

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201885-98>

OS QUADRINHOS SÃO OUTROS, OU COMO A HQ MODERNA SE ORIGINA E DIFERENCIA NO QUADRO HISTÓRICO DE 1968

Alexandre Linck Vargas*

Resumo: Na década de 1960, uma diferença se insiste no mundo dos quadrinhos. As tensões com o mundo da arte; a explosão dos quadrinhos *undergrounds* e dos mangás alternativos; a defesa da HQ autoral e voltada para o público adulto; a profusão das revistas satíricas e o surgimento dos álbuns eróticos e luxuosos; o encontro da intelectualidade com as histórias em quadrinhos etc. Esses acontecimentos parecem produzir um quadro histórico de contornos mais definidos em 1968, possibilitando à teoria dos quadrinhos contemporânea desenhar a linha de separação que origina a HQ moderna. Porém, cabe questionar radicalmente que diferença é essa que o moderno poderia enquadrar. Para tanto, calhará uma abordagem anacrônica da história, operando uma investigação conceitual a partir do próprio limite do conceito. Com ajuda de outros escritos oportunos do período por autores como Theodor Adorno e Jacques Derrida, espera-se traçar como a diferença dos quadrinhos é cindida e decidida.

Palavras-chave: 1968. Diferença. Moderno.

Não representa qualquer novidade realçar no ano de 1968 uma diferença no mundo dos quadrinhos. Dan Mazur e Alexander Danner em *Comics: a global history, 1968 to the present*, de 2014, não por acaso, começam sua cronologia por 1968. Apesar do significante global, presente no título, com modéstia, os autores, já no prefácio, advertem que esse global significa a somatória de recortes nacionais, no caso EUA, França, Bélgica, Japão, Itália e Inglaterra, cabendo comentários adicionais sobre Argentina, Canadá, Espanha, Holanda, Suíça, Coreia do Sul, entre poucos outros. O primeiro capítulo do livro já evidencia o porquê da escolha por 1968. Trata-se do ano de lançamento da Zap Comix e, por consequência – ou simultaneidade para os historiadores mais rigorosos –, a explosão dos quadrinhos *underground*. 1968 também foi o ano em que Yoshiharu Tsuge, na Garo, publicava *Nejishiki (screw style)*. Contudo, o mais significativo na ênfase dada ao ano de 1968 está na instituição de um corte. Seria a partir deste que a modernidade dos quadrinhos começaria. Evidentemente, a escolha é simbólica, mas ao que parece 1968 é um ano incontornável como semblante do moderno. Em *Un art en expansion: dix chefs-d'oeuvre de la bande dessinée moderne*, de Thierry Groensteen, 2015, a obra mais antiga analisada é *Una ballata del mare salato*, de Hugo Pratt, publicada entre 1967 e 69 na Sgt. Kirk.

Cabe de pronto questionar o que significa moderno para uma teoria dos quadrinhos contemporânea. Contudo, mais pertinente ainda, e da qual essa noção de moderno parece ser uma consequência, é a diferença que, no ano de 1968, produz-se. Não se esgotando em fatos e sua novidade, o que essa diferença implicará é numa alteridade radical que passa a insistir-se ao mundo dos quadrinhos, capaz de operar o intervalo no qual toda

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: linck.alexandre@gmail.com.

historiografia retorna. Como método, caberá, portanto, uma abordagem anacrônica da história, compreendendo 1968 como um significante que encobre um sulco, ou antes, uma sarjeta, recurso que, nos quadrinhos, é o espaço gráfico vazio, seja em branco ou de outra cor, às vezes, traçado ou meramente sugerido no entre-quadros. Passagem de um quadro a outro e, ao mesmo tempo, regresso: o que, tridimensionalmente, o sulcamento faz, quando profundo a ponto de fazer os planos perderem parte da sustentação e inclinarem-se suavemente em sua direção, é o deslizar, o escorrer, o deixar-se arrastar dos corpos superficiais. 1968, ora passado, nos impele para um tempo que não é mais o mesmo, mas só porque nele resvalamos. Em meio a isso, a diferença dos quadrinhos é cindida e decidida.

QUADRO

A ideia da teoria contemporânea dos quadrinhos, de uma modernidade alcançada durante os anos 1960, apoia-se em evidências históricas recorrentes, mudanças materiais e perceptivas que podem ser sintetizadas em quatro grandes linhas. A primeira linha aborda a explosão dos quadrinhos autorais voltados para um público adulto. Considerável liberdade autoral era possível para os quadrinistas que publicavam em jornais, assim como, pela natureza do meio, visavam um público de todas as idades. Porém, foram com os jornais e revistas alternativos que essa liberdade autoral e “adultidade” foi buscada ao limite. Nos anos 60, nos EUA, aparecem diversas publicações independentes, cabendo ressaltar a mais discreta *Witzend*, de 1966, e a escrachada *Zap Comix*; no Japão surge a *Garo*, em 1964, e a resposta de Osamu Tezuka pela *Com*, de 1967; na Itália a influente *Linus*, de 1965, começa a ser publicada; no Brasil, em 1969, *O Pasquim*; na Argentina há uma progressiva mudança de conteúdo das histórias, da dupla Oesterheld e Breccia surge, em 1962, *Mort Cinder*, e, em 1969, uma outra versão mais abertamente politizada de *O Eternauta*; na França, a mesma progressão se dá, sobretudo na *Pilote*, de 1959, e a busca pela adultidade e liberdade autoral fomenta novas publicações, como a *Hara-Kiri*, de 1960, *Chouchou*, de 1964, *Charlie Mensuel*, de 1969, *Charlie Hebdo*, de 1970 e, finalmente, *L’Echo des Savanes*, de 1972, a primeira revista em quadrinhos francesa a trazer escrito na capa “somente para adultos” (GROENSTEEN, 2009, p. 4).

