo, claro, fora construído à sombra do desprezo moral para com o sexo e, mais gravemente, personificado contra as meretrizes. Com o progressivo desbotamento das últimas grandes utopias do século XX, do projeto comunista desmoralizado pelos descaminhos do socialismo real, em especial do totalitarismo stalinsita à desilusão da Contracultura *hippy* (“*The dream is over*”, como sintetizou John Lennon), a desesperança na política institucional somou-se à um abrupto desencanto na retomada da democracia no Brasil pós-ditadura. Com a virtual extinção dos projetos

macropolíticos, a política institucional é cada vez mais notada pela esquerda alternativa como narrativa de prostituição da democracia ao Capital.

Observar as histórias em quadrinhos brasileiras da crise da ditadura civil-militar em suas relações de transgressão à moral predominante no que se refere a sexo e drogas é algo restrito na história cultural das transgressões morais. Na literatura, música e cinema, houve um longo e intenso processo de distensão das amarras morais e as histórias em quadrinhos integram-se a esse processo geralmente como sua expressão mais obscura, menos conhecida. Em alguns casos, como no caso dos *comix*, em um contexto de clímax do processo, os quadrinhos culminaram excepcionalmente como vanguardas, pois valeram-se da verve panfletária que remete às caricaturas políticas e literaturas pornográficas do século XVIII, para ir mais longe na explicitação de sua transgressão. Os quadrinhos alternativos brasileiros descenderam dos *comix* e do cartunismo da imprensa alternativa brasileira, mas também inspira-se (como os *comix*) em *tijuana bibles*, Burroughs, Beatles, “Easy Rider” e Playboy; (e diferente dos *comix*) nos catecismos de Zéfiro, Mutantes, O Pasquim, Zé do Caixão, pornochanchadas... Os *comix* certamente serviram de modelo, mas as demais linguagens forneciam um lastro de inspiração e encorajamento.

Os temas ligados à sexualidade nos quadrinhos e humor gráfico brasileiros remontam aos primórdios da imprensa ilustrada nacional e

jamais deixaram de ser um de seus objetos preferenciais. O mesmo ocorre com as artes universais em seu mais amplo sentido, pois a sexualidade é uma das mais importantes experiências humanas. Nos anos oitenta e inícios dos noventa, entretanto, a temática parece chegar ao cume de sua enunciação (o que se relaciona especialmente com o novo mercado de produção pornográfica em videocassete e com a derrocada da censura no caso do Brasil). Nos interessa em meio à polifonia erótica dos quadrinhos alternativos pós-ditadura as abordagens ruidosas do conteúdo sexual, que quebravam paradigmas ou rompiam estereótipos convencionais.

Freud, por sua associação amplamente reconhecida com o estudo da sexualidade, é dos pensadores mais emblemáticos para os quadrinistas do *underground*. No cartunismo ocidental do século XX, a psicanálise renderia quase um subgênero à parte, no qual o cenário do divã rivaliza com a ilha deserta. Marx havia protagonizado um anúncio para a revista Chiclete com Banana, onde o crítico do fetiche da mercadoria emite sua opinião sobre a publicação: “Acho um luxo!”. Freud protagonizou a única capa de Chiclete com Banana em que não houvesse primazia de um desenho de Angeli (o que prejudicou as vendas do número, a propósito).⁹⁵ Era uma foto de Freud “repaginado”, de moicano e brinco de argola desenhados sobre sua careca e orelha direita. A influência “freudiana” e de conceitos ligados à psicologia ou à psicanálise

95 VERGUEIRO, Waldomiro. “Chiclete com Banana de Angeli”. In: MENDES, Toninho (Org.). *Humor paulistano: a experiência da Circo Editorial, 1984-1995*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014.

apropriados sem quaisquer rigores acadêmicos deu origem à vários personagens. Angeli tratou de narcisismo em Walter Ego; Glauco ilustrou o complexo de Édipo do Geraldão, a neurose do casal Neuras *et cætera*.

O desenvolvimento da psicologia e, posteriormente, da psicanálise, a qual seria especialmente importante para reavaliação da sexualidade como esfera decisiva na experiência humana, também revela relações interessantes entre os fármacos e o erotismo, pois as experiências químicas de alteração da psique trouxeram problemas e reflexões para a constituição dessas disciplinas e para o desbravamento e delimitação de seu objeto. A proximidade das substâncias inebriantes com o arrebatamento sexual seria, no início do século XX, vislumbrado por Sigmund Freud, em pleno processo de constituição da psicologia, como chave para o entendimento da libido humana, que inicialmente imaginava possível de ser fisiologicamente localizada em algum tipo de “toxina” :

[o] filtro de Soma contém certamente a intuição mais importante, isto é, que todas nossas beberagens inebriantes e nossos alcalóides excitantes são somente o ‘substituto da toxina única, da libido ainda a ser pesquisada’, que a embriaguez do amor produz.⁹⁶

96 FREUD, Sigmund em carta a Karl Abraham, 1908, cf. SANTIAGO, Jesús. *A droga do toxicômano: uma parceria clínica na era da ciência*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001, apud CARNEIRO, Henrique. “A fabricação do vício”. Disponível em: «http://www.neip.info/downloads/t_hen1.pdf».

Trata-se de uma intuição pertinente se pensarmos na importância das descargas hormonais do organismo humano, mas é mais revelador ainda o fato de que a ideia de toxina com sua conotação negativa e exógena ao sujeito participam ainda de uma tradição médica patologizante do amor e da chamada “toxicomania”.

As bancas de revistas que na virada dos setenta para os oitenta era o lugar da imprensa alternativa predominantemente política (no sentido de pautar-se pelas esferas políticas institucional e basista), e por esse motivo foram bombardeadas por esquadrões paramilitares de extrema-direita, agora davam lugar à invasão das revistas pornográficas. Enquanto Henfil desenhara a banca de revista à perigo, com Pasquim, Movimento e outros títulos expostos, Angeli representa como um mosaico de mulheres nuas e seminuas diante do qual o seu personagem Osgarmo derrete-se literalmente – ou melhor, figurativamente.⁹⁷ Enquanto a banca de jornal a qual Ubaldo, o Paranóico (de Henfil) se dirigia era um lugar de difusão de ideias políticas, a banca em que Osgarmo se prostra como *voyeur* é um antro de perdição mercadológico. O recurso figurativo à liquefação remete a uma historieta muda, de página única, desenhada por Robert Crumb, “Stoned Agin”, que de tão emblemática era frequentemente impressa em formato de *poster* para decorar o quarto de estudantes e *hippies* entusiastas do uso da cannabis. Enquanto Crumb representou visualmente o efeito do haxixe como uma sensação de derretimento físico

97 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 12, novembro/dezembro de 1987, p. 43.

(contrastando inclusive com a metáfora corrente na língua inglesa, “*to stone*”, empedrar, chapar) Angeli associa o “derreter-se” com a sensação interior do prazer ou tensão sexual (associação já presente na língua portuguesa). Em associação escatológica, a liquefação remete ao próprio líquido seminal involuntariamente extravasado pelo personagem caracterizado por sua hiperbólica ejaculação precoce.

As revistas de fotografias pornográficas e os quadrinhos pornográficos podem ser vistos como uma tecnologia erótica, na medida em que por meio da reprodutibilidade técnica de imagens e textos sexualmente estimulantes, da sugestão à imaginação, da representação da nudez erotizada ou do sexo explicitado, destinam-se ao chamado prazer sexual solitário. Não é o caso dos quadrinhos *underground*. Os quadrinhos alternativos, nos anos oitenta, desenvolvem um intertexto paródico relacionado à profusão de produtos eminentemente pornográficos.

Sexo e drogas, em última instância, são práticas que visam o prazer. Sua representação, todavia, traz gradações diferentes nesse quesito. A representação erótica pode ser empreendida com o objetivo de obtenção de prazer de natureza sexual, pois o estímulo pode culminar na masturbação. A representação do uso de drogas não contém essa possibilidade. A representação das drogas, mesmo quando buscando a mímese de seus efeitos (na arte psicodélica, por exemplo), não produz um simulacro ou sucedâneo do prazer tal como no caso do prazer sexual.

Os quadrinhos alternativos, contudo, na medida de seus usos, são eróticos, não pornográficos. Tanto no que se refere aos prazeres sexuais quanto aos prazeres psicodélicos, objetivam explorar suas possibilidades ideológico-fantásticas, *id est*, por um lado argumentam em seu favor (ocasionalmente sobre seus limites), por outro, imaginam esperançosamente suas potencialidades de realização ou mesmo suas impossibilidades, naquilo que só a arte pode fazer.

Nesse contexto proliferam-se também revistas eróticas ou pornográficas de histórias em quadrinhos, tais como *Sexo em Quadrinhos*, *Erosex*, *Fetiche*, *Fúria Sex*, *Karen*, *Jurema*, *Loa*, *Madame Nadine* entre outras. Algumas dessas revistas parecem primar por uma certa funcionalidade onanista nas representações do nu feminino e do sexo explícito em detrimento da qualidade das narrativas e ilustrações. Outro dado interessante relativo a essa relação dos quadrinhos com a ubiquidade erótica do período se refere ao padrão das capas de algumas revistas internacionais que, na exibição do corpo feminino nu ou seminu dialogavam com as capas das revistas masculinas propriamente ditas, por um lado, e por outro não eram predominante ou exclusivamente eróticos em seu miolo. É o caso de publicações que primam por enredos e desenhos de acentuada qualidade, tais como *Heavy Metal* e *El Vibora*. As revistas brasileiras *Inter Quadrinhos* e *Porrada Special*, por exemplo, seguem esse padrão de capa.

Durante a ditadura, as revistas pornográficas, além de menos profusas, não contavam com a mesma evidência. As capas de apelo erótico eram compulsoriamente comercializadas em plásticos opacos. Para a censura, a mera nudez humana já era considerada pornográfica. A estreia do erotismo grotesco dos *comix* nas bancas de revistas brasileiras, nas páginas da Grilo, rendeu episódio de confronto com a censura narrado por Gonçalo Júnior:

Irritada, a censura intimou o editor a não fazer mais qualquer referência às proibições em suas páginas e lhe alertou de que havia uma determinação sobre não tornar pública a existência de censura no país. A tesoura voltou a convocar os responsáveis pela revista por causa da pessimista história “É mau, realmente muito mau”, de Crumb, uma reflexão sobre a América em 1971, bem ao estilo de Charles Bukowski e de seu best-seller “Notas de um velho safado”, grande sucesso nos Estados Unidos naquele momento. A história saiu no número 41. Foi surpreendente notar tanto tempo depois o quanto a história se encaixava no contexto político brasileiro sob a ótica da esquerda, uma vez que o país vivia a euforia do milagre econômico do regime: “Sim, é realmente muito mal o jeito como as coisas vão indo. Podia ser tão bonito, mas, ah, bem, leia e chore...”, dizia Crumb, em sua introdução.

Com essa história, “Grilo” rompeu com a convenção dos censores quanto a não se publicar nada de nudez. No último quadrinho da quarta página,

para mostrar que homens e mulheres se entregavam a desejos sexuais impossíveis, Crumb colocou dois homens imaginando mulheres nuas, com vaginas e seios à mostra. Mais ao fundo, uma garota idealizava um homem nu e o desenho trazia o pênis explícito também. No último quadrinho, a cena era mais escancarada ainda: Mr. Natural estava nu e seu pênis aparecia entre as mãos. Tudo foi publicado exatamente assim, como no original. A bronca da censura dessa vez foi mais ameaçadora: ou a editora se enquadrava nas normas da conduta moral ou a revista teria de ser vendida em saco plástico opaco, caracterizada como pornográfica.⁹⁸

Muitas piadas dos quadrinistas da Circo sobre sexo são por vezes evoluções do anedotário corrente na cultura popular brasileira: o “corno”, o “brocha”, o tarado, a ninfomaníaca, o amante dentro do armário, etc. A “evolução” consistia na representação visual explícita do sexo, com cenas de nudez e posições sexuais diversificadas em gestualidades grotescas visando a acentuação do efeito cômico. Talvez esse seja o mais perto que os quadrinistas *udigrudi* chegaram de uma antropofagia cultural em suas apropriações dos *comix*. Não que a antropofagia lhes fosse necessariamente um projeto manifesto tal qual

98 GONÇALO JR. *A morte do Grilo*. São Paulo: Editora Peixe Grande, 2012.

fora para os modernistas e tropicalistas. Após a Tropicália⁹⁹, os movimentos artísticos contraculturais brasileiros fortemente inspirados nos estrangeiros já não se viam às voltas com a questão da “identidade nacional” de sua produção como ocorrera até os anos sessenta. Talvez o discurso ditatorial ufanista tenha, inclusive, contribuído para atenuar as preocupações nacionalistas das esquerdas brasileiras pós-anos setenta.

A diferenciação do conteúdo entre as revistas e as páginas de jornal em que alguns dos quadrinistas *udigrudi* publicavam suas tiras cômicas é outra chave interessante para observar uma relação entre os espaços da cultura mais diretamente regulada pelos valores dominantes (jornal) e os espaços relativamente independentes da subcultura (revistas). Já pudemos notar que, em muitos casos, os quadrinistas não restringiram as temáticas “sexo e drogas” às revistas, mas buscaram alargar os horizontes de fala nos jornais. Em relação à sexualidade, o espaço do jornal recebeu peças de humor que de alguma forma dialogavam com a já citada cultura corrente de “piadas sujas”, mas não tomamos conhecimento de que tenham publicado peças que contivessem cenas de sexo explícito, comuns nas revistas.

Após o fim da censura de Estado, os quadrinistas passaram a enfrentar a censura editorial dentro dos veículos da grande imprensa. Em depoimento de Jair de Oliveira, designer e ex-editor de arte da Folha de

99 Ver DUNN, Cristopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

S.Paulo, é revelado a dinâmica de trabalho instaurada por Glauco no jornal:

Glauco todo dia desenhava o Geraldão com o pingulim de fora. E ereto, duro. Mandava para a direção e eles diziam: “tem de esconder o pingulim”. Ele não fazia. Eu passava para um dos ilustradores: “tem de pôr a tarja preta no pingulim”. No dia seguinte, mesma coisa. Chegou uma hora em que o diretor do jornal falou:

– Chega, vai! Deixa sair sem a tarja.¹⁰⁰

Em depoimento de Emilio Damiani, ilustrador e caricaturista que trabalhou com Glauco na Folha de S.Paulo e na revista Geraldão, a censura editorial é atenuada:

Eu falava para todo mundo sobre o trabalho da Folha: ganha-se pouco, mas é muito divertido e estimulante, porque eles não regulam nada, não restringem nada. O Glauco é o grande responsável por isso, porque ele forçava a barra com o Geraldão. Ele desenhava da maneira como achava que tinha de ser, não se colocava nenhuma censura. Quer botar tarja, bota depois, mas eu não tenho nada a ver com isso. Isso acabava criando um clima, certa rédea frouxa para o trabalho dos ilustradores, que era tudo o que nós queríamos e de que precisávamos.¹⁰¹

100 Disponível em: «<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/glauco/amigos-e-comparsas/>»

101 Disponível em: «<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/glauco/amigos-e-comparsas/>»

Os quadrinhos subterrâneos fazem uso da nudez em suas narrativas mas não tem na excitação do leitor seu objetivo central ou exclusivo. São por isso, segundo a distinção de Carlo Ginzburg, uma forma de arte erótica mas não pornográfica.¹⁰² Muito embora encontre-se em profusão a representação erotizada do corpo feminino, a representação dos corpos e de suas relações carnis nos quadrinhos subterrâneos é preferencialmente cômica e grotesca, remontando à uma longa tradição nas artes, que tem talvez na cultura popular medieval e em sua codificação por François Rabelais sua precursão mais emblemática. Como observou Mikhail Bakhtin em seu estudo dessa última expressão cultural e artística, há no recurso ao grotesco e à carnavalização uma forma de resistência e desafio à ordem medieval.¹⁰³

102 GINZBURG, Carlo. “Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI”. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

103 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/ Editora UnB, 2008.

III.ii. Homens brancos contra o patriarcado: experiência e identidade coletiva

Em termos de experiência e identidade coletiva, com seus saberes, autorrepresentações e estereótipos dos outros, é mister lembrar o lugar de fala dos quadrinistas. Sendo os quadrinhos *underground* gestados em um meio social majoritariamente de homens brancos de classe média, a sua concepção da sexualidade é predominantemente heteronormativa. Piadas potencial ou abertamente homofóbicas, misóginas e, em alguns casos, de teor racista até, também vicejaram nos momentos mais verborrágicos dos quadrinhos adultos pós-ditadura, bem como no humorismo brasileiro em geral. O contrário também é verdadeiro, com casos de peças antirracistas *et cætera*. No caso dos quadrinhos, havia além do fator de exploração das liberdades de expressão, uma tentativa recorrente e consciente de escrita automática, tão desprovida de autocensura quanto possível. Indiretamente herdeiros da tradição surrealista de escrita automática, mas inicialmente concentrados justamente em não respeitar qualquer interdição moral ou frear qualquer ideia maluca, escatológica e absurda que “desse na telha”, os *comix* iniciaram esse *modus operandi* através do trabalho de S. Clay Wilson, que influenciou Robert Crumb a enveredar pela mesma linha – inclusive sem pudores autobiográficos. É por meio do sucesso desse último quadrinista que essa tradição faz escola nos quadrinhos alternativos.

Robert Crumb, passados os anos, arrepende-se de muitas dessas histórias. A personagem Angelfood McSpade, por exemplo, sempre fora apontada como exemplo de representação racista. A complexidade da questão se dá por conta de uma série de intertextos e ambiguidades inerentes à ironia e à paródia, pois em sua concepção inicial a personagem visava justamente criticar as representações racistas da cultura de massas norteamericana, como o *blackface* ou os africanos canibais dos desenhos animados. Por fim, Crumb admitia que mesmo em registro irônico sua representação da mulher negra reproduzia ou até exacerbava uma imagem ofensiva. No Brasil, *mea culpa* exemplar é feito por Laerte, que após assumir uma nova identidade de gênero após anos de carreira, afirmou que preferia ter evitado quaisquer piadas que soassem ofensivas sobre gays, lésbicas, transgêneros *et alia*. O mea-culpa é de muitos outros artistas do *underground*, que abandonaram progressivamente piadas sobre minorias. Tal processo se deve em grande parte a aceitação da crítica vinda desses grupos minoritários bem como de uma autocrítica baseada na autoafirmação cultural desses grupos. O quadrinhismo *underground*, por isso, apesar de partir de um ponto-de-vista *mainstream* nesse caso, a branquitude heteronormativa, sinaliza nesses episódios que prefere identificar-se com as minorias. Essa identificação com os oprimidos pode ser inclusive índice de um humor mais à esquerda. Certamente tais expressões contrastam com vilipêndios à direita em tons arrogantes e

rancorosos de um suposto humorismo “politicamente incorreto” em reação à afirmação desses grupos.

Muitas das formulas emotivas erótico-grotescas presentes no *underground* e no *udigrudi* são hoje postas mais contundentemente em evidência pela denúncia dos movimentos feministas à “cultura do estupro”, e traz um problema para a compreensão dos significados da sexualidade na Contracultura e nas subculturas que tem nesse campo um de seus elementos identitários. A crítica progressivamente mais difundida e aceita à reprodução por parte da cultura *hippy* de valores patriarcalistas, quando não misóginos; ou ainda de uma tendência homofóbica por parte de seus quadros, pode se estender aos quadrinhos *underground* em muitas de suas apropriações daquelas tradições. Tais representações da sexualidade são permeadas, na longa duração da civilização ocidental aqui abarcada, por sua condição original de pertencimento contínuo a uma sociedade patriarcalista. Os quadrinhos *underground*, quando desenvolveram essa temática de perseguições e perversidades sexuais, ainda que sob o dúbio manto da ironia, foram repelidos não apenas pelos leitores ofendidos com o ataque mais geral a sua moralidade mas por aqueles que foram objeto de reificação simbólica. Leitoras mulheres empenhadas em sua libertação sexual, por exemplo, rechaçaram sonoramente muitas dessas representações.

Os representantes do cartum da imprensa alternativa brasileira também já se aventuravam no ramo dos comportamentos sexuais, apesar

de a temática não ser encarada como prioritária sob o regime ditatorial. Henfil, por exemplo, cunhou até um nome pro gênero (que não “pegou”), “pornocartum”. Em uma possível disputa de campo, foi interpelado a respeito por Laerte:

Todo patrulheiro, por mais conspícuos que sejam seus propósitos, tem o seu dia de patrulhado. No começo de 1977, Henfil publicou, na revista *Status Humor*, cartuns eróticos. Nada que merecesse constar no portfólio. Laerte Coutinho enviou-lhe, por carta, uma cobrança enjoada porque pertinente: “Eu queria reclamar do Henfil na *Status*. Tá muito comercial. Você não precisa disso. Não pelo humor sexual e tal, mas pela falta de cacete, um tipo de cacete que a gente se acostumou a ver em você.” Para quem coerência constituía valor intocável, doeram os apertões. Henfil poderia ter escondido a carta em qualquer mafuá, mas arranjou uma saída minimamente honrosa para publicizar a sua resposta no número 17 da revista *Fradim* (março de 1977): “Querida ver como é que é fazer pornocartum (falei primeiro!), sem compromisso maior além do exercício. Quero ficar bem livre, solto, sem esquemas, pra ver no que vai dar. Sem preocupação de dar o recado. Deixa ele sair no sangue ou na cor. (...) Sei, por experiências anteriores, que, quando menos esperar, eu pego estilo, a coisa vira séria e o cacete come. Outra coisa, Laerte: como cumpro minhas obrigações direitinho, (...) mereço contar uma anedota de papagaio de vez em quando, né? Agora, se começar só a viver de anedotas e chistes e calungas, aí sim! To me locupletando [referência à sua coluna no *Pasquim*] “Ou nos locupletemos todos ou restaure-se a

crítica”, iniciada em novembro de 1980, dirigida aos intelectuais que formariam o que Henfil identificou como “nova direita”]¹⁰⁴

Como jogo lúdico na vida cotidiana, os quadrinistas do *underground* brasileiro cunharam formas performáticas de “atentado ao pudor”, espécies de *pocket happenings* cômico-grotescos, visando pequenas perturbações no ordenamento moral pequeno-burguês dos meios que frequentavam. Os três amigos – Angeli, Glauco e Laerte – relatam que costumavam exibir as nádegas nuas das janelas dos veículos automotores.¹⁰⁵ Toninho Mendes, segundo Angeli,¹⁰⁶ abaixava as calças, nos bares que frequentavam, antes de verter cerveja sobre a cabeça. O strip tease já havia sido forma de manifestação política pelo editor, que tirara a roupa em reunião interna do jornal Versus em protesto contra os rumos políticos da publicação.¹⁰⁷ Marcatti arrotava retumbantemente na pizzaria lotada e virava-se com dissimulado ar de surpreso para um tímido Mutarelli. Talvez o objetivo maior dessa espécie de jogo fosse o de burlar os limites do próprio pudor moldado pelos códigos sociais consciente ou inconscientemente incorporados. Ao cabo, muitas de suas obras certamente continham motivações análogas de rebelar-se contra tais códigos, ultrapassar suas interdições.

104 MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 364.

105 Entrevista de Angeli, Glauco e Laerte à revista *Trip*, n. 27.

106 Entrevista concedida à Viviane Aguiar. Agradeço a ela pela disponibilização dessa documentação.

107 MENDES, Toninho. *Humor paulistano: a experiência da Circo Editorial, 1984-1995*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014, p. 20.

