

As diversas expressões do vazio no traço de Crumb, Henfil e Angeli¹

Luís Fernando Rabello Borges (UNOCHAPECÓ)²

Resumo: O presente trabalho se propõe à realização de uma breve análise a respeito de como o vazio pode ser representado através da linguagem dos quadrinhos. Tomando por base três quadrinistas vinculados à vertente dos ditos ‘HQs alternativos’ ou ‘não-enlatados’ – o norte-americano Robert Crumb e os brasileiros Henfil e Angeli, representantes respectivamente das décadas de 1960, 1970 e 1980 – e os estudos semióticos de análise da imagem, o vazio nesse caso diz respeito a questões tanto propriamente de ordem gráfica – quadros preenchidos ou não – quanto em termos de expressão de uma espécie de ‘vazio da existência’.

Palavras-chave: vazio; contexto histórico; contracultura; semiótica da imagem.

Muito já se falou sobre os anos 1960. Já se disse que foi um período de grandes transformações quanto à sexualidade, por conta da descoberta da pílula anticoncepcional, que por sua vez alimentou os movimentos feministas, e ambos trouxeram mudanças quanto à questão não apenas da sexualidade mas também da religiosidade. E tais mudanças foram alimentadas não apenas pela ingestão da pílula mas também de outras substâncias que, via expansão da consciência, traziam todo um universo de sons e cores, resultando no surgimento de novas referências estéticas, artísticas e culturais, que até hoje atuam como marca registrada daqueles tempos. Foi a época do psicodelismo e da cultura *hippie*, que incorporavam todas essas proposições de novos modos de vida, seja em termos de sexualidade ou de expansão da consciência, tudo acrescido de preocupações místicas que reforçavam também as questões religiosas.

Paralelamente à ingestão de pílulas, alucinógenos e hóstias, a ciência também estava na ordem do dia, como quando da primeira vez em que o homem pôs os pés em um satélite – fato devidamente transmitido via satélite às televisões de todo o planeta. Evidencia-se aí, aliás, outro avanço científico e tecnológico, o das comunicações, que também reforçaram todo o processo de mudanças sociais, históricas, políticas, científicas e culturais acima citado, em todas as suas instâncias. Foi o período do advento da publicidade e da informatização da informação, o período do início do auge da cultura de massas e da massificação cultural.

¹ Trabalho apresentado ao NP 16 – Histórias em Quadrinhos, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Jornalista, Mestre em Comunicação pela UNISINOS/RS.

Professor da UNOCHAPECÓ – Universidade Comunitária Regional de Chapecó/SC.
e-mail: luisfrb@terra.com.br

Sem falar que foi também um período de grandes modificações políticas, tempos de governos ditatoriais, notadamente em países de terceiro mundo da América do Sul, que motivaram o surgimento de movimentos políticos oposicionistas e revolucionários e de subsequentes passeatas e enfrentamentos, como, por exemplo, o de maio de 1968 e os contra a guerra do Vietnã.

Enfim, o mundo já está cheio de informações sobre os anos 1960. Prateleiras e estantes já estão cheias de escritos e publicações sobre esse momento da história, cheio de cores, cheio de sons, cheio de paz, cheio de amor, cheio de esperanças, expectativas e perspectivas, cheio de tudo e de mais um pouco. Mas, se muito se pode falar sobre essa década, pouco foi falado a respeito do ‘vazio’ que igualmente lhe é característico.

Na tentativa de literalmente preencher um pouco esse vazio, será aqui tomado como objeto uma das manifestações artísticas mais fortemente impulsionadas naqueles anos: as histórias em quadrinhos, assunto cujas prateleiras e estantes a ele destinadas ainda não se encontram tão cheias quanto poderiam estar. Além do que a abordagem recairá apenas sobre quadrinhos monocromáticos, ou seja, variações em preto-e-branco, nada de multiplicidades de cores.

O vazio conforme entendido neste trabalho será abordado sob dois aspectos. Primeiramente, há o vazio no sentido de ausência de perspectivas, o que pode se dar em um nível tanto político quanto propriamente existencial (o típico ‘vazio da existência’), sendo que ambos podem se reforçar mutuamente – é normalmente o que acontece. Esse é o típico caso da sensação de vazio surgida justamente enquanto efeito colateral de uma década cheia de acontecimentos marcantes. E, secundamente, pode-se falar no vazio em um sentido mais literal, observadas as diferenças relativas ao traço e ao uso do espaço de cada quadro que compõe uma história em quadrinhos. Nesse sentido, o vazio pode ser expresso não só através de quadros repletos de espaços em branco, mas – paradoxalmente – também por meio de quadros preenchidos em quase sua totalidade. Isso sem falar na variação entre traços fortes e carregados e traços mais leves e sutis.