A segunda linha de mudança trata dos encontros, tensões, apropriações e decorrentes transformações entre o mundo dos quadrinhos e o mundo da arte. Por parte desta, o caso mais explícito é a Pop Art e o escândalo em torno de Roy Lichtenstein. Difícil medir o quanto que Lichtenstein, ao se apropriar de HQs para muitos de seus quadros mais famosos da primeira metade dos anos 1960, foi importante para fomentar o debate pela autoralidade nos quadrinhos. Porém, o gesto do artista, de repetir, não creditar e, o que soava ainda mais ofensivo, “simplificar tecnicamente”, sendo endossado ou não problematizado por críticos e apreciadores de arte que viam os *comics* como baixa cultura e invisibilizavam autores, criou no mundo dos quadrinhos um profundo ressentimento (BEATY, 2012). Se a Pop Art não estava reverenciando os quadrinhos, ela, ainda que sem intenção, colocou em pauta a artisticidade das HQs. Ademais, poderia a estética Pop ser pelos quadrinhos apropriada, caso do trabalho de Guy Peellaert com *Les Aventures de Jodelle*, de 1966, e *Pravda la Survireuse*, de 1967, de Robert Williams pintando seus

Super Cartoons na mesma época em que integrava a *Zap*, ou da *Marvel Comics*, pelos trabalhos de Jack Kirby, Jim Steranko, Steve Ditko etc.

A crescente produção de estudos sobre quadrinhos, fossem eles estritamente acadêmicos ou não, os encontros de especialistas e as exposições sintetizaram a terceira linha de mudança. Nos EUA surge o que Beaty (2012) chamará de terceira onda da *fandom*, fomentando toda uma produção de fanzines, sobretudo os de nostalgia. Na França, em 1964, Claude Beylie, em *La bande dessinée est-elle un art?* cunha a categoria “nona arte”. Dois anos antes, em março de 1962, surge *Le Club des Bandes Dessinées* (CBD), com Alain Resnais, Évelyne Sullerot, Francis Lacassin, Jean-Claude Forest, Guy Bonnemaison e Pierre Couperie. No mesmo ano, o CBD lança o fanzine *Giff-Wiff*, publicado até 1967, com 23 números. Dois anos depois, em 1964, ocorre um racha, o CBD recebe um novo nome, Centre D’études Des Littératures d’Expression Graphique (CÉLEG), e os dissidentes formam a Société Civile d’Études et de Recherches des Littératures Dessinées (SOCERLID). Esta, por sua vez, em 1966, lança sua própria revista, *Phénix*. Enquanto a CÉLEG co-organiza, junto do Istituto di Scienza delle Comunicazioni di Massa, em 1965, o primeiro congresso internacional de quadrinhos, em Bordighera, e a edição do ano seguinte em Lucca, a SOCERLID monta, no Musée des Arts Décoratifs, em 1967, a exposição *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, também exposta no MASP em 1970. Conjuntamente, revistas, como as italianas *Linus*, de 1965, e *Eureka*, de 1967, publicam entrevistas, biografias e artigos. Umberto Eco, que viria a colaborar com a *Linus*, lança em 1964 *Apocalípticos e Integrados*, e Lacassin, em 1971, profere uma série de palestras na Sorbonne sobre história e estética das histórias em quadrinhos, mesmo ano do seu livro *Pour un neuvième art: la bande dessinée* (MILLER, 2007). Na Argentina, Oscar Masotta e David Lipszyc organizam a Primera Bienal Mundial de la Historieta, em 1968, e, em novembro do mesmo ano, Masotta lança a revista *LD* (Literatura dibujada) que duraria somente três números (GOCIOL; ROSEMBERG, 2003, p. 42). No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o jornalista Sérgio Augusto publica no *Jornal do Brasil* uma coluna sobre HQs, seguido por Ruy Castro; em 1969 a *Revista de Cultura Vozes*, com Sérgio Augusto e Moacy Cirne, dedica um número aos quadrinhos; em 1970, o professor Francisco Araújo cria a primeira disciplina sobre HQ na Universidade de Brasília e, no mesmo ano, são publicados a coletânea de ensaios *Shazam!*, organizada por Álvaro de Moya, e o livro *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*, de Moacy Cirne (VERGUEIRO; SANTOS, 2006; VERGUEIRO; RAMOS; CHINEN, 2013).