Inovação de primeira ordem dos quadrinhos *udigrudi* dos anos oitenta, legado dos quadrinhos *underground* norte-americanos, é a incorporação da vida cotidiana. Seja por meio de alguma perspectiva autobiográfica (temática que nos quadrinhos deve muito a Robert Crumb e Harvey Pekar), ou pela simples mas frequente incorporação de experiências pessoais em suas tramas quadrinísticas.¹⁰⁸ Antes da disseminação do autor-personagem, em que autor e seu alter-ego em forma de personagem compartilham fisionomias, nome e talvez experiências, a prática do autorretrato já era um jogo comum na fórmula dos quadrinhos de personagens. Umberto Eco, pioneiro nos estudos europeus dos quadrinhos, afirmou: “He sostenido siempre que los dibujantes se dibujan en sus protagonistas, o, a lo sumo, en los deuteragonistas, y quien ha visto personalmente a Al Cap, Feiffer, Schulz o Jacovitti, lo sabe.”¹⁰⁹

Os quadrinhos semi-autobiográficos ou pseudo-autobiográficos, que traziam elementos confessionais da experiência pessoal dos autores ou os colocavam como personagens de aventuras mais ou menos autobiográficas (por vezes menos relativa aos fatos biográficos e mais às fantasias pessoais), já possuíam paralelos brasileiros antes de a obra de

108 WITEK, Joseph. *Comic books as History: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989

109 ECO, Umberto. “Geografía imperfecta de Corto Maltés”. In: *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.

Crumb ser publicada por aqui¹¹⁰. Henfil, por exemplo (e mais uma vez), utilizou-se do Baixim como alter-ego em diversos momentos. Um traço peculiar de sua personalidade estendido ao personagem, era sua tara por pés. Sua persona pública externalizava o fato e colecionava fotos de pés enviadas pelas leitoras do *Fradim*, elegia os mais bonitos pés de celebridade do Brasil, bem como, pediu os sapatos de Hebe Camargo, no ar, como recordação. Era um traço que compartilhava com seu personagem.¹¹¹

Angeli e Glauco, pupilos indômitos de Henfil, transformaram-se em personagens (antes de Los Tres Amigos) em “O sol nasce para todos: ao sufocar dos bimbos”, representação da vida cotidiana no acme de sua banalidade. Açulados pelo tédio em um apartamento paulistano em uma dia tórrido, trajando apenas cuecas. Quem protagoniza a história são os “bimbos”, os conteúdos salientes das cuecas, que exultam com a possibilidade de respirar e tomar sol em liberdade, mas para sua imensa frustração, os dois desenhistas desocupados sentam-se no parapeito nus, mas de costas para a paisagem urbana: “As bundas, sempre as bundas”

Ainda nos primeiros anos de vida da Constituição de 1988, que marcaria o fim definitivo da censura estatal imposta às artes e à imprensa

110 Uma revista não seriada dedicada exclusivamente aos quadrinhos pseudo-autobiográficos de Crumb seria publicada no Brasil, *As aventuras de Robert Crumb*, contendo a historieta homônima, “The Adventures of Robert Crumb”.

111 SILVA, Marcos Antonio da. *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil* (ensaios sobre Fradim - 1971/1980. Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

(e a caricatura, o cartum e os quadrinhos eram enquadrados simultânea ou alternativamente em ambos os casos), uma revista de histórias em quadrinhos alternativas ganharia as manchetes nacionais. Ao se ver envolvida em um processo judicial sob acusação de atentado contra a moral e os bons costumes, a revista Dundum, de Porto Alegre, se viu no epicentro de uma celeuma “politiqueira”. No ano de 1988 também elegera-se para a prefeitura de Porto Alegre, Olívio Dutra, candidato do Partido dos Trabalhadores que daria início a uma sequência de 16 anos do partido à frente da prefeitura da capital gaúcha, à época um baluarte da militância petista no país. Uma das primeiras de muitas peças acusatórias, jurídicas ou midiáticas, que as administrações da Frente Popular teriam de enfrentar no ambiente tradicionalmente polarizado do cenário político gaúcho teve como bode expiatório, portanto, a revista Dundum Quadrinhos, doravante apenas Dundum.

Nas declarações acusatórias, por rádio, jornal ou na CPI instaurada na Câmara dos Vereadores da cidade, prevalece o juízo moralista contra a revista seguida de um “sou a favor da liberdade de expressão”. Entre várias, a alegação detratora mais pertinente era de que o problema seria o mau uso do dinheiro público. Os argumentos mais comuns reivindicavam o uso dos recursos para saneamento básico ou bibliotecas e estruturas escolares, explorando o desconhecimento do público sobre a divisão orçamentária que a maioria dos acusadores, especialmente os administradores oposicionistas, muito improvavelmente desconheciam.

Se partirmos de análise de Bourdieu, o financiamento público da cultura nesse caso visaria justamente propiciar a ampliação da liberdade criativa que, entregue apenas ao livre mercado artístico (seja erudito ou popular), seria restringida pela potencial lucratividade das obras.¹¹² Entre as artes ditas populares, a produção das histórias em quadrinhos certamente estão, no contexto brasileiro, entre as mais dificultadas no contexto mercadológico.

A acusação¹¹³ partiu de vereadores da oposição à Frente Popular e alegava infrações de duas naturezas. Primeira, como já dito, de improbidade administrativa contra o prefeito, que apoiou a edição com 9.600 folhas de papel no valor de CR\$ 8.039,35; segunda, de obscenidade:

O conteúdo da Revista é obsceno e ofensivo a moral e aos bons costumes, tanto pelos desenhos como pelas palavras nela inseridas.

Assim agindo, os acusados incidiram nas sanções dos arts. 321 e 234¹¹⁴, combinados com os arts. 69 e 29, todos do Código Penal.

112 BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press, 1995.

113 Processo: 691094510; 26/06/92; Comarca: 90000-Porto Alegre; CL/SER: 619/02 Processo crime; Sub/esp: 13/00 Cr. Resp. Pref. (DL 20; Câmara: 4.Câmara crime TJ; Relator: Érico Barone Pires.

114 A lei evocada, datada do Estado Novo, já parecia absurdamente anacrônica:

CP - Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940

Art. 234 - Fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos, ou multa.

§ 1º. Incorre na mesma pena quem:

I - vende, distribui ou expõe à venda ou ao público qualquer dos objetos referidos neste artigo;

II - realiza, em lugar público ou acessível ao público, representação teatral, ou exibição cinematográfica de caráter obsceno, ou qualquer outro espetáculo, que tenha o mesmo caráter;

III - realiza, em lugar público ou acessível ao público, ou pelo rádio, audição ou recitação de caráter obsceno.

Prossegue a defesa, após esclarecimentos quanto aos percursos burocráticos das folhas de papel:

“tal apoio se deu por iniciativa pioneira da Secretaria Municipal de Cultura (S.M.C.) em reunir autores de histórias em quadrinho, gênero, em que pese o moralismo ignorante e retrógrado dos que o consideram mera obscenidade, de inegável caráter cultural, e a que cabe àquela pasta estimular (...)”¹¹⁵.

Em seguida, o advogado de defesa enfatiza a natureza do apoio e evoca, significativamente, a lembrança de que um tal processo rememora os diferentes métodos até pouco tempo vigentes da censura:

“a Junta de Administração e controle do FUNCULTURA limitou-se a cumprir sua precípua finalidade de apoiar a (...) edição de obras de caráter cultural (...) como é, exatamente o caso do gênero de humor ou quadrinhos, goste-se ou não do mesmo, não cabendo à quem implementa política cultural democrática instituir censura prévia sobre seu conteúdo, para dirigir as manifestações artísticas ao gosto dos catões de plantão.”¹¹⁶

Diante do fato aclarado de que o subsídio com folhas de papel relacionava-se com fundo de apoio cultural da prefeitura, o Funcultura, a

115 Defesa de C. F. Guazzelli, *In*: Agravo regimental N°: 692104789; Cllasse/série: 624/02; Câmara: 4ª Câmara criminal; Relator: Des. Armando Mario Bianchi.

116 Idem, (defesa de C. F. Guazzelli,) p. 16,

CPI da Câmara dos vereadores lançou-se em suspicaz investida de doura natureza antropológica: “Saber se a Revista é cultural, em caso negativo, confirmando o desvio de verba.”¹¹⁷

De fato, há grande influência e intertexto (paródico) da pornografia na revista, então em galopante ubiquidade, como de resto nos quadrinhos adultos do mundo todo desde os *comix*. A controvérsia em torno da Dundum expressa uma crise em torno da nova situação de liberdade de expressão e do estouro da manada pornográfica. A peça mais polêmica da revista, entretanto, satiriza a instituição da Brigada Militar, a polícia estadual gaúcha. No quadrinho de Adão em que as brigadianas violentam um cidadão, a sexualidade surge como elemento de extrema violência física e simbólica somadas, com vistas à afirmação de poder e dominação sobre o corpo alheio e à humilhação psicológica da vítima. Aí o recurso ao estupro é análogo à técnica de tortura com vistas à subjugação de um adversário. No humor gráfico de Adão, como em muitos outros exemplos do *udigrudi*, é frequente a aproximação com o o palavrão, o linguajar sexualizado relacionado à violência verbal e ao rebaixamento moral.

117 DOCS. 8 - CPI “REVISTA DUNDUM”; PROCESSO 1407; REQUERIMENTO 201/90, p. 532.

III.iii. A pós-vida dionisiaca: longevas tradições iconográficas

A gestualidade de volúpia exacerbada, ainda que em caricatura, é reconhecivelmente humana. Para além de sua verdade natural, a expressão da sexualidade nas artes diz muito sobre sua elaboração cultural. Os paralelos entre essas imagens encontram-se além dos temas, da representação explícita do corpo humano e da atividade sexual. Propomos que tais relações podem vir a ser estudadas e compreendidas em uma chave conceitual anteriormente utilizada para entender outras relações entre tempos mais e menos antigos tendo as artes como fonte histórica. Trata-se da ideia de *Pathosformel*, que em outro momento iluminara as relações entre a Antiguidade Clássica e o Renascimento.

O conceito da *Pathosformel* provém da obra de Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg, historiador da arte que tem entre seus discípulos Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich *et alia*¹¹⁸. Por ser um neologismo que funde a língua helênica e a germânica [$\pi\alpha\theta\omicron\varsigma$ +*Formel*: literalmente, “fórmula de *pathos*”] é referido invariavelmente em sua grafia original (iniciada em versal como todo substantivo de língua alemã), sendo-lhe acrescidas propostas de tradução elucidativas. Partindo do seu primeiro elemento, lembremos que o *pathos* [$\pi\alpha\theta\omicron\varsigma$] constitui uma das formas de persuasão na retórica de

118 Para uma introdução à esse legado historiográfico ver BURUCÚA, 2007 e GINZBURG, 1999.

Aristóteles, na qual é um apelo às emoções do ouvinte¹¹⁹. Quando Warburg remete à “fórmulas” para se referir a esse expediente, entre outras preocupações, encontra-se a de salientar o caráter significativamente repetitivo de alguns desses recursos na história da arte. Não há uma definição explícita do conceito na obra de seu proponente original, sendo seus usos os maiores indícios de suas possibilidades.

Entre os continuadores mais próximos a Warburg, os quais produziram no campo da História da Arte, o conceito se manteve presente com maiores ou menores modificações e diferentes ênfases. É o recente resgate do conceito para o campo da História Cultural que gostaríamos de incorporar aqui. A mais notória e influente das apropriações recentes é de Carlo Ginzburg. Na suma do historiador italiano, tal noção “ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas”.¹²⁰ Ginzburg observa que há na própria ideia das *Pathosformeln* uma tensão entre história natural e social. Segundo ele, há uma inspiração darwiniana na afirmação de Warburg de que “engramas de uma experiência apaixonada sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória”.¹²¹ O autor acrescenta:

119 GILLIES, 1823, livro 2, capítulo 1. Para cotejo: ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ. *Ρητορική*. Disponível em: <<http://el.wikisource.org/wiki/Ρητορική>>, acessado em 8 de junho de 2015.

120 GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 12.

121 WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. Apud: GINZBURG, *ibidem*, p. 11.

Essa tensão tem raízes objetivas. A transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastantes longos da evolução.¹²²

Outro que se seguiu a Ginzburg, o historiador argentino José Emílio Burucúa também acentua a tensão presente no conceito, embora em outros termos. Ela se expressa na oposição entre uma noção fundada na temporalidade – elegida por ele em razão de seu ofício – e outra que seria a “de uma organização atemporal dos significados, das formas e das emoções que atravessa povos e civilizações como uma estrutura antropológica tendencialmente universal”.¹²³ Segundo Burucúa, a ambiguidade é presente na própria obra de Warburg como resultado de sua busca por conceitos comuns à morfologia e à história, em seu programa para a fundação de uma certa antropologia histórica. Mesmo admitindo a possibilidade do segundo entendimento, o autor é enfático em dissipar qualquer confusão ou identificação de parentesco entre a *Pathosformel* warburguiana e o “inconsciente coletivo” de Carl Gustav Jung. Enfim, sua definição é a seguinte:

¹²² GINZBURG, *ibidem*.

¹²³ BURUCÚA, José Emílio. *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 11 (tradução nossa).

(...) uma *Pathosformel* é um conglomerado de formas representativas e significantes, historicamente determinado no momento de sua primeira síntese, que reforça a compreensão do sentido do representado mediante a indução de um campo afetivo onde se desenvolvem as emoções precisas e bipolares que uma cultura salienta como experiência básica da vida social. Cada *Pathosformel* se transmite ao longo das gerações que constroem progressivamente um horizonte de civilização, atravessa etapas de latência, de recuperação, de apropriações entusiastas e metamorfoses. É uma característica fundamental de todo processo civilizatório historicamente singular.

Há uma terceira contribuição conceitual de interesse para os campos da história e dos estudos culturais em geral por parte do filósofo italiano Giorgio Agamben. Para o filósofo, as *Pathosformeln* seriam “cristais de memória”¹²⁴:

As imagens que compõem nossa memória tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros, e trata-se justamente de restituí-las a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, a sua vida é sempre já *Nachleben*, sobrevivência, estando sempre já ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral.¹²⁵

¹²⁴ AGAMBEN, 2007b.

¹²⁵ *Ibidem* (tradução de TEIXEIRA, 2010). Nessa passagem subjaz uma proposta de Agamben que em outro momento é explicitada: a aproximação entre a *Pathosformel* warburgiana e a *dialektische Bild* benjaminiana.

Figura III.1: Ânfora grega atribuída ao Pintor de Pan , ca. 400 a.C.

Figura III.2: “Afrodite, Pan e Eros”, escultura em mármore proveniente de Delos, ca. 100 a.C.

Os usos do conceito para além dos cânones da história da arte já encontrava-se em Warburg, que partia de sua concepção de *Kultur* alargada pela antropologia e que não limitava seus objetos de estudo à uma distinção entre as belas artes e as artes ditas “menores”, vício corriqueiro entre historiadores da arte. A *Nachleben* – pós-vida, ou sobrevivência – do *ethos* dionisíaco da antiguidade pagã, outrora expresso em ânforas, afrescos e esculturas, parece ter vindo à tona no século XX justamente por meio redutos de produções subterrâneas da indústria cultural. É como se um novo renascimento artístico da antiguidade tivesse lugar na contracultura ocidental da segunda metade do século XX. O fenômeno é especialmente notável na reaparição de *Pathosformeln* associadas a modos de vida dionisíacos, priápicos, satíricos e eróticos onde imagens da antiguidade clássica ressoam nas histórias em quadrinhos *underground*, os *comix* norte-americanos e os *fumetti erotici* europeus. Se tais expressões artísticas são nutridas diretamente no seio das contraculturas *beat* e *hippie* e do maio de 68, é inegável que alucinações de tempos mais remotos também fizeram suas cabeças.

Foi de extrema influência para Warburg e os futuros desenvolvimentos do conceito da *Pathosformel* a polaridade cultural proposta por Nietzsche, do dionisíaco e do apolíneo. Além de m ressurgimento dionisíaco na Contracultura, renascem também diversos elementos de um certo neopaganismo. Ao longo de toda a hegemonia da

moral judaico-cristã no ocidente que suplantou a religiosidade pagã e relegou as expressões dos desejos humanos às criptas,¹²⁶ a iconoclastia cristã foi tanto mais severa e perene em sua perseguição às imagens da sexualidade, tapando e quebrando as “vergonhas” onde quer que as vissem. É em oposição a essas mentalidades que brotam uma grande parte das imagens da contracultura.

A categoria artística do grotesco é a melhor alegoria e síntese para esse fenômeno. Em sua etimologia encontram-se os afrescos decorativos (*grottesco*) da antiguidade romana redescobertos em escavações do século XV em sítios chamados *grotte* (grutas). Esses afrescos geralmente mesclam plantas, animais, monstros e quimeras com figuras humanas nuas e seminuas em um emaranhado sinuoso. Tornaram-se mais um motivo de reapropriação da antiguidade por parte dos artistas renascentistas, sendo Rafael o mais ilustre dentre os executores de grotescos, no sentido original do termo. Quem empreendeu a mais completa história do conceito de grotesco foi o historiador da literatura alemão Wolfgang Kayser, que apesar de seu histórico de militante nazista elabora uma interpretação das vanguardas e em especial do surrealismo que destoa do apedreado opróbrio da “arte degenerada”. Segundo o autor, no Renascimento já havia uma recepção dos grotescos romanos como “algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo

126 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007a, p. 49. No pequeno ensaio “Desejar”, Agamben nos brinda com a pintura *L'idole*, de Félicien Rops, em que se vislumbra um ritual priápico de relação carnal com a imagem do deus.

angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas”.¹²⁷ Através das metamorfoses do substantivo em adjetivo e em conceito, Kayser defende com erudição sua particularidade enquanto categoria artística e sua essência ambígua de horror e humor em que a realidade se encontra suspensa ou alienada. O significado emotivo dos grotescos para os próprios antigos já é mais difícil de sondar. O significado moderno do conceito de grotesco, contudo, é muito adequado à forma de representação da sexualidade empreendida pelos quadrinhos alternativos.

¹²⁷ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 20.

III.iv. “*Nihil sacrum est*”: profanação ética e estética dos tabus sexuais

É no século XVIII que, para além das formulas emotivas mais antigas, brotam as raízes mais firmes do quadrinho contracultural: a literatura pornográfica e o cartum político, especialmente em suas vinculações com a Revolução Francesa. Através da comparação pode ser possível observar muitas continuidades entre tais manifestações em sua oposição à longeva hegemonia da ordem cultural de matriz cristã. Nos são mais pertinentes, entretanto, as inovações. Embora possamos ver muitas semelhanças entre o tríptico do Jardim das Delícias de Hieronimus Bosch (de 1504) e as cenas orgiásticas recorrentes nos *comix*, queremos investigar a especificidade do momento mais recente nessa história de tensão cultural em torno da economia dos prazeres. Se já há uma enunciação figurativa da orgia, no século XVI dá-se ainda em registro religioso. É a partir do Iluminismo que a sexualidade desvencilha-se da teologia e que estão dadas as condições, portanto, para o tratamento profano da sexualidade.

Elias Thomé Saliba nos adverte que a literatura hoje dita pornográfica confundia-se, na França pré-revolucionária, com os chamados “livros filosóficos”, que de toda sorte também eram tidos como “livros que expunham o mundo lascivo, ateu, irreverente e

atrevido dos primórdios do iluminismo”.¹²⁸ Reminiscências dessa terminologia é relatada por Athos Damasceno,¹²⁹ que em seu estudo da imprensa ilustrada no Brasil do século XX, observa que frequentemente o adjetivo “pornográfico” estava entre os mais correntes para se referir aos pasquins ilustrados que circulavam nas cidades. Para Saliba, “Sade pode ser visto como o catalisador de uma longa tradição de literatura pornográfica que, no século da revolução, serviu de veículo para o protesto político – o que, a rigor, dificilmente se repetiria nos séculos seguintes”. De fato, é imperioso resguardar as particularidades históricas dos “livros filosóficos” que circulavam anteriormente à Revolução Francesa com relação à imprensa ilustrada do século XIX e, finalmente, com os quadrinhos alternativos do século XX, especialmente em seus efeitos sociais. Quanto ao pertencimento àquela tradição, ao menos na forma como tomam o recurso aos temas chocantes e ao seu ímpeto iconoclasta, é possível perceber uma apropriação hereditária e tentativa de continuidade por parte dos dois últimos.

O movimento iconoclasta e ateu da literatura pornográfica do século XIX, segundo Michel Foucault, não apenas contribuiu para sacramentar o fim de uma visão de mundo teológica, como possui importantes implicações discursivas. A propósito da noção de “transgressão” em Bataille, Foucault observa ambiguidades e contradições no fato de a

¹²⁸ SALIBA Elias Thomé. “Pornografia e revolução”. In: *Entrelivros*. N. 12, pp. 40-41.

¹²⁹ DAMASCENO, Athos. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, sem data.

sexualidade se fazer cada vez mais presente na cultura ocidental dos últimos séculos.

Talvez a emergência da sexualidade na nossa cultura seja um acontecimento com valor múltiplo: ela está ligada à morte de Deus e ao vazio ontológico que esta deixou nos limites do nosso pensamento; está também ligada à aparição ainda vaga e hesitante de uma forma de pensamento em que a interrogação sobre o limite substitui a busca da totalidade e em que o gesto da transgressão toma o lugar do movimento das contradições. Está, enfim, ligada a um questionamento da linguagem por ela mesma em uma circularidade que a violência "escandalosa" da literatura erótica, longe de romper, manifesta desde o primeiro uso que ela faz das palavras. A sexualidade só é decisiva para nossa cultura se falada e à medida que é falada. Não é nossa linguagem que foi, após dois séculos, erotizada: é nossa sexualidade que, depois de Sade e da morte de Deus, foi absorvida no universo da linguagem, desnaturalizada por ele, colocada por ele no vazio onde ela estabelece sua soberania e onde incessantemente coloca, como Lei, limites que ela transgride.¹³⁰

Se, por um lado, pode ser verdade tal contradição se tomarmos o desenvolvimento da cultura ocidental em sua totalidade, naquilo que é irreversível, ainda nos parece que as dinâmicas conflituosas internas ao jogo cultural não pode ser desprezada na tentativa de compreensão dessa emergência da sexualidade. Pornógrafos *versus* censores, profanadores

130 FOUCAULT, Michel. "Prefácio à transgressão", *Critique*, n— 195-196: Hommage à G. Bataille, agosto-setembro de 1963, ps. 751-769, pp. 44-45.

versus religiosos, desviantes *versus* empreendedores morais *et alia*, foram sujeitos desse processo de sexualização da linguagem com vistas a lutas envolvendo dinâmicas de poder sobre os corpos cujas possibilidades podem ir da aniquilação e da tortura física de outrem à autogestão corporal, sexual e psicoativa, no outro extremo.

Para os religiosos de todas as vertentes, especialmente os líderes espirituais, monges *et cætera*, que preconizam a sexualidade como um aspecto impuro da existência humana e portanto recomendam e seguem – ou dizem seguir – o celibato como parte de seu *ethos* ou *life style*, a acusação zombeteira de se tratarem de “santos do pau oco” é um expediente de dois sentidos para os quadrinistas *underground*. Primeiro, por beberem da fonte libertina, laica, ateia ou apenas anticlerical do cartunismo político revolucionário que remonta à Reforma Protestante e à Revolução Francesa. Secundariamente, contudo, diferem diametralmente dessas expressões mais antigas da caricatura, que concordam com o aspecto imoral, reprovável da sexualidade. Os *comix* e *udigrudis*, ao sexualizar personagens como Mr. Natural (de Robert Crumb) ou Rhalah Rikota (de Angeli), condenam a pretensão supra-humana, a hipocrisia e picaretagem de sua filosofia, de sua suposta atitude celibatária e da desfaçatez de seus abusos de poder. Em termos gerais, representam a sexualidade como esfera positivamente irresistível e da natureza humana. O rebaixamento moral, portanto, não se ocorre em razão da representação sexualizada dos religiosos. O rebaixamento moral

decorre da representação de seu ideal como falso e, portanto, de sua prática religiosa como hipócrita.

