

O Gesto Profanador: Angeli e seus quadrinhos marginais “autobiográficos”.

ALINE MARTINS DOS SANTOS*

*Mestranda em história – UFF
Bolsista CAPES

A idéia para este artigo surgiu de minha participação em um evento internacional sobre quadrinhos - **Rio Comicon 2010**, que ocorreu no período de 9 a 14 de novembro de 2010 no Rio de Janeiro. O festival, que acontece a alguns anos em diversas partes do mundo, tem seu enfoque principal nas histórias em quadrinhos, mas tenta dar voz ao movimento de muitos representantes da arte pop que, através da incorporação da publicidade, de imagens televisivas, cinema e arte urbana, recusam a separação arte/vida.

Neste evento assisti a uma palestra realizada no dia 13 com os quadrinistas Laerte, Angeli e Ota, intitulada “Quadrinhos Autobiográficos”. Na palestra, que na realidade foi uma entrevista, foi interessante observar a interação dos autores e seus leitores. O que mais chamou a atenção foi ver os artistas humanizados, desnudados por completo, chegando ao ponto de o auditório se transformar em um lugar de análise e a mesa onde estavam em um verdadeiro divã. Eles demonstraram ser pessoas complexas em eterna transformação, uma transformação que pode ser traduzida, literalmente, no atual *cross-dressing*¹ de Laerte.

Foram feitas diversas perguntas relacionadas ao tema da palestra, inclusive o questionamento de sempre a Angeli: O porquê de matar seus personagens, principalmente a **Rê Bordosa**. O qual ele respondeu: “Meus personagens são da década de 1980 representam uma época, uma data, são do tempo vivido. O tempo muda, as coisas mudam, os personagens mudam, os personagens tem que morrer” (Comicon, 2010).

Inquirido sobre se acreditava serem seus quadrinhos autobiográficos, Angeli respondeu que sim. Para ele, as personagens sempre têm uma parte do autor, mas

¹ Cross-dressing: Termo que se refere a pessoas que vestem roupas ou usam objetos associados ao sexo oposto. Não está relacionado a orientação sexual e pode se dar por diferentes motivos, desde vivenciar uma faceta masculina (mulheres), feminina (homens), motivos profissionais, para obter gratificação sexual, entre outras.

confessa que também inventa algumas mentiras para deixá-las mais interessantes. Destacou que em seu trabalho parte muito da observação do outro e de experiências que vê e escuta, além de muitas vezes se sentir como um “cavalo que recebe as coisas”, as entende e transforma em humor.

Em certo ponto da entrevista, ao ser perguntado sobre o processo de revisão da obra, Angeli falou, num verdadeiro desabafo, sobre o momento pelo qual ele e Laerte estão passando na *Folha*. Ele diz: “A Folha está com dois quadrinistas que não sabem por onde estão indo, estão testando um novo humor, trocando de pele na frente do mundo. Se desnudando. O público, às vezes não entende. A Folha teve e está tendo paciência”. (Comicon, 2010) Ele falou também sobre a questão do trabalho diário, de ser julgado por isso. O quadrinista observa que de certa forma, encontraram apoio na *Folha* que está esperando seus quadrinistas acharem seu caminho.

Laerte falou sobre o medo de se confrontar com suas memórias, de como se reinventar é difícil. Em tom poético observou que reviver a memória é fazer um “mergulho ao buraco negro da alma, aos recantos. E nesse mergulho não vamos sozinhos”. Ele citou Chico Buarque, ao falar sobre as formas que o autor pode escolher fazer seu trabalho: fazer só para ganhar dinheiro ou ter uma maneira empenhada de fazer coisas tolas.

Ao deparar com meus objetos de pesquisa tão vivos, tão humanizados, foi impossível não entrar numa convulsão de dúvidas e observações, tais como: a questão da autonomia do autor frente às pressões de uma produção diária. Essa produção diária mata o “gesto”? Angeli e Laerte famosos por seus quadrinhos *undergrounds* “profanadores” na década de 1980 estariam se rendendo à produção, ao tempo, à velhice. Angeli ao matar seus personagens estaria matando o autor, ou estaria ele fugindo do puramente mercadológico? Como fica a questão da liberdade autoral, do engajamento ao se trabalhar em uma empresa. O que representa esse momento de crise do autor?

Diante desses questionamentos, discutir a questão da autoria para pensar esse tipo de quadrinhos, observando as trajetórias de quadrinistas e seu processo de formação enquanto autores - neste caso a trajetória de Angeli em especial -, além da participação do leitor nesse processo, procurando entender um dos múltiplos usos e funções do

quadrinho como experiência social é meu objetivo nesse trabalho. Procurarei observar no trabalho de Angeli, dando ênfase a década de 1980, situações que me façam refletir no quadrinho também como gesto e no engajamento, na característica participante, na maneira empenhada, como autoria.

Produção da arte, produção do autor:

A arte, como qualquer outra forma de produção, para ser realizada, depende de técnicas que lhe são próprias. Tais técnicas fazem parte inseparável da produção social geral e, por conseguinte, fazem também parte das forças produtivas da arte, do estágio de desenvolvimento dessa produção, envolvendo um conjunto de relações sociais entre o produtor artístico e seu público. As formas de produção artística de que uma sociedade dispõe não são apenas determinantes das relações sociais entre produtores e consumidores, como também interferem substancialmente na própria natureza da obra. A literatura e as formas de escritura que implica não escapam a esses princípios, conforme ficou muito bem argumentado no famoso texto de Walter Benjamin sobre o “Autor como produtor”.

