

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELIÉZER MARTINS DA SILVA

**CALVIN & HOBBS
E O PARADOXO NA CARACTERIZAÇÃO DO CONSUMO NA
SOCIEDADE PÓS-MODERNA**

CURITIBA
2009

ELIÉZER MARTINS DA SILVA

**CALVIN & HOBBS
E O PARADOXO NA CARACTERIZAÇÃO DO CONSUMO NA
SOCIEDADE PÓS-MODERNA**

Monografia apresentada como trabalho final para a obtenção dos créditos da disciplina Orientação Monográfica II do Curso de Letras – Inglês: Bacharelado em Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador:
Prof. Dr. Luís G. Bueno de Camargo

CURITIBA
2009

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as bênçãos alcançadas, nas mais diversas e importantes áreas, contigo não há o inatingível.

À minha família, em especial meus pais Elenira Cândida e Otamides Martins, pelo constante impulso em direção ao conhecimento.

À minha florzinha, Quézia Sipião, pela paciência, dedicação, compreensão e um eterno eco de “vá em frente” do projeto à conclusão deste trabalho.

À professora Luci Collin por aceitar o tema aqui discutido sem pessimismo ou hesitação, e também pelo auxílio através de constantes revisões – apesar de todas suas atividades – em meu percurso monográfico.

Ao prof. Luís Bueno pela disponibilidade, questionamentos, discussões e orientações que contribuíram diretamente para o progresso do presente trabalho.

Àqueles com os quais passei bons momentos nos últimos anos, os quais se perpetuarão na memória, colegas do curso noturno Letras - Inglês que ingressaram no ano de 2005.

Aos professores Erasmo Gruginski, Michael Watkins, Cristóvão Tezza e Édson Costa, pela didática impecável ao longo do curso; Benito Rodriguez, por positivamente contribuir para minha visão crítica e apreciação literária.

Ao amigo Daniel Oliveira, pelo apoio através da digitalização das imagens contidas nos quadros aqui apresentados, estruturados nas mais variadas plataformas.

A Lielson Zeni, pelos comentários relacionados ao projeto, sempre pertinentes.

RESUMO

A presente pesquisa lança um olhar análítico-descritivo sobre os quadrinhos *Calvin & Hobbes*, de Bill Watterson; partindo do plano da expressão, passando pelo plano do conteúdo e ultrapassando a fronteira ficcional da própria obra, na exposição do posicionamento do autor com relação a mesma - que se baseia na teoria marxista da arte como sendo uma superestrutura reflexiva de uma base social. Traz à luz os elementos utilizados por Watterson na caracterização do consumo da sociedade pós-moderna e ascende a questão de um produto veiculado por um meio de comunicação de massa criticar tal consumo. Desta forma, em colóquio, encontra-se, dentre outros, Edgar Morin em contraponto ao discurso do próprio Bill Watterson. Tal discussão revela que o paradoxo existente em *Calvin & Hobbes* transcende a própria obra.

Palavras-chave: quadrinhos e literatura; estudos culturais; *Calvin and Hobbes*; pós-modernidade; Bill Watterson.

ABSTRACT

The present research aims at throwing an analytic, descriptive look on Bill Watterson's *Calvin and Hobbes*; starting from the expressive level, proceeding through the level of content and, finally, crossing the barrier between fiction and reality – by showing the author's position towards his work . It is an analysis based on the Marxist theory which sees art as a sort of superstructure that reflects a given social basis. Consequently, it intends not only to throw some light on the elements used by Watterson while characterizing consumerism in post-modern society, but also to raise the question about a mass product criticizing this consumerism. Pointedly, under discussion can be found, among others, Edgar Morin whose discourse is established in opposition with the one proposed by Bill Watterson, thus showing that the paradox related to *Calvin and Hobbes* is beyond the work itself.

Key-words: comics and literature; cultural studies; *Calvin and Hobbes*; post modernity; Bill Watterson.

“If you’re inclined to go beyond jokes and say something heartfelt, honest, or thoughtful, you have a tremendous opportunity. And best of all, because comics are generally regarded as frivolous, disposable entertainment, readers rarely have their guard up.”