Tomemos o exemplo emblemático dos personagens acima citado. Poderia se dizer, *grosso modo*, que Rhalah Rikota, de Angeli, é uma versão nacional de Mr. Natural, de Robert Crumb. O denominador comum da equação é a sátira aos gurus e líderes espirituais de toda ordem. Para ser mais exato, a motivação primordial de ambos os autores é um ateísmo militante que ridiculariza qualquer pensamento místico ou instituição religiosa, e aí compartilham uma das vertentes dominantes dos quadrinhos *underground*: a vertente iconoclasta (cabe lembrar que há uma vertente mística que passa pelas conversões religiosas de Rick Griffin e Glauco Villas Boas, para ficar em dois exemplos). Os gurus são representados, ainda que com pequena dose de ambiguidade, como charlatães. Rhalah Rikota e Mr. Natural são líderes espirituais de chãs aspirações, pois fazem usufruto terreno do poder sobre seu séquito que o pensamento religioso lhes confere. Seu comportamento lascivo e glutão comprova sua hipocrisia. Como última consequência, contém a ridicularização da ingenuidade, gregarismo e busca messiânica dos religiosos em geral quando da representação dos seus seguidores (e aí há inúmeras gradações que vão do cristianismo e hinduísmo às filosofias *hippies* de tipo Nova Era).

Os personagens de tiras cômicas muitas vezes carecem de um caráter coerente, pois suas ações e ideias são muitas vezes engendradas em uma

escrita diária quase automática e amiúde motivadas por uma espécie de *zeitgeist* de curtíssimo prazo. O resultado final de uma compilação de tiras cômicas de um personagem como Rhalah Rikota é, por exemplo, o personagem contraditório. Alguns personagens de Angeli são descendentes diretos do Amigo da Onça. Rhalah Rikota é um deles. Não só aproveita-se de seu poder sobre seus discípulos para obter toda sorte de benefícios materiais, mas goza desse mesmo poder exacerbando-o, tripudiando das fragilidades de quem nele procura consolo¹³¹.

Dois tabus sexuais em especial, por sua universalidade para além da moral religiosa, são confrontados nos quadrinhos *underground* com vistas à escandalização e ao desconforto espiritual: incesto e pedofilia. Enquanto grupos musicais como o *The Doors* (cujo nome é inspirado na obra *The Doors of Perception*, de Aldous Huxley) promoveram seu escândalo moral em 1966 com citações ao mito grego de Édipo,¹³² quadrinistas *underground* como Robert Crumb, em 1968, ilustrou com riqueza de detalhes a historinha de uma família de classe média norte-americana em que a prática do sexo incestuoso era um divertimento doméstico.¹³³ Nos quadrinhos *underground* brasileiros também encontramos exemplos desta cepa “infame” e “escandalosa” de arte.

131 Para uma análise aprofundada do personagem e suas amplas relações com a cultura nacional, cf. SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

132 A referida canção, “*The End*”, atinge seu clímax com as frases: “*Father, I want to kill you / Mother, I want to fuck you*” (“Pai, eu quero te matar / Mãe, eu quero te foder”)

133 “*Family that fucks together stays together*” (“A família que fode unida permanece unida”), de Robert Crumb.

A virada dos anos oitenta para os anos noventa folclorizou-se, no Brasil, por uma indústria cultural infantil com altas doses de apelo sexual, duplicidade de sentido e, em alguns casos, alusões pedófilas mal disfarçadas. É de ironia bizarra que quando da escrita desta tese, grupos neoconservadores de extrema direita busquem disseminar pânico moral associando as artes com um suposto complô pedófilo. No pós-ditadura, injunções muito mais reais dessa natureza partiram das redes de televisão consolidadas pelo projeto midiático da ditadura. As apresentadoras de programas televisivos infantis frequentemente vestidas em trajes insinuantes podiam também ser encontradas nas páginas das revistas masculinas completamente nuas, para citar apenas o exemplo mais notório.

Nas páginas da revista *Udigrudi* figuram os quadrinhos do “Papa-anjo”, de Brito, um protagonista pedófilo. A revista, caracterizada por um estilo próximo ao das revistinhas ilustradas de anedotas, oferece uma experiência ainda mais incômoda por se pretender chocante meramente em tratar do tema, sem conter maiores problematizações da natureza ética do tabu. Em outras histórias de revistas mais enraizadas em uma identidade alternativa, o tema ganha tratamento à altura. Em histórias como “Darling Diary”, de Laerte, e “El hombre de la Rambla”, de Guazzelli, é a violência de uma relação de poder abusiva entre personagens desiguais que é representada.

III.v. Arquétipos, símbolos e representações

Re Bordosa subverte estereótipos e anedotas de boêmios e alcoólatras, tão profusas na cultura popular brasileira, justamente por se tratar de uma mulher. O espaço boêmio dos bares e o hábito da bebida, no sistema de valores machistas vigentes, era domínio dos homens. Daí o poder contestatório que emana da personagem, em sua completa indiferença quanto ao referido padrão de comportamento. Em outra história de uma página, Angeli explicita tal abordagem. Retrata duas mulheres conversando em um bar, felizes com a mudança cultural de que protagonizavam ao ocupar aquele tipo de espaço público, de que agora era possível ver mais mulheres fazendo o mesmo que elas. No último quadro, aberto no resto do bar, vemos que há apenas mulheres ali.¹³⁴

Variações de *Pathosformeln* antigas ressurgem nos quadrinhos *underground* associando um erotismo sublime com uma lubricidade cômica e grotesca. O elo imediatamente anterior aos *comix* são, sem sombra de dúvida, erotismos sutis dos desenhos animados e suas exacerbações escancaradamente pornográficas das *tijuana bibles*. As perseguições de Brutus à Olívia Palito e as fugas de Betty Boop, que em si contém essa gestualidade caricaturada, servem de exemplo. Os quadrinhos *underground* dão continuidade ao jogo e lançam mão do

134 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 5, junho de 1986, contracapa.

erotismo grotesco programaticamente. Na raiz dessa apropriação está sua descendência na tradição do cartunismo político e de costumes (esse último entendido como pertencente ao âmbito da ética e da moral). O elo remoto do arquétipo de Pan e Afrodite (ou das mênades), por exemplo, é o mais frequente em suas narrativas, onde invariavelmente vemos representadas a figura feminina de forma erótica, *id est*, destinada à excitação masculina; e a figura masculina de forma grotesca, destinada à repulsa e ao riso. Se faz mais evidente no quadrinho norte-americano: Robert Crumb, Robert Williams, Gilbert Shelton, Steve Clay Wilson *et alii*. Há alguns dois casos específicos em que o protagonismo feminino fazem lembrar Afrodite: é o caso de *Paulette*, personagem de Pichard e Wolinski; e de *Valentina*, de Gido Crepax [em anexo]. Ambas encarnam o ideal de amor universal preconizado pelo movimento *hippie*. Seus vilões desempenham os mais variados papéis de faunos, incubos e vampiros e representam de forma condenatória (um tanto quanto expiatória) o patriarcalismo burguês.

A capa da revista Circo de número 3,¹³⁵ dedicada ao tema do erotismo anunciado na chamada sobre “Irresistíveis impulsos animais”, assinada por Jaime Leão sobre ideia de Luiz Gê. Jayme Leão notabilizou-se por ilustrações em veículos da imprensa alternativa como *Opinião*, *Movimento*, *Ex*, bem como pela autoria de muitas capas da famosa *Serie Vaga Lume* de literatura infanto-juvenil e de cartazes de

135 *Circo*. São Paulo: Circo Editorial, número 3, março-abril de 1987.

filmes brasileiros do gênero das pornochanchadas. Trata-se de uma das capas mais impactantes e emblemáticas dos quadrinhos alternativos brasileiros do período. A representação explícita da nudez feminina que era progressivamente ensaiada nos cartazes cinematográficos dos anos setenta encontrara o *strip tease* ainda mais apressurado das capas de revistas masculinas nos anos oitenta. Se, a fundo, o olhar predador masculino precede a temática, por outro, o tratamento do tema da capa é de nuances mais complexas. A referência intertextual explícita é ao King Kong, notório personagem dos primórdios do cinema falado. A cena satirizada é mais famosa do filme, quando o gorila gigante cercado por artilharia aérea sobe no Empire State Building com sua amada sob o punho cerrado. Na versão tupiniquim circense, os papéis são invertidos e quem persegue o acuado gorila equilibrista até o topo do Banespa, prédio icônico do centro histórico paulistano, é uma gigantesca loura em pelo. A possibilidade de outros intertextos não pode ser negligenciada. A mais importante para o contexto específico é aquela da figura caricatural alegórica do gorila como integrante do repertório discursivo das esquerdas.¹³⁶ Importado do peronismo, o recurso ao animal como alegoria para os militares ultradireitistas em sua truculência e autoritarismo teve seu ápice no período Goulart. Segundo Rodrigo Patto Sá Motta, que estudou extensivamente a caricatura do período,

¹³⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A figura caricatural do Gorila nos discursos da esquerda”. In: *ArtCultura*, v. 9, n. 15, Uberlândia, 2007, pp. 195-212.

No campo representacional das esquerdas, uma das principais armas discursivas mobilizadas foi o gorila. Nesse caso, a representação metafórica acionada é que as forças de direita tinham as mesmas características do símio, associadas à imagem de atraso e reação. A construção do gorila enquadra-se perfeitamente nas teorizações clássicas do riso, pois se tratava de zombar do outro através do rebaixamento grotesco, nesse caso, representando o inimigo político como animal. E a besta não foi escolhida de maneira aleatória: o gorila sugere um ser dotado de força maciça, brutal, mas, ao mesmo tempo — e aí reside parte do efeito cômico —, o animal evoca a idéia de rudeza, de ignorância.¹³⁷

A figura do gorila em geral, por vezes de alguma outra espécie de símio de constituição física avantajada, serviu de caricatura alegórica para as ditaduras militares latino-americanas em particular. Seu antecessor estelar e descomunal, atendendo pelo nome próprio de King Kong, podia estar mais profundamente encravado no imaginário ideológico das massas industriais. Adorno reconheceu o personagem como integrante de um rol de “projeções colectivas do monstruoso Estado total. Pela habituação a figuras gigantescas, faz-se a preparação para os seus horrores”.¹³⁸

A formula emotiva evocada pelo desenho, contudo, vê-se invertida. Se as pulsões sexuais bestializadas na figura dos faunos e sátiros antes perseguia as ninfas em flor com olhos e braços magnetizados, agora é

¹³⁷ *Idem*, p. 198.

¹³⁸ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, c. 74.

uma mulher em ameaçador furor sexual quem encurrala a alegoria bestial das manifestações de poder viril e patriarcal, mormente autoritárias e opressivas. A capa de Leão e Gê, misturando o repertório da pornochanchada, do cartum político e da sátira *underground* à mídia de massa, resulta em um manifesto tão despretenso quanto programático das intenções políticas do quadrinismo *udigrudi* tupiniquim. A estratégia é dar livre vasão e expressão às representações sexuais, emotivas e lúdicas. O método, arrebatando os corações e mentes da juventude rebelde e chocar a todos os representantes da ordem moral burguesa e cristã. O resultado esperado: o prazer e o riso da gozação compartilhado entre os seus e a desmoralização dos rivais – sem maiores utopias. Os limites críticos da sátira, contudo, não podem ser obliterados. Trata-se de mais uma capa de revista com “mulher pelada”, destinada ao deleite do olhar predador masculino, não à afirmação política do poder feminino – tanto menos à mobilização política das mulheres. A desconstrução do patriarcalismo, presente de fato entre as melhores intenções dos quadrinistas subterrâneos, esbarraram em sua condição histórica e humana. O machismo primata pode seguir reinante, ainda que nu.

Figura III.3: Capa da *Circo*, número 3, por Jaime Leão.

Personagens dessa cepa de *femme fatales*, a *vamp* Mara Tara, de Angeli, foi antecédida por Sandra-Lib, de Henfil,¹³⁹ personagem feminista que rouba as calças dos homens com quem cruza nas ruas. Embora uma seja ninfomaníaca e a outra feminista, é seu empoderamento (sexual e contestatório, respectivamente) que coloca os homens em posição defensiva e constrangedora. A personagem de Henfil faz referência ao Women's Lib (encurtamento de Women Liberation Movement), o movimento de liberação feminina. Mara Tara, apesar de lograr efeitos parecidos com relação aos homens, não é uma feminista, mas uma ninfomaníaca. Não apenas a independência feminina é temida pelos homens, como narrou Henfil, mas a proatividade sexual feminina também. A personagem é inspirada em espécies de aracnídeos cuja fêmea, após o ato sexual, mata e devora seus parceiros. Mara Tara, cuja identidade secreta é uma recatada cientista de jaleco branco, ao se transformar veste uma indumentária sadomasoquista preta brilhante e lança-se à caça de vítimas para sugar até a morte via sexo oral. As fórmulas emotivas da personagem também partem de uma relação invertida do fauno e das ninfas, na qual é a fêmea bestializada pelo furor sexual, quem persegue machos humanos aterrorizados. Foi a personagem

¹³⁹ SILVA, Marcos Antonio da. *Rir das ditaduras*: os dentes de Henfil (ensaios sobre Fradim - 1971/1980). Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

de Angeli que mais vezes protagonizou capas da *Chiclete com Banana*, exemplo de sua importância simbólica destacada no rol de tipos do autor.

Assim como as personagens dos quadrinhos *underground* são frequentemente tipos desviantes ou, ao menos, extravagantes, há nas narrativas e representações da sexualidade um apreço humorístico pelas mais diversas parafilias, que em jargão do empreendedorismo moral são quase sempre descritas como “perversões sexuais”. O tratamento da variedade de comportamentos sexuais humanos também é diversificado. Do sadomasoquismo, exibicionismo, podolatria *et cætera* à zoofilia e pedofilia, todos casos em que há um efeito de estranhamento, pode haver desde a busca por um consequente efeito cômico ou mesmo tragicômico. Enquanto os primeiros geralmente são vistos como variações inusuais mas inofensivas da sexualidade humana, os dois últimos casos situam-se na esfera da violência sexual. No caso dos quadrinhos alternativos dos anos oitenta, a violência é também uma das temáticas mais recorrentes, não raro associada à sexualidade.

Quando do duradouro escândalo da *Dundum*, os detratores moralistas da revista indignaram-se especialmente quanto à representação de relações sexuais de zoofilia. A edição da revista dedicada ao tema era particularmente provocadora por associar a referida prática sexual à própria identidade gaúcha de seu entorno cultural. Adão Iturrusgarai, partindo da zoofilia para a dendrofilia (atração sexual por vegetais), retratou o amor de um homem por uma melancia dentre uma lista de

possibilidades afetivas. É impossível não lembrar de um episódio particularmente pitoresco no que se refere à história da censura de cunho moralista durante a ditadura. O filme “Contos eróticos”, uma coletânea de quatro episódios, foi censurado por conta do último conto, “Vereda tropical”. O conto cinematográfico narra a idiossincrasia sexual de um doutorando que mantém relações sexuais com frutas e verduras, com especial apreço para as melancias, cujas propriedades eróticas narra com riqueza de detalhes para sua amiga. As cenas das relações sexuais do protagonista com as melancias são leves. Há cenas de coito da melancia sem exposição da genitália humana e uma ereção da melancia seguida de sexo oral homoerótico. Há também muito afeto, com carinhos e assassinato passional da melancia. O fato de que uma película sobre dendrofilia tenha sido censurada revela que uma das preocupações da moralidade vigente é um senso de normalidade, onde os desvios *per se* são considerados perversos e patológicos. A referência à melancia, nesse contexto, remete inevitavelmente ao emblemático episódio de disparatada consternação pudica da censura ditatorial.

Quanto à zoofilia, há diversas histórias em que o tema é tocado em diversas publicações. Em “A vaca vai pro brejo”¹⁴⁰, o alter-ego de Angeli encontra-se em alta madrugada às voltas com um *deadline* de cinco páginas para serem entregues à gráfica na manhã seguinte quando recebe a inesperada visita de uma vaca desconhecida. A vaca, malhada e de

140 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 6, 1986, pp. 5-9.

óculos escuros, narra sua vida à procura do brejo que passa por comunidades alternativas e passeatas de cem mil vacas “...chegando ao limite máximo da procura”, em que aborda um executivo com oferta indecorosa: “São 50 paus por uma chupadinha”. O proverbial fundo do poço ela descreve no quadro seguinte: “Até com drogas eu me envolvi”. Empunhando um canudo na narina prestes a inalar duas carreiras de cocaína estendidas na mesa sob a luz de uma luminária a vaca declara: “Eu juro que esta é a última antepenúltima da noite”. Ao final do encontro a conversa assume contornos lúbricos que sugere um desenlace amoroso entre os dois personagens. As cinco páginas de quadrinhos que faltavam são abandonadas.

Em “Balada do lobisomem”,¹⁴¹ Laerte desenvolve a trama a partir da sátira dos *thrillers* cinematográficos – policial na primeira parte, de terror na segunda. Uma mão humana, sob influência lunar, metamorfoseia-se em uma pata de afiadas garras. À notícia de que há um lobisomem à solta pela cidade, seguem-se cenas de uma gigantesca operação policial. Viaturas, helicópteros, *walkie-talkies*, megafones... Silver Joe, o antagonista do Lobisomem (e dos Piratas em outra história) personifica em caricatura a truculência policial. Um apartamento de classe média é violado pela polícia com o folclórico “pé na porta”. Para procurar pistas do lobisomem, um dos agentes revista a estante de livros. Uma inequívoca alusão à perseguição política dos anos ditatoriais,

141 *Circo*. São Paulo: Circo, número 2, janeiro/fevereiro de 1987, pp. 7-16.

à época muito recente, em que livros eram tomados como indícios de subversão. Em suma, a cidade em estado de sítio, pânico e alvoroço. A seguir, os agentes policiais são trucidados pelas garras do licantropo com requintes de ultraviolência. Silver Joe é poupado após urinar nas calças. Corta. Um pirata navega solitário em um pequeno bote – o rio está manso e o silêncio da noite é cortado pelas remadas e por um caminhão na marginal. O filibusteiro de bandana e argola na orelha é um dos tripulante inferiores da temida nau dos Piratas do Tietê. Encosta o barco em uma margem erma e enrola um cigarro. Pode muito bem se tratar de tabaco, mas o contexto de utilização da substância, ritualizada na busca de um *setting* específico e ideal aproxima-se da prática comum de usuários de canábis. Os desenvolvimentos seguintes podem indicar que o objetivo do pirata era outro. Enquanto fuma seu cigarro, também o pirata é retratado pela retaguarda, e o leitor é induzido assim a deduzir o seu trágico destino. Falso. A investida do lobisomem não é sanguinária. É a saliva que transborda dos corpos, excedente de um beijo apaixonado. O pirata, nas garras do lobisomem, olha para ele com as pálpebras semicerradas e exclama: “Veio quente, hoje, ein? Legal.” Ao final, o lobisomem uivante é sodomizado pelo pirata. O *grand finale* da narrativa revela um furtivo encontro amoroso dos heróis, cruzamento de homossexualidade com zoofilia.

Intertexto ineludível, voluntário do autor ou não, é o da canção dos Secos e Molhados, “O vira” (de João Ricardo e Luli), por sua marcada

presença no repertório roqueiro nacional. O grupo, que logrou grande sucesso com suas performances teatralizadas, “incluía [em seu repertório] temas alusivos à flutuante identidade de gênero”, como salientou Marcos Silva a respeito da canção em sua análise das “bichices” do Baixim, de Henfil. No caso de sua canção mais famosa, o “refrão indicava reversíveis metamorfoses naquele campo – ‘Vira, vira, vira homem, vira, vira / Vira, vira lobisomen, vira, vira’”.¹⁴² Dado esse contexto, e às alusões de ambas as peças à homossexualidade como metamorfose noturna é possível tomar o lobisomen como alegoria de uma identidade de gênero secreta.

Nos quadrinhos *udigrudis*, piadas depreciativas de gays abundam. Talvez seja o grupo mais vilipendiado, mesmo não sendo claramente identificado como antagonista identitário. Por outro lado, surgem em diversos momentos representações positivas da homossexualidade, em especial quando ressaltado seu caráter desviante. Há mostras, inclusive, de que os autores do *underground* buscam exercitar o *mea culpa* eventualmente, em uma alternância ambígua entre a reprodução e a desconstrução de preconceitos. No primeiro caso, as características associadas à homossexualidade são predados depreciados, alhures acionados como ofensas. Antes de tudo, o pano de fundo desse palco é quase sempre o “humor pelo humor”. Seu *modus operandi* inclui,

¹⁴² SILVA, Marcos Antonio da. *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil* (ensaios sobre Fradim - 1971/1980). Tese de livre-docência, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000., p. 123.

naquele momento, uma espécie de escrita automática que pretende-se despida de autocensura. Também é comum direcionar a acidez do humor contra tudo e todos – sendo o humor autoderrisório, inclusive, muito frequente. Nos anos oitenta e início dos anos noventa no ocidente, ser branco ou heterossexual ainda não era notado como posição de privilégio, mas como medida de normalidade, espécie de “padrão universal”. O próprio questionamento e afirmação dos grupos minoritários e subalternos gays, feministas, negros *et cætera*, deram conta de por em cheque essa noção vaga porém vigente. O *mea culpa* assumiu as mais diversas formas. Marcos Antonio da Silva observou como Henfil, que enquanto representante do seu tempo, incorria maciçamente no humor depreciativo da homossexualidade, em determinado ponto, converte seu personagem Baixim (em grande parte alter-ego seu) em uma figura afeminada e homossexualizada e busca fazê-lo em chave de afirmação positiva de tais atributos. O *mea culpa* é o que situa os quadrinistas *underground* no campo da branquitude e heteronormatividade naturalizadas, aqui e acolá estranhadas e questionadas pontualmente em lampejos. Tal hegemonia cultural assim reproduzida está bastante distante dos supremacismos travestido de humor deliberada e furiosamente homofóbicos, racistas, misóginos *et cætera*.

Rock & Hudson, os personagens gays mais emblemáticos dos quadrinhos nacionais escorreriam da pena de Adão Iturrusgarai, o

gaúcho que invadiu o coração do círculo paulistano da Circo – Adão tornar-se-ia o quarto integrante de Los Tres Amigos e teria sua revista própria na metade dos anos noventa, *Big Bang Bang*. Não é por acaso que um gaúcho seria o responsável pelo feito. Um dos estereótipos mais recorrentes no anedotário nacional é o da figura do gaúcho como “homossexual enrustido”, cuja obcecada afirmação de masculinidade – presente no folclore identitário regionalista – esconderia uma suposta orientação homossexual. Na estrutura da chacota, a premissa fundante é a condenação estigmatizante da homossexualidade, indubitavelmente. Já a analogia entre os vaqueiros do faroeste norte-americano e do sul sul-americano sempre foi um clichê explicativo. O nome dos personagens é inspirado em Rock Hudson, galã hollywoodiano e homossexual não assumido que morreu de AIDS em 1985, sendo uma das primeiras celebridades a trazer a doença à discussão pública. Segue a fórmula empregue por Angeli com Wood & Stock, remixando tradições batismais de desenhos animados e duplas sertanejas, misto de Tom & Jerry com Tonico & Tinoco. No espírito do tempo, em que as chacotas sobre a homossexualidade cada vez mais despiam-se do véu humorístico e tendiam para o discurso homofóbico, os *cowboys* gays constituem uma ponte possível entre os clichês anedóticos e sua própria superação, pois os personagens ressignificam muitos dos atributos comumente depreciados ostentando-os orgulhosamente. Ainda que caricata, a dupla afirma positivamente sua condição homossexual.

Na saga de Rocky & Hudson, um episódio é particularmente representativo de sua busca por afirmação social. Em “Mulher fatal”, os cowboys gays são convocados para combater a vilã vamp do título, assaltante das diligências carregadas com o ouro da cidade. Os *cowboys* gays eram os únicos pistoleiros imunes aos encantos de sereia da ladra *sexy*, que já havia subjugado sensualmente o bando de seguranças heterossexuais e uma tropa feminina de lésbicas. A recompensa exigida por Rocky e Hudson é o direito, reivindicado junto ao prefeito da cidade, de beijarem-se em qualquer parte da cidade (menos em praça pública, ressalva o Xerife, pois a dupla já havia sido multada por tal ato). Missão cumprida, nossos *cowboys* se beijam triunfalmente na cerimônia de aclamação aos heróis, em plena praça pública e sob ovação geral.