Da visão da produção intelectual como propriedade e mercadoria originam-se os chamados “direitos autorais”. O autor, neste caso, se coloca enquanto proprietário ou mercador. O produto é uma mercadoria, ou propriedade, que só pode ser utilizada por outros se for comprada ou autorizada. Do ponto de vista de uma ética libertária ou humanista, a questão se coloca de forma diferente. O autor não é um mercador ou proprietário, mas um criador, um ser humano que produz suas obras para realizar suas potencialidades. O autor é aquele que cria, produz, uma determinada obra. A sua obra é uma objetivação do autor. O criador se manifesta através de sua criatura, e, por conseguinte, todos devem reconhecer quem é o criador da criatura. Não se trata, neste caso, de direito comercial ou de propriedade, mas de identificação entre autor e obra, de reconhecimento do autor.

Em seu texto “*O que é um autor?*”, Foucault aponta que, historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos se tornaram transgressores sendo seus donos passíveis de punições, isto por que, na antiguidade, as narrativas, contos, tragédias, comédias e epopéias - textos que hoje chamaríamos literatura - eram colocados em circulação e valorizados sem que a autoria fosse colocada em questão - o

anonimato não era um problema, a sua própria antiguidade garantia suficiente autenticidade. Excetuando-se os textos científicos como, por exemplo, os tratados de medicina, que deveriam ser avaliados pelo nome de um autor. Nos séculos XVII e XVIII, esses mesmos textos vão passar a ser validados quando de sua ligação a um conjunto sistemático de “verdades” demonstráveis.

De acordo com Foucault, no final do século XVIII e no decorrer do século XIX, com a instituição do sistema de propriedade, possuidor de regras estritas sobre direitos do autor e relações autor/editor, é que o gesto carregado de riscos da autoria, enquanto transgressão passou a se constituir um bem, preso àquele sistema. A “função-autor” de Foucault não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma *"característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade"* (Foucault, 1992: 46), ou seja, indica que tal ou qual discurso deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de através de seu nome, delimitarmos, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos.

Em seu *“A Morte do Autor”* Barthes enfatiza a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Ele apresenta a idéia do autor como sujeito social e historicamente constituído, como um produto do ato de escrever - é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário. Para ele um escritor será sempre o imitador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, mas nunca originais, sendo seu único poder mesclar escritas. Barthes retira a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o “lugar” de produção da linguagem, esperando assim libertar a escrita do despotismo da obra - o livro.

Cada leitura não muda fisicamente as palavras, mas reescreve o texto, através de sua reorganização enfatizando diferentes pontos que podem, de forma sutil, alterar seu significado. Barthes sugere que os leitores criam suas próprias interpretações independentemente das intenções do autor.

Mais recentemente, com a estética da recepção a significação do texto como historicamente construída, e produzida no interstício existente entre a proposição da obra (a vontade do autor) e as respostas dos leitores, estes últimos passaram a ser

levados em conta em função das atenções se voltarem para a maneira como as formas físicas, com que o texto é apresentado, afetarem a construção do sentido.

Referindo-se à imprensa russa, Walter Benjamin fez alusão ao desaparecimento da distinção convencional entre autor e público. Ao afirmar que leitores estavam sempre prontos “a escrever, descrever e prescrever” nos jornais soviéticos, fazendo com que o mundo do trabalho tomasse a palavra e transformasse a literatura em direito de todos, atribuiu ao jornal, uma outra forma de apresentar o texto, a função de redenção da palavra (BENJAMIN, 125).

O texto *Profanações* de Giorgio Agambem indica a teodicéia capitalista. Ele “refere-se aos interstícios da cultura capitalista, na qual se expressa a ultrapassagem da economia de mercado pela sociedade de mercado, pela universalização do fenômeno do fetichismo em sua estrutura desrealizante” conforme aponta Olgária Matos na orelha do livro.

É preciso profanar, reapropriar-se. O homem deve tomar posse de si. Agambem procura demonstrar a possibilidade de dimensionar a presença do sujeito na sua produção visual e assim desalienar, humanizar as imagens. Ele busca a presença do sujeito no texto pela marca sensível do gesto que produz o próprio texto. A presença ausente redefine a concepção de autoria e para tal parte da discussão proposta por Foucault em seu “*O que é um autor?*”

Foucault afirma que “a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência”, porém a citação de Beckett: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala” utilizada por Foucault para assegurar a indiferença do autor como ponto ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea apresentaria uma contradição. Para Agambem, *alguém* que mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado. “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor, afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEM, 2007: 55).