Por fim, há a linha erótica. Esta é personificada principalmente pelos álbuns de luxo do editor Éric Losfeld. Destacam-se *Barbarella* (1964), *Jodelle* (1966), *Saga de Xam* (1967), a italiana *Valentina* e a americana *Phoebe Zeit-Geist* (ambas de 1969), entre outras publicações. Losfeld juntou erotismo, direcionamento dos quadrinhos para o público adulto, alto acabamento gráfico e sintonia com o que parecia de mais moderno na literatura e nas artes visuais. Como resultado, *Barbarella* chegou a ser considerada a primeira HQ adulta francesa (COPERIE ET AL, 1970), *Jodelle* ganhou o destaque de capa na antologia *Les chefs-d’œuvre de la bande dessinée*, de Jacques Sternberg, Michel Caen e Jacques Lob, em 1967, e *Saga de Xam* seria a cimeira da vanguarda para os brasileiros – Álvaro de Moya afirmaria, “os auges foram atingidos pela *Saga de Xam*, a

coisa mais pra frente já feita em toda a história das histórias em quadrinhos” (1972, p. 182), já Moacy Cirne, numa análise detalhada em *A explosão criativa dos quadrinhos*, indagaria, “o que virá depois de Saga de Xam, este ‘escândalo visual’?” (1971, p. 57). As edições de Losfeld ainda impulsionariam o formato álbum de luxo, o que seria determinante nas décadas seguintes (MILLER, 2007).

Quatro linhas, portanto: adulto-autoral, artístico-institucional, intelectual e erótico-editorial. Se essas linhas nunca foram de todo independentes, o que se desenha é 1968 como o ano em que elas mais se entrecruzam. Com a *Zap Comix*, não só a linha adulto-autoral ganha seu maior representante até então como de lá, também, reverbera muito rapidamente o nome de Robert Crumb. Diferentemente da grande maioria dos quadrinistas, Crumb possui relativamente fácil trânsito em galerias e museus (BEATY, 2012). Antes da *Zap*, em 1966, no Art Museum of Peoria, aconteceria a primeira exposição de seus trabalhos, e, em 1969, no Whitney Museum of American Art, Crumb participaria da exposição *Human Concern/Personal Torment: The Grotesque in American Art*. Crumb é uma figura-chave para a linha artístico-institucional na medida em que a marginalidade que ele supostamente representa pareceu muito bem vinda ao mundo da arte, sendo inclusive suas HQs ou sketchbooks compilados em edições de luxo pela Fantagraphics, Taschen, entre outras.

Do outro lado do atlântico, na Itália de 1968, ano em que Hugo Pratt seguia publicando o que viria a ser a primeira aventura do marinheiro Corto Maltese, Guido Crepax, este outro nome incontornável dos quadrinhos italianos, publicou a primeira edição de luxo de *Valentina*. Crepax, por vezes chamado de “Godard dos quadrinhos” por causa da decupagem pouco usual e intelectualidade que permeia seu mundo ficcional, fez de *Valentina* a grande expoente da linha erótico-editorial. Ademais, Crepax, assim como Crumb, e também Tsuge com Nejishiki, foram alguns dos objetos de análise mais recorrentes da linha intelectual quando esta queria voltar-se para materiais “artísticos” que não fossem infanto-juvenis. Mas, se as linhas estão em 1968 fatalmente entrecruzadas, a soma de eventos coincidentes, caso continuemos, mostrar-se-á árida para o entendimento do moderno que se afigura; mesmo com fatos significantes para a mudança de figura, não nos foi possível antever a figura de mudança que permite o salto do quantitativo para o qualitativo. Por que essas quatro linhas são capazes de compor um quadro do moderno? E que quadro seria esse, o que ele confina e separa? Etimologicamente, moderno quer dizer atual, do tempo presente. Indaga-se, então, se poderíamos dizer que está sob um único quadro toda teoria e história em quadrinhos. Uma imagem de 1968 que, cabe adiantar, é sempre outra, não está na soma dos eventos, mas no que lhes lança alhures.

MODERNO

1968 também fora um ano bastante especial no diálogo entre quadrinhos e cinema. Ainda em dezembro de 67, estreava *Astérix le Gaulois*, primeira adaptação longa-metragem em animação dos populares personagens de René Goscinny e Albert Uderzo, e, em 68, viria a continuação, *Astérix et Cléopâtre*, adaptando o sexto álbum da série. Também em 68, estreava a adaptação de *Barbarella*, por Roger Vadim, coroando o

sucesso meteórico da personagem criada por Jean-Claude Forest seis anos antes. Sem mencionar diretamente uma HQ, *Night of the Living Dead*, primeiro filme de George A. Romero e precursor do gênero apocalipse zumbi, reproduz o imaginário das publicações de horror da EC Comics dos anos 50 e da Warren Publishing dos 60. Já na televisão, 68 foi o ano da terceira e última temporada da série *Batman*, do produtor William Dozier. O fracasso de público obrigou os quadrinhos a buscarem uma nova identidade ao personagem. Neste mesmo ano, Neal Adams começaria a desenhar as capas de algumas das aventuras do homem-morcego e as diretrizes do que viria a ser o Batman para toda uma nova geração foram introduzidas no ano seguinte.