Capítulo IV. Drogas psicoativas nos quadrinhos alternativos brasileiros

IV.i. Como e quando os quadrinhos encontraram as drogas

A evolução e popularização das histórias em quadrinhos como conhecemos hoje é concomitante com o progressivo acirramento global do proibicionismo sobre substâncias psicoativas e consequente Guerra às Drogas. A profusão de quadrinhos com referências às drogas lícitas, especialmente álcool e tabaco, além de vastíssima está longe de conter os mesmas significações biopolíticas que as referências às drogas ilícitas. Em grande parte, o recurso à temática das drogas cujo uso foi proibido responde à luta por autonomia na gestão corporal. Apesar da proscrição de uma variedade de substâncias indutoras de estados alterados de consciência, os quadrinistas travam experiência com elas e expressam seus saberes sobre elas em seus desenhos e textos. Em última instância, a simples expressão de tais experiências já consiste em um desafio à toda ideologia proibicionista que, não apenas fundamenta tais interdições, mas funda também a penalização a quem as infringe na prática com estigmatização e encarceramento (em algumas nações teocráticas, com a pena de morte). Em alguns casos, a contraposição é manifesta e argumentativa.

As drogas sempre estiveram presentes na história da humanidade e exerceram funções de ferramentas para o conhecimento humano, seja do mundo ou de si (embora tal distinção seja recente), para contato com a psique (externalizada no mito ou internalizada na ciência). Uma vez que

possibilitavam experimentar estados da percepção e da consciência do mundo diferentes dos habituais e cotidianos, foram elevadas a patamares sagrados como meios privilegiados de contato com o divino. Nesse caso, desempenharam o papel de enteógenos. Muito recentemente, a partir da revolução Científica Moderna e do Iluminismo, o conhecimento experimental do mundo físico institucionalizou-se, especializou-se e dissociou-se do conhecimento religioso do mundo – outrora unidade indissociável do conhecimento humano – e relegou esse à esfera da metafísica. As drogas psicoativas deixaram de ser meios de contato com o divino para tornarem-se meios de contato com a mente humana.

Do ponto de vista do atual conhecimento científico, tabus e percepções afetivas tem dificultado muito uma discussão franca para o melhor conhecimento do objeto:

Drug use was seen as an epistemologically ambivalent object because it relies on an arbitrary cultural distinction between licit drugs (alcohol, tobacco, medication) and illicit ones (cannabis, heroin). Drugs were at best an epiphenomenon related to the social forms of marginality and deviance that redefine youth, or to the expression of cultures and subcultures specific to this age group; at worst the topic was a “polluting object” that could potentially transfer its characteristics (stigmatisation, social exclusion) to the person studying it (Ogien and Mignon 1994).

This shows the strong hold of moral judgements, taboos that explain, in part, the willingness to ignore the phenomenon.¹⁴³

No contexto da cultura ocidental recente, de aproximadamente três séculos, a influência da progressiva efetivação do sistema capitalista reservou uma dinâmica ambígua para com as drogas. Mais detidamente, o conjunto que aí denominamos droga, ofusca a análise. As drogas estimulantes, como o café e a cocaína, por exemplo, tiveram seu uso exacerbado na segunda metade do século XIX, ápice da Revolução Industrial, por serem compatíveis com a crescente exploração do trabalho. Já drogas visionárias e narcóticas, em parte por não serem afeitas ao regime de trabalho incessante exigido do proletariado o por consistirem em traços culturais de grupos étnicos oprimidos, foram paulatinamente perseguidas e proscritas.

A publicidade possui uma forte relação com o álcool e com os remédios. São os cartazes ilustrados do final do século XIX, afixados nos muros e paredes das metrópoles, que dão início ao oculocentrismo da mensagem e estímulo visual. A utilização dos ideais da beleza feminina, recorrente na história da arte, como apelo publicitário esteve presente desde o início. Nos cartazes de propaganda das bebidas alcoólicas a associação entre belas mulheres e a própria bebida podia perpassar uma variada gama de expedientes e significados. Desde a figura da mulher

¹⁴³ HUNT, Geoffrey; MILHET, Maitena; BERGERON, Henri. *Drugs and Culture: Knowledge, Consumption and Policy*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011.

como alegoria da bebida – na qual o prazer alcoólico é comparado ao prazer sexual – até a sugestão de que o uso do álcool seria um facilitador ou propiciador das relações amorosas. O personagem ancestral dos quadrinhos estado-unidenses Yellow Kid figurou, no início do século XX, em campanha de cigarros de tabaco. Seguindo seu exemplo, no início do século XXI, os Skrotinhos, de Angeli, protagonizaram comerciais de cerveja.

Na metade do século XX, os quadrinhos alternativos engendram uma publicidade própria, de tendência psicodélica. É essa tendência contracultural que une os quadrinhos *underground* na escala global do mundo ocidental. A difusão dessa tendência se dá por meio dos quadrinhos, mas não apenas, se dá por meio de toda a tradição artística e científica da contracultura. Escohotado observou o fenômeno a propósito da difusão da psicodelia:

Pero no sólo ese grupo [The Beatles] sino prácticamente todos los grandes de la música entonces actuaban como incondicionales propagandistas de la psiquedelia. (...) Fue como si de repente el Club des haschischiens hubiese abierto infinidad de sucursales en las sociedades avanzadas, y como si todas ellas conspirasen de modo inmisericorde contra el orden y los valores reinantes, siendo al mismo tiempo un sector muy creativo y pacífico, que producía rentables novedades en música,

artes plásticas, literatura, atuando, ofícios, language, ceremonias e trato interpersonal.¹⁴⁴

Enquanto incontáveis grupos de rock faziam referência mais ou menos velada a *slogans* psicodélicos como “*get high*” ou “*tune in*”, praticamente todos os quadrinistas dos *comix* desenharam explicitamente seus personagens empreendendo as mais diversificadas experiências com drogas psicoativas. Em matéria de “propaganda” da psicodelia, a obra mais emblemática de toda a contracultura talvez seja do já citado Robert Crumb. Duas páginas contíguas de uma revistinha de quadrinhos *underground* continham o anúncio “Help build a better america, get stoned!”¹⁴⁵. Nessa sátira quadrinística do “advertising”, Crumb apresentava graficamente os “procedimentos técnicos” para se ficar chapado e os benefícios do ato com exemplos de pessoas que sofreram mudanças radicais: o que “antes” foi um estudante de “cabelo lambido” transforma-se “depois” em um hippie cabeludo; “antes”: uma acordeonista em “trajes comportados”, “depois”: uma *hippy sexy* adepta do “*free love*”.

¹⁴⁴ ESCOHOTADO, Antonio. *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza, 1992, p. 103.

¹⁴⁵ (“Ajude a construir uma América melhor, fique chapado”).

HELP BUILD A BETTER AMERICA!

NOW, YOU DON'T NEED A "SHRINK"
TO FLUSH OUT KARMIC CONJESTION!

GET STONED! *a Modern Miracle!*

*Here's
How!*

SMOKE AT LEAST TWO OF
THESE EVERY DAY FOR ONE
YEAR! THIS METHOD CAN'T FAIL!!

FIRST, TAKE A
GOOD LONG "DRAG" ON
YOUR "JOINT" OR "MUGGLE".

PULL ALL THAT GOOD SMOKE
DOWN INTO YOUR LUNGS.
DO NOT EXHALE!!

HOLD THE SMOKE DOWN
THERE IN YOUR LUNGS, USING
THE PROCESS KNOWN AS HYPERVENTILATION.

EXHALE VERY SLOWLY THROUGH
THE NOSE, MAKING SURE THE
"STUFF" IS GOING TO THE HEAD!

AS YOU BEGIN TO RELAX AND
BREATH NORMALLY AGAIN, THE
PROCESS WILL BEGIN TO TAKE EFFECT.

WHEN THE MIRACLE MOLECULES
HIT THE CENTER OF THE BRAIN,
YOU WILL FIND YOURSELF IN A
NEW WORLD!

Figura IV.1: Sátira à publicidade governamental, por Robert Crumb.

A liberdade dos *comix* para tratar os temas tabu com a mais anárquica irreverência imaginável fora, em grande parte, conquistada pela distribuição independente de sua obra. Algumas *headshops*, que vendiam um vasta aparelhagem para uso de drogas ilícitas, que no entanto, podiam ser utilizadas para uso de drogas lícitas como o tabaco, passaram a ser fechadas pela polícia a partir da apreensão dos exemplares de revistinhas em quadrinhos que mencionavam o uso de drogas, e a mercadoria era apreendida em sua totalidade a partir dessa vinculação.¹⁴⁶ Como resultado da apreensão, tais estabelecimentos pararam de vender os quadrinhos que além de “incriminadores” eram menos lucrativos que os demais artigos. Assim se deu mais um entre os tantos outros casos de censura econômica, que nos Estados Unidos asfixiam manifestações culturais indesejadas, sem violentar escancaradamente a famosa primeira emenda de sua constituição que garante a liberdade de expressão.

Na ditadura civil-militar brasileira, o acirramento do proibicionismo coincide com a escalada da Guerra às Drogas nos Estados Unidos. A conveniência da proibição das drogas, seu uso para controle de “grupos perigosos”, no caso os *hippies* pacifistas contra a Guerra do Vietnã ou a incipiente contracultura brasileira. Essa última via-se sob fogo cruzado: chamada pela direita de “esquerda festiva”, era interpretada pela linha dura militar como parte de uma conspiração comunista internacional

¹⁴⁶ SHELTON, Gilbert. *Fabulous Furry Freak Brothers*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

para a destruição da família burguesa e dos valores morais cristãos; taxados pela esquerda ortodoxa de “desbunde”, acusada de alienação e colaboração com o capitalismo imperialista. A música e os quadrinhos contraculturais, por exemplo, eram então desdenhados nas identificações nacionalistas da Guerra Fria. Quaisquer aproximações a produtos culturais americanos, ainda que de tendência subversiva em seu contexto nacional, eram capitulação ao imperialismo cultural. Na prática, o expediente da perseguição policial era convenientemente acionada no tocante às drogas. No Brasil é notória a batida e processo orquestrados contra Gilberto Gil por porte de canábis (Caetano, para surpresa dos militares, era “careta” e estava “limpo” na ocasião). A perseguição por uso de drogas busca revestir a carga sobre os artistas, militantes *et alia* de uma condenação criminal comum, pretensamente não política. Os usos e trocas de drogas, segundo a triunfante ideologia da Guerra às Drogas, majoritariamente percebidos como um crime pelo Estado e uma transgressão diabólica pela Igreja, possuía para o poder vigente a dupla funcionalidade de estigmatizar e cercear os usuários.

STONED AGIN!

Figura IV.2: "Stoned Agin", de Robert Crumb.

A revista *Mad*, que influenciou os quadrinistas dos *comix* com sua irreverência no contexto conformista de bem estar social estado-unidense dos anos cinquenta e início dos sessenta, ao final dessa última década, na explosão do *flower power*, já fazia parte de um império editorial e em termos políticos já praticava um humor menos corrosivo. Quando da erupção do movimento *hippy* nos Estados Unidos, em 1968, sua capa sobre o tema¹⁴⁷ trazia um Alfred Newman (o adolescente mascote da revista) cabeludo e adornado por flores, dentes e um sino pendurado ao pescoço. Em tipografia psicodélica, alusiva às distorções visuais do ácido lisérgico, uma parodia ao lema de Thimoty Leary: “Turn on, tune in, drop dead”. A morte em questão é, obviamente, a morte por abuso de drogas, mensagem reforçada por duas folhas de *cannabis* entremeadas a flores em um arabesco que completa a sátira às artes gráficas *hippies*. *Mad* não chegou a tomar o partido contracultural tal qual fizeram os *comix*, e os esterótipos dos usuários de drogas costumavam ser associados às ideias de insanidade e irresponsabilidade. Ainda que o tipo estivesse presente nos quadrinhos *underground*, ele integra um rol mais detalhado das diversas possibilidades de uso de drogas psicoativas e, portanto, de uma diferenciação entre usuários.

147 *Mad*, número 118, abril de 1968.

Figura IV.3: Capa da revista *Mad*, por Norman Mingo, 1968.

A versão brasileira da revista *Mad* – batizada *Mad em português* e, posteriormente, *Mad in Brazil*, não teve o mesmo papel com relação aos quadrinhos alternativos que ocorreu nos Estados Unidos da América. A versão nacional da revista já aportou por aqui em 1974, traduzindo majoritariamente material do período corporativo pós-Kurtzman sem o mesmo impacto divergente que teve no contexto do *american way of life* dos anos 50 e 60. Foi, contudo, uma referência editorial no formato magazine para jovens autores e leitores de quadrinhos de humor, pois manteve-se com relativa estabilidade nas bancas de revista. Sua cepa de humor peralta também influenciou em alguma medida os quadrinhos *udigrudi*. Além de material traduzido da revista matricial, *Mad In Brazil* contava regularmente com cartuns e quadrinhos de seu editor brasileiro, Otacílio D’Assumpção, vulgo Ota. Em 1986, *Mad in Brazil* publica uma capa de apelo sensacionalista: “Tudo o que você queria saber sobre DROGAS mas não tinha coragem de perguntar”¹⁴⁸ (destaque no original). A capa de edição traz o mascote Alfred Newman escancarando seu sobretudo como na capa dedicada ao tema “Sexo”. Desta vez, contudo, a figura clichê do maníaco sexual nu sob o casaco dá lugar à do traficante varejista, que não está mais nu, porém veste uma camiseta com uma folha de maconha estampada. O casaco é forrado de bolsos internos e serve de expositor para vários tipos de drogas. Entre baseados, seringas e pacotinhos suspeitos, encontramos um exemplar da própria

¹⁴⁸ *Mad in Brazil*. Rio de Janeiro: Record, número 27, 1986.

revista *Mad* (a autoderrisão é característica da publicação) além dos retratos de dois políticos brasileiros à época em evidência: Brizola e Maluf. Duas listas de “drogas” por escrito reforçavam e complementavam a imagem. À esquerda: “Maconha”, “Cocaína”, “Heroína”, “Morfina”, “Haxixe”, “Álcool”, “Éter”, “Crack”, “LSD”. À direita, drogas “menos convencionais”: “Cola de sapateiro”, “Brizola”, “Maluf”, “Janio”, “Karate Kid II”, “Escoteiros”, “Velhinhas”, “Videoclips” e “Papai Noel”. A representação de figuras políticas tão díspares (especialmente os dois primeiros) como exemplos de “drogas”, no sentido figurado de coisas ruins, exemplificam o cinismo apolítico pretenso como linha política da revista.

Figura IV.4: Capa da revista *Mad in Brazil*, por Torresan, 1986.

As piadas sobre a palavra “droga” nesse seu duplo sentido, usada para referir-se a qualquer coisa que se quisesse depreciar (políticos, filmes, estilos e grupos musicais e muito mais) talvez seja a abordagem da palavra “droga” mais recorrentes no humor nacional desde a época. Por não conter referências explícitas ou acionar conhecimentos particulares da subcultura de drogas, esse recurso foi amplamente utilizado na produção cultural *mainstream*. Em 1985, Angeli reeditava a piada em suas “Dez previsões para 86”: “Aumentará assustadoramente o consumo de drogas. (...) Tem pintado muito Menudo, Julio Iglesias, Roupa nova”.¹⁴⁹ No *underground* esse mote também podia ser acionado mesmo sem a menção ao verbete “droga”. Em capa do humorístico *Almanaque Casseta Popular*, de 1987, a manchete “Natal é uma droga!” é ilustrada por interpretação de Bussunda do bom velhinho fumando um cigarro de maconha ladeado ainda por carreiras de cocaína, seringa e pílulas. Em uma das capas da *Chiclete com Banana* dedicadas ao então Presidente da República José Sarney, em 1989, a manchete dizia: “Cuidado[:] vem do Maranhão mas não é du bom”.¹⁵⁰ Tal sofisticação do esquema anedótico pressupõe um conhecimento mais reservado sobre as variedades de canábis disponíveis no mercado ilegal brasileiro e suas qualidades. Propicia não apenas uma piada para o connoisseur, como um gáudio da identificação subcultural.¹⁵¹

149 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 2, dezembro de 1985, p. 27.

150 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 17, fevereiro de 1989.

A capa da *Mad in Brazil* fora desenhada por Torresan especialmente para anunciar o material produzido por Ota sobre o tema, o “Relatório Ota sobre as drogas”, produção autóctone sobre drogas, portanto. Em toda a edição só surge outra referência discreta às drogas em uma página dupla [*double-page spread*] de Jack Davis sobre a cena rock. O motivo humorístico principal da “matéria” de Ota é sátira do gênero de perguntas e respostas [*frequently asked questions*] inspirado no fato de que o debate público sobre as drogas era costumeiramente sensacionalista. Imprevam pânico moral, lendas urbanas, boatos e desinformações do grande público sobre seus usos, técnicas *et cætera*. Uma dessas peças destaca-se por seu caráter verdadeiramente informativo: “Como é fabricada a cocaína”. Em tom de receita caseira, o leitor é instruído a diluir uma quantidade inicial da droga inúmeras vezes em algum outro pó, em processo de adulteração grosseiro. É uma explanação profícua daquilo que o historiador das drogas Antonio Escohotado denominou era do sucedâneo, pois a ilegalidade de certas substâncias torna corrente a prática da adulteração, isento de qualquer controle de qualidade que não o subjetivo do próprio usuário. Muitas vezes quase não há traços da droga em si na substância vendida e consumida e, pior, os riscos do uso são frequentemente agravados pelo ludíbrio.

151 A referência ao Maranhão como produtora de maconha pode ser encontrada no rock gaúcho à mesma época, em canção intitulada “Crise de abstinência”, do disco “Para viajar no cosmos não precisa de gasolina”, de Nei Lisboa (com duas canções integralmente dedicadas à erva): “Se esta seca durar mais um mês / Vou me embora para o Paraguai/ Vou de muda para o Maranhão / Que aqui não tem vez / Que aqui não dá mais / A cabeça não aguenta não”.

SEÇÃO BARATO PACA

Um dos problemas que mais afligem a nossa juventude é o das drogas. Diariamente milhares de jovens entram nesse vício horrendo, jogando para o alto uma vida direita e se entregando para sempre às garras do vício. Como a revista MAD é lida em sua maior parte por jovens, pedimos a um dos nossos colaboradores que fizesse um artigo para esta edição, alertando os leitores desavisados para o risco que estão correndo se por acaso resolverem entrar nessa. Bem, parece que o Ota não entendeu muito o espírito da coisa. Em vez de pesquisar nos livros sobre o assunto, ele resolveu fazer a pesquisa *in loco*, isto é, comprou um monte de drogas, consumiu tudo, e preparou para nós este artigo. Pensamos em simplesmente suprimir o assunto desta edição e preencher estas páginas com outra coisa qualquer, mas como o pessoal da gráfica não parecia estar muito disposto a esperar, aí vai, assim mesmo...

O RELATÓRIO SOBRE AS DROGAS

TEXTO E ARTE: Ota

MACONHA

COCAÍNA

HEROÍNA

LSD

COGUMELOS

CRACK

Figura IV.5: “O relatório Ota sobre as drogas”, por Otacílio D’Assunção.

Figura IV.6: : “O relatório Ota sobre as drogas”, por Otacílio D’Assunção (continuação).

Em um país com altos índices de analfabetismo, analfabetismo funcional e exíguo hábito de leitura entre a camada dita “letrada” da população – como desabafou Mário Quintana em seu poema-máxima, “Os verdadeiros analfabetos são os que aprenderam a ler e não lêem” – as capas de revista costumam desempenhar um papel estratégico na influência da opinião pública. Visam menos ilustrar algum conteúdo interno da publicação que amiúde vender revistas, ainda que seja por meio do apelo sensacionalista. Para os muitos que não compram nem lêem a revista, resta direcionar em cores, imagens e manchetes, uma atitude emotiva no público perante certos temas. Em matéria de drogas, foram majoritárias à época o fundo preto e as manchetes gritantes como cenário tétrico: quase sempre a folha de maconha figurando como elemento maligno. Salvo engano, a primeira representação abertamente positiva da folha de canábis em capa de revista no Brasil é obra de Glauco em sua *Geraldão* de número 6¹⁵². Em composição colorida, o personagem Doy Jorge empunha sua guitarra sobre o ícone emblemático da planta. Enquanto a capa de *Mad in Brazil* situava-se a meio caminho entre a sátira das capas sensacionalistas da imprensa dita “séria” e o uso discreto da folha de cânhamo como insígnia, a capa de Glauco “dá bandeira”. A propósito, o uso corrente da folha de maconha como símbolo identitário remete à bandeira dos *yippies* e de seu International Youth Party, que

152 *Geraldão*. São Paulo: Circo, número 6, abril de 1988.

situava a planta sobre fundo negro anarquista e estrela vermelha socialista.

Figura IV.7: Capa da revista *Geraldão*, de Glauco Villas Boas.

Figura IV.8: Quadrinho de Glauco (detalhe).

Pouco antes das duas revistas, *Chiclete com Banana* de número 5¹⁵³: um pato punk ostentando *piercings* e fumando com o canto do bico sorridente, a manchete "Pato que me pariu" evoca palavrão não mencionado. Abaixo dos Cz\$14,00 anunciados, algo discreto, lia-se a frase "Mais barato que um baseado" e notava-se o pequenino desenho de um inconfundível cigarro de cânabis. O expediente de fazer piadas com o preço da revista foi inspirado na *Mad*. Na versão brasileira da revista, quando da inflação mais disparadamente galopante, tinham de fazer piadas súplicas ou melancólicas a respeito do valor de capa das publicações, uma vez que os custos e os preços finais inconstantes eram sérias ameaças à sobrevivência dos títulos ou editoras, como findou por ocorrer em muitos casos.

É possível aventar que a influência cultural dos *comix* no Brasil quando do retorno das liberdades democráticas estivesse associada a uma certa emersão de aspectos culturais antes reprimidos. Na música popular sob censura, por exemplo, vieram à tona muitas referências codificadas por gírias ou veladas sob saberes iniciáticos subculturais com relação às drogas (dos *baurets* dos Mutantes e do colírio de Raúl Seixas aos trocadilhos dos sambas de Bezerra da Silva). Os usos e costumes de uma subcultura de drogas já era consumado, embora não pudesse ser abertamente publicizado. Após o fim da censura, viu-se a explicitação irrestrita de referências às drogas na música brasileira. Nos quadrinhos

153 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 5, junho de 1986.

udigrudi viu-se não apenas referências explícitas pontuais, mas uma franca e sistemática defesa da liberdade dos usos do corpo nesse quesito.

Na televisão, quase simultaneamente, a novela “Água Viva (...) retratou tudo que virou moda no Rio de Janeiro em 1980 (...) topless, a grande novidade nas praias cariocas no verão daquele ano [1980]. (...) o personagem de Fernando Eiras, Alfredo, pegou um pouco de fumo, papel de seda e enrolou um cigarro longo. Foi a primeira vez que se mostrou na TV como se preparava um baseado.”¹⁵⁴ A mesma novela contaria ainda com uma cena inusitada, a aparição de Peter Tosh cantando ao violão em uma constrangedora festa particular de novela (apenas ele e a empregada doméstica uniformizada eram negros).¹⁵⁵ Entre as canções executadas, “Bush Doctor”: “Legalize marijuana (...) So there’ll be no more police brutality / No more disrespect for humanity”. No cinema brasileiro, em 1982, Carlos Reichenbach, filmou a relação de filia e fobia com relação à maconha em um encontro amoroso à sombra de uma árvore. Na película “Amor, palavra prostituta”, a rica filha de um empresário saca um cigarro de maconha e fuma prazerosamente. Ao compartilhar com seu pretendente, o carreirista e mulherengo funcionário de seu pai, ele cospe o cigarro e levanta-se em sobressalto assustado.