Agambem observa que Foucault ao longo de seu texto, faz a distinção entre um autor como indivíduo real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a função-autor, onde estará concentrada toda a sua análise. O nome do autor, segundo Foucault não é simplesmente um nome próprio como os outros, nem no plano da descrição nem naquele da designação e assim haveria em nossa cultura discursos dotados da função-autor, e outros que são desprovidos dela, “a função-autor caracteriza o modo de

existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (p.56)

Ao explorar a problemática do sujeito no capitalismo avançado, Agambem toma como caminho a subjetividade de Foucault ao tratar da divisão entre sujeito-autor. Ele revida as acusações a Foucault de dissolver o sujeito nas entranhas de uma ‘episteme a-histórica’ (MAUAD, 2009: 75), demonstrando que ele tinha plena consciência dessa aparente contradição. Para Foucault, rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte teria por objetivo fazer aparecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto se ‘formam e se transformam’ um em relação ao outro e em função do outro.

Foucault reafirma que ‘a marca do escritor reside justamente na singularidade da sua ausência; a ele cada papel morto no jogo da escritura’, e desta forma, complementa Agambem “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar do morto. (...) E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar do morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?” (pg. 58).

Agambem expõe que na obra de Foucault apenas o texto *A vida dos homens infames* arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal. Os escribas anônimos, os funcionários menos graduados que redigiram observações não pretendiam nem conhecer e nem representar, o objetivo era marcar a infâmia. A vida de homens comuns, acusados pela justiça e jogados na história pelos dispositivos da sua sujeição, é definida pela sua existência no texto. Para Agambem o texto de 1982 pode conter algo parecido com a chave de leitura da conferência sobre o autor, que a vida infame constitua de algum modo o paradigma da presença-ausência do autor na obra.

Como o infame, o autor está presente apenas em gesto, na medida que nele instala um vazio central.

O que une as vidas infames às escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou simbolização, mas algo essencial: foram postas em jogo. As personagens infames estão no umbral do texto que foram postos em jogo, como o gesto que o tornou possível e lhe excede e anula a sua intenção. A noção de pôr em jogo implica na incorporação de uma experiência vivencial que não pode ser descrita, mas

concebida nas suas marcas gestuais. E assim ele define o lugar do autor e gesto que o define como sujeito.

Agambem afirma que um sentimento e um pensamento exigem um sujeito, mas para que se façam presentes precisam que alguém pegue um livro e o leia. O lugar; o ter lugar, está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto, e ao mesmo tempo fogem disso, o autor é o fiador do texto e o leitor também, pois estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos, assim a aporia inicial de Foucault fica menos enigmática porque o sujeito, assim como o autor, como a vida dos homens infames são o resultado do encontro com os dispositivos em que foram postos e uma subjetividade produz-se onde o ser vivo ao encontrar a linguagem e pondo-se nela, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade.

Quadrinhos e a participação do leitor

As representações são a forma como uma sociedade reconhece e expressa sua realidade. Entendendo-se que o espaço retratado nas HQ's é representação (mediação) do espaço “real, isto nos possibilita recorrer a obras de ficção, como as HQ's, para compreender o mundo externo a elas. Pois, por mais fantástica que pareça sua realidade, ela guarda fortes semelhanças com a “visão de mundo” de seus autores e do público para quem escrevem.

Os quadrinhos de acordo com Cirne são, antes de tudo, uma arte seqüencial.

“(...) uma narrativa gráfico-visual, com suas particularidades próprias, a partir do agenciamento de, no mínimo, duas imagens desenhadas que se relacionam. Entre as imagens, um corte, que chamaremos de corte gráfico - de certo modo, o lugar que marca o espaço do impulso narrativo. Esse corte tanto será espacial quanto temporal (aqui, gerando as elipses: um tempo a ser preenchido, muitas vezes pela imaginação do leitor)”. (CIRNE, 2000: 14).

O corte dos quadrinhos - interação entre o verbal e o visual, espaços em branco que podem ser completados-, portanto, configura-se não como moldura que limita uma imagem, pelo contrário, funciona como o alimento da criação do leitor-autor.

A participação do receptor nesse processo é fundamental, pois ele deve exercer suas capacidades intelectivas e perceptivas para que os efeitos das ilusões sejam apreendidas. A narrativa gráfica dos quadrinhos necessita de uma cooperação entre

autor e leitor, cuja ligação deve ser efetuada através de dados compartilhados por ambos, derivados de experiências sociais comuns. Uma das funções do leitor é o preenchimento do que não foi dito pela recuperação dos implícitos e pela percepção dos efeitos de sentido desejados pelo autor.

Na HQ de autor, pode-se perceber a sua personalidade, sua visão de mundo, mensagem pessoal e sutilezas estéticas, fenômeno em contraponto com a vasta produção comercial anônima que visa o lucro rápido. O que identificará, caracterizará o quadrinho de autor é o estilo, o toque pessoal do autor refletido nos temas, na psicologia dos personagens e na estrutura narrativa, refletindo o universo do autor e maneira pessoal e subjetiva.

O espaço da produção quadrinística é um espaço de linguagem: dinâmico, ativo, criativo. O leitor, para compreender a ironia contida nos quadrinhos deve compartilhar com o escritor o conhecimento sobre o assunto abordado. O autor, para atingir seus objetivos, pressupõe que o leitor compartilhe desse conhecimento. Caso contrário, a piada não provoca o efeito de levar ao riso. O leitor deve possuir um conhecimento implícito, compartilhado com o autor, o que envolve a capacidade de reconhecer contextos e de conferir condições de verdade.