Cabe destacar, também, que neste trabalho foi feita a opção pelo estudo de quadrinhos conhecidos como ‘não-enlataados’, ou ‘alternativos’, ou ‘*underground*’, igualmente surgidos em meio à efervescência cultural daqueles tempos e que tiveram seu principal precursor e expoente representado no nome de Robert Crumb (GOIDA, 1990; SOUZA, 2000b; BURGESS, 2001; COSTA, 2001). Lançada às próprias custas por ele a partir da segunda metade dos anos 1960, a revista *Zap Comics* acabou se tornando um ponto de referência e de partida para o surgimento de várias outras

publicações nos mesmos moldes em outros pontos do mundo. Inclusive no Brasil, primeiramente com a revista *Grilo*, destinada à divulgação do trabalho de Crumb e de outros quadrinhistas americanos e europeus como Wolinski e Charles Schulz, entre muitos outros, e secundamente com revistas como *Balão* e *O Bicho*, voltadas à vertente nacional de produção de quadrinhos não-enlatados (GOIDA, 1990; SOUZA, 2000a e 2000c). E mesmo os quadrinhistas – brasileiros ou não – que não sofreram influência direta e assumida de Crumb se viram diante de um cenário bem mais favorável para a divulgação de sua produção a partir do advento dos quadrinhos alternativos deflagrado pelo idealizador da revista *Zap Comics*.

Desse modo, será aqui analisada a produção de Crumb e também a dos quadrinhistas brasileiros Henfil e Angeli. Ambos com estilos bem particulares, mas com a diferença de que, enquanto o primeiro começou a produzir ainda na primeira metade dos anos 1960, ou seja, antes da obra de Crumb chegar ao conhecimento de um público mais amplo, o segundo pertence à geração dos que se iniciaram no mundo dos quadrinhos claramente sob inspiração da revista *Zap Comics* e de outras publicações alternativas estrangeiras. Em suma, enquanto Henfil já havia desenvolvido seu estilo antes do advento dos quadrinhos *underground*, Angeli traz em sua obra marcas explícitas da influência de Crumb.

Para o estudo desses três quadrinhistas e da forma como o vazio é representado por cada um deles, e a que vazio cada um deles se refere, é fundamental serem levados em consideração fatores de ordem espacial e temporal. Enquanto Crumb vivenciava a realidade norte-americana da segunda metade dos anos 1960, Henfil se notabiliza por sua inserção no contexto brasileiro dos anos 1970 e Angeli no dos anos 1980, na medida em que – conforme será visto mais detalhadamente a seguir – todo processo criativo apresenta marcas do contexto a seu redor, e no caso desses três quadrinhistas não é diferente, inclusive no que diz respeito à representação do vazio (ou melhor, *representações* do vazio – ou *dos vazios*).

Pressupostos teóricos envolvendo análise de imagens

Antes de uma abordagem mais direta dos quadrinhistas aqui em questão, e da maneira como eles representam o vazio, faz-se necessário um breve mapeamento de alguns pressupostos teóricos fundamentais para os propósitos deste trabalho. A começar pelos estudos desenvolvidos por Roland Barthes, que, tomando por base a estrutura do

signo lingüístico concebida por Ferdinand de Saussure (para quem o signo se divide em ‘significante’ e ‘significado’), trouxe algumas contribuições bastante importantes para a análise da imagem. Barthes se propõe a partir dos significados de um determinado signo para identificar os significantes, pois, “ao procurar o ou os elementos que provocam estes significados, ele associar-lhes-á significantes e encontrará então signos completos” (*apud* JOLY, 1994, p.50). Assim, Barthes aponta três tipos de significantes a serem considerados em uma análise de mensagens visuais: o significante *lingüístico*, referente ao texto verbal, seja ele escrito ou falado e com suas respectivas representações sonoras e gráficas; o significante *plástico*, relativo a cores, formas, tonalidades e texturas; e o significante *icônico*, alusivo a objetos socioculturalmente determinados.