Quanto à cocaína, houve o tempo de sua comercialização em farmácias no qual era situado pela elite nacional como um dos “vícios

¹⁵⁴ ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.71

¹⁵⁵ Agradeço a Lucas Kastrupp pela referência. A cena pode ser conferida em: «<https://www.youtube.com/watch?v=GcOCtwYPkyA>». Acessado em 26/09/2018.

elegantes” – diferentemente da maconha, associada aos afro-brasileiros. Manuel Bandeira versara, em 1925: “Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.” A segunda ascensão cultural da droga no Brasil, pós-proibição, se deu nos anos oitenta. Seguindo o que ocorreu nos Estados Unidos da América, onde a crescente onda de cocainomania teve lugar na metade dos anos setenta, concomitante ao declínio do movimento *hippy*. No contexto dos *comix* a irrupção é marcada, por exemplo, com um título próprio dedicado à substância, *Cocaine Comix* (estreia em 1975 e contaria com mais três números no início dos anos oitenta). Nas revistas masculinas de público muito mais amplo que o dos *comix*, era possível até mesmo encontrar publicidade de acessórios de luxo vinculados ao uso de cocaína, como canudos de ouro e estojos decorados para guardar o pó. Em 1975, na revista *Playboy*, uma entrevista com Jack Nicholson, então no auge de sua fama vinculada à cena alternativa de Hollywood, faz louvores desbragados à cocaína e em especial a sua utilização em contexto erótico. No Brasil, a cocaína seria a droga da moda entre os jovens nos anos oitenta, como fora o ácido e a maconha nos anos setenta. Também era expediente o uso de cocaína para obtenção de um estado mental estimulante para o trabalho por parte de animadores infantis, como foi o caso emblemático do palhaço Bozo, marco de uma época em que o popular Biotônico Fontoura ainda continha álcool em sua fórmula.

Figura IV.9: Capa de *Cocaine Comix*, número 3, por Robert Williams.

IV.ii. Quadrinistas e drogados: experiência e identidade coletiva

Em diversos momentos, os quadrinistas alternativos colocaram explicitaram suas ideias ou experiências sobre drogas em seus qadrinhos. As aparições iniciais dos autores como personagens trouxeram a tona representações idiossincráticas da sexualidade, reais ou não. Para os autores dos anos oitenta e noventa, a experiência coletiva mais autêntica e original cotidianamente vivida e que seria compartilhada nos quadrinhos – da autobiografia ou na fórmula de personagens mesmo – é a experimentação de drogas. Não que os quadrinistas do *udigrudi* não buscassem uma vivência mais ou menos alternativa em matéria de sexualidade, mas em matéria de drogadição, a autenticidade das representações é muito mais constante e arraigada em suas vidas. Há também a questão da afirmação social de uma subcultra, pois – à exceção recente de Laerte que reconstruiu publicamente sua identidade de gênero – os quadrinistas alternativos não eram *outsiders* em matéria de sexualidade, com todas as dinâmicas de repressão e estigmatização, afirmação resistência, como o eram (e ainda o são) os homossexuais e transgêneros. Era em relação ao uso de drogas que dinâmicas similares lhes amealhava. “Sair do armário”, para eles, significava assumirem-se publicamente enquanto “maconheiros”, “cheiradores” *et cætera*.

Figura IV.10: “Los três amigos” em roda de fumo, detalhe do quadrinho de Angeli, Glauco e Laerte.

Tomemos outro dos inúmeros exemplos de histórias, em que experiências e prazeres do sexo e das drogas são associados. Em um dos episódios de uma série de memórias pessoais, Adão Iturrusgarai relata sua temporada de *flaneur* pelas ruas de Amsterdã, epicentro *underground* da Europa desde o movimento Provos¹⁵⁶ e meca canábica por conta de sua política liberalizante para o consumo e comércio da maconha. Deslumbrado com a beleza das holandesas em suas bicicletas (outro legado da agitação contracultural na cidade), Adão decide experimentar a maconha das Coffe Shops holandesas. Em sua percepção, o fumo era muito potente, e a concentração de tetrahydrocannabinol do produto holandês, muito provavelmente, era muito maior que a das amostras de procedência duvidosa e sem controle de qualidade do mercado negro brasileiro. Após uma leve *bad trip*, o personagem Adão decide conhecer o famoso Red Light District, região de meretrício e ponto turístico da cidade. No desfecho cômico da página, ele se depara com a cena de um idoso desferindo improperios com a bengala em riste, ao não ser atendido por uma prostituta.

156 Matteo GUARNACCIA. *Provos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

Figura IV.11: “Memórias: o Bairro Vermelho de Amsterdã”, por Adão Itrussgarai.

Uma tira dos gatos, de Laerte Coutinho, publicada na revista própria do autor e na Folha de São Paulo, entre outros jornais que republicavam suas tiras, contém alusões ao uso de drogas lícitas não convencionais, que provavelmente passaram despercebidas à maioria dos leitores dos jornais e a uma minoria dos leitores da revista. Gatinha lê tranquilamente deitada na samambaia suspensa, quando é interpelada pelo gato: “Gatinha, como é que tira marca de batom?”, “..com benzina, acho”; “Onde foi que eu te marquei de batom?”, “Na alma”, ao som da resposta, gatinha arregala os olhos; na vinheta conclusiva da tirinha, vemos gatinha abraçada ao gato, que além de um frasco de benzina em uma mão e um pano em outra, traz os olhos languidamente semicerrados “isso foi muito, muito bonito, sabia?..”, “He, he...” (ri triunfante, o gato). A benzina, um solvente bastante versátil e tóxico, era também largamente utilizada como droga inalável, entre entusiastas da alteração de consciência cujas opções são limitadas pelo proibicionismo. Sabemos que o gatinho está de fato sob efeito do solvente, pela postura das pálpebras, incomum para o personagem. Sua dolorosa paixão pela gata, quem tem a prerrogativa na relação, é simbolizada pela marca figurada de batom. Poético pretexto de ocasião para o uso anestésico de drogas, que aqui é apresentado como meio para aplacar ou amenizar as afecções da alma.

Figura IV.12: “Os gatos”, de Laerte.

Os personagens usuários de drogas dos quadrinhos alternativos brasileiros (por vezes autobiográficos ou alter-ego de seus autores), diferem dos demais que os antecederam ou que lhes foram contemporâneos, externamente ao *underground*, por terem no uso das drogas um traço identitário definidor e positivo de sua personalidade. A riqueza e detalhamento de experiências ligadas às drogas vividas por tais personagens é fruto, por vezes, da própria experiência dos autores como usuários de drogas. É frequente, mesmo entre os quadrinistas assumidamente usuários de drogas ilícitas, como Angeli e Glauco, a representação de usuários de drogas em caricatura depreciativa. Geralmente associadas às figuras do *junkie* ou do “porra-louca” – os usuários problemáticos por uso abusivo ou inconsequente de drogas – integram um extenso rol de representações de usuários que participam da subcultura de drogas. Ao expor uma visão nuançada e pertencente à tal meio desvencilham-se do maniqueísmo corrente que apresenta todo e qualquer usuário de drogas em caricatura depreciativa. Comumente representado de forma estereotipada como “doidão”, a caricatura vinda dos não usuários é quase sempre reducionista. Primeiro, por generalizar o uso de drogas como problemático, o qual seria inerentemente pernicioso. Segundo, por não discernir as variadas atribuições de sentido ao uso de drogas possíveis naquela subcultura. Nessa visão hegemônica, “viajar” e “ficar doidão” seria, além de uma prática estuprificante, um fim em si; na visão subcultural, uma experiência estética e intelectual

potencialmente enriquecedora. O humorismo sobre drogas mais frequente na cultura hegemônica incorre, assim sendo, em uma caricatura insciente, a qual representa como desprovidas de sentido racionalidades não apreendidas de uma cultura estrangeira.

É em oposição àqueles que não fazem o fizeram uso de drogas ilícitas – especialmente àqueles que se opõem à prática enquanto empreendedores morais – que se constrói muito da identidade coletiva dos usuários. As experiências com drogas ilícitas trazem consigo marcas de uma demarcação sociocultural propiciada pela comunhão em uma experiência iniciática e um conhecimento secreto. O primeiro recorte se dá na própria condição de ilicitude do uso de certas substâncias. A escolha pela transgressão desse tipo de interdição vem a ser um ato fundador do aspecto *outsider* da identidade desses grupos humanos. É importante ressaltar sempre, a historicidade do tipo de uso de drogas de que falamos, onde a própria questão de sua ilicitude surge como fator cultural muito recente, ainda que tenha logrado uma percepção naturalizada quase a-histórica. O segundo aspecto dessa identidade, o seu caráter iniciático em um saber específico, visto em comparação com os usos de substâncias psicoativas em culturas tradicionais, nos traz uma perspectiva curiosa. Por um lado, há toda uma série de semelhanças em seus rituais técnicos, de condução procedimental do uso de uma substância. Diferem quanto aos *loci* da viagem, seja a algum território sagrado ou à alteração do estado ordinário desprovida de seu halo

mágico, geralmente percebida como localizada na mente do indivíduo. A partir de tais contextos, o sagrado e o profano, surge a distinção entre o uso enteogênico e o psicodélico.

IV.iii. “Greve dos drogueiros”: antiproibicionismo pioneiro

A tematização do álcool etílico no humor gráfico brasileiro é profusa. Quanto às outras drogas (sendo que a própria percepção popular do álcool como droga é quase sempre recalcada), há poucas referências anteriores ao período pós-ditatorial. O lança-perfume, enquanto foi considerado um inocente divertimento carnavalesco, esteve presente no humorismo brasileiro, especialmente às voltas daqueles festejos¹⁵⁷. Já a maconha, planta de uso consagrado especialmente na cultura afro-brasileira, possui pouca menção. O personagem mais notório do cartunismo da primeira metade do século XX no Brasil, O Amigo da Onça, de Péricles, ilustra bem esta proporção. Piadas de bêbados e louvores ao álcool vicejam aos montes. O uso da maconha, aparece em cartum extemporâneo, como simples sinônimo de contravenção (mais um, onde a lei é malandramente utilizada pelo protagonista como arma de poder sádico). O personagem principal e seu suposto amigo estão reunidos em uma esquina onde encontra-se estacionado soturno camburão, guardado por dois agentes da lei fortemente armados e carrancudos (a figuração é vilanesca, os policiais mais assemelhando-se a gangsteres do cinema *noir*). Ao pinçar cigarro do

157 LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.

comparsa, o protagonista ressalva inoportunamente: “Vê lá se vais te enganar e me dar do maço da maconha...”.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Agradeço pela indicação desse cartum a Julio Delmanto.

Figura IV.13: “O amigo da onça”, de Péricles. O Cruzeiro, 16 de outubro de 1948.

Ao que parece o humor do cartum de Péricles, acima referido, não trata de uma traição ao caráter de segredo compartilhado, quase de confraria secreta, que o uso socializado de drogas ilícitas, aciona entre os sujeitos *outsiders*. Ao que indica a própria fala e gestualidade do Amigo da Onça, ele trai apenas o segredo de que o seu interlocutor faz uso ilícito de canábis, mas como quem reforça a recusa de uma oferta anteriormente realizada. A frequente desfaçatez do personagem não permite excluir a hipótese de que o Amigo da Onça tenha de fato experimentado a erva. Seu *modus operandi* da afirmação de poder, em especial por meio da sabotagem à integridade e posição alheias, como bem observou Marcos Silva em seu estudo do personagem, é também sua *raison d'être*.¹⁵⁹ Apesar de incerta, a última interpretação exacerba o chiste, pois a delação do personagem seria violentamente agravada por seu caráter de traição de um dos esteios mais caros à amizade, a cumplicidade.

O personagem de Péricles mantém um legado marcante na cultura brasileira. A própria expressão “amigo da onça” sobrevive nos repertórios da linguagem coloquial. Entre os mais díspares humoristas, o sadismo malandro do personagem, continuamente, encontra eco em alguma criação. Alguns lhe rendem tributo confesso. Angeli já declarou sua dívida para com o desenhista e, em menor medida, seu sucessor na

159 SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

produção de anedotas do personagem, Carlos Estevão. Uma criação de Angeli em particular, revive a fórmula humorística instituída por Péricles. Os Skrotinhos (que também são inspirados nos Katzenjammer Kids, os Sobrinhos do Capitão, de Rudolph Dirks) seguem o modelo de Péricles. Em sua primeira capa de revista, na *Chiclete com Banana* número 15, protagonizam uma de suas noitadas em um bar, em que não poupam nenhum dos seus frequentadores de suas violências simbólicas. Em “Os Skrotinhos: uma dupla hardcore”¹⁶⁰, dão vazão a sua desapiedada metralhadora giratória de escárnio, rebaixamento e humilhação do outro. Entre uma página e outra, encontram mais uma vítima, um sujeito de postura enrijecida dos pés à cabeça: “Já é a quarta vez que esse cara vai ao banheiro!”. Já na presença do rapaz, dirigindo-lhe as palavras, recorrem aos seus duetos de pequenas sevícias psicológicas: “O cidadão está com a bexiga solta ou...” – diz um – “...vais cheirar uma bela fileira” – completa o outro. Um surpreso “Eu?” acompanha o gesto de virar a cabeça enquanto empurra a porta do banheiro. Já no cenário hachurado de azulejos, a presa debate-se furiosamente: “Qual é a de vocês?” (letramento negrito em balão espetado). “Oh! Teiquirize mai broder!”,¹⁶¹ “Somos limpeza!”. Isto é, ele quer dizer que seriam confiáveis como cúmplices para a contravenção mencionada. É bom lembrar que, à época, o uso de drogas também configurava um crime grave, o que

160 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 15, 1988, p. 7.

161 “Take it easy, my brother”, expressão anglófona corrente nos meios urbanos desde a canção de Jorge Ben, “Take it easy may brother Charles”, lançada em seu álbum homônimo de 1969.

acrescentava uma generosa dose de risco aos contextos de uso e de paranoia ao comportamento do usuário. “Pode confiar na gente, cara!”, “Sem crise!”, “Pode ir que nós ficamos aqui na butuca!”, “Se pintar sujeira nós damos um toque”. “Sujeira” seria a intromissão de testemunhas potencialmente deladoras ou, na pior hipótese, da própria polícia. Quem surge, aleatoriamente, é um homem meia idade, sem quaisquer credenciais visíveis do uso de drogas que não fosse o álcool (pois, afinal, trata-se do banheiro de um bar). Sem nada perguntar, ouve dos pequenos *tricksters*: “Opa! Esse tá ocupado! Tem um camarada nosso aí dentro!”. A delação é hiperbólica: “Ele está lá cheirando uma big duma fileira!”, “Desse tamanho”, completa um deles com as mãos afastadas. O blefe integra o prazer dos personagens na intriga.

Voltemos brevemente à época do Amigo da Onça, , entre as décadas de 30 e 50. A investida proibicionista no Brasil, ainda carente do triunfalismo vindouro, é ironicamente problematizada pelos humoristas. Em 1949, no *Pif-Paf*, encartado na mesma revista *O Cruzeiro*, Vão Gôgo (pseudônimo de Millôr Fernandes) escreve em artigo intitulado “Mais algumas reflexões antes que estoure a bomba” (reflexão primeira):

Afinal de contas já se chegou à conclusão se o cigarro faz ou não faz mal? Porque se faz então deve ser proibido como a maconha, a cocaína e a venda de frutas sem licença, na Praia das Virtudes. Direis que o mal que faz é pouco. Nesse caso então devemos estabelecer uma lei que puna

apenas o assassinio. Um cortezinho de navalha, ou um espancamento serão coisas a que a justiça não dará pelota.¹⁶²

A passagem acima foi escrita em contexto de disputa acerca do status legal de certas substâncias até então legais e por vezes de uso farmacêutico disseminado. Os significados em torno do tema e aproximação do consenso ou hegemonia social em prol do proibicionismo, ainda não estavam colocados como viria a ocorrer com a Guerra às Drogas, encampada pelos governos dos Estados Unidos da América, concomitantemente à Guerra Fria. Nos anos oitenta, o cenário já é não apenas de naturalização do proibicionismo no senso comum, como de significações quase religiosas em tornos das drogas ilícitas nesse contexto, seja erigindo tabus em torno das substâncias ou demonizando-as (e estigmatizando seus usuários).

Na ditadura civil-militar, a temática das drogas, associada à sua proibição e aos perigos aos quais se arrisca o usuário, adquirem um caráter mais circunspecto e hesitante. Por um lado, o florescimento da contracultura no mundo e sua polinização no Brasil, disseminaram o uso de substâncias psicodélicas entre seus adeptos, criando uma subcultura do uso de drogas que conferia relativa segurança na atitude coletiva de desobediência civil; por outro lado, a ameaça de perseguição ao seu modo de vida por parte do regime, sob pretexto de subversão e atentado à

¹⁶² *O Pif-Paf*, número 19. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: Diários Associados, número 31, 21 de maio de 1949.

moral, revestia-se de contornos mais soturnos, com a sabida existência dos porões de tortura, entre as camadas dissidentes da população.

A mais fiel caricatura do clima de medo e paranoia vivida pela oposição à ditadura na sociedade brasileira no período é expressa no personagem Ubaldo, o Paranoico, de Henfil. Em uma de suas várias tiras cômicas e cartuns sobre as perseguições aos veículos da imprensa alternativa, Henfil situa Ubaldo a consultar o jornaleiro sobre a comercialização de um jornal alternativo em particular:

- Tem O Pasquim?
- Foi apreendido! – responde o jornaleiro.
- E o Coojornal?
- Tá na Lei de Segurança Nacional... – nova negativa do jornaleiro, quem não perde a rima e adianta-se em uma sugestão – Quer a Tribuna da...
- Não! Não! Não! Me vê 100 gramas de cocaína e mil ações da Vale...

Figura IV.14: “Ubaldo, o paranoico”, de Henfil.

Henfil utiliza-se da condição de proscrição e pânico moral em torno da cocaína, para expor o absurdo da perseguição governamental e paramilitar à imprensa alternativa. No caso, é sugerido que a perseguição aos órgãos de imprensa era mais grave que à cocaína, à época despontando como nova voga na subcultura de drogas. A ênfase de Henfil em sua operação humorística de estranhamento, contudo, não é relativo à proscrição das drogas em geral ou da cocaína em particular, e sim, no sentido de escancarar o terror de Estado e autoritarismo no cerceamento da livre circulação de ideias. Em outra tira da mesma série, as ambivalências e cultivadas confusões acerca das origens dessa perseguição (o governo buscava dissociar-se dos atentados paramilitares às bancas de jornais), é apresentada por meio de um soldado da polícia que dirige-se em tom ameaçador à banca de jornal:

– Vocês vendem Pasquim, Movimento, Tribuna Operária, Hora do Povo, Repórter?

A banca de jornal, representada do mesmo tamanho que o soldado, responde:

– Não! Vendemos cocaína, nicotina, maconha, jogo do bicho, figurinhas, dipirona, cachaça, ópio, lança-perfume, ações da vale, terras na Amazônia, pele de onça, escalpos de índios, crianças para doações, dólar no negro...

O soldado bate em retirada em postura mais relaxada:

– Tudo bem, não precisam de proteção...

Figura IV.15: Quadrinho de Henfil.

Na segunda tira, parece relativizado o aspecto de ilicitude jurídica das drogas, embora não muito suavizado um certo caráter repreensível. Ao lado de drogas lícitas – álcool etílico, nicotina e dipirona -, as drogas ilícitas são arroladas ainda com artigos tão discrepantes quanto “figurinhas”, “escalpos de índios” e “dólar no negro”. As drogas ilícitas, como sugere a lógica interna e a última palavra desse rol, estão associadas ao chamado “mercado negro”. Seriam, nesse caso, exemplos de contravenção, frequentemente toleradas ou relevadas. A narrativa busca o estranhamento no contraste com os atentados persecutórios que sofria a imprensa alternativa ligada às esquerdas.

Henfil ainda evocaria as drogas no âmago de sua indignação em um momento de grande comoção nacional: a morte de Elis Regina. No duelo de capas dos dois principais hebdomadários da grande imprensa da época, *Isto É* e *Veja*, a primeira registrou o episódio em uma capa sóbria e solene, enquanto a segunda, como já tornava-se praxe, veiculou manchete sensacionalista e relegou a imagem de Elis à função acessória da chamada centralizada em letras garrafais: “A morte de Elis Regina[:] A TRAGÉDIA DA COCAÍNA”. A revista *Veja*, que havia sido editada por Mino Carta desde sua fundação junto à Editora Abril de Victor Civita, até que o editor dela afastou-se para depois contribuir na fundação da concorrente *Isto É*, na Editora Três de Domingo Alzugaray, iniciava naquele período uma tradição de capas panfletárias, de frequente apelo sensacionalista (inclusive sendo copiada futuramente pela concorrente).

Em sua página na revista *Isto É*, que sob a direção de Mino Carta ainda buscava contrapor-se ao crescente conservadorismo da revista *Veja*, Henfil escreveu também em letras destacadas em sua coluna de “cartas à mãe”:

Mãe,

Cocaína...

Sossega. Não é esse o assunto. É só uma manchete para vender mais revista.

Cocaína...

Quem sabe assim as pessoas fiquem interessadas, caiam na minha emboscada e acabem também sabendo que o Brasil acaba de comprar o Brasil por 350 milhões de dólares?

Cocaína...

Juro pelas almas! [...]

Cocaína... (Deixa eu garantir a atenção por mais dez linhas.) [...]

Henfil, que antes já enterrara Elis Regina no cemitério dos mortos-vivos do Cabôclo Mamadô, não tocou no “grande assunto da semana”. Encarnando as faladas “patrulhas ideológicas”, Henfil havia escarnecido da grande estrela da música popular brasileira por conta de suas supostas capitulações ao regime – em especial porque cantou o Hino Nacional nas Olimpíadas Militares. O silêncio de sua página sobre o luto por Elis era mais respeitoso que a capa da revista *Veja*, que escancaradamente instrumentalizava o fato da morte para fins de propaganda proibicionista. Sua forma de criticar o tratamento jornalístico

sensacionalista do falecimento, que o reduz ao uso abusivo de uma substância psicoativa, é ao mesmo tempo um clamor de respeito pelo luto nacional por Elis como uma denúncia do duplo efeito que a demonização midiática das drogas possuía, de induzir contraditoriamente à repulsa e ao fascínio, sobretudo, escamoteando as complexidades da experiência humana em representações reducionistas e alarmistas.

Na mesma página, a tira cômica vertical de Henfil também fazia alusão ao evento, especialmente à ênfase que fora lançada sobre o uso de substâncias psicoativas por Elis como espécie de *causa mortis* física e moral. O chefe de polícia (que pode ser também algum outro tipo de chefe das obscuras hierarquias secretas do regime militar, denotados por seu chapéu e óculos escuros), ouve ao telefone:

- Chefe! Descobri quem fornecia o tóxico para os artistas...
- Repita! – brada o chefe em um salto de entusiasmo e com os característicos dentes pontiagudos escancarados do estilo henfiliano.
- Derrubei os governos da Bolívia, Paraguai, Turquia...

Mãe,

Cocaina...

Sossega. Não é este o assunto. É só uma manchete pra vender mais revista.

Cocaina...

Quem sabe assim as pessoas ficam interessadas, caíam na minha emboscada e acabem também sabendo que o Brasil acaba de comprar o Brasil por 350 milhões de dólares?

Cocaina...

Juro pelas almas! Um consórcio de 23 empresas brasileiras comprou do americano Daniel Keith Ludwig o Jari (antigo Estado do Pará). Agora podemos dizer que somos 22 Estados. Agora aquela estrela que apagaram na bandeira nacional vai poder ser bordada de novo.

Ficou cara a recompra, considerando que recebemos o Brasil de graça. Sem contar que o Ludwig receberá 1 milhão de dólares todo fim de ano, até 1985. E daí?

Parabéns, empresários brasileiros! Patriotas a merecer um hino do cancionista popular.

Cocaina... (Deixa eu garantir a atenção por mais dez linhas.)

Não sei se é muita gula... mas e se a gente embalasse e comprasse o Brasil todo pra nós? Por exemplo: quanto será que custa Brasília?

Impossível? É se, em vez de ficar insistindo nos 120 milhões de títulos de eleitor, oferecêssemos preles uma mesada ampla, geral e irrestrita?

Ei! Será que o BNH não financiaria a compra de um governo próprio?