Bill Watterson

LISTA DE *COMIC STRIPS*¹

<i>COMIC STRIP 1</i>	(CASO I)	23
<i>COMIC STRIPS 2 e 3</i>	(CASO I).....	24
<i>COMIC STRIP 4</i>	(CASO II).....	34
<i>COMIC STRIP 5</i>	(CASO III).....	37
<i>COMIC STRIP 6</i>	(CASO IV).....	39
<i>COMIC STRIP 7</i>	(CASO V).....	41
<i>COMIC STRIP 8</i>	(CASO V).....	42

¹ Neste estudo optou-se pelos vocábulos em inglês “*comics*” e “*comic strip*” ao invés dos vocábulos em português “quadrinhos” e “tiras”. Por trás dos vocábulos em inglês há um conteúdo que foi adquirido como consequência do desenvolvimento histórico deste produto cultural. Portanto, o termo em português pode ser considerado reducionista. Entretanto, outro termo que poderia ser utilizado é o termo ao qual os portugueses se referem a esse produto: “tira cômica”.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ESTUDOS LITERÁRIOS E ESTUDOS CULTURAIS, DISCUTINDO POSTURAS	13
3 A EVOLUÇÃO DAS COMIC STRIPS E SUA RELAÇÃO COM O MEIO ACADÊMICO	16
4 EXPLORANDO CALVIN & HOBBS.....	18
5 DISCUTINDO O CONCEITO DE SOCIEDADE PÓS- MODERNA.....	20
6 ANÁLISES	23
6.1 CASO I.....	23
6.2 CASO II.....	34
6.3 CASO III.....	37
6.4 CASO IV	39
6.5 CASO V	41
CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

1 INTRODUÇÃO

O escopo desta pesquisa, abordado sob a ótica dos Estudos Culturais, é lançar um olhar descritivo-analítico sobre as *comic strips* desenvolvidas pelo cartunista Bill Watterson, *Calvin & Hobbes*, especificamente aquelas arquitetadas como um ponto suscitador de reflexão sobre o consumo. Tal empreitada se dará através de um diálogo entre as vozes, dentre outros, de críticos dos dois pólos no campo de estudos do produto cultural. Dentre eles há os que defendem a democratização da cultura e que vêem até mesmo alguns dos produtos da cultura de massas como socialmente úteis, como também aqueles que apontam a cultura de massas como uma epidemia pós-industrial, conseqüentemente, como uma “necrose”, uma doença a ser erradicada (ou simplesmente ignorada).

No entanto, antes de discutirmos temas como “estudos culturais”, faz-se necessário o esclarecimento de alguns conceitos de forma a posicionar o objeto em questão no universo literário, logo, relevantes no contexto da presente pesquisa. Nesse sentido, é indispensável uma exposição objetivando a tentativa de estabelecimento de uma relação entre *comics* e literatura, focando similaridades e divergências. Por exemplo, sabemos que a questão “o que é literatura?” não é fácil de se resolver, logo, antes de se afirmar que *comics* nada tem a ver com literatura façamos uma reflexão, e para que ela se concretize deixemos que a voz do teórico marxista Terry Eagleton ecoe neste trabalho.

Na introdução de seu livro *Literary Theory, An Introduction*, Eagleton desenvolve esta discussão apontando algumas afirmações conceituais do que possa ser literatura, mostrando idéias de formalistas russos, e ressaltando que a definição formalista pode especificar *literariness*² mas não “literatura”. Então, a certo ponto, ele afirma que “literature cannot in fact be ‘objectively’ defined. It leaves the definition of

² De acordo com Eagleton um dado texto pode adquirir, ou não, a qualidade literária, dependendo da forma como é abordado. Em português seria um termo próximo de “literariedade”.

literature up to how somebody decides to read, not to the nature of what is written.”³ (EAGLETON, 1996, p. 7). A seguir ele afirma

Anything can be literature, and anything which is regarded as unalterably and unquestionably literature – Shakespeare, for example – can cease to be literature. Any belief that the study of literature is the study of a stable, well-definable entity, as entomology is the study of insects, can be abandoned as a chimera. Some kinds of fiction are literature and some are not; some literature is fictional and some is not; some literature is verbally self-regarding, while some highly-wrought rhetoric is not literature. Literature in the sense of a set of works of assured and unalterable value, distinguished by certain shared inherent properties, does not exist. (EAGLETON, 1996, p. 9).⁴

Sabemos que o cânone ocidental foi instituído por questões ideológicas, e não por questões estéticas; também sabemos que na formação da literatura brasileira algumas obras divergem esteticamente em larga escala. Logo, como afirmar que um *comic book*, *The complete Calvin & Hobbes*, por exemplo, não é literatura?