Trata-se de uma época em que os quadrinhos permearam espaços nos quais não tinham intimidade, como museus, galerias, universidades ou mesmo um cinema mais adulto. Também os espaços de costume se mostravam potencialmente perniciosos, como era o caso das cinesséries (ou telesséries) de super-heróis, bastante comuns há décadas. Desde o século XIX, as HQs foram conceituadas de maneira muito restritiva, definidas a partir do caráter infantil, humorístico e/ou fantasioso (GROENSTEEN, 2004), associado a uma vulgaridade inerente, por vezes bastante sedutora. Na primeira metade do século XX, as HQs eram para uma elite intelectual apenas manifestações de certa decadência cultural, porém, na paranoia vivida pela Guerra Fria, a “sujeição ideológica” das crianças foi um dos principais motivos para as agressivas campanhas anti-quadrinhos no pós-guerra. Por outro lado, a sedução pelos quadrinhos poderia ser um aliado importante quando, diante do desinteresse pela leitura, fosse preciso começar por essas vulgares adaptações quadrinizadas para que se alcançasse a alta literatura. O empreendimento da *Classics Illustrated*, de 1941, é o exemplo mais canônico, coleção esta que sequer se considerava *comics* (GARCÍA, 2012). Sua contraparte brasileira, a *Edição Maravilhosa*, de 1954 publicada pela Ebal, sustentava os mesmos valores. Adaptação é “apenas um ‘aperitivo’ para o deleite do leitor” (CIRNE, 1990, p, 32). Mesmo Évelyne Sullerot, cofundadora do CBD, diria em *Bande Dessinée et Culture*, um dos primeiros livros sobre quadrinhos na França, em 1966, que as HQs são uma sub-cultura, antecâmara da cultura. Porém, Sullerot acredita que os quadrinhos podem ser mais do que são (MILLER, 2007, p. 23).

O que ocorre nos anos 1960, portanto, é uma impaciência articulada através das quatro linhas históricas. Elas respondem, cada qual a seu modo, a preconceitos de mais de um século, como a infância e comicidade compulsória e a artisticidade e atividade intelectual negada. Contudo, esse momento não chega a produzir por completo um programa por uma nova identidade dos quadrinhos, apesar de investimentos intelectuais nunca se furtarem dessa tarefa – exemplo mais comum é a recorrente tentativa romântica de pensar a subvalorização dos quadrinhos como uma natureza marginal que lhe caracteriza, o que não se sustenta sob muitos aspectos (BEATY, 2012). O que, então, produz-se na ausência de uma identidade? Como num mero rabisco, as quatro linhas, indo uma de encontro a outra, forjam um quadro. Cabe aqui, no entanto, explicar a diferença entre identidade e quadro.

A identidade, no que concerne o conteúdo, força uma redução da coisa, do ente, com o conceito. Ou seja, é na identificação entre a coisa e o conceito que é possível trazer à consciência uma identidade (ADORNO, 2009). O moderno dos quadrinhos não é um

conceito, tampouco há um conceito de quadrinhos. Dos anos 1970 até os dias de hoje há toda sorte de empreitadas que procuram conceituar as HQs, sem sucesso no alcance de um universal (LINCK, 2016a). Da mesma forma, não há uma não-identidade por completo estabelecida. Caso houvesse, a não-identidade seria uma nova identidade, operando o reencontro do conceito e da coisa a partir de uma idealizada sub-identificação. É justamente pelo fato dos conceitos persistirem, ainda que precários, provisórios, e as coisas mostrarem-se inapreensíveis, que o moderno, pretendente a significante da identidade dos quadrinhos, nunca chega a consumir uma união. O moderno, então, apresenta-se como quadro. Diferentemente da identidade, o que o quadro faz, diante das insuficiências conceituais, é, sob um recorte, conviver com os contratempos da conceituação, isto é, no que o conceito hesita, tarda, já se fez presente e também já partiu. Em uma única palavra, potência – mais especificamente, potência de não, do conceito que não se identifica porque não encontra coisa alguma para confluir. Mas o quadro separa, e sua separação é a garantia de que as anacronias estão minimamente confinadas. Poder-se-ia daí pensar porque o incompleto *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, na simultaneidade de quadros intervalados, estava a insistir em contratempos seriados que não cabiam num único quadro, evitando com isso um fim, o limite assegurado pelo qual a separação é feita e que do lado de lá a identificação reina. Tal vocação an-autonômica das imagens na lógica do *Atlas Mnemosyne* não difere muito da “coisa” dos quadrinhos. Contra uma identificação, ou mesmo uma representação, joga-se com as semelhanças – e toda semelhança guarda, pelo que lhe é própria, sua porção de diferença libertária. É essa coisidade avizinhada, que transborda o próprio limite de demarcação de coisa unitária na infinita série de semelhantes, que impele o conceito a ter que sempre recomeçar já em ruínas. Seria a fobia da ruína conceitual a sobrevivência do monoquadro do moderno nos quadrinhos? Ou melhor, só pudemos chamar de moderno os quadrinhos a partir do momento histórico em que se deu, em perspectiva, a constatação de uma insuficiência conceitual? Caso resposta afirmativa, isso explicaria o magnetismo de 1968, a fratura que faz o que veio antes correr e o que veio depois retornar na dobra dos tempos.