Ao abordar tais proposições de Barthes, Martine Joly assinala, entretanto, que o percurso inverso também pode trazer bons resultados. Ou seja, a significação de uma dada imagem pode ser obtida através da atribuição de significados a cada elemento significante aí presente, “por convenção ou por uso. A formulação da síntese destes diferentes significados poderá então ser considerada como uma versão plausível da mensagem implícita veiculada pelo anúncio” (1994, p.51).

Partindo seja dos significantes ou dos significados, análises de imagens assim realizadas envolvem aquilo que pode ser chamado de *permutação*. Quer dizer, há de se considerar as *escolhas* que foram feitas quando da elaboração de uma dada mensagem visual e dos elementos nela utilizados. Se tomarmos como exemplo a imagem de uma determinada peça de roupa, podemos desse modo defini-la enquanto signo plástico (cores, formas, tonalidades e texturas), signo icônico (motivos reconhecíveis) e signo lingüístico (palavras). No primeiro caso, pode-se dizer que a roupa é vermelha e não verde ou azul, é composta de traços retangulares e não circulares ou triangulares, e de linhas finas e não grossas, e assim por diante. No segundo caso, o do signo icônico, suponhamos que a roupa seja social e não esportiva. E, no terceiro caso, digamos que a roupa se veja estampada com escritos em letras curvas e não retas, grossas e não finas, laranjas e não brancas, maiúsculas e não minúsculas. Para Joly, esse tipo de associação mental ajuda a distinguir os diferentes componentes uns dos outros por “permitir interpretar as cores, as formas ou os motivos *por aquilo que eles são*, algo que fazemos de um modo relativamente espontâneo, mas também, e sobretudo, *por aquilo que eles não são*”, aliando “à análise simples dos elementos presentes a análise da *escolha* destes elementos entre outros” (1994, p.53).

Essa noção de presença/ausência remete ao que, na lingüística, se denomina

‘função paradigmática’ da linguagem, que se refere justamente à possibilidade de substituição de um signo por outro. A função paradigmática constitui o eixo vertical (ou associativo) do que se chama de ‘dupla axialidade da linguagem’, completada pelo eixo horizontal relativo à ‘função sintagmática’, que por sua vez diz respeito à maneira como os elementos sígnicos (verbais ou imagéticos) são dispostos e organizados de forma a compor um dado signo, em uma sucessão que pode ser temporal (texto falado ou imagem em movimento) ou espacial (texto escrito ou imagem estática). Um exemplo típico dessa dupla axialidade da linguagem pode ser encontrado em uma frase escrita qualquer: enquanto a função sintagmática diz respeito à distribuição das palavras que a compõem em uma seqüência lógica e definida, a função paradigmática se refere à possibilidade de substituição de alguma(s) dessas palavras por outra(s) que lhe(s) seja(m) assemelhada(s).

Definindo a imagem na condição de texto, ou seja, um tecido de significação tramado de forma organizada e estruturada, Ana Cláudia Mei Alves de Oliveira defende a necessidade de ir além da identificação e descrição de uma mensagem visual e seus elementos, “e deprender, através das relações que esses mantêm entre si, como os relacionamentos sintáticos e semânticos do plano de conteúdo tecem a significação na expressão recebida” (2001, p.6). Significação que se dá através do modo *como* a imagem mostra *o que* mostra em função de como ela se estrutura textualmente – e significação cuja edificação é revelada justamente por meio da desmontagem da imagem seguida de sua remontagem. E, a propósito da distinção entre plano de expressão e plano de conteúdo, a autora faz questão de lembrar que “encontram-se esses dois níveis interligados de tal forma que se pode dizer que conteúdo é forma e forma é conteúdo” (2001, p.6).

Voltando às contribuições de Barthes à análise da imagem referidas por Joly (1994), vale mencionar, agora, a distinção entre os níveis denotativo e conotativo do signo. O nível denotativo corresponde à significação mais imediata atribuída ao signo, na medida em que ao significante se agrega o seu significado direto. Já o nível conotativo compreende outros significados possíveis de serem atribuídos a determinado signo, diversos de sua significação literal, mas que só existem em função da existência da mesma – e sem anulá-la. Dessa forma, o nível conotativo acaba aludindo a um certo caráter de ambigüidade do signo, com cada um inevitavelmente apresentando mais de um sentido. Nesse sentido, Joly ressalta que, “para Barthes, uma imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau, isto é, ao nível da

denotação” (1994, p.86). Transpondo os níveis denotativo e conotativo mais diretamente para a análise da imagem televisiva, Francesco Casetti e Federico di Chio (1999) complementam definindo que, enquanto o primeiro remete a um *dado natural* do signo, ao seu referente mais imediato, o segundo remete a um *dado cultural*, o que envolve particularmente o *contexto* no qual tal signo se insere.