O quadrinho, de certa forma, vai ao encontro das postulações de Barthes: libertando a escrita da “tirania do autor” abrindo possibilidades de uma autoria coletiva e quebrando a idéia da escrita como originária de uma só fonte. Escritor e leitor tornam-se profundamente entrelaçados. As chances de traçar padrões pessoais de leitura, de mover-se de forma aleatória de maneira não linear servem para destacar a importância do leitor na "escrita" de um texto.

Seria o leitor oposto ao autor? Em relação aos quadrinhos a pergunta parece perder a intenção. Misturam-se as funções (escrita e leitura), como dois aspectos de uma moeda, há passagem contínua do autor para o leitor e do leitor para o autor. Uma verdadeira simbiose.

O autor: Angeli

De família de origem italiana, de classe média baixa e católica, Arnaldo Angeli Filho, nasceu em 31 de agosto de 1956, no bairro Casa Verde na cidade de São

Paulo. E já desde pequeno mostrava-se atraído pelo lado *underground* da vida. Sobre suas preferências, aponta:

“Os sobrinhos do Capitão eram personagens não muito divulgados, eram o oposto do que o Disney apresentava, eram personagens que afrontavam a família. Entre 68 e 70 saía uma revista chamada O Grilo que publicava todos os desenhistas do underground americano, a coisa mais moderna até então. Aquilo me influenciou terrivelmente, tanto que carrego essas influências até hoje” (DALTON, 1993: 29-30).

Angeli era fã do cartunista americano Robert Crumb, do escritor brasileiro Millôr Fernandes e do autor francês Wolinski. Sua fascinação por Robert Crumb era resultado da relação entre os quadrinhos de Crumb e a música rock. Sua idéia projeto era construir uma arte gráfica que refletisse sobre a política e a cultura brasileira. Semelhante a Crumb, ele queria satirizar o estilo de vida ocidental e criar uma arte engajada e militante. Essa proposta de arte militante fez Angeli ter problemas na escola com os professores e com a diretoria, que em plena ditadura não aceitavam aquela postura “subversiva” o que acarretou sua expulsão.

Em 1970, aos 14 anos, Angeli deixa o emprego de *office-boy*. Desempregado e fora da escola, os pais começam a pressionar o futuro cartunista a procurar um serviço para ajudar com as despesas da casa. Percebendo que Angeli possuía habilidades para a arte gráfica, seu tio acessa um contato nos estúdios de Maurício de Souza e consegue inscrevê-lo em um teste. Aparentemente num beco sem saída, Angeli entra em pânico, pois seu objetivo não era passar a vida ilustrando desenhos da *Turma da Mônica*, porém para sua felicidade é reprovado.

Nesse período, publicou seu primeiro (e último) desenho na revista *Senhor*, que faliu logo depois. Sem espaço em São Paulo, consegue publicar seu primeiro desenho no espaço de cartas dos leitores do *Pasquim* em 1972. Pouco tempo depois, Angeli e uns amigos da Casa Verde resolveram alugar uma casa no Brooklin e montar uma comunidade *hippie* (com um lado *punk*), que vivia a filosofia “sexo, drogas e *rock n’roll*”. O grupo “hippie” conhecia muita gente relacionada aos shows de Rock e eram ligados ao poeta Roberto Piva, da geração *beatnik* de São Paulo, ao cantor e compositor Jorge Mautner e ao dramaturgo Antonio Bivar.

Na comunidade o grupo editou um jornal alternativo, no estilo do *Pasquim*, o *Patatá*². Esse jornal era vendido de mão em mão em shows de Rock. Eram os anos 1970 e a ditadura militar estava no auge de sua repressão. Muitas vezes, o jornal teve problemas com o *DOPS* devido aos quadrinhos e charges que criticavam o governo militar, inclusive com o próprio Angeli, que conta: “O editor responsável teve que ir ao *DOPS* responder por uma charge minha, que era o mapa do Brasil com uma tarja em cima” (Playboy, 2006: 74).

No início dos anos 1970 começou a ter contato com alguns jornalistas da *Folha de São Paulo*, e conheceu Cláudio Abramo, que em 1973 o contratou para ser chargista político em plena ditadura. No jornal pode encontrar um espaço maior para desenvolver seus personagens.

Com o passar do tempo, formou um grupo com outros artistas – Laerte, Nilson Azevedo e Henfil – e passou a trabalhar para diversos sindicatos. Apesar de elogiar muito os artistas do *Pasquim*, Angeli se afasta do grupo, devido a diversos fatores. Um deles foi o descontentamento com o modo da *esquerda brasileira* de encarar a política e conduzir a luta política. Para Angeli, o ortodoxismo de alguns militantes, era baseado em uma ilusão de uma revolução que nunca viria. O cartunista acreditava muito mais numa revolução de comportamento do que aludida à tomada do poder pelo proletariado.