Contudo, outra pergunta precisa ser atendida. O que possibilita o quadro do moderno nas histórias em quadrinhos operar uma separação? Existe uma moldura conceitual externa ao conceito que não se interioriza. Esta moldura é o princípio da autonomia. A menção a Adorno pouco antes não foi uma mera comodidade teórica. Quatro anos depois da *Dialética Negativa*, em 1970, seria lançada postumamente sua *Teoria Estética*. Nela estabeleceria na arte uma distinção entre mundo empírico e mundo essencial. Enquanto o mundo empírico é aquele pelo qual a arte está vinculada com a sociedade, seja por motivos, funções ou finalidades, o mundo essencial é o Outro da arte, a garantia de autonomia, alteridade radical. Como artefato, a arte tira o conteúdo da empiria e a refrata. “A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um ímã num campo de limalha de ferro” (ADORNO, 1982, p. 21). Peter Bürger (2008) considerará que a autonomia defendida por Adorno é a salvaguarda da arte perante sobretudo o mundo burguês. A autonomia da arte, surgida com Kant na distinção entre belo, bom e agradável, e a concepção do julgamento estético como desinteressado, isto é, do belo que não está a serviço de qualquer finalidade, tem para Adorno a vantagem de subtrair da arte a imediatez aprazível à burguesia. Isso serviria, para Adorno, contrapor com Freud, para quem as obras de arte não são imediatamente a realização do desejo, mas a transformação

da libido insatisfeita em realização produtiva. Kant realçou muito mais que Freud a diferença entre arte e a faculdade de desejar, e portanto, a diferença entre arte e empiria, mas a fez sem considerar que os componentes da arte subjetivamente pulsionais retornam metamorfoseados, ainda que em negativa. Freud, por sua vez, penetrou de forma mais profunda no caráter dinâmico do artístico, porém, como Kant, recaiu em outra generalização, fazendo da arte apenas um trabalho do sonho. “Ambos em princípio se orientam subjetivamente entre uma avaliação negativa ou positiva da faculdade de desejar. Para ambos, a obra de arte encontra-se apenas em relação com aquele que a contempla ou que a produz” (ADORNO, 1982, p. 26). Enquanto um hedonismo castrado, prazer sem prazer, a arte na teoria kantiana, desprovida de seu conteúdo, ocupa um lugar tão formal quanto o da satisfação. Já a teoria freudiana demonstra ser muito mais idealista do que aparenta. “Ao transferir simplesmente as obras de arte para a imanência psíquica, despoja-as da antítese ao não-eu.” (ADORNO, 1982, p. 27). Tal concepção da obra de arte a aproxima da ideia burguesa de arte como bem cultural agradável, desconsiderando sua negatividade. “As obras de arte implicam em si mesmas uma relação entre o interesse e a sua recusa, contrariamente à interpretação kantiana e freudiana” (ADORNO, 1982, p. 28). Adorno acrescenta:

A experiência artística só é autônoma quando se desembaraça do gosto da fruição. A via que aí conduz passa pelo desinteresse; a emancipação da arte a respeito dos produtos da cozinha ou da pornografia é irrevogável. Mas, não se fixa no desinteresse. O desinteresse reproduz de modo imanente, modificado, o interesse. No mundo falso, toda a ἡδονή é falsa. Por conseguinte, o desejo sobrevive na arte. (ADORNO, 1982, p. 28-29)

Desinteresse canal e desejo modificado: intrínsecos à autonomia, corroboram a tese de Bürger de que Adorno retém parte do projeto vanguardista da virada do século. Este, por um lado, evidencia a falta de interesse pela arte dotada de uma racionalidade-voltada-para-os-fins, por outro, é possuído pelo desejo pós-autonômico de uma práxis vital alternativa capaz de reinvenção da própria vida. Porém, o prefixo pós-, para Adorno, não deve se assentar. “A posição dos artistas na sociedade, tanto quanto ela entra em consideração para recepção da massa, tende após a época da autonomia a retornar à heteronomia. Se, antes da revolução francesa, os artistas eram lacaios, tornam-se agora *entertainers*” (ADORNO, 1982, 381). Adorno direciona para o mundo capitalista, mas não restringe a crítica para a cultura de massa. Pois, em todo caso, é vital para a arte a manutenção de um estado ambíguo que a mantém em movimento, inapreensível pela finalidade do uso e identidade do conceito.

A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. (...) O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. (...) A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. (...) Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. (ADORNO, 1982, p. 14).

Este ter-estado-em-devir da arte, enquadra, assim, o conceito a partir da insuficiência. Aquilo que foi sobrevive enquanto ruína que se volta para o futuro, sendo a potência da arte o tempo vital de um movimento perpétuo. Disso decorre a mais importante missão da autonomia: sustentar este frágil ecossistema no qual o Outro há de ter tempo. Portanto, o quadro de 1968 das histórias em quadrinhos, quando emoldurado pela autonomia, requisita para si, ainda que sem uma ação programática, uma outridade capaz de romper e, ao mesmo tempo, lidar com aquilo que os quadrinhos eram/são e concentrar immanentemente uma potência artística, o que, sem qualquer solução, chamar-se-a de moderno.