Pode-se considerar, assim, que todo produto de linguagem (verbal ou imagética) traz consigo marcas do contexto que lhe cerca. Dito de outro modo, cada texto traz consigo um determinado sistema de valores e referências relativos ao momento e às condições de quando foi elaborado, o que permite inclusive que o texto seja tomado como ponto de partida para a abordagem de seu respectivo contexto. A propósito, a compreensão da linguagem em seus aspectos internos e *também* externos remete aos estudos sobre o conceito de ‘enunciado’ realizados por Mikhail Bakhtin, conceito que, de acordo com Diana Luz Pessoa de Barros, “aproxima-se da concepção atual de texto”, hoje considerado como objeto de significação e *também* como objeto de comunicação, “ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico” (1999, p.1).

A respeito do enunciado, cabe agora levantar duas propriedades que lhe são inerentes: o dialogismo e a polifonia. O dialogismo “decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciatador e o enunciatário, no espaço do texto”, e só pode ser entendido “pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 1999, p.2-3). Em outras palavras da autora, para Bakhtin “o sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto” (1999, p.3).

Também definida como intertextualidade, a polifonia diz respeito à propriedade de o texto trazer consigo toda uma diversidade de outros textos que o antecederam e que o constituem. Ou seja, qualquer texto é resultado da existência de outros textos, que de uma forma ou outra irão se fazer presentes – e se manifestar – em sua estrutura. Diana Luz Pessoa de Barros observa que “a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” (1999, p.4).

De posse de conceitos como os de enunciado, dialogismo e polifonia, bem como os de significantes plástico, icônico e lingüístico, funções sintagmática e paradigmática, planos de expressão e de conteúdo, e níveis denotativo e conotativo, entre outros, será

feita agora uma breve análise a respeito de como Crumb, Henfil e Angeli representam o vazio através de seus respectivos quadrinhos. Nisso, se inclui a descrição das imagens produzidas por cada um deles, de forma a fazer emergir alguns de seus elementos a partir de uma leitura pessoal.

Crumb e a contracultura norte-americana dos anos 1960

Nascido em 1943 e pertencente à geração de criadores surgida na segunda metade dos anos 1960, Crumb viveu intensa e exasperadamente todo o fervor daqueles tempos (GOIDA, 1990; SOUZA, 2000b; BURGESS, 2001; COSTA, 2001). Só que as viagens de LSD e o amor livre produziram nele um efeito contrário ao que se deu em boa parte de seus companheiros de geração. Ao invés do colorido da felicidade e do deslumbramento, Crumb enveredou por uma visão mais pessimista e desencantada das coisas, dando as costas à vida em comunidade e optando pelo isolamento, como que prevendo para sua geração um efeito similar ao provocado pelo consumo de certas substâncias ilícitas, em que todas aquelas vibrações positivas logo seriam substituídas por uma sensação de frustração típica de quem achava poder mudar o mundo e não conseguiu. E o passar dos anos não demorou a dar razão a Crumb, basta ver o exemplo de parte da geração de roqueiros que, logo após trazerem mudanças definitivas ao gênero na segunda metade dos anos 1960, conheceram a sua derrocada logo no início da década seguinte, como Jimi Hendrix, Jim Morrison e Janis Joplin – cantora cuja capa do primeiro disco, aliás, foi desenhada por Crumb (*Cheap Thrills*, de 1968).

Esse espectro sombrio se refletia na produção do autor, que retratava o vazio da existência através da valorização de tons escuros e de um traço forte, carregado e nervoso, em que figuravam personagens disformes e de pernas desproporcionalmente grossas, talvez decorrência das visões alucinógenas decorrentes do consumo de LSD. Um exemplo bem ilustrativo desse estilo neurótico e inverossímil de Crumb pode ser percebido nas histórias – encharcadas de humor ácido – de *Fritz, the cat*, um bichano cuja sordidez se opunha de forma frontal aos outros bichos pertencentes ao zoológico animado concebido por nomes como Walt Disney e a dupla Hanna/Barbera.