Outro fator foi o desentendimento com Henfil, que provavelmente foi alimentado pelo contato de Henfil com a esquerda, com os franciscanos e com outras perspectivas já que Angeli começava a se afastar desse tipo de postura da esquerda e a vinculação de seu trabalho a qualquer tendência política. Como pode ser visto na afirmativa do cartunista abaixo:

“O Henfil tinha uma ligação com os franciscanos. É uma doutrina. E humor não pode se aliar a doutrina. Eu, o cartunista Nilson Azevedo, o Henfil e o Laerte tínhamos um grupo. A gente trabalhava para os sindicatos, inclusive o do Lula. E o Henfil aliava o trabalho dele a uma tendência política. (...) Eu já estava desbundando meus personagens. O Henfil estava radicalizando e eu, doido para soltar a franga” (Playboy, 2006: 70).

Além da *Folha*, ainda colaborava com os jornais alternativos *Versus*, *Movimento* e *Pasquim* e publicou uma HQ na revista *Balão*. Mas estes dez anos de "militância" na charge política o levaram a um impasse:

Quando entrei nesta onda da charge política virei militante cinza. Fui trabalhar para editoras que serviam ao PC! Quando senti que estava

² Talvez o primeiro jornal alternativo de São Paulo.

entrando para um buraco sem saída, eu olhei aqueles rabiscos de personagens guardados na gaveta e pensei: a minha vida está muito mais nessa gaveta do que nas coisas que saem diariamente na Folha de S. Paulo. (Mil Perigos, 1991:45).

Esse descontentamento também é retratado em uma outra entrevista, onde ele fala do novo fôlego que o cartunista Glauco Villas Boas trouxe ao humor naquele momento.

(...) Eu e o Laerte começamos a trabalhar no início dos anos 70, fomos formados pelo humor de oposição, um humor carrancudo, de guerrilha. E o Glauco apareceu, meio hippie, com um humor leve, não se aprofundava em nada. Aí eu e o Laerte olhamos para o trabalho do Glauco e falamos: “Meu Deus é disso que a gente precisa. (DALTO, 1993: 35)

Em 1983, Angeli decide abandonar a charge política. Nesse início de abertura, houve um certo enaltecimento dos políticos por parte de veículos e desenhistas, empolgados com a nova situação. Essa “cumplicidade” entre os artistas e seus retratados fazia com que as charges, segundo ele, ao contrário de despertar o senso crítico do leitor, acabassem por virar decoração de gabinete de deputado. “Eles gostavam de aparecer nos desenhos. Como eu não queria desenhar bichinhos engraçadinhos, resolvi mudar de tática” (Veja, 2006, on-line).

Ele apresenta um projeto de tiras diárias para o caderno Ilustrada, da *Folha*, chamado *Chiclete com Banana*. A iniciativa de Angeli nos quadrinhos coincide com um momento bastante produtivo no mercado editorial de quadrinhos no Brasil. Dois anos depois, Angeli e outros cartunistas – Laerte, Glauco, Chico Caruso, entre outros - participaram da criação da *Circo Editorial*, de Toninho Mendes e a partir daí criaram várias revistas em quadrinhos que utilizavam a arte gráfica para refletir o cotidiano brasileiro. A saída do regime de restrição à liberdade de imprensa apontava para um “desbunde” nos meios de comunicação e os artistas foram desviando seu foco de atenção da política para o comportamento.

Angeli publica então seu primeiro álbum com histórias de **Bob Cuspe**, um punk niilista de subúrbio. O álbum fez sucesso e, em pouco tempo, chegou à nona edição. Logo depois surgiu a oportunidade de editar uma revista própria com os personagens que apareciam nas tiras publicadas diariamente no jornal e que foi batizada com o mesmo nome.

Em *Chiclete com Banana*, Angeli pôde desenvolver de uma maneira mais elaborada seus personagens, que na maioria das vezes representavam tipos urbanos da

grande São Paulo. Ele começa a dialogar com o movimento *punk* e outros grupos sociais (alternativos) e surge o interesse em refletir o cotidiano a partir desse modo alternativo de viver a vida. Nessa fase, Angeli passa a satirizar os projetos de transformações sociais que marcaram a modernidade.

Na grande maioria de histórias e tirinhas presentes na revista pode-se observar que Angeli toma a cidade e seus espaços de interação como um texto instigante, dando-lhe *uma* interpretação em meio à sua realidade descontínua, fragmentada e diferenciada, do ponto de vista das práticas e significados atribuídos por seus atores sociais numa cidade que se moderniza de forma dramática, acentuando-se as diferenças sociais.

A rua é a vitrine, local de espreita da vida; criadora de tipos nos quais inocula “misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas” (FABRIS, 2000:16). Captar a alma das ruas paulistanas é o que parece fazer Angeli com seu olhar diferenciado ao admirar o “caleidoscópio” da vida e colher “espécimes” para sua coleção de personagens (PEIXOTO, 2003: 29) que são retratadas em seus quadrinhos. Uma espécie de *flâneur* contemporâneo, ou talvez mais apropriadamente, um *voyeur* como ele mesmo se denomina.

Antes de tudo sou um voyeur. Gosto de ficar admirando as pessoas e sacando trejeitos, linguagem. Adoro ir num bar à meia noite e ficar até as cinco da manhã olhando. (...) Muitos personagens nasceram da observação de um grupo, de um tipo de gente, de uma espécie qualquer e aí eu trago para o papel e começo a mexer. O personagem só fica interessante quando misturo as minhas coisas com aquilo. Um exemplo disso é o Bob Cuspe (...) Ele só ficou interessante quando misturei essa observação dos outros com a minha biografia (DALTO, 1993: 33-34).