A bênção do teu mil UPCs,

Henfil

Figura IV.16: Quadrinho e coluna de Henfil.

Quadrinho de rara afinação entre o irônico e o informativo, revelador das malhas de poder político e econômico ligadas ao tráfico internacional de drogas. O telefonema do subordinado traz uma notícia de proporções extraordinárias, pois ele não apenas descobriu a origem fornecedora, como derrubou os governos amparados nos altíssimos montantes financeiros e poderio bélico do narcotráfico. O desaponto contérrito do chefe pode dever-se a duas razões: a primeira é a da completa quebra de suas expectativas, pois esperava poder ter de bandeja a cabeça de algum intermediário varejista, tanto melhor se fosse pessoa próxima dos artistas em seus modos e costumes desviantes e desafiantes; a segunda razão diz respeito à grave inconveniência política ocasionada pelo fato de que ditaduras militares de extrema direita, aliadas ou análogas ao regime civil-militar brasileiro, estariam ligadas ao narcotráfico internacional. Enquanto as ligações de Alfredo Stroessner e Kenan Evren com o tráfico internacional de drogas eram controversas e talvez indiretas, o caso boliviano de Luis García Meza Tejada, à época recente, era mais emblemático. Além de ditatorial-militar, tratava-se de um governo intimamente ligado aos cartéis narcotraficantes cujo golpe de Estado havia sido diretamente apoiado pelos Estados Unidos por meio da Central Intelligence Agency (CIA) e Drug Enforcement Administration (DEA), ou seja, previsto nas diretrizes do Plano Condor, tal qual a ditadura brasileira.

A figura ominosa do “chefe” cunhada por Henfil, ecoaria no personagem Dr. Baixada, de Luscar. Personificação dos bandos de extermínio e esquadrões da morte, que consolidaram-se a partir do período ditatorial em diversos centros urbanos do país, mas especialmente representativos na Baixada Fluminense, o personagem veste os mesmos óculos escuros e chapéu de aba larga, acrescidos de sobretudo preto e bigode. O personagem que perambula à caça de “marginais”, “bandidos”, “traficantes” e congêneres para executar também expressa, ironicamente, as contradições de uma certa racionalidade moral bastante presente na visão de mundo de amplas camadas da população brasileira, com ecos em diversos produtos culturais populares. A mais fundamental contradição (porém não a mais óbvia), refere-se à própria condição criminosa do pretenso justiceiro. Ao perpetrar assassinatos justificados por seus ideais e critérios próprios de higienização social, o personagem representa um papel de estranhíssima ambiguidade entre o anti-heroísmo e a vilania. A força de uma tal caricatura do ideal de pureza que reside nas habituais chacinas brasileiras é potencializada no *modus operandi* do personagem, que raramente refere-se a crimes específicos praticados por seus antagonistas, o que poderia eventualmente justificar o *status* de justiceiro nos moldes da moral de sungas sobre calças dos *comics* de super-heróis. A motivação do Dr. Baixada é a eliminação de grupos sociais, perseguidos por sua identidade cultural e étnica. Além de pretender combater a delinquência

perpetrando assassinatos, o personagem também contradiz-se no que se refere aos crimes relacionados às drogas. Ao deparar-se com um usuário de cânabis, de barbas e cabelos longos, infere ser um traficante. Não podendo comprovar o delito do sujeito, recorre ao expediente caricato de forjar uma transação envolvendo o cigarro de maconha da vítima de sua execução. Encerra seu dia de trabalho fumando a erva e regressando ao lar sob seu efeito (representado por bolinhas e estalos ao redor da cabeça).

Figura IV.17:

Praticamente todas as revistas que abordamos possuem também uma espécie de encartado interno de editorial, textos e informações diversas, bem como divulgação de fanzines amadores, cartas e ilustrações de leitores. O suplemento da *Animal*, intitulado *Mau*, contou com um “informe de utilidade pública” peculiar: “Droga! Custa caro e faz mal”¹⁶³, com uma tabela de preços de drogas ilícitas, além de três notas sobre música e livro relacionados às drogas. Na tabela, podemos ler:

Maconha (100g.)	Cz\$ 3.500,00
Cocaína (1g.)	Cz\$ 1.500,00
Heroína (1g.)	Cz\$ 1.800,00
Benzina (100ml)	Cz\$ 261,00
Melagrião (100ml)	Cz\$ 115,00
Dalmadorm (20 comp.)	Cz\$ 108,00
Dienpax (20 comp.)	Cz\$ 333,00

Uma espécie de paródia dos informativos econômico-financeiros das “publicações caretas”, sua função é a de demarcar o território identitário da revista como integrante de uma subcultura dos usuários de drogas, bem como manifestar humoristicamente sua oposição ao *status quo* moral, político e policial que pretende extinguir o uso de drogas. Entre as notas sobre música e drogas,¹⁶⁴ lemos uma que ainda lembra da censura:

¹⁶³ *Animal*. São Paulo: VHD Diffusion, número 1, 1988, p. 32.

¹⁶⁴ Outro exemplo desse tipo de matéria é a intitulada “Jail House Rock”, onde é lemos três notas sobre prisões de músicos por porte ou tráfico de drogas (David Ruffin, Sly Stone e Topper Headon). Cf. *Animal*. São Paulo: VHD Diffusion, p. 28.

Relançado o disco de Bob Marley com o hino dos fumetas: Kaya.

Quando foi lançado no Brasil, o disco teve problemas com a censura, não por causa da música “Kaya”, uma elegia da maconha, mas da capa, em que aparecia um bruto charutão. Não existia, naquela época, a permissividade que vemos hoje em dia.¹⁶⁵

É frequentemente constatável, nas seções de cartas das mais diversas revistas e jornais brasileiros, o ruído comunicacional gerado pelo texto irônico, muitas vezes “não captado” pelo leitor, quer pela exigência do conhecimento de intertextos, premissas *et cætera*. Um desses estranhos diálogos seguiu-se à matéria acima, alguns números da revista depois:¹⁶⁶ “(...) Um puxão de orelhas pela matéria moralista e baixaria sobre as drogas.”, reprochou o leitor João A. Ferreira, de São Paulo. As seções de cartas das revistas de quadrinhos alternativos cunhavam quase um gênero de humor à parte (com recurso frequente, inclusive, a cartas forjadas) e assim sendo os editores não buscaram desfazer a ambiguidade:

O que você quer dizer com isto de “matéria moralista e baixaria sobre as drogas”? Se você fala da atitude corajosa que tomamos falando mal deste câncer que corrói o seio da nossa sociedade, destruindo famílias, derrubando lares, arruinando vidas, consumindo grana e assustando os

165 “Drogas! Custa caro e faz mal”, In: *Animal*. São Paulo: VHD Diffusion, número 1, 1988, p. 32.

166 *Animal*. São Paulo: VHD Diffusion, número 3, 1988, p. 49.

cristãos. Sim meu amigo, nós somos contra o uso de drogas. Porque elas fazem mal, porque elas custam caro e porque estamos precisando de patrocinadores.

Outro leitor, na mesma edição, ficou apenas desapontado com a matéria: “(...) gostei ainda mais do Mau [, o encartado]. É um espaço que vocês poderiam ocupar de maneira muito mais radical. Falem mais de música, mas falem também de política, alternativos, sei lá o quê. (...) Aquele negócio de drogas poderia ser bem melhor.”

Angeli foi responsável por uma variedade de quadrinhos-manifestos encampando uma demarcada postura sobre as drogas, em especial sobre a arbitrariedade histórica e hipocrisia cultural do proibicionismo. Um dos mais significativos exemplos dessa leva de quadrinhos, se passa na sala de jantar, sumo *locus* simbólico da classe média brasileira (representado em “Panis et circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso). No quadrinho de uma página, “Hora do jantar” - no índice apresentado com o título de “O barato do baseado” -, após o jantar, o pai de terno, gravata e bigode bem aparado elogia a comida de sua esposa; “Hum... a comida estava ótima”. O filho, camisa veranil estampada e óculos escuros e relaxado na cadeira, com dissimulada e desafiadora naturalidade, aproveita a oportunidade para sacar um cigarro manufatrado em riste entre os dedos (o indicador e o polegar opositor): “Estava mesmo”, “Agora... um baseadinho pra digestão”. A cortês sugestão à instauração de uma roda de fumo pós

refeição à mesa, ao ser deslocado de seu lugar esperado, produz um efeito de estranhamento humorístico. O ato causa um escândalo e consternação tão intensos nos pais que, após o pai expulsar o filho de casa “Meu Deus!! Meu filho é um maconheiro”, “É a destruição da família”; e após a mãe debulhar-se em lágrimas, o pai já encharcado de suor desabafa a necessidade de um lenitivo para o consolo dos nervos: “Só enchendo a cara, mesmo!” e é acompanhado pela esposa que estende o copo e abre um sorriso: “Opa! Estou nessa!” Em primeiro momento, a narrativa equipara as substâncias em seu *setting*, em seu contexto de uso, buscando desmistificar, solidariamente ao personagem do filho adolescente, as supostas razões de ordem farmacológica para a proibição da maconha. Para a maioria dos usuários, o uso da maconha para fins de descontração doméstica é um dos mais comuns. A tentativa frustrada do personagem em externar francamente diante dos pais seu hábito de uso de canábis é agravada pela repreensão e repressão à tentativa. Empreendida na forma de um castigo de reclusão no quarto do adolescente, pode ser lida como alegoria satírica da própria proibição das drogas, como baseada no arbítrio de uma relação de poder desigual e sem legitimidade isonômica.

Em relação às drogas, três quadrinistas lograram tornar o tema público nas páginas de quadrinhos dos grandes jornais – ainda que de forma sutil, como recurso humorístico na construção de seus personagens. É o caso de Glauco, com os personagens Geraldão e Doy

Jorge; de Angeli, com a dupla de velhos *hippies* Wood e Stock; e de Gonsales, com a barata Fliti. Geraldão traz as drogas sempre consigo: em sua imagem estouvada de múltiplos braços e pernas, à semelhança do Homem Vitruviano de Da Vinci, equilibra uma garrafa de cerveja na cabeça, dois ou três cigarros na boca e seringas espetadas nas nádegas, no nariz ou flutuando a sua volta. Wood e Stock fazem jus à sua identidade *hippie* fumando baseados de canábis. A sutileza na apresentação do tema é alcançada pelo fato de que, por vezes, se referem a eles como sendo cigarros de orégano. A referência carrega uma boa dose de ambiguidade interpretativa, pois paira a dúvida se seria “orégano” uma gíria dos personagens para se referirem de forma codificada à maconha. É válido lembrar, que se trata de um recurso comum a diversas subculturas ligadas às drogas. Já Fliti dá o ar da graça no clichê do drogado compulsivo, menos na fantasmagoria cultural do viciado destituído de vontade própria e mais próximo aos personagens *junkies* do *underground* norte-americano, especialmente dos Freak Brothers de Gilbert Shelton, que buscam de forma lúdica e irrestrita toda e qualquer forma de alteração da consciência. No caso da barata, as diferentes substâncias utilizadas para essa finalidade, provém do vasto rol de inseticidas disponíveis no mercado: naftalina, diclorodifeniltricloroetano (comercializado até 2009) etc.¹⁶⁷

¹⁶⁷ A progressiva tentativa de alargar os horizontes da liberdade de expressão cerceada em diversos aspectos em nosso Estado de Direito – no caso pela proibição da “apologia às drogas” – parece ser uma constante no trabalho dos cartunistas *udigrudi*. Recentemente os quadrinistas Angeli, Laerte, André Dahmer e Arnaldo Branco colaboraram com cartuns em uma campanha pela legalização das drogas. A iniciativa de

O pioneirismo de levar o tema das drogas em um viés positivo ao chamado grande público, por meio de um órgão da chamada grande imprensa, até onde temos notícia, partiu de Glauco Villas Boas. Já nos anos setenta, no Diário da Manhã, de Ribeirão Preto, publicou as tiras dos personagens Rei Magro e Dragolino. Ambos os personagens viviam entre si uma dinâmica de gato e rato, mas ambos compartilhavam o gosto por canábis.¹⁶⁸

A revista de Glauco, Geraldão, foi a publicação que mais rendeu tributo a um fato histórico em particular. 1987, em agosto, “o mês do cachorro louco cumpriu o seu estigma. Mais de quinze mil latas da erva maldita invadiram nossas praias.”¹⁶⁹ A carga de maconha estimada em 22 toneladas (1,5 Kg por lata) provinha da Austrália e tinha como destino Miami, nos EUA. A bordo do navio cargueiro Solana Star (assim rebatizado em 1986), o fardo foi jogado ao mar na costa brasileira quando os tripulantes tomaram conhecimento de que eram procurados. As latas logo começaram a aparecer no litoral dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo (algumas poucas foram reportadas no litoral do Rio Grande do Sul) e seguiriam operando aparições ou sendo pescadas até o fim do verão

veicular os cartuns no espaço reservado à publicidade nas traseiras dos ônibus da Empresa Metropolitana de Transporte Urbano de São Paulo (EMTU) durou pouco, tendo sido descontinuada pela empresa por conta de ameaças externas. Ver reportagem de Débora Melo, “Campanha com cartuns de Angeli e Laerte é ‘censurada’ em SP”, de 28/05/2015. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/campanha-sobre-drogas-com-cartuns-de-angeli-e-laerte-e-censurada-em-sp,f6eazf8o4d6662744a218ddf70e687c6xoq1RCRD.html>>. Acessado em: 24/03/2016.

168 Agradeço pela indicação a Rafael Zanatto.

169 “Haja abridor!”, completa VILLAS-BOAS, Glauco. “A invasão das ‘latas’”.

de 1988. O episódio ficou conhecido como “Verão da Lata” e foi uma dádiva não apenas para os usuários de maconha em geral, mas para os quadrinistas (maconheiros ou não), que registraram a graça do ensejo.

Para os usuários, o quadro era particularmente dúbio no período – meio exultante, meio hesitante. É revelador notar que em grande parte dos quadrinhos contemporâneos ao Verão da Lata, a polícia faz o papel de pretenso vilão da história, geralmente tendo um fim trágico dada a impotência que lhe restaria patente, diante de um volume tão grande, disperso e gratuito de drogas ilícitas. Na história em quadrinhos “A invasão das ‘latas’”, de Glauco, dois maconheiros fumam uma “ponta” (cigarro de maconha já parcialmente consumido) na praia, quando são surpreendidos por dois policiais (um sargento e um soldado, aparentemente). O usuário que tragava ingere a ponta – ou, na perspectiva policial, o chamado “flagrante” –, ao que o soldado exclama: “Sargento? Ele engoliu!”. Sucede-se então uma página de tortura policial com fins à obtenção da prova do crime. As formas gestuais da violência, são aquelas dos desenhos animados da primeira metade do século XX, gerando um eufemismo através da comicidade na representação da tortura policial. Aqui há um verdadeiro leque de recepções possíveis à cena, especialmente levando-se em consideração a questão da identificação do espectador com um ou outro grupo de personagens. O sargento brada em pergunta retórica, espécie de tortura psicológica em que o uso do sarcasmo visa afirmar superioridade, reduzir o outro: “E

você queria oquê?” – viramos a página – “Quilos e quilos de marofa?”. O maconheiro responde: “Bão seu guarda, nesta época só se acontecesse um...”. “TCHÁ”, interrompe uma onomatopeia emoldurada em uma profusão de gotas centrífugas. “MILAGRE!”, exclama o maconheiro em jubilo frenético no centro do quadro final. Um maremoto inundou a praia de objetos cilíndricos. Ao fundo, os demais banhistas correm dispersivamente com as pilhas de latas que conseguem carregar. Ao final do quadro, canto inferior direito, o sargento entrega-se a um choro infantil, que anula toda sua anterior pretensão à superioridade moral sobre os demais personagens – “BUÉ!”. É, por fim, consolado pelo soldado: “Calma sargento, vai abrir concurso na Caixa!”.

Figura IV.18: “Invasão das ‘latas’”, de Glauco.

Figura IV.19: “Invasão das ‘latas’”, de Glauco (continuação).

Figura IV.20: “Invasão das ‘latas’”, de Glauco (continuação)

Figura IV.21: “Serviço de utilidade pública: onde achar o teu fuminho”, por Glauco.

Em sátira da profusão de bandas de rock nos anos oitenta, Angeli idealiza uma pseudo-peça publicitária de bandas de *rock*. “Angeli produções apresenta Hit Hit Hurra! O melhor do rock. New Republic Records”¹⁷⁰. Há banda do PMDB (“Partido de Oposição”, que “rasgavam violento punk-rock mas (...) atualmente, fazem roquinhos água com açúcar para as FMs”), banda de Lulas (“A Luta Continua”), banda de bancários, de desempregados, banda de sobreviventes da última rebelião do presídio do Carandiru... outra chama-se “Tropa de choque”: “heavy metal dos mais pesados, enquanto Ozzy Osborne engole morcegos e o Kiss esmaga pintinhos, eles espancam cidadãos em praça pública. Tem a marca do diabo.” A banda seguinte é “Cola de Sapateiro”, “banda pesada. Em suas apresentações tomam o público de assalto. Levam tudo. Formada nos porões da Febem por menores abandonados (...)”. Na era do proibicionismo, o antagonismo dos usuários de drogas com relação aos impositores das leis, marcadamente a polícia, é um fato frequente nas representações culturais dos usos de drogas. Em outra página de humor semelhante, ambigualmente ovacionando e satirizando a diversidade dos movimentos grevistas, Angeli anuncia a “greve dos drogueiros”, que teria demandas dos usuários entre suas motivações.

Até mesmo uma história de matiz fantástica, como “Fadas e bruxas”, de Laerte, revela-se como imagem de pequenas experiências comuns ao círculo subcultural – em primeiro ato a festa e seu horizonte de

170 *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 1, outubro de 1985.

expectativas amorosas ou sexuais; em segundo, os perigos do uso coletivo de maconha em espaço público, ainda que dentro de um carro. A ameaça que se vislumbra em determinado ponto da história, uma abordagem policial, é não apenas uma experiência e componente imaginário frequente na subcultura dos usuários de drogas, mas expressa uma crítica mais profunda à realidade brasileira nos moldes de um quadrinho de histórias curtas ou, se assim se queira, contos em quadrinhos. Como em “Invasão das latas”, de Glauco, entre outras histórias, identificam a instituição policial como seu vilão preferencial. Em um registro interpretativo maniqueísta isso poderia parecer simples produto da “vida bandida” dos usuários de drogas. Outro aspecto importante dos quadrinhos dos anos oitenta, foi justamente superar a perspectiva maniqueísta de ver o mundo e, conseqüentemente, de contar histórias. O “policial vilão” é justamente um aspecto desse pós- ou antimaniqueísmo, pois subverte as expectativas dos quadrinhos chamados “policiais”, nos quais, segundo o código de ética dos quadrinhos, deveriam ser sinônimos de “heróis” ou “mocinhos”. Culminante na contrariedade dos *udigrudis* para com a polícia enquanto antagonista mais sinistra de suas narrativas, está a denúncia (em tons grotescos) do entulho autoritário da ditadura, da sobrevivência de práticas correntes de abuso de poder, tortura e assassinio por parte das polícias (eminentemente a militar) em um regime pretensamente democrático.

A JUVENTUDE EM FOCO

Figura IV.22: “Juventude em foco”, de Laerte.

A representação dissidente das instituições policiais brasileiras e a fixação de um estereótipo sobre seus agentes, é fundamentada na sua longa tradição de atuação classista. Na especificidade da cultura brasileira é inegável que entre as principais funções da instituição, é a repressão aos movimentos populares e o controle social das camadas pobres da população, em especial negras, por meio da violência, seja pela tortura e aniquilação física ou terror psicológico. Essa marca identitária não é unilateralmente atribuída a tais agentes do Estado por seus críticos, pois é assumida orgulhosamente por eles próprios, com ênfases particulares moldadas por sua ideologia e valores morais.¹⁷¹ Ao seu turno, seus críticos humanistas, de cientistas sociais a artistas populares, reconhecem neles a continuidade histórica que os vincula aos capitães do mato do Brasil Colonial e aos jagunços e lacaios da República Velha, *id est*, identificam sua atuação ligada à preservação dos interesses políticos e econômicos da elite branca brasileira.

Os quadrinhos alternativos viriam acrescentar a essa tradição, amiúde sobrepondo a ela, a crítica contracultural à polícia. Nos Estados Unidos dos anos sessenta, também veio à tona, sobretudo a partir do movimento dos Panteras Negras, a denúncia do caráter racista da instituição policial estadunidense.¹⁷² O fato não foi ignorado pelos

171 CARNEIRO, Henrique Soares. “Corporação de SP vê “glória” na repressão de rebeliões populares”. In: *Revista Adusp*, p. 81–87, 2012.

172 Um exemplo notável de preocupação realista e referência à vida cotidiana nos quadrinhos alternativos a partir dos *comix* refere-se justamente a um episódio envolvendo a percepção pública da violência policial. Quando do massacre de Ohio, em que a polícia matou estudantes desarmados, Harvey Pekar

comix. O lugar de fala dos quadrinhos alternativos, não obstante, é predominantemente branco e de classe média, seja nas américas ou na Europa. O viés predominante nos quadrinhos, por isso, é aquele proveniente do movimento *hippy* e, posteriormente, do movimento *punk*, que representaram as polícias como agentes coercitivos de um Estado tecnocrático ou como a face permanentemente fascista do Estado burguês, respectivamente. Vale lembrar que nos Estados Unidos, como no Brasil, as polícias perseguiram prontamente aos *hippies* nos anos setenta e aos gays e travestis nos anos oitenta. Tornaram-se folclóricas as figuras de delegados que dedicavam-se com empenho e requintes às tais tarefas. A oposição entre *hippies* e policiais, por exemplo, era não apenas circunstancial dada a proibição das drogas, entre impostores de normas e seus desviantes. Gestaram-se culturas antagônicas cujos elementos, em muitos casos, moldavam-se reciprocamente no próprio conflito.

narrou sua perplexidade diante de um colega de trabalho que defendia os assassinatos. Cf. WITEK, Joseph. *Comic books as History: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

IV.iv. Estereótipos, símbolos e representações do submundo das drogas

A cocaína viria a cumprir também o papel principal de droga “pesada” no imaginário brasileiro sobre drogas. O Brasil nunca figurou entre os mercados da heroína. A cocaína assumiu, no caso dos usuários mais experimentados e abusivos, o posto de droga injetável e atributo do *junky*, figura arquetípica do drogado incorrigível ou arruinado. Para esses usuários, os danos das vias respiratórias superiores causados pela inalação (deveras agravado por adulterações da droga como o uso difundido do talco de vidro entre outros excipientes nocivos, visando baratear o volume do produto final e consequentemente dos lucros) o uso injetável da droga é o recurso derradeiro. Também podia se dar por opção, pois o efeito é apressado e intensificado. É nesse contexto que a seringa se torna, nos quadrinhos alternativos brasileiros, símbolo icônico do uso de drogas pesadas. Sua aparição é, amiúde, uma espécie de código secreto da subcultura de drogas nos quadrinhos, já que o uso corrente do artefato é o uso médico (como fora outrora o uso da cocaína e heroína).

A barreira simbólica que separa “quadrados” ou “caretas” de *outsiders*, somada à distinção entre os quadrinhos *mainstream* e os *underground*, é alçada de forma trocista em uma seção de cartas da

revista *Circo*, em que uma carta dava notícias de uma iniciativa de quadrinhos própria:

Está nascendo aqui na Bahia (Salvador) o grupo QM (Quadrinhos Magazines). Fazem parte **Eu, Gedraz** [que uma década depois criaria a Turma do Xaxado], **Gonçalo, Sydney** e já estamos editando uma revista da linha infantil (A Turma do Joinha) que será completamente colorida, entre abril/maio de 1987. É muita aventura e muito humor.

Segue uma pequena amostra.