Através desses quadrinhos, Crumb apresentava sua visão de mundo, e do vazio do mundo, em histórias que se passavam em apartamentos fechados, escuros, sujos e empoeirados, cheios de latas vazias, pontas de cigarros e cuecas sujas atiradas pelo chão, e praticamente vazios de mobília, figurando não mais do que uma televisão,

almofadas ao invés de sofás e poltronas, e apenas uma ou outra luz acesa, de abajur ou inclusive da própria televisão, de forma a permitir ao autor exercitar efeitos de iluminação em meio a uma certa ausência de espaços em branco em seus desenhos.



Fonte: Revista *Abutre*, n.5, p.23. São Paulo: Flama, s/d.

O conjunto de componentes descrito acima veicula a imagem de um modo de vida totalmente alheio às agitações culturais, sociais e políticas que marcaram a segunda metade da década de 1960. Um modo de vida em que imperava o vazio do dia-a-dia, onde todos os horizontes e perspectivas esbarravam nas paredes do apartamento, cujas superfícies (algumas delas praticamente em branco) escondiam o colorido e a calmaria da cultura *hippie* e ensurdeciam o barulho e a turbulência das manifestações de protesto político muito freqüentes naqueles tempos.

O espírito ensolarado e arejado dos acontecimentos que se passavam na rua cedia lugar a um ambiente permanentemente noturno, sombrio, iluminado quase unicamente pela televisão, que, atuando como uma espécie de janela sem cortinas, trazia

muitas imagens do mundo exterior para dentro do apartamento, imagens que então já se sucediam de forma frenética na superfície da tela, embora ainda não pudessem ser zapeadas, pois nos tempos do criador da revista *Zap* não existia controle remoto. Imagens que traziam também algum colorido em meio à penumbra característica das imagens soturnas produzidas pelo traço de Crumb, além de iluminarem o movimento da fumaça do cigarro tocando o teto e da poeira revestindo o chão. E imagens que se viam refletidas nas latas e copos espalhados pelo carpete e misturados às almofadas que disputavam espaço com o tapete de poeira que ali se assentava.

Era assim que Crumb retratava – através de imagens em negativo – o vazio vivido no mundo interior de um apartamento, desenhando um quadro de indiferença para com as inquietações do período. Indiferença com cores de cinzas de cigarro, cheiros de mofo e gostos de bebidas em lata, constituindo sentidos expressos pelos elementos impressos nas páginas de autoria do principal representante dos quadrinhos não-enlatados.

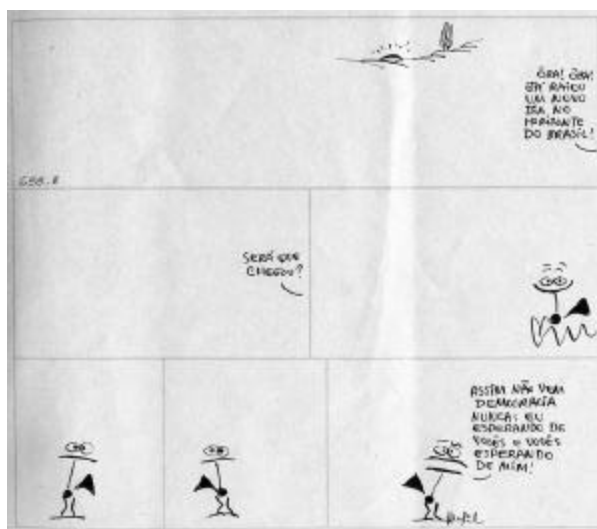
Henfil e o contexto político ditatorial brasileiro dos anos 1970

Se por um lado o vazio representado por Crumb se debruça por sobre uma espécie de submundo cultural dos Estados Unidos, prototípico país de primeiro mundo, por outro lado o vazio retratado por Henfil diz respeito bem especificamente ao subdesenvolvimento político de uma nação de terceiro mundo como o Brasil. Falando de maneira ainda mais específica, o contexto a que Henfil se refere corresponde aos tempos de ditadura militar no país, nos anos 1970, que permeia fortemente a produção do quadrinhista mineiro ao longo de seus 44 anos de vida (1944-1988) – produção publicada principalmente através da revista *Fradim*, inteiramente produzida pelo autor, ao longo de suas 31 edições (FRAGA, 1976; GOIDA, 1990; SOUZA, 2000a e 2000c).