Podemos olhar para as histórias de Angeli como uma superficial crônica do mundo paulistano e daqueles que nele vivem. Essa crônica trazia diversos “tipinhos inúteis”, infames: **Wood & Stock** hippies velhos e barrigudos que pararam na década de 1960, o inveterado comunista **Meiaoitto** que ainda acredita na Revolução, acompanhado de seu companheiro *gay* **Nanico**, o machista **Bibelô**, o guru espiritual **Ralah RiKota**, a típica garota dos anos 80 que adorava os prazeres da vida, **Rê Bordosa**³, entre outros. A “fauna” também é composta por **Bob Cuspe**, personagem que mais se destaca na revista *Chiclete com Banana*.

³ Rê Bordosa foi assassinada pelo autor - com requintes de crueldade - em 1987, no auge da fama. O artista temia transformar-se em um autor preso a uma personagem. Assim, coloca nas bancas uma edição de luto de *Chiclete com Banana*, e lança o livro *Rê Bordosa 1984-1987 - A morte da porraloca*, um assassinato de Angeli. O cartunista mata a personagem de “tedius matrimonius”,

Bob Cuspe é um *punk* indignado com o sistema que perambula pelas ruas de um grande centro urbano cuspendo em qualquer um que encontre pela frente. Sua aparência representa o oposto do que seria o modelo ideal de um cidadão urbano com saúde e adequadamente vestido. Com sua aparência, nega-se um modelo de homem urbano e seus valores e padrões de comportamento considerado normais. Sua aparência tipifica uma das “tribos” encontradas nos centros urbanos desse período, a tribo *punk* (SILVA, 2002: 113).

Bob Cuspe é um anônimo, alguém sem laços familiares e que vive numa sociedade urbana de consumo. Num grande centro urbano apresentado como caótico, cheio de problemas, com engarrafamentos constantes e lixo por toda parte. É nesse contexto que **Bob Cuspe** perambula pelas ruas, cuspendo em tudo e todos. Quando não está cuspendo, ele fica nos esgotos da cidade, dividindo o espaço com ratos, lixo e principalmente “merda”, não apenas literal, mas como metáfora daquilo que representa as contradições do sistema: a fome, a má qualidade da comida enlatada, os baixos salários, etc. Como tudo aquilo que está por trás das aparências, por baixo, nos esgotos de uma grande cidade. E ele seria um sujeito capaz de mostrar esse lado da realidade porque é nos esgotos que ele vive (SILVA, 2002: 114).

Tendo como pano de fundo uma metrópole como São Paulo, o aspecto da urbanidade não se limita ao cenário em que se passam as histórias, mas permeia as relações estabelecidas entre diversos personagens e suas funções narrativas. Neste sentido **Bob Cuspe**, é representativo. Morador dos esgotos da grande cidade, ele conhece as entranhas do sistema, respira seu ar poluído, faz reflexões sobre a vida no espaço urbano. Diante da imensidão opressora da cidade grande, percebe sua pequenez, sua insignificância. Seu cuspe, que surge como um grito de revolta é o que consegue abalar a rigidez do mundo urbano caótico, repressivo e desumano e das pessoas que nele habitam.

Angeli atrai nosso olhar para baixo, para o esgoto, para aquilo que não queremos ver, ou que já nos esquecemos de ver. Ele parece “fazer falar o que a cidade parece esconder” (JEUDY, 2005: 82) ou o que já nos esquecemos de ver. Parece ficar claro a construção de compromisso de Angeli em retratar a sua época, a realidade urbana e

contraído por Rê ao se casar.

também a capacidade do “sujeito-quadrinista” em se identificar com a causa representada.

Através de uma análise crítica do cotidiano brasileiro, a obra de Angeli procurava privilegiar uma reflexão sobre o social. Moacy Cirne ressalta que essa característica participante fazia parte do contexto cultural entre os anos 1960 e 1980. Havia uma preocupação de muitos artistas em utilizar a arte como um meio de engajamento social. Seja no cinema, nas HQ's, no teatro, etc., vários segmentos de artistas procuravam usar as artes como uma forma de afronta, compreensão e problematização do social (CIRNE, 2000: 37).

Nesse momento os artistas brasileiros podiam ser divididos em dois segmentos. O primeiro, que procurava nas artes uma maneira de construir uma prática revolucionária, isto é, buscava estabelecer uma relação entre a arte e a política, se colocando, especialmente em clara oposição ao Regime Militar. Entretanto, isso não significou basicamente engajamento partidário. Essa “arte militante” procurava transgredir o *Sistema*, bem como a ideologia dominante, que acreditavam promover privilégios de poucos em detrimento da maioria.

O segundo segmento seria daqueles artistas que optavam por uma arte muito mais relacionada com as deliberações da indústria cultural, por sua vez colocadas sob forte influência do capital, da mídia dominante. Seria uma arte construída a partir de um padrão mercadológico. Enquanto a primeira tinha uma perspectiva mais autoral, na segunda predominava uma perspectiva mais editorial⁴.