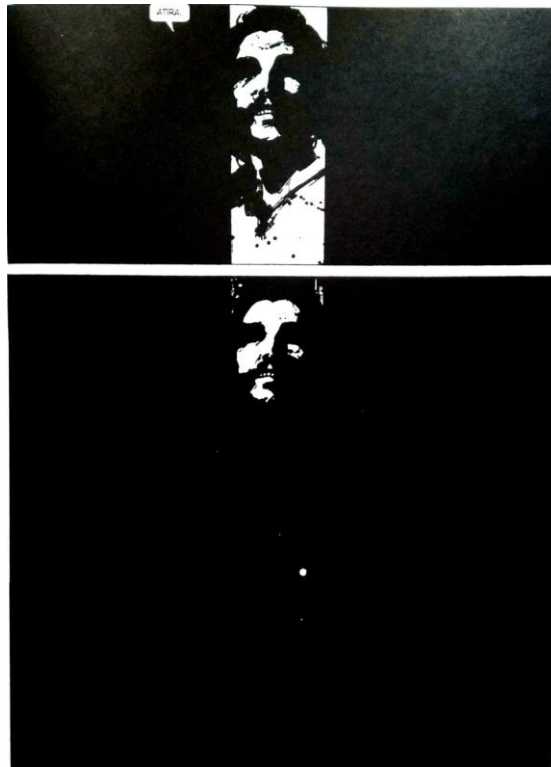
DIFERENÇA

Há de se ponderar a provocação aparente que a HQ moderna via teoria adorniana pode soar para uma teoria dos quadrinhos. Afinal, ainda são constantes as polêmicas de que Fredric Wertham teria por base as ideias de Adorno nas campanhas anti-quadrinhos (NYBERG, 1998; BEATY, 2005). Ainda assim, fosse Wertham parcialmente adorniano ou não, foi toda uma miríade de respostas a desafios lançados, dentre elas, à escola de Frankfurt, que fez a teoria dos quadrinhos obliquamente convergir (BEATY, 2012; PIZZINO, 2016). Caberia uma pesquisa adicional sobre o modo que se deu a recepção de Adorno pela teoria de quadrinhos, mas o fato de ter sido as escolas de comunicação, desde os anos 70, o principal espaço de estudo acadêmico das HQs, é de se esperar uma reapropriação teórica erigida, ainda que não devidamente identificada. Contudo, o Adorno frequente nos cursos de comunicação do Brasil é o da dialética do esclarecimento, e não o da dialética negativa ou da teoria estética. Constitui-se, então, até que se ateste um rastro específico, como fantasmático esse encontro de 68, da teoria adorniana e dos quadrinhos modernos.

Consideremos duas HQs de 1968: a argentina *Vida del Che*, roteiro de Héctor Oesterheld e arte de Alberto e Enrique Breccia, e a francesa *Philémon - Le naufragé du A*, de Fred. Trata-se de duas HQs menores para os livros de história. *Vida del Che* viria a compor o período chamado por Carlos Trillo de “un faustoso funeral” (apud GOCIOLO; ROSEMBERG, 2003, p. 42), quando, nos anos 60, os quadrinhos argentinos assistiam o fim de duas décadas de grande produção e sucesso de público. Ironicamente, *Vida del Che* também era um necrológio, lançado três meses após a morte de Che Guevara na Bolívia. A HQ, publicada no calor do momento, fez um grande sucesso, recebendo a consideração de um editorial do jornal *La Nación*, que advertia do perigo de uma história em quadrinhos sobre um revolucionário para a paz da nação. A Argentina desde de 1966 já vivia sob a ditadura comandada pelo general Onganía. Pouco depois do alerta no jornal, a editora de Jorge Álvarez foi invadida, originais e exemplares foram sequestrados, bem como muitos se desfizeram da HQ naquele momento ou nas ditaduras subsequentes (CAMPOS, 2008). *Vida del Che* não perfila como o trabalho mais brilhante de Oesterheld ou dos Breccia. Não é pela arte, mas, sim, pela importância histórica e política que o álbum é republicado ainda hoje, algo que vai da construção mítica de Che, na medida em que parte do que aconteceu com Guevara exigiu imaginação dos quadrinistas, ao que se acredita ser a HQ um dos motivos que fez Oesterheld e família se tornarem visados e