E, ao contrário de Crumb, que retrata o vazio quase não deixando espaços em branco em cada quadro por ele desenhado, Henfil representa o vazio deixando grandes espaços em branco, em um traço bem mais minimalista e bem menos meticoloso e detalhista do que o de Crumb – embora não menos neurótico e original. Por meio de nomes como o *capitão Zeferino*, o *bode Francisco Orelana* e a *Graúna*, e da inserção dos mesmos em um cenário de sertão nordestino, Henfil expressa a falta de perspectivas e de horizontes – em todos os sentidos, inclusive no do traço – desses personagens que olham ao redor e adiante sem enxergar quaisquer possibilidades de melhoras, em um

ambiente de caatinga em que só existe o deserto, o nada, o vazio, e de onde não há como avistar o tal do ‘sul-maravilha’ e suas supostas benesses.

O estilo minimalista dos desenhos de Henfil, com cada um de seus quadros apresentando grandes espaços em branco, lembra inclusive a fotografia ‘estourada’ utilizada em alguns filmes brasileiros rodados na primeira metade da década de 1960, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Vidas Secas* (1963), adaptação cinematográfica da obra de Graciliano Ramos realizada por Nelson Pereira dos Santos. Pertencentes à geração de cineastas representantes do dito ‘cinema novo’, ambos fizeram uso da fotografia ‘estourada’ como recurso para expressar em seus respectivos filmes a aridez de um ambiente de sertão nordestino onde são retratadas realidades cujo cunho social atua como metáfora dos tempos de opressão que então se iniciavam na vida política do país. Da mesma forma, os quadrinhos de Henfil transmitem essa sensação de calor sufocante, em que cada um desses quadros ‘estourados’ parece apresentar aquele sol do nordeste – um eterno sol de meio-dia – refletindo na areia e retinindo diretamente nas retinas do leitor, provocando aquela visão turva de quem perambula pelo deserto sem qualquer perspectiva ou horizonte, apenas na tentativa vã de pisar no reflexo do sol na areia – areia misturada aos ácaros dissipados pelo ato de folhear as páginas de um *Fradim* qualquer.



Fonte: Revista *Fradim*, n.24, p.21. Rio de Janeiro: Codecri, julho/1978.



Fonte: Revista *Fradim*, n.9, p.44. Rio de Janeiro: Codecri, maio/1976.

A falta de horizontes e perspectivas também é trabalhada ao pé da letra – ou do traço – por Henfil em seus desenhos, como quando alguns de seus personagens se escondem por detrás da linha divisória de cada quadro, ou literalmente se livram do espaço destinado aos quadros – mas permanecendo enclausurados nos limites da página de papel. A partir desse recurso de linguagem, Henfil expressa o caráter de sufocamento provocado pelo autoritarismo então vigente no país, onde não há alternativas, não há para onde ir. Para quem resolve avançar deserto adentro, caminhando por sobre a areia que queima os pés dos personagens, as perspectivas de melhoras se perdem no infinito do sertão nordestino, cujo horizonte só tem a oferecer um imenso nada, uma autêntica imagem estourada – que, a exemplo de qualquer estouro, traz consigo o vazio. E, quando a idéia é subverter a ordem natural da disposição dos quadros de uma história no espaço de uma folha de papel, com Henfil fazendo seus próprios personagens conseguirem escapar das linhas divisórias de seus próprios quadrinhos, de imediato o ato subversivo da tentativa de motim esbarra nos limites da página propriamente dita.

Quer dizer, nada como o vazio dos espaços em branco deixados pelos quadrinhos de Henfil para representar o vazio da caatinga nordestina e sobretudo o vazio da falta de perspectivas políticas relativas aos governos militares de então. E é nesses espaços em branco que se fazem presentes os traços mínimos tecidos por Henfil, que atuavam como cordas e chicotes a reagir contra a sensação de estrangulamento e opressão provocada pelo regime ditatorial brasileiro da época.