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

Os quadrinistas desse período, contaminados por esse contexto, foram protagonistas de inovações artísticas, não só nos seus conteúdos (marcados por uma crescente politização), mas também na sua forma: abrangendo uma renovação nas

⁴ Isso não quer dizer que a arte engajada socialmente não sofria influência da mídia. O que salienta-se aqui é que nesse tipo de produção artística existia uma liberdade criativa maior do que naquela produzida a partir dos modelos das grandes editoras, da indústria cinematográfica, etc.

dimensões gráficas e narrativas. O projeto desses artistas era problematizar a política, a economia, a cultura do panorama brasileiro de então, bem como realizar uma releitura dos temas do nosso dia-a-dia.

Essa nova forma de pensar as HQ's, no Brasil, ocorria em um período em que, no mundo, havia uma certa angústia e desilusão social e política – crise das teorias e das utopias sociais. Os projetos artístico-culturais de artistas como Angeli, Laerte, Glauco, etc. colocavam uma questão sobre o sentido da indústria cultural, sobre a apropriação capitalista da cultura, orientando-se, sobretudo pela liberdade criativa, pela sensibilidade e pelas questões sociais.

Angeli faz parte de uma geração de artistas e intelectuais que viram o Brasil passar por um momento de grande repressão política, seguido por um período de abertura política e redemocratização. Trata-se de uma conjuntura na qual a questão social emerge com forte evidência. Ao final desse período, no entanto, essa mesma geração desencantou-se com o período histórico brasileiro. A revolução tão esperada não aconteceu e a volta da democracia em 1985 não trouxe consigo questões como justiça social, credibilidade política, etc.

Do final dos anos 1970 para o início dos 1980, com a emergência de antigos e novos movimentos sociais, nesse contexto de efervescência social e política, os quadrinhos *undergrounds* foram uma prática social e artística que criticavam as manifestações hegemônicas nos campos sociais, político e cultural. No que se refere a Angeli, especificamente, sua obra não só refletia esse contexto dos anos 1970/1980, como acabou tendo uns toques autobiográficos.

*Eu considero os meus personagens uma espécie de auto-análise porque todos eles representam uma certa dificuldade minha como pessoa. Sou de família italiana, criada na periferia, fui criado para ser um cara de porta de bar, mexendo com mulher que passa. E aí criei um personagem chamado **Bibelô** que é um machão que trata as mulheres da maneira mais porca possível. Ele tem uma frase que inclusive o Ruy Castro usou no livro *O Amor de Mau Humor*: “Pô, essas mulheres são chatas. A gente leva pra passear, leva no zoológico, leva no cinema e ainda insistem pra gente levar elas ao orgasmo” (risos). É o típico machão. E toda vez que eu sinto que está saindo pra fora esse machão, lembro que é ridículo ser igual ao **Bibelô**. Eu fui office-boy e tive altos problemas de dinheiro na família. Durante muito tempo tinha vergonha disso. Aí fiz o **Bob Cuspe** e assumi o lado suburbano, periférico, proletário e comecei a ter orgulho da minha origem. Depois que a **Rê Bordosa** morreu, não bebi mais. Limpei, expurguei todas as coisas ali. Ela fez um sucesso enorme. Eu entrava em qualquer bar, as pessoas me reconheciam: “Você é demais, adoro o seu trabalho”. O meu ego... Aí fiz um personagem chamado **Walter Ego** pra mostrar quanto é ridículo a pessoa se achar demais (DALTO, 1993: 31).*

Com a chegada dos anos 1990, *Chiclete com Banana* é cancelada e a divulgação dos trabalhos de Angeli, Laerte, Glauco e de outros sofrem uma mudança, uma vez que seus projetos deixam de ser publicados pela *Circo Editorial* e todo material passa a ser divulgado por grandes editoras, como Devir, L e PM, etc. Durante o período do Governo Collor, possivelmente a política econômica adotada de supervalorizar a importação e as sucessivas crises econômicas contribuíram para o encerramento de muitas editoras alternativas.

Quando observamos esse período, percebemos não só a retomada da democracia, mas também da emergência do conservadorismo direitista. Dá-se uma transição de um tipo de construção artístico-cultural *underground* para projetos mais voltados para uma perspectiva *mainstream*. Entretanto, a narrativa de Angeli, Laerte e Glauco ainda parte de uma percepção crítica, seja em relação ao político, econômico ou cultural e provavelmente.

Na década de 1990, Angeli retorna à charge política na *Folha de S. Paulo*. Em 1995, a Editora Ensaio reúne algumas de suas tiras no volume *FHC: Biografia Não Autorizada*. Nesse mesmo período, Angeli faz um trabalho para a revista *Veja*, onde demonstra que se impôs enquanto profissional e autor, como pode ser visto abaixo:

Há pouco tempo a Veja me chamou para fazer um trabalho super grande, capa, ilustrações internas. E isso é o tipo de coisa que eu tinha apagado da minha carreira, trabalhar par outras revistas. Mas a proposta veio em um momento bom, eu me impus como profissional e eles aceitaram as minhas imposições. Então comecei a desenhar a capa tentando fazer uma coisa que tivesse a cara da revista. Eles exigiam isso. Mas a Veja me engoliu. Por que a Veja tem uma tradição de negar o meu trabalho. Amigos meus já disseram. “Eu escrevi uma matéria comentando seu livro, mas ela foi barrada por que dizem que você é escatológico, que é isso, que você é aquilo”. Quando matei a Rê Bordosa o Ruy Castro fez uma matéria linda, linda. Eles tiraram a assinatura do Ruy, mexeram no texto inteiro, me transformaram num careta que estava matando a Rê Bordosa por moralismo. Então, quando eles me chamaram para fazer a capa, eu pensei: “É a vingança do bastardo” (DALTO, 1993: 36).