posteriormente exterminados na ditadura de 1976 a 83. Porém, foi com *Vida del Che* que artisticamente o quadro do moderno também consumou-se. Os Breccia não seguem de todo a linha do que Alberto Breccia já havia feito em *Mort Cinder*: o preto e branco é mais simples, direto, o mundo não é composto de tantos detalhes nem de tantas sombras. Pelo contrário, o alto contraste limpo serve para produzir efeitos extremos que vão do fotorrealismo ao abstrato do que se presumem ser naturezas-mortas. Porém, no último episódio, do assassinato de Che, o onirismo entra em quadro. Os soldados bolivianos passam a ganhar feições caricaturais, mascaradas, monstruosas, há hachuras de diferentes proporções em todas as direções, surgem tracejados e respingos de preto e branco, e, por fim, o tiro derradeiro que é apenas um singelo ponto branco no negrume quadro que acima evidencia o rosto do agonizante Che (FIGURA 1). É evidente e forte o diálogo que uma biografia de Che tem com o mundo empírico, mas, no que a HQ insiste conforme avança, a despeito dos próprios autores e através de um intenso contraste, é numa segunda condição que a faz afastar-se de uma aparente realidade dos eventos. Apela-se para uma artísticidade, a morte de Che é o sacrifício de Cristo, e o martírio de ambos é a imagem encarnada de um Outro desinteressado, mas reinvestido de desejo. Talvez até mesmo um militar da ditadura de 76-83 concordaria: “demos um sumiço nele [Oesterheld], por ter feito a mais bela história do Che que já foi escrita” (ONGARO apud CAMPOS, 2008, p. 91). A estética de *Vida del Che* tornaria-se típica em produções classificadamente modernas dos quadrinhos, como (auto)biografias ou quadrinhos documentais/jornalísticos, de *Gen pés descalços*, de Keiji Nakazawa, a *Maus*, de Art Spiegelman, de *Persépolis*, de Marjane Satrapi, a *Palestina*, de Joe Sacco.

Figura 1: *Vida del Che* (OESTERHELD; BRECCIA; BRECCIA, 2008, p. 87).



Algo semelhante se daria com Philémon. Publicado na *Pilote* desde 1965, foi em 68 que *Le naufragé du A* apareceu na revista. Trata-se da primeira grande aventura de Philémon, dando os traços finais à personalidade do protagonista e estabelecendo a mitologia fundamental de todas as histórias subsequentes, que viriam a ser compiladas em mais 14 álbuns. Philémon é um garoto interiorano gentil, curioso e crédulo, o rosto comprido, os olhos meramente pontuados, os cabelos desalinhados, a blusa listrada e a calça curta, deixando os pés descalços, conferem a ele uma simplicidade com contornos selvagens. Na aventura em questão, Philémon, acompanhado de seu burro falante, Anatole, encontra no poço um pedido de socorro e, ao cair nele, descobre um mundo paralelo (FIGURA 2). Lá, as letras do atlântico encontram-se no meio do oceano como se fossem ilhas, mas não são exatamente. “Existem e ao mesmo tempo não existem” (FRED, 2016, p. 87, tradução minha). O jogo inicial, de fazer da informação cartográfica um indício material, isto é, o “oceano atlântico” sobrescrito no mapa como signo de uma outra geografia, é apenas o início de toda sorte de deslocamentos que permeará a série. Daí a tão comum comparação de Fred e seu Philémon com Lewis Carroll e sua Alice. Somado a isso, Fred iria, gradativamente com Philémon, trabalhar leiautes cada vez mais sofisticados, fazendo da paródia e do absurdo uma forma de compor as próprias páginas. Contudo, *Le naufragé du A* ainda possui um leiaute tradicional nos moldes do que era feito em *Asterix*. Mesmo assim, Philémon foi, sobretudo a partir de 1968, um importante ponto de mudança entre o que a *Pilote* era e o que seria a *Métal Hurlant*, lançada em 1975 com Moebius, Druillet, entre outros. Diferentemente das tantas revistas até então publicadas na França, a *Métal Hurlant* seria precursora de uma linha autoral aristocrática – ou seja, entender-se-ia como uma revista experimental de arte, sem dar-se ao trabalho de convencer qualquer interlocutor de que os quadrinhos podem vir a ser uma forma artística (LINCK, 2016b). O onirismo, o absurdo e a paródia que a *Métal Hurlant* dos primeiros momentos tão intensamente demarca já se sentia nos álbuns publicados por Éric Losfeld, o recorrente personagem Lone Sloane, de Druillet, foi originalmente lançado por Losfeld em *Le mystère des abîmes* em 1966. Porém, Philémon traria uma contribuição diferente, pois, se Losfeld procurava enfatizar o aspecto artístico de suas publicações, tornando o público ciente disto, com Fred, na mesma revista em que saía *Asterix*, o leitor desinteressado por uma “arte dos quadrinhos” foi tomado de assalto – e, para mantermos a crônica adorniana, esse desejo foi fortemente reinvestido, sobretudo a partir de 1972, quando Philémon passou a sair em álbum. Ao mesmo tempo em que Fred sustentava uma tradição dos quadrinhos que remetia às HQs belgas, sobretudo da escola de Charleroi, ele, com Philémon, articulava um tempo outro, um tempo para o Outro, que não por acaso guarda esteticamente semelhanças com o *Little Nemo*, de Winsor McCay, que é, até hoje, a primeira “HQ enquanto arte” nas listas cronológicas de vocações autonômicas.

Figura 2: *Philémon - Le naufragé du A* (FRED, 2016, p. 91).