José Leônidas R. Pereira

Salvador – BA

É isso aí, bahianotráquios! Temos mais é que contaminar também as criancinhas indefesas! [grifado no original]

Seja quem respondeu a carta, selecionou para divulgar a iniciativa, uma cena em que o personagem principal da série corre com expressão aflita e gota de suor saltando da testa. Em nuvem de pensamento, o motivo da fuga: uma seringa, motivo constante de aflição infantil por ocasião das vacinações obrigatórias. A “contaminação” mencionada é uma alusão sarcástica às recorrentes narrativas de pânico moral envolvendo aliciamento e depravação das crianças, que já demonizara as histórias em quadrinhos em meados do século XX – no célebre caso de Fredric Wetram alegava que seus leitores mirins tornavam-se prostitutas e assassinos. Posteriormente, alarmismos semelhantes difundiram-se a propósito das drogas. Nos anos oitenta, circulou no Brasil um panfleto sobreavisando que as figurinhas colecionáveis que acompanhavam

chicletes conteriam ácido lisérgico. A “contaminação” referida, isso posto, refere-se a uma leitura espirituosamente enviesada do quadro descontextualizado. Abaixo da imagem, a última frase da resposta faz a legenda subversiva do sentido: “Legal o quadrinho em que o Joinha sai desesperado atrás de um pico.”

Figura IV.23: “Joinha sai desesperado atrás de um pico”.

As onomatopeias que intitulam e conduzem uma das histórias curtas de Angeli, “Snif snif cof cof”, representam o uso alternado de duas drogas ilícitas de efeitos díspares, a maconha e a cocaína. Um casal de namorados no sofá prepara-se para uma relação sexual, ao que o personagem pede um tempo para preparar-se melhor para o ato, por meio do uso das referidas substâncias. O uso alternado de ambas as drogas, progressivamente voraz e vertiginoso, parece ser prazer suficiente em detrimento do sexual. Consequentemente, o sujeito irrompe como um balão ocasionando a última onomatopeia da narrativa: “Pow”. No último quadro, ela segura a cabeça estoirada e desabafa para a quarta parede, *id est*, para o leitor: “Droga! Já é o terceiro namorado que perco essa semana”.

Figura IV.24: “Snif snif cof cof”, de Angeli.

Figura IV.25: "Snif snif cof cof", de Angeli (continuação).

O uso compulsivo de drogas é um dos temas recorrentes do *underground*, geralmente por meio de um personagem arquetípico e caricatural. Nos *comix* norte-americanos, os Fabulous Freak Brothers são um dos primeiros exemplares dessa leva. Nos quadrinhos alternativos brasileiros, os personagens mais representativos dessa caricatura da compulsão por drogas, são Doy Jorge, o roqueiro viciado de Glauco, e Fliti, de Fernando Gonzales, a barata que vai de encontro aos humanos em busca de substâncias entorpecentes, no caso, inseticidas.

Doy Jorge é um *rock star* dependente do uso de drogas para trabalhar, seja para compor suas canções ou para executá-las no palco. Além do uso compulsivo, o uso hiperbólico é ainda mais constitutivo de sua personalidade. No uso compulsivo é acentuada a humanidade falível do personagem. No uso hiperbólico, o personagem realiza uma certa fantasia de fortuna e abundância dos usuários de drogas, seja do ponto de vista da economia financeira ou da economia do prazer: sua posição social garante suprimentos massivos de drogas, e assim, é possível viver uma vida com a satisfação imediata das crises de abstinência. Em alguns casos, o personagem é motivo para brincadeira com a possibilidade de grandes quantidades de drogas. Em uma das anedotas cunhadas por Glauco, “Banheiro de festa”, da qual o autor se ria ao recontar por fala e gestos em entrevista à televisão, apresenta a quebra de expectativas em relação ao personagem. O motivo do riso é, primeiro, o desperdício de uma pirâmide de cocaína (que Glauco acentua em gesto ao contar a

anedota para as câmeras). Para o usuário comum, que vive de quantidades finitas de cocaína e conhece os interstícios de escassez e abstinência, a hipótese de uma tal situação de desperdício, aciona um riso quase nervoso. Há também um aspecto de loucura no personagem que, mesmo que desavisado, coloca a satisfação da necessidade e desejo banais de urinar, acima da satisfação ritual do uso de cocaína compartilhada em um banheiro de festa. O segundo motivo, é a quebra da expectativa gerada acerca da permissão pedida por Doy Jorge: “Posso?”, apontando para a montículo de pó na tampa do vaso sanitário. A pergunta se referia ao uso da latrina, e não da cocaína.

A barata Fliti traz um elemento interessante à brincadeira da compulsão por drogas. Sendo a barata viciada em inseticidas, produtos químicos elaborados pelos seres humanos para a eliminação dos indivíduos de sua espécie, aos quais não apenas é capaz de sobreviver como de obter prazer e alteração da consciência. Ela precisa, portanto, ir de encontro às pessoas para obter doses dessas substâncias, o que adiciona um aspecto cômico suplementar à alegoria de autodestruição. Fliti é um dos personagens que melhor representa a figura do *junky*, a começar por se tratar de uma barata. A denominação provém do inglês *junk*, “lixo” ou “sucata”, pois a autodestruição pessoal e profunda degradação das relações sociais desse tipo de usuário, torna-os, com frequência, párias da sociedade. É crucial observar que a identificação e segregação desse tipo de usuário de drogas, não se deve exclusivamente (e

talvez nem primordialmente) aos efeitos corrosivos do uso abusivo de determinadas substâncias no organismo humano, pois não é possível isolar tal relação de causa e efeito, à maneira de certos diagnósticos clínicos, das relações sociais configuradas pelo proibicionismo, pelo desamparo à miséria *et cætera*. A descrição para o tipo de comportamento que o estereótipo qadrinístico do *junky* visa identificar, reside mais adequadamente na noção clássica de “vício”, do que na controversa noção moderna de “dependência química”.¹⁷³ O vício assim entendido é a conduta extremada, de excessos e mesmo de privações, oposto à virtude, ao autocontrole e à temperança.

Uma história curta de Tadao Miaqui, publicada na última edição de *Dundum*, reeditava com certa distância no tempo a “Seção em branco”, da antiga Pif-paf encartada em *O Cruzeiro*. Metalinguagem do cartum com legenda, a “Seção em branco” consistia em um quadro em branco com legenda, jogo com a redundância entre imagem e palavras, bem como com o trabalho do ilustrador, que nesse caso seria quase nenhum. Na historinha da branca de neve, as alusões ao branco são de várias naturezas, mas especialmente ligados ao erotismo, drogadição e racismo. A alva pele da branca de neve é um elemento erótico, e o contraste com a pele negra do traficante, estereótipo corrente no imaginário social

¹⁷³ CARNEIRO, Henrique. “A fabricação do vício”, disponível em <http://www.neip.info/downloads/t_hen1.pdf>.

brasileiro, é o último lance antes de algum traço figurativo revelar o elemento branco mais importante da narrativa: a cocaína.

A associação das drogas ilícitas com o submundo do crime ou com toda sorte de atividades clandestinas, também se faz em inúmeras passagens. Quando a heroína libertina de Angeli sofre as consequências de sua vida sexual atribulada, em “Rê Bordosa Grávida: saga de uma mulher preta”, o tema tabu do aborto ilegal é abordado. Ela na banheira, ao telefone: “Menina... estou na maior deprê... mauzona. Acabei de fazer um aborto”. No outro lado da linha, a amiga procura consolá-la: “Que mau, Rê! Não me diga que você está sozinha?” – “Que nada!”, responde Rê Bordosa, “Trouxe o pessoal lá da clínica para comemorar”. Na vinheta final, ao pé da banheira, são flagrados pelo desenhista três figuras médicas (quepes com cruces vermelhas) junto de garrafas, copos, notas musicais e uma carreirinha de pó: “É isso aí”, comenta o mais velho; a enfermeira, de olhar e sorriso escancarados, “Vai uminha aí?”.¹⁷⁴

A história “Drugstore”, de Angeli, é emblemática da crítica dos abusos de drogas, das metamorfoses de identidades subculturais e da analogia entre as modulações da consciência e o seu descontrole na loucura. A primeira pessoa, alter-ego do autor, narra seu encontro com Cosmo, um velho conhecido. O personagem que intitula o conto é famoso por suas incursões psicodélicas, por ter experimentado toda sorte

¹⁷⁴ *Chiclete com Banana*. São Paulo: Circo, número 9, abril/maio de 1987, pp. 32.

de substâncias psicoativas e por trabalhar no tráfico de algumas delas, eventualmente. O trânsito entre diferentes substâncias correlaciona-se com suas transformações morfológicas, entre diferentes roupas e cortes de barba e cabelo. Ele foi *mod*, foi *glitter*, foi *punk*... as múltiplas identificações subculturais, muitas vezes conflitantes em seus valores éticos e estéticos apesar de compartilharem uma origem contracultural comum, relaciona -se com variados estados não ordinários de consciência. O uso indiscriminado de tantas drogas e a fluidez entre subculturas resulta em uma reviravolta inadvertida na personalidade de Cosmo, que revela-se um pregador cristão. A imolação incendiária do narrador é a metáfora para uma condenação moral de sua participação em uma subcultura de drogas, enquanto que a conversão para o cristianismo inquisitorial de Cosmo pode ser lida tanto como uma tragicomédia sobre os abusos de psicoativos como uma crítica à superficialidade transitória de identidades subculturais. Vale ressaltar que o desfecho trágico se dá na conversão religiosa e abstencionista do personagem, que sua transmutação no oposto do que o identificava carrega a marca da loucura. É, por fim, registro irônico de um certo espírito do tempo, em que após uma breve esperança neo-iluminista no progressivo abandono das religiões, ressurgem com força a miríade de seitas de grande apelo popular.

Figura IV.26: “Drugstore”, de Angeli.

Figura IV.27: "Drugstore", de Angeli (continuação).

Figura IV.28: "Drugstore", de Angeli (continuação).

Figura IV.29: "Drugstore", de Angeli (continuação).

O mesmo argumento já havia sido narrado por Xalberto e Sian, na edição de número 3 da revista *Gripho*, editada pela outrora proeminente Ebal em 1980. Em “O mundo alucinante dos hippies (e o que aconteceu com eles)”, Henrique é um jovem que conhece as drogas por meio de um amigo, Xuxe, que volta de viagem à Europa adepto do *ethos hippy*. O garoto passa então a fazer uso abusivo de variadas substâncias para impressionar uma garota, adepta do *free love*. As incursões de Henrique resultam na explosão figurativa de sua cabeça e posterior conversão ao hinduísmo Hare Krishna. Ao encontrar Xuxe, novamente transfigurado, agora de terno e gravata, recebe dele um soco. O amigo convertera-se para o cristianismo. Ambos as conversões religiosas são representadas como sequelas psicológicas decorrentes do abuso de drogas. Subentende-se, que a busca pela alteração da consciência conteria alguma dose de irracionalismo.

Figura IV.30: “O mundo alucinante dos hipipes”, de Xalberto e Sian.

Figura IV.31: Metalinguagem no quadrinho de Xalberto e Sian: um desenho feito pelo personagem sob influência psicodélica (continuação, detalhe).

IV.v. Significações dos usos de drogas

Os usos de drogas através do tempo, da enteogenia à psicodelia, representados pela arte em contexto religioso ou autônomo, é uma constante. *Mutatis mutandis*, talvez seja plausível a recorrência de fórmulas emotivas ligadas ao tema do êxtase e da embriagues, que reaparecem nos quadrinhos *underground* em uma abordagem alargada para um maior rol de drogas. As semelhanças em algumas representações podem ter origem na própria investida da arte de apreender a realidade na *mimesis* [μίμησις].

Em “O jogo”, da série “A fundação”, de Osvaldo Pavanelli (desenhos) e Carlos Zähler (textos), vemos um andarilho em andrajos, figurante em primeiro plano, com cigarro entre os dedos indicador e polegar opositor, os olhos serenamente cerrados. No espaço entre a fumaça do cigarro e a cabeça do fumante materializam-se bolinhas, estrelas e espirais adejantes. Trata-se do ébrio ou do toxicômano como componentes cotidianos da paisagem urbana.¹⁷⁵ Entre inúmeras outras aparições dos signos voejantes talvez a mais destacada esteja na capa da revista Chiclete com Banana dedicada ao tema das drogas, de manchete “DIGA NÃO ÀS DOGRAS”. Em colorido vivo, um caminhante vestido em ares de contemporânea jovialidade é conduzido pela cabeça em

¹⁷⁵ *Animal*. São Paulo: VHD Diffusion, número 4, 1988, p. 52.

projeção, bordejada de bolinhas. O recurso visual, que já havia sido largamente utilizado pelo humor gráfico para representar o estado de embriaguez pelo álcool, parece ser análogo, entretanto, a usos pictóricos mais antigos relacionados às substâncias enteógenas (e o próprio álcool etílico já teve seu uso sagrado).

Figura IV.32: Capa de *Chiclete com Banana*, número 24, por Angeli.

Figura IV.33: Osvaldo Pavanelli, “O jogo”.

Guardadas as particularidades históricas e ressalvas quanto ao anacronismo, é digno de nota certas semelhanças na representação visual dos estados alterados da consciência entre os quadrinhos contemporâneos e algumas iconografias antigas. Um caso interessante é o do uso da coca pelos moche, civilização já notória por sua vasta representação visual da sexualidade, nas mais diversificadas modalidades imagináveis. Em duas imagens do uso ritual da coca por sacerdotes moche é impossível não notar a semelhança com tantas representações contemporâneas do uso de certas drogas, no caso, por meio da representação de pequenos círculos ao redor das cabeças daqueles que fizeram uso de drogas. Alguns autores especularam se tratar de estrelas, mas o fato de que os círculos distribuem-se apenas ao redor da cabeça dos usuários da coca, os sacerdotes, aproxima a representação, à primeira vista, das representações gráficas contemporâneas. Amplamente utilizados nos quadrinhos, tais círculos (que também podem ser estrelas e espirais) quando vinculadas à tradição dos desenhos animados, geralmente ganham tridimensionalidade alusiva à bolhas translúcidas presentes em certas bebidas alcoólicas. Suas diferentes formas podem estar ligadas às alterações visuais espectrais e geométricas ocasionados por certas substâncias. Já sua representação externa à cabeça pode ser literal ou metafórica, a depender da cosmovisão de que parte. Trata-se apenas

de especulação e não nos parece lícito extrair dela conclusões mais explícitas.

Figura IV.34: Ritual moche. Linden-Museum, Stuttgart.

Figura IV.35: “Session Quimic Bubble”, por Jaca.

Nos quadrinhos alternativos brasileiros do período pós-ditadura (compreendendo até o período atual), predomina largamente a representação dos usos profanos das drogas. Uma exceção de peso é o caso de Glauco, que converte-se ao Santo Daime e nos momentos finais de sua obra traz referências, ainda bem humoradas mas não mais debochadas, ao uso sagrado e ritual de enteógenos. É o caso dos personagens Cacique Jaraguá, frequentemente baforando seu cachimbo da paz gigantesco, e Ozetês, quase sempre meditando sob a graça da Santa Maria, a canábis em contexto ritual. Uma de suas influências primevas no misticismo foi um livro popular nos círculos hippies e censurado pela ditadura, como recorda Gonçalo Júnior,

“Aí veio Glauco para avacalhar tudo. Riponga, alucinado depois de ler “A Erva do Diabo”, de Carlos Castaneda, criou Geraldão, em 1981, e trouxe uma alternativa ao humor: a de rir de todo o rescaldo que havia de comportamento depois da verdadeira revolução sexual e da falsa revolução militar.”¹⁷⁶

Não só Henfil “tirou sarro” de Glauco por seu misticismo: “O Angeli sempre tirou sarro de mim porque eu sou muito místico. Depois que comecei a frequentar o Santo Daime, eles [Angeli e Laerte] tiraram muito sarro. Chegaram a fazer história sobre o Glauquito, da tribo dos

176 JUNIOR, Gonçalo. “Um humor moderno”. Folha de São Paulo, 13 de março de 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1303201011.htm>>.

Castañedas, que encontrou suas raízes, montou uma seita... e fez um chá com essas raízes”¹⁷⁷

Em alguns casos, o aspecto mágico das drogas, ainda que inadvertido em seu uso profano, é um componente de louvor ao uso recreativo de substâncias psicoativas. Se não pelo seu *setting* extritamente religioso e ritual, ao menos pelo efeito por vezes gerador de efeitos fantásticos. Em “Fadas e bruxas”, é o que evoca Laerte na alegoria das fadas. O protagonista encontra uma festa habitada, além dele, por fadas e bruxas envoltivamente nuas. Após um atrito entre uma bruxa e uma fada, o protagonista se vê consolando a última e logo é instado à um passeio de carro com outras quatro fadas, onde, em meio ao percurso, dá-se uma roda de fumo. Iniciada a roda, a ameaça: uma viatura policial obriga o carro a parar. Uma das fadas conversa com o policial e miraculosamente “libera a barra” de todos. Após o susto, inicia-se um caminho de despedida das fadas que voltam com sono para seus destinos, enquanto o protagonista insiste em prolongar a noite junto às bruxas, porém a festa não mais existe. A tensão entre o prazer erótico e o extático, na visão de Laerte, toma alguma proporção irônica de banalidade, pois àquela altura da noite o efeito da canábis nas fadas foi de estímulo e convite ao sono.

¹⁷⁷ “De Glauco”, Folha de São Paulo, 13 de março de 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1303201012.htm>>.

Figura IV.36:

Associado aos quadrinhos mais escatológicos, que foram rotulados de “repugnantes” por documentário televisivo sobre os quadrinhos brasileiros dos anos oitenta, o trabalho de Marcatti é um dos mais independentes da época. Tendo adquirido uma impressora profissional para editar os próprios quadrinhos, batizando sua editora de Pro-C, suas revistas podem ser qualificadas como fanzines profissionais. Publicou também em outras revistas de maior distribuição, em bancas de todo o país, como *Circo* e *Chiclete com Banana*. Seu tema preferencial é a sexualidade grotesca, mas em algumas de suas histórias as drogas também marcam presença. Em “Foi um rio que pisou em minha língua”¹⁷⁸ narra a formação de uma comunidade doméstica regada a drogas que foi batizada, “por motivos óbvios, (...) de Macoca”. Os mais diferentes usos de drogas inserem às orgias da comunidade em uma representação hiperbólica de penetrações e ingestões – uma seringa em um globo ocular, por exemplo.

¹⁷⁸ *Mega Quadrinhos*. Porto Alegre: Ortiz, número 5, 1989.

Figura IV.37: “Foi um rio que pisou em minha língua”, de Marcatti (detalhe).

Uma grande variedade de substâncias psicoativas, inclusive em contextos rituais tradicionais, estiveram constantemente ligadas à saúde e bem-estar físico e psicológico do ser humano. Drogas para as afecções e dores do corpo e da alma sempre tiveram grande relevância na cultura humana. Nos quadrinhos alternativos brasileiros, como vimos até agora, predominam o tratamento humorístico do tema e a representação dos usos recreativos das drogas. Um caso em particular diferencia-se dos demais, por se voltar para a existência humana em suas expressões mais sombrias e para os aspectos dramáticos dos usos de drogas.

Da subcultura fanzineira emergiu um dos quadrinistas mais singulares da geração dos anos oitenta, Lourenço Mutarelli. Sua obra vincula-se imediatamente ao imaginário quadrinístico daquela década, sendo a ultraviolência – física e psicológica – uma das marcas mais pungentes de sua obra inicial. Nascido Lourenço Mutarelli Júnior, em São Paulo, à 18 de abril de 1964, poucos dias após o golpe civil-militar, filho de família católica e pai policial. Suas primeiras histórias em quadrinhos são publicadas em três fanzines pela Pro-C, de Marcatti. Tiveram curtíssima tiragem (500 exemplares cada) e foram distribuídos à mão pelo autor: *Over 12* (1988), *Solúvel* (1989) e *As impublicáveis do Lourenço* (1990). Os primeiros quadrinhos de Lourenço Mutarelli são um caso à parte, dentro do *underground* oitentista brasileiro. Por um lado, imbuídos do espírito das demais narrativas em sua preferência temática pela sexualidade e ultraviolência, o humor negro mais

esrachado inicial evolui gradualmente para o tragicômico mais soturno. Suas drogas preferenciais são o *whiskey* e os antidepressivos ou quaisquer sucedâneos para a finalidade de preencher os vazios existenciais. Aquilo que convencionou-se chamar (quase sempre apressadamente) de “escapismo” no uso de drogas, ou mesmo psicoses associadas ao abuso, contém alguma dose de tragédia em quadrinhos como *Transubstanciação* (1991) e *Desgraçados* (1993). Walter Benjamin, discorrendo a propósito dos surrealistas, poderia estar falando dessas duas obras de Mutarelli quando evocou a “(...) mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando em solidão”.¹⁷⁹

Em seu opúsculo de estreia, a fanzine *Over 12* (1988), Mutarelli traz referências militantes às drogas típicas dos quadrinhos *underground*. O título traz dupla alusão ao transpasse de limites: aos limites do dia, na madrugada, e aos limites do corpo, na overdose. A capa hasteia uma variante amarela e *pop* de Jolly Roger, onde a notória insígnia pirata do crânio entrecruzado por fêmures, veste um chapéu do camundongo Mickey enquanto fuma uma “baga”, um cigarro de maconha já consumido quase por completo. Um dos personagens presentes na revista é o Capitão Antiagonizante. A cabeça remete ao ideograma de coração – em variação mais larga que alta, ao estilo das personagens de Maurício de Souza, estúdio no qual o autor trabalhara. Pálpebras sempre

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

semicerradas, uma pouco mais que a outra. No quadro em que faz sua primeira aparição, segura algum tipo de cigarro entre os dedos indicador e polegar. Nos próximos três quadros em que é apresentado, em estrutura de tirinha, mais drogas surgem como constitutivas de sua personalidade. A caixa de legenda diz “Por terra.”, ao que Antiagonizante corre acenando e gritando “Onibus! Siga aquele carro...”; legenda: “Pelos ares.”, e Antiagonizante injeta-se no braço alguma substância produtora de estrelas, asteriscos e espirais ao fundo do quadro enquanto exclama: “To vuano.”; “Pelos mares.”, e a luva branca do Capitão meneia um cálice quase vazio: “O boço be vê bais uba!”. O texto seguinte, referindo-se à serventia do “hipereroi”, parece indicar uma possível natureza alegórica do personagem:

Quando a vida parecer insana
 quando você não encontrar
 motivos para sorrir, ou cantar
 quando o mundo parecer cinzas
 E você não tiver forças para
 ...cantar

Não desanime coleguinha
 clame pelo meu pelo seu
 pelo nosso... Capitão
 Antiagonizante... eu ricomendo.

Na obra quadrinística de Lourenço Mutarelli é recorrente a visão de uma psique humana problemática, complexa, conturbada, socialmente irrealizável. As drogas estão inseridas nessa temática e não raro desempenham um papel de paliativo da existência, e não de incremento da mesma; obnubilar a dor é mais frequente que os excessos nos prazeres mundanos em que álcool e outras drogas desempenhariam papéis complementares. Até mesmo a sexualidade, associada a amores sofridos ou violências abjetas, possui em Mutarelli um caráter de opressão psíquica. O nome do personagem também é espécie de manifesto em que a função das drogas aparece ligada à esfera dos fármacos antidepressivos ou como paliativos da existência. Morfina, maconha, lorazepam e álcool também, todos auxiliando à amenização da dor, seja física ou psíquica. Ainda assim, diferentemente de outras de suas histórias subsequentes, de tonalidades mais trágicas e melancólicas, o Capitão Antiagonizante está sintonizado com a tradição humorística dos quadrinhos *underground*, na qual um certo proselitismo desavergonhado dos usos de drogas é sarcasticamente contraposto ao discurso hegemônico proscritivo, cuja premissa utópica é a da extinção do uso de drogas.