Ultimamente, Angeli confessa que anda pensando, novamente, em ‘dar um tempo’ no humor político: “Não me canso da charge, e sim da repetição”, diz. “Os governos parecem todos iguais. Os governos podem ser, mas os cartunistas, não”. (Veja online, 2006).

Depois de matar sua personagem **Rê Bordosa**, há 20 anos, Angeli matou - aparentemente - mais uma de suas criações. No dia 20 de julho de 2010, em sua tira diária na *Folha* um caminhão da *Coca-Cola* atropelou (esmigalhou) **Meiaoit**. Nas suas

últimas tiras antes do atropelamento, o personagem foi visto em plena crise existencial, trancado no banheiro, bêbado. Vendo fantasmas de Stalin, Che Guevara e outros partidários de Karl Marx que o exortavam a desistir da revolução. Cedeu até aos apelos sexuais de **Nanico**. Morte cruel para alguém que ainda acreditava na tomada de poder via revolução armada, mas que parece refletir o momento em que estamos vivendo. Esse personagem não cabe nesse novo tempo.

No início do ano de 2010, a revista *Piauí* publicou uma HQ autobiográfica de Angeli, na qual ele relata o impacto que teve, ainda na infância, ao ouvir o compacto de *Satisfaction*, dos **Rolling Stones**, então recém-lançado no Brasil. A HQ foi considerada pelos fãs e jornalistas especializados uma obra-prima do autor, um testemunho do seu amadurecimento como artista. Gonçalo Junior conjectura: “A morte do Meiaoito, assim como a HQ da Piauí, pode ser um bom sinal de inquietação de Angeli, que está dando uma chacoalhada na sua própria existência. A morte do Meiaoito pode significar o renascimento do próprio Angeli como artista”. (*Blog Rockloco*, 2007, online)

Como ressaltou o próprio Angeli: “A hora que seu trabalho é absorvido por todo mundo, é hora de fazer outra coisa para mostrar que há gente viva, se transformando, andando, pensando. A humanidade caminha” (Comicon 2010). Analisando brevemente sua trajetória, parece ficar claro sua dificuldade de manter-se atual frente aos novos tempos.

Mas o autor está vivo... A crise representa vida, representa o não conformismo. Vê se aí a transformação. O autor não morre, renasce. Seja tentando subverter por dentro do sistema (das instituições), seja procurando se reinventar. Seja observando os novos tempos, tentando se adequar, mas sem perder o que o singulariza. É o movimento, a transformação da História.

Destaca-se a ação do ser humano, com seus limites, sua história, seus valores sociais, políticos e culturais, no contexto da construção histórica e entende-se esse sujeito como agente do presente e também “produto” desse presente. Porém, um produto reflexivo e crítico, que transforma sua observação em um empenhado gesto. O gesto profanador da libertação.

Bibliografia:

- AGAMBEM, Giorgio. *O autor como gesto*. IN: **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.55-64.
- BARTHES, ROLAND. *A Morte do autor*. IN: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e História da cultura**. (S.L): Brasiliense, (S.A.). Obras escolhidas. Vol.1.
- CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, Sedução e Paixão**. Petrópolis - Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- DALTO, Darlene. **Processo de Criação**. São Paulo: Marco Zero, 1993.
- FABRIS, Annateresa. **Fragments Urbanos, representações culturais**. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**Lisboa: Veja, 1992. 3º ed.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- MAUAD, Ana M. “*UNE somos nós: a fotografia como gesto, Bahia, 1979*”. In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. (Org.). **História, Cinema e outras imagens juvenis**. 1 ed. Teresina: EDUFPI, 2009, v. 1, p. 73-84.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. IN: **Revista Brasileira de História**, Vol. 23, nº 45. São Paulo: ANPUH/ Humanitas, 2003.
- SILVA, Nadilson Manoel. **Fantasia e Cotidiano nas Histórias em Quadrinhos**. São Paulo: Annablume, 2002.

Revistas:

Bravo. *Confessionário: Angeli*. Novembro de 2008.

IN: http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria_398042.shtml
Consultado em: 22 de abril de 2010.

Mil Perigos, nº. 5, São Paulo: Dealer, novembro de 1991.

Playboy. São Paulo: Editora Abril, setembro de 2006.

Material de Internet:

“Meia-oito morreu?” IN: http://rockloco.blogspot.com/2007_07_01_archive.html. Consultado em 18/ 12 /2010.

“Biografia do cartunista Angeli”. IN: <http://veja.abril.com.br/260706/imagens/perfil1.jpg>
Consultado em 23/ 06 / 2010.