Angeli e a nova república brasileira (paulistana) dos anos 1980

Saindo do contexto de ditadura militar brasileira dos anos 1970, com o qual Henfil municiava sua produção de forma a transformá-la em instrumento de combate a esse mesmo contexto, e entrando nos anos 1980, tempos da dita ‘nova república’, eis que entra em cena Angeli e sua tropa de personagens, publicados na revista *Chiclete com Banana*. Ao contrário de Henfil, que se via diante de um ‘inimigo’ mais visível contra o qual se opor, o quadrinhista nascido em 1955 publicou suas revistas e personagens em uma conjuntura correspondente ao então recente retorno à democracia (FRAGA, 1976; GOIDA, 1990; SOUZA, 2000a e 2000c), um período em que as pessoas ainda vivenciavam uma espécie de ressaca da ditadura e, ao mesmo tempo, estavam cheias de esperança de poder vislumbrar perspectivas de melhoras para o país, esperanças que não tardaram a se esvaziar.

Nesse sentido, a produção de Angeli, em particular sua representação do vazio, está muito mais para o ambiente de decadência apresentado por Crumb do que para as conotações claramente políticas presentes em Henfil. Por sinal, Angeli talvez seja o quadrinhista brasileiro que mais absorveu inspirações de Crumb, a começar pelo traço igualmente forte e carregado, pelos personagens desenhados de forma desproporcional e pelos quadrinhos quase sem espaços em branco. Dessa forma, Angeli também valoriza os tons escuros e sombrios de ambientes noturnos, fechados e enfumaçados – como apartamentos e bares – e da sordidez de seus personagens, tudo desenhado com riqueza de detalhes similar à dos desenhos de Crumb.

É esse o caso dos quadrinhos dedicados à *Rê Bordosa*, uma personagem que se caracteriza por seus excessos de toda ordem. Entre camas de motel, mesas de bar e banhos de banheira, a ‘mulher-esponja’ é flagrada freqüentando ambientes nebulosos e noturnos e vivenciando situações marcadas por uma aura de indiferença, desencanto e tédio também presente na produção de Crumb. As histórias por ela protagonizadas quase sempre transcorrem em um cenário típico de fim de noite, em que bares e camas teimam em estabelecer uma espécie de relação de causa e consequência.



Fonte: Revista *Chiclete com Banana*, n.5, p.18-19. São Paulo: Circo, 1987.

O ambiente de fim de noite desenhado por Angeli fica bem claro particularmente no caso das situações de mesa de bar, por meio de imagens noturnas em que quase se torna possível visualizar as primeiras frestas de claridade do dia adentrando a janela e se misturando aos focos de luz de cigarros acesos e de lâmpadas foscas, fiapos de sol que trazem consigo alguns lampejos de umidade fria de um esboço de manhã que se infiltram em meio ao abafamento de fumaças e ares viciados, cutucam ombros à mostra, regelam rostos e se assentam por sobre balcões engordurados e pegajosos de cerveja derramada. Essas são algumas das projeções possíveis de serem feitas a partir dos elementos derramados nas páginas desenhadas por Angeli, projeções com um cheiro de bebidas, banheiros e brasas que emana do chão e com um sabor de suco gástrico na boca, desembocando em uma representação do vazio inteiramente identificada com a concebida por Crumb.

Mas se por um lado todos esses fatores efetivamente revelam nítida influência da obra do 'pai dos quadrinhos alternativos', por outro lado Angeli faz uso dos mesmos para retratar uma realidade bem específica por ele vivenciada. Isso se dá, inicialmente, em um nível temporal, que nesse caso se refere ao período correspondente à (mal)dita

‘nova república’ e à frustração daí decorrente. Nesse sentido, pode-se dizer que, através de seus desenhos e de personagens que possuem em comum o fato de ostentarem, todos eles, uma certa aura de submundo e de decadência, Angeli não deixa de fazer referências ao contexto político de então – não de forma direta como Henfil, mas faz.

E, por fim, a crítica de costumes tecida por Angeli se dá também em um nível espacial, na medida em que a faceta sórdida e sombria – ainda que embebida em bom humor – dos desenhos e personagens do quadrinhista paulista cai como uma luva no sentido de retratar a escuridão e o cinzento da cidade com a qual sempre conviveu – o formigueiro humano com o qual nunca deixou de interagir. Sua produção faz vir à tona a estética do cenário nada praiano de uma metrópole cuja infinidade de concreto acaba bloqueando os raios de sol e abafando a claridade e o colorido do dia, a ponto de a cidade se tornar mais iluminada e caleidoscópica à noite, por conta das luzes – neon ou não – que só então despertam, em meio aos cheiros de esgoto, sacos de lixo e ratos de bueiro que marcam ponto quase 24 horas por dia em muitas esquinas da capital paulista.