O momento 1968 e o movimento da arte. A diferença que faz o significativo “moderno” sombrear toda deficiência conceitual é, simultaneamente, o que permite distinguir conceitos. Pelo conceito ir além do conceito, adia-lo e diversificá-lo. Cabe lembrar que também em 1968, enquanto Jacques Derrida proferia na Sociedade Francesa de Filosofia a conferência La “différance”, operando o jogo homófono com a palavra *différence*, os quadrinhos *underground* por Robert Crumb faziam o mesmo, trocando *comics* por *comix*. Estava em pauta um embate contra a metafísica da presença – ou da ausência –, isto é, uma entificação da diferença, que pudesse esta ser identificada, capturada. Posto de outro modo, era preciso partir de uma diferença radical, original, capaz de pôr em movimento o que nos possibilita toda diferenciação. Contudo, essa origem, ela própria, não pode ser apreendida cronologicamente. A “diferença” é uma origem sempre a se tecer novamente, aquilo que se faz parecer “presente” só é assim por causa do Outro com que se relaciona, enredando-se no espaço e no tempo. Crumb, apesar da juventude, era, por seus desenhos, considerado, inclusive por seu editor, Don Donahue, um velho cartunista dos anos 1920 ou 30 que havia “ficado maluco” (ROSENCRANZ apud MAZUR; DANNER, 2014, p. 23). “A diferença é a ‘origem’ não-plena, não-

simples, a origem estruturada e diferente das diferenças. O nome de ‘origem’, portanto, já não lhe convém” (DERRIDA, 1991, p. 43).

Por isso, o que há de “original” em 1968 para os quadrinhos continua irresoluto para a teoria contemporânea. A diferença radical que, inclusive, impossibilita a identidade, ou mesmo a falta definitiva dela, é a outridade que se insiste e é, contraestrategicamente, resguardada pela autonomia que um quadro histórico prefigura. Quadrinhos modernos, portanto, não são um estilo, mas um apelo linguístico lançado aos espaços ambíguos e contratempos “diferentes”. De modo que essa mesma modernidade poderá ser sentida em diversas HQs muito anteriores aos anos sessenta. Poder-se-ia sobreviver, pelo afeto e infecto de 1968, esta crise, intervalo, intempestiva sarjeta.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: 70, 1982.
- BEATY, Bart. *Comics versus art*. Toronto: University of Toronto, 2012.
- _____. *Frederic Wertham and the critique of mass culture*. Jackson: University of Mississippi, 2005.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Rogério de. Nota da edição brasileira. In: OESTERHELD, Héctor; BRECCIA, Alberto; BRECCIA, Enrique. *Che: os últimos dias de um herói*. São Paulo: Conrad, 2008.
- CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa; Funarte, 1990.
- COUPERIE, Pierre et al. *Historia em quadrinhos & comunicação de massa*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.
- DERRIDA, Jacques. A diferença. In: _____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- FRED. El naufrago de la “A”. In: _____. *Philémon*. Integral 1. Barcelona: ECC, 2016.
- GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GOCIOL, Judith; ROSEMBERG, Diego. *La historieta argentina: una historia*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- GROENSTEEN, Thierry. *História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.
- _____. *The expanding art of comics: ten modern masterpieces*. Jackson: University of Mississippi, 2017.
- _____. Why are comics still in search of cultural legitimization? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). *A comics studies reader*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2009.
- LINCK VARGAS, A.. A essência traçada dos quadrinhos. In: Iuri Andréas Reblin; Renato Ferreira Machado; Gelson Weschenfelder. (Org.). *Vamos falar sobre quadrinhos? Retratos teóricos a partir do sul*. Leopoldina: Aspas, 2016a.
- _____. A invenção dos quadrinhos autorais: uma breve história da arte da segunda metade do século XX. *História, histórias*, Brasília, v. 4, n. 7, p. 25-37, 2016b.
- MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- MILLER, Ann. *Reading bande dessinée: Critical approaches to frenchlanguage comic strip*. Bristol: Intellect Books, 2007.
- MOYA, Álvaro de. (Org.). *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NYBERG, Amy Kiste. *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. Jackson: University of Mississippi, 1998.
- OESTERHELD, Héctor; BRECCIA, Alberto; BRECCIA, Enrique. *Che: os últimos dias de um herói*. São Paulo: Conrad, 2008.

PIZZINO, Christopher. *Arresting development: comics at the Boundaries of literature*. Austin: University of Texas, 2016.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. *A pesquisa sobre histórias em quadrinhos na Universidade de São Paulo: análise da produção de 1972 a 2005*. Unirevista, São Leopoldo, v. 1, n. 3, p.1-12, jun. 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobu. *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Criativo, 2013

Recebido em 31/05/2018. Aprovado em 16/06/2018

Title: *The comics are others, or How the modern comics originates and differentiates itself in the historical frame of 1968.*

Abstract: *In the 1960s, a difference insistes itself in the comics world. The tensions with the art world; the explosion of underground comix and alternative manga; the defense of the auteur comics and oriented towards the mature audiences; the abundance of satirical magazines and the emergence of erotic and luxurious albums; the run-in of the intelligentsia with the comics, etc. In 1968, these events seem to produce a historical panel of more defined outlines, allowing contemporary comic theory to draw the line of separation that originates the modern comics. However, it is radically questionable what difference the modern could frame. To do so, it will take an anachronistic approach to history, operating a conceptual investigation from the very edge of the concept. With the help of other appropriate writings of the period by authors like Theodor Adorno and Jacques Derrida, it is expected to trace how the difference of the comics is split and decided.*

Keywords: *1968. Difference. Modern.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.