Após a introdução de uma página, é narrada sua batalha épica *versus* Aphanius Quadrus, figura paródica do então prefeito de São Paulo, o ex-presidente Jânio Quadros, já de bigode branco – nas palavras do Capitão, “(...) um prefeito idiota”, “...quer dizer.. um ‘perfeito’ idiota!”. Notório por suas contumazes e quixotescas diatribes moralistas,

Quadros prestava-se como efigie da caretice *em si* caricata, expoente típico do “país da piada pronta” e portanto um alvo fácil para qualquer líbello libertino de então. *Exempli gratia*: quando prefeito pela segunda vez em plenos anos oitenta, este pundonoroso Grande-Oficial da Ordem Militar dos Cavaleiros de Nosso Senhor Jesus Cristo, fechou os cinemas que iriam passar *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese; forçou a direção do Teatro Municipal à expulsão de alunos suposta ou assumidamente homossexuais; proibiu sungas e biquínis no Parque do Ibirapuera. Reeditava assim determinações regressistas de sua efêmera presidência da República, tais como a proibição de maiôs e biquínis em concursos de Miss e da erradicação do lança-perfume dos carnavais.

Essa história curta, distintamente da charge política, está mais interessada na figura deste político como alegoria do moralismo retrógrado e mesmo do falso moralismo, que em seus fatos políticos. Expressa um dos argumentos de legitimação mais correntes na subcultura das drogas ilícitas, no qual sua proscrição, criminalização e demonização é questionada e acusada como hipócrita, literalmente como “pouco crítico” ou acrítico quanto ao uso socialmente aceitável do álcool, droga lícita. Na narrativa pseudoépica do Capitão Agonizante *versus* Aphanus Quadros, essa crítica é expressa no clímax da batalha, quando o Capitão saca uma garrafa de conteúdo alcoólico que possui o efeito imediato de solapar a disposição combatente do antagonista – em suma, o álcool é a kryptonita do falso moralismo. Ao vilão derrotado resta lamentar:

“Nunca venda-se por tão pouco. A garrafa acabou e não deu nem uma lombrinha”.¹⁸⁰ Vencida a batalha, o narrador encerra a historinha com uma prédica moral, esquema mais recorrente em séries de desenhos animados dos anos oitenta como He-Man e outros: “É isso aí..... coleguinha [;] E não se esqueça [:] feche os olhos para dormir. E nunca aceite balas de estranhos (pode ter maconha dentro) [.] Bye!!” A paródia das “lições de moral” dos desenhos populares citados conjuga seu aspecto professoral com um gênero absurdo de lendas urbanas de caráter terrorífico sobre drogas, que de fato se contava (residualmente ainda se conta) para as crianças.

Publicado no ano em que trabalhou em uma farmácia, Mutarelli resgata em parte uma cultura de uso de drogas da primeira metade do século XX, época dos “vícios elegantes”, quando a campanha moralista contra um modo de uso, o recreativo, de drogas que eram vendidas em drogarias e boticários, como anestésicos ou componentes das formulas de inúmeros polifármacos. Ópio, haxixe, cocaína eram vendidos em farmácia e largamente procurados, tanto para tratamento (de crianças inclusive), quanto para fins lúdicos (de adultos).

Em *Over 12* também surgem muitas alusões explícitas e cifradas às drogas lícitas ou ilícitas. A “Associação dos Drogados Anônimos” apresenta “Histórias para belzebu” dormir, histórias de uma página cada.

¹⁸⁰ “Lombra”, segundo o dicionário Houaiss: “s.f. B drg. qualquer efeito produzido pelo uso de drogas, esp. de maconha”.

Introduzidas por Fran, o “fundador”, cujo retrato “3 por 4” (as medidas são outras) leva uma tarja preta aos olhos com cicatrizes e suturas no rosto, fraturas expostas, prego cravado no pescoço e brinco de crucifixo (um Frankenstein algo *punk*, portanto) e segura sorridente entre os dedos polegar e indicador um canudo que sai da narina. A referência explícita ao uso inalado de cocaína, cifrada para os leigos na prática, possui um caráter levemente indecoroso, pois mesmo entre os usuários de drogas leves como a maconha, tão frequentes no *udigrudi*, a cocaína dividia opiniões. Ao pé da página, uma citação do personagem em trocadilho: “O que o homem precisa é de uma carreira brilhante”. A “carreira brilhante”, leia-se, seria a cocaína de qualidade. A primeira dessas histórias é “O nó”, em que outra personagem de olhos vendados, a “anônima Marijuana” (senha para maconha), no pequeno retrato de associada que apresenta-a imprecisa com sorriso de Monalisa o acróstico “**Louvado Seja Deus**” (iniciais em negrito no original), “senha óbvia” para o ácido lisérgico. A duas histórias seguintes da série, “Ela!” e “Você”, são apresentadas por mais dois personagens de olhos vendados, os anônimos Frei Rubens Zina (“Se derem um tapa[,] d[ê] outra cara”) e André Lè Black (“Ao pó voltarás”), aludem a mulheres enigmáticas, diabólicas como costumam ser em Mutarelli, musas alegóricas para os vícios em drogas.

A revista seguinte, *Solúvel* (1989), apresenta-se como “quadrinhos underground” e traz no centro da capa o personagem principal da

revista, Capitão Capitaë. O restante da capa é preenchido por diminutas cobras e lagartos (entre outros bichos), homúnculos de sunga sobre as calças (entre outras vestes extravagantes) e mulheres nuas (algumas vestem botas, em verdade). Na contracapa, a continuação da cena revela tratar-se de uma chuva de seres que sobem correndo em duas torres, para saltar de trampolins instalados em seus topos. O Capitão Capitaë, após esboçar alguma filosofia sobre crer em Deus apesar de sua inexistência, desce da Lua à Terra, para acudir uma mãe que chora. O motivo é o suicídio do filho, pois teria sujado o tapete de sangue e, agravando o desespero da mulher que esperneia puxando os próprios cabelos, “ele podia ter aids” u – outro pânico moral de obscurantismo do período. O Capitão saca sua Pistola Cremadora e acalma a “madama”: “Carbonizei ambos [o filho e o tapete]”. Logo em seguida, a prédica moral do Capitão: “De longe a Terra é azul... e tranquila, mas vendo daqui, Deus torna-se insuficiente. Por isso, carrego sempre uns antidepressivos... Tarja Preta....!” tomando um comprimido (sempre entre o polegar e o indicador) e empunhando a caixinha do fármaco com a gestualidade em que os heróis hollywoodianos acodem às carteiras de cigarro para laurear suas aventuras, Capitaë reflete em suas nuvens de pensamento: “Deus é grande...”, “...mas não é dois”.

Considerações finais

Os quadrinhos alternativos brasileiros do período que seguiu-se à ditadura civil-militar brasileira, período de reconstrução democrática, trouxeram contribuições e legados originais e relevantes para a cultura do país desde então. O traço mais evidente dessa contribuição, foi a radicalização do exercício da liberdade de expressão, então recém reconquistada. Como vimos, tal conquista não se deu sem percalços, e no estudo do processo instaurado contra a revista *Dundum* foram evocadas até leis contra a divulgação de obscenidade, anteriores ao período de ditadura civil-militar, da ditadura do Estado Novo do período Vargas. Casos mais recentes envolvendo a discussão pública em torno da pauta de legalização das drogas, também demonstraram que a liberdade de expressão precisou ser constantemente conquistada e que a abordagem do tema, seja séria o humorística, é fundamental para a discussão pública e transformação das políticas de drogas.

A democracia não ressurgiu das cinzas por dádiva e, como sabemos e esperamos ter demonstrado, segue em frágil construção. Os quadrinistas alternativos do período pós-ditatorial, por certo, viram na derrocada da Lei de Imprensa uma oportunidade de libertação. O exercício dessa liberdade, contudo, foi bastante altercado e a vitória dos quadrinhos contra as reiteradas tentativas de censura foi decisiva para fazer a liberdade artística e de expressão valer. Tal processo é base para que a

própria discussão sobre mudanças em normas sociais e leis jurídicas, julgadas injustas por grupos divergentes, pudesse ser alvo de crítica com vistas à sua revisão e reforma.

Os discursos contidos nos quadrinhos *underground* fizeram parte de uma reconfiguração de percepções da atuação política e incorporação de novas pautas. Dentre as principais, a luta pelos direitos à autogestão do próprio corpo, forneceu uma linha de condução da racionalidade de tais discursos nos quadrinhos estudados. Esse mesmo fio uniu os aspectos da sexualidade e dos usos de substâncias psicoativas que, à primeira vista, poderiam ser tomados sumariamente como temáticas de escandalização cultural – o que também eram. “Sexo” e “drogas” formam assim, na discursividade presente nos quadrinhos alternativos, uma unidade libertina e libertária que, como vimos, possui raízes contraculturais e desenvolve-se em uma dinâmica de matriz subcultural.

O legado de tais produtos culturais é difícil de precisar em um contexto histórico da profusão massiva e ultradiversificada da indústria cultural. Algumas considerações conclusivas, entretanto, podem ser ensaiadas. É certo que os quadrinhos alternativos participaram de uma corrente vanguardista da ação cultural, com relação às liberdades de consciência e de valorização dos prazeres, em um contexto em que forças reacionárias a tais movimentos de mudança são amplos e por vezes violentos. Conhecemos, *a posteriori*, os desenvolvimentos históricos em que os movimentos homossexuais, transgêneros, feministas,

antiproibicionistas entre outros, lograram inegáveis conquistas e avanços em suas causas, em especial a partir da afirmação de suas identidades e posições políticas e livre expressão de suas pautas, ideias e afetos. Talvez sejam esses os sujeitos responsáveis pelos maiores progressos políticos da reconstrução democrática, desde o desfecho negociado da ditadura civil-militar. Sabendo, como procuramos demonstrar, que os quadrinhos alternativos navegaram nessa vertente e possivelmente tenham contribuído, ainda que modestamente, seja soprando alguns ventos de formulações discursivas e, talvez mais propriamente, de incentivos e encorajamentos à afirmação coletiva de identidades e propósitos comuns nas contendas sociais.

Tal contribuição não foi sempre orgânica, ou unívoca – e tampouco foi isenta de contradições. Discursos e representações simpáticas aos direitos das mulheres e dos homossexuais e transgêneros coabitaram, nas páginas das revistas, com a reprodução (e também desconstrução) de padrões e estereótipos negativos vigentes. Os quadrinistas alternativos eram, majoritariamente, homens brancos de classe média. Isso significou, no caso das políticas de gênero, além de um distanciamento simpático ou reticente, limites ideológicos, manifestos ou não. No caso do antiproibicionismo, da afirmação da identidade coletiva, de usuários de substâncias psicoativas e da reivindicação pela legalização ou descriminalização das drogas atualmente ilícitas, houve militância orgânica e panfletária por parte dos quadrinistas do *underground*. Nesse

particular, a posição dos quadrinhos alternativos é ímpar e seus “panfletos” ou “líbelos” foram pioneiros, em diversos discursos e representações, de pautas e causas antiproibicionistas.

No que se refere à história das histórias em quadrinhos no Brasil, os quadrinhos estudados constituem, indubitavelmente, influência decisiva nos rumos dos quadrinhos adultos brasileiros. A transição antropofágica do cartunismo da imprensa alternativa, “remixando-o” aos quadrinhos contraculturais estado-unidenses e europeus – somada a inovações autóctones originais e inúmeras – possui um legado visível nas melhores produções quadrinísticas nacionais. No ramo da tira cômica e das tiras livres (já esboçadas nos anos setenta e ainda mais nos oitenta), autores da nova geração rendem altos tributos à geração pós-ditadura, e em alguns casos, sobem sobre seus ombros: em matéria de sarcasmo e ironia, Allan Sieber, Arnaldo Branco, André Dahmer *et alia* carregam hoje a bandeira antiproibicionista nos quadrinhos; em inovação gráfica e narrativa, Rafael Sica, os irmãos Bá e Moon *et alia* levam adiante os experimentos na tira livre aprofundados pela fase mais recente de Laerte Coutinho; por fim, as histórias curtas do período, verdadeiros contos e crônicas em quadrinhos calcados na experiência cotidiana, e o progressivo aprofundamento das narrativas gráficas (com destaque para Laerte e Mutarelli) forneceram as condições climáticas para uma revoada de obras de fôlego e profundidade narrativa da nova geração (Marcello Quintanilha, Marcelo D’Saete, Rafael Coutinho *et alia*).

A imprensa alternativa nunca mais encontrou paralelos na história recente; a grande imprensa é cada vez mais conservadora e direcionada à concentração política em oligopólios midiáticos; é nas editoras de livros e publicações independentes que o legado dos quadrinhos alternativos sobrevive. Entre as editoras, é digno de nota a importância da Conrad para a publicação de quadrinhos, fundada nos anos noventa por Rogério Duarte, editor da revista *Animal*. Na cena independente, novas condições técnicas em editoração e impressão gráficas, associadas à apropriação da experiência pregressa dos fanzines e *magazines* alternativas, possibilitaram um salto de qualidade e quantidade nas publicações independentes, fundadas no comércio direto de mão em mão, via internet ou em feiras de quadrinhos e artes gráficas.

Em suma, os quadrinhos alternativos pós-ditadura iniciaram um processo histórico inconcluso e presente. Se os cartuns da imprensa alternativa contribuíram para derrubar o regime autoritário instalado nas instituições superiores da sociedade, os quadrinhos herdeiros daquela tradição tomaram para si a tarefa de bombardear os autoritarismos sobreviventes no regime dito democrático, as relações de poder desiguais nas esferas da vida cotidiana e até mesmo os condicionamentos econômicos, políticos e culturais internalizados na psique humana. Valendo-se das aparentemente inofensivas histórias em quadrinhos, sujeitos não conformistas – quadrinistas, editores, leitores e outros – apropriaram-se dos sopros de liberdade propiciados no período, para

conquistar ainda mais liberdades, expandir os horizontes de fala, reflexão, imaginação, das possibilidades da experiência física e psíquica... enfim, se fosse preciso resumir, nos termos das políticas de consciência e economia do prazer, como a história apresentou-se para aqueles sujeitos na alvorada pós-ditadura, lhes teria estendido a mão e dito promissoramente: “Liberdade, muito prazer!”.

A. Referências bibliográficas e documentais

A.a. Bibliografia teórico-conceitual: história, cultura e artes

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ. Πητορική. Disponível em: «<http://el.wikisource.org/wiki/Πητορική>», acessado em 8 de junho de 2015.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007a. Apud: TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas”. In: *História da Historiografia*. Ouro Preto: número 5, setembro de 2010, pp. 134-147.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/ Editora UnB, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, Collector and Historian”. Translated by Howard Eiland and Michael W. Jennings. In: BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 116-157.

BENJAMIN, Walter. “The author as producer”. In: *New Left Review*. I, London, n. 62, jul./ago. 1970.

BENJAMIN, Walter. „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, b. II, 1977, s. 465-505.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press,

1995.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BURUCÚA, José Emílio. *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

BURUCÚA, José Emílio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GILLIES, John. *A New Translation of Aristotle's Rhetoric: With an Introduction and Appendix, Explaining its Relation to his Exact Philosophy, and Vindicating that Philosophy, by Proofs that All Departures from It Have Been Deviations Into Error*. London: A. & R. Spottiswoode, 1823.

GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método". In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst. "Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire". IN: *The Essencial Gombrich*. London: Phaidon Press, 1996.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge; Oxford: Blackwell Publishers, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*.

São Paulo: Perspectiva, 1986.

LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*. Paris: Klincksieck, 1973.

LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. Trad. de Mariana Sérvulo da Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1895].

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011 [1852].

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas*. Trad. de Maria do Carmo Alves do Bonfim. Petrópolis: Vozes, 2001 [1982].

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RITCHIE, Donald. *Doing Oral History: a practical guide*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas”. In: *História da Historiografia*. Ouro Preto: número 5, setembro de 2010, pp. 134-147.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1971].

WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Berlin: Akademie Verlag, 1998.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society: 1780-1950*.
Harmondsworth: Middx, 1976.

A.b. Bibliografia sobre contracultura e subcultura

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de Sociologia do Desvios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BISKIND Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock-and-roll salvou hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *O sagrado e a contracultura: a arte alternativa de Mozart Hilquias*. 2000. Dissertação (Departamento de História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

CAPELLARI, Marcos. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. 2007. Tese (Departamento de História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

DUNN, Cristopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

FRANK, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1997.

GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

GOFFMAN, Ken. *A contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen, 1983.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Editorial Anagrama,

1972.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratical Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969.

SEVILLANO, Daniel Cantineli. *Somos os filhos da revolução: estudantes, movimentos sociais, juventude e o fim do regime militar (1977-1985)*. 2010. Dissertação (Departamento de História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

WILLIAMS, Raymond. “The Long Revolution”. In: *New Left Review*. N. 9, May-June 1961, pp. 24-33. Disponível em: «<https://newleftreview.org/I/9/edward-thompson-the-long-revolution-part-i>». Acessado em: 12/06/2016.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

YINGER, J. Milton. “Contraculture and Subculture”. In: *American Sociological Review*. Volume 25, número 5, outubro de 1960. Disponível em: «https://www.jstor.org/stable/2090136?seq=1#page_scan_tab_contents». Acessado em: 23 de maio de 2016.

A.c. Bibliografia sobre histórias em quadrinhos e humor gráfico

ALENCAR, Marcelo. “Perfil Laerte Coutinho”. In: COUTINHO, Laerte. *Piratas do Tietê: a saga completa*, livro 1. São Paulo: Devir, 2007, p. 8–15.

BURUCÚA, José Emílio. *La imagen y la risa*. Madrid: Editorial Periferica, 2013.

CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

DAMASCENO, Athos. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, sem data.

ECO, Umberto. “Geografia imperfecta de Corto Maltés”. In: *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.

ECO, Umberto. “Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento”. In:

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2007.

ESTREN, Mark James. *A history of underground comics*. Berkeley: Ronin Publishing Inc., 1987.

GINZBURG, Carlo. “Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI”. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

GOMBRICH, Ernst. “O arsenal do cartunista”. IN: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMBRICH, Ernst. “O experimento da caricatura”. IN: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONÇALO JR. *A guerra dos gibis*. São Paulo: Companhia das Letras,

2004.

GONÇALO JR. *A morte do Grilo*. São Paulo: Editora Peixe Grande, 2012.

GUZZELLI, Eloar. Canini e o anti-herói brasileiro: do Zé Candango ao Zé – realmente – Carioca. (Dissertação em Ciências da Comunicação) São Paulo: ECA/USP, 2009.

MAGALHÃES, Henrique Paiva de. *Os fanzines de histórias em quadrinhos: o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

MENDES, Toninho. *Humor paulistano: a experiência da Circo Editorial, 1984-1995*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014.

MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A figura caricatural do gorila nos discursos de esquerda”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, pp. 195-212, jul.-dez. 2007.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. “A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Volume LXVIII, número 1, ano 68. Petrópolis: janeiro/fevereiro de 1974.

PUSTZ, Matthew J. *Comic book culture: fanboys and true believers*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

RAMOS, Paulo, “Tiras livres: um gênero em processo de consolidação”. In: *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Caxias do Sul: [s.n.], 2010.

ROSENKRANZ, Patrick. *Rebel Visions: the underground comix revolution (1963-1975)*. Seattle: Fantagraphics Books, 2008.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. *Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários: ensaios de história cultural do humor*. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018.

SANTOS, Aline Martins dos. *Udigrudi: o underground tupiniquim. Chiclete com Banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira*. Dissertação (Departamento de História) Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

SANTOS, Roberto Elísio dos. “História em quadrinhos de humor da Circo Editorial”. In: *caderno.com*, v. 2, n. 3, jan./jun 2007.

SANTOS, Roberto Elísio dos. “Renovação das histórias em quadrinhos nas publicações alternativas brasileiras da década de 1980”. In: *Comunicação e Inovação*, São Caetano do Sul, v. 12, n. 22, jan./jun. 2011.

SCOLARI, Carlos A. *Historietas para sobrevivientes: comic y cultura de masa em los años 80*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S. R. L., 1999.

SHELTON, Gilbert. *Fabulous Furry Freak Brothers*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SILVA, Marcos. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SILVA, Marcos. *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil (ensaios sobre Fradim - 1971/1980)*. Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SKINN, Dez. *Comix: the underground revolution*. Nova York: Thunder's Mouth Press, 2004.

VERGUEIRO, Waldomiro. “Alienação e engajamento nos quadrinhos: uma leitura possível da revista Chiclete com Banana”. In: *Galáxia*, n. 5, p. 253–258, 2003.

VERGUEIRO, Waldomiro. “Chiclete com Banana de Angeli”. In: MENDES, Toninho (Org.). *Humor paulistano: a experiência da Circo Editorial, 1984-1995*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014.

WITEK, Joseph. *Comic books as History: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

A.d. Bibliografia sobre história e cultura brasileiras

ALBIN, Ricardo Cravo Albin. *Driblando a censura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao Regime Militar”. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, pp. 319-409.

CARNEIRO, Henrique Soares. “Corporação de SP vê ‘glória’ na repressão de rebeliões populares”. In: *Revista Adusp*, p. 81-87, 2012.

FICO, Carlos. “Censura, ditadura e ‘utopia autoritária’”. In: COSTA, Cristina. *Seminários sobre a censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC/ECA/USP)*. São Paulo: Balão editorial; Fapesp, 2012, 65-76.

KUCINSKI, Bernardo. *Abertura, a história de uma crise*. São Paulo: Editora Brasil Debates, 1982.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SILVA, Marcos. “Brasil 1964/2014: isso não é aniversário nem bodas de ouro!”. In: *Mouro*, n. 9, pp. 279-326, janeiro de 2015.

SILVA, Marcos. “Tropicalismo: música, performance e paródia trágica (Brasil, 1965/1972)”. In: *Ensino de história e poéticas* (baseado em fatos irreais ma non troppo). São Paulo: LCTE Editora, 2016.

SODRÉ, Muniz. *Comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massas no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

A.e. Bibliografia sobre sexualidade, erotismo e pornografia

ADORNO, Theodor W. “Os tabus sexuais e o direito hoje”. In: *Ensaios sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André (orgs.). *Sexualidades ocidentais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BOTTÉRO, Jean; LE GOFF, Jacques (et al.). *Amor e sexualidade no Ocidente*: edição especial da Revista L’Histoire/Seuil. Tradução de Ana Maria Capovilla, Horácio Goulart e Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1992.

CARNEIRO, Henrique. *A igreja, a medicina e o amor*: prédicas moralistas na época moderna em Portugal e no Brasil. São Paulo: Xamã, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

GINZBURG, Carlo. “Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI”. In: *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio (contribuição a uma sociologia da orgia)*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MUCHEMBLED, Robert. *El orgasmo y occidente*: una história del placer desde el siglo XVI a nuestros días. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

REICH, Wilhem. *A revolução sexual*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RICHLIN, Amy. *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New

Haven, London: Yale University Press, 1983.

SALIBA Elias Thomé. “Pornografia e revolução”. In: *Entrelivros*. N. 12, pp. 40-41.

A.f. Bibliografia sobre drogas, psicodelia e enteogenia

BOON, Marcus. *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2002.

CARNEIRO, Henrique. “As necessidades humanas e o proibicionismo das drogas no século XX”. In: *Outubro*, IES, São Paulo, vol. 6, 2002, pp. 115-128.

CARNEIRO, Henrique. “Autonomia ou heteronomia nos estados alterados de consciência”. In: CARNEIRO, Henrique; FIORE, Maurício; GOULART, Sandra Lucia; LABATE, Beatriz Caiuby; MCRAE, Edward (orgs.). *Drogas e cultura: novas perspectivas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

DELMANTO, Júlio. *Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2015.

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia general de las drogas*. Madrid: Espasa, 2002.

HUNT, Geoffrey; MILHET, Maitena; BERGERON, Henri. *Drugs and Culture: Knowledge, Consumption and Policy*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011.

MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. *Fumo de angola: canabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade*. Salvador: Edufba, 2016.

MACRAE, Edward; SIMÕES, Júlio Assis. “A subcultura da maconha, seus valores e rituais entre setores socialmente integrados”. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho (Orgs.). *Fumo de Angola: canabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade*. Salvador: EDUFBA, 2016

RIBEIRO, Tiago Magalhães; Carlos Eduardo Martins TORCATO. *Governamentalidades e usos de drogas no Brasil*.