Em suma, influências de Crumb à parte, a produção de Angeli revela traços bem marcantes de seu tempo (anos 80 / ‘nova república’) e de seu espaço (Brasil / São Paulo), particularmente em se tratando da representação do vazio referente a esse cenário específico.

Considerações finais

O estudo dos quadrinhos de autoria de Crumb, Henfil e Angeli, e da forma como o vazio é expresso por cada um deles, acabou sendo bem ilustrativo de certas propriedades dos conceitos abordados na parte relativa à fundamentação teórica. Conceitos que, aproximando produto e contexto, foram essenciais para fazer emergir, na análise, elementos que os quadrinhos em si próprios não apresentam, mas a eles remetem, a exemplo do movimento da poeira e do colorido das imagens zapeadas de televisão associados aos desenhos de Crumb, dos filmes, da fotografia estourada, da areia e do calor trazidos à lembrança pela obra de Henfil, e da umidade matinal, dos cheiros de cerveja, das mesas engorduradas e das calçadas preteadas de sujeira incrustados nos traços paulistanos rabiscados por Angeli.

A atividade analítica assim realizada, na qual foi feita a opção por abordar os significantes plásticos e icônicos presentes na produção dos três quadrinhistas (e por deixar de lado os significantes lingüísticos), possibilitou a visualização do enunciado em

seu caráter tanto dialógico quanto polifônico/intertextual, a partir da projeção de referências pertencentes não apenas à linguagem dos quadrinhos, mas também ao cinema e à fotografia, além de movimentos e cores, frios e calores, cheiros e sabores, também não necessariamente premeditados pelos autores/sujeitos quando da produção e emissão de suas mensagens sob a forma de desenhos estáticos e monocromáticos. Referências igualmente alusivas à distinção entre planos de expressão e de conteúdo e níveis denotativo e conotativo, sem falar nas funções sintagmática e paradigmática de um dado texto (visual, nesse caso), referentes respectivamente à distribuição dos elementos de uma imagem de forma a constituir um todo organizado e à possibilidade de um elemento ser substituído por outro que de alguma forma lhe é similar.

Enfim, foi dessa forma que estas linhas procuraram traçar um desenho do vazio representado através da linguagem dos quadrinhos e referente seja à utilização do espaço dos quadros de uma história qualquer ou à expressão de um dito ‘vazio da existência’ – que pode ser de procedência contracultural e/ou política. Desenho que de forma alguma pretende esvaziar o assunto, se apresentando portanto sob a forma de um quadrinho monocromático e minimalista, à espera de receber o complemento de outras cores, traços e elementos capazes de produzir e projetar novas significações a respeito.

Muito ainda se pode falar sobre o vazio.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BURGESS, Steve. Crumb usou o cartum para se vingar do mundo. In: LUSCAR (Luiz Carlos dos Santos). *Revista Biscate*, ano 2, n.2, p.49-50. São Paulo: Escala, 2001.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- COSTA, Mauro. R. Crumb. In: LUSCAR (Luiz Carlos dos Santos). *Revista Biscate*, ano 2, n.2, p.34. São Paulo: Escala, 2001.
- FRAGA, Guaraci (coord.). *Antologia brasileira de humor*, v.1. Porto Alegre: L&PM, 1976.
- GOIDA (Hiron Cardoso Goidanich). *Enciclopédia dos quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa, Edições 70, 1994.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de. Lisibilidade da imagem. In: ICLE, Gilberto (coord.). *Revista da FUNDARTE / Fundação Municipal de Artes de Montenegro*, n.1 (jan. / jun. 2001), p.4-7. Montenegro: FUNDARTE, 2001.
- SOUZA, Worney Almeida de. O Bicho do Fortuna. In: LUSCAR (Luiz Carlos dos Santos). *Revista Biscate*, ano 1, n.1, p.21. São Paulo: Escala, 2000a.
- _____. Quando os quadrinhos se tornaram alternativos. In: LUSCAR (Luiz Carlos dos Santos). *Revista Biscate*, ano 1, n.1, p.22-23. São Paulo: Escala, 2000b.
- _____. Os quadrinhos alternativos no Brasil. In: LUSCAR (Luiz Carlos dos Santos). *Revista Biscate*, ano 1, n.1, p.24. São Paulo: Escala, 2000c.