Podemos, inclusive, deixar Eagleton de lado, por enquanto, e recordar alguns críticos que chegaram a conceituar Literatura a fim de verificarmos se a obra de Bill Watterson está realmente aquém de uma tentativa de conceituação do que pode vir a ser considerado Literatura. Nesse sentido, vale relembrar as vozes de Ezra Pound e Afrânio Coutinho. Para o primeiro Literatura é “language charged with meaning”⁵ (POUND, 1960, p. 28), enquanto que, para o segundo “Literatura é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra.”(COUTINHO, 2008, p. 23).

³ O objeto literário não pode ser ‘objetivamente’ definido. Cada leitor decide o que é literatura da forma como aborda um texto, e isso independe da natureza do conteúdo.

⁴ Qualquer texto pode ser literatura, e todo texto visto como invariavelmente e inquestionavelmente literatura – Shakespeare, por exemplo - pode deixar de ser literatura. Qualquer idéia de que o estudo de literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, como entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonado como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura e alguns não são; algumas literaturas são ficcionais e outras não; algumas literaturas são auto-referentes, enquanto algumas retóricas altamente trabalhadas não são literatura. Literatura no sentido de um conjunto de obras de valor inalterável, distinguível por propriedades que possuem em comum, não existe. (As traduções dos textos em inglês contidas ao longo deste trabalho são minhas).

⁵ “Linguagem carregada de significado”.

Vale ressaltar que, ao nos aprofundarmos na leitura de *Abc of Reading* (POUND, 1960), a fim de perscrutar a que tipo de linguagem o autor se refere, concluímos que se trata da linguagem escrita, logo, percebemos que os conceitos, acima apresentados, se completam e, se colocarmos Calvin à luz destas duas conceituações é notável a interação entre a obra e tais conceitos. Calvin possui, intrinsecamente, como se verá mais adiante, nas análises de casos, uma linguagem de cunho artístico, carregada de significado, e que tem ilustrações como parte integrante. Entretanto, a arte contida em *Calvin & Hobbes* inexistente sem o aspecto pictórico.

Se olharmos para trás, na história da Literatura, vamos encontrar uma base estrutural e significativa para esse tipo de *comic strip*, precisamente na Europa latina, por volta do século I da era cristã. Época na qual havia o escritor Fedro, que satirizava sua sociedade através do modelo literário herdado de Esopo, as fábulas. Para efeito de aproximação, excluamos a exclusividade dos animais na participação de tais enredos, e assim como La Fontaine, a lição de moral explícita – e aqui vale enfatizar os termos “exclusividade” e “explícita” – e acrescentemos ilustrações justapostas, a consequência é uma estrutura semelhante à encontrada em *Calvin & Hobbes*. O objetivo de tal comparação não é afirmar que Fedro teria originado o que séculos mais tarde viria a ser quadrinhos, mas explicitar similaridades.

Logo, podemos concluir que alguns quadrinhos, nesse caso, *Calvin & Hobbes*, e literatura caminham lado a lado. Por outro lado, retornando à análise conceitual, vimos que as afirmações de Coutinho e Pound são somente uma tentativa de definir a discussão do que possa ser literatura. Entretanto, se não conseguimos abarcar literatura em toda a essência, pode-se objetivamente definir *comics*. De acordo com Scott McCloud, *comics* é: “juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.”⁶(McCLOUD, 1994, p. 20).

Na definição de McCLOUD repousa a idéia de que palavras escritas podem ser inclusas no universo “outras imagens” (McCLOUD, 1994, p. 8), devido ao caráter visual

⁶ Imagens justapostas, pictóricas ou não-pictóricas, criadas para veiculação de informação e/ou para gerar uma resposta estética no observador.

que as letras adquirem em tais produtos, que enfatizam a atmosfera e, nesse ponto afastam *comics* e literatura. O ponto é que, apesar de se construir sobre uma plataforma estritamente pictórica, os *comics* geralmente se formam de figuras e palavras.

A definição de McCloud não exclui os *comics* do universo da literatura, mas simplesmente os pontua. Por outro lado, não se pode dizer que literatura é *comics* – visto haver uma característica estética específica deste último – como também não se pode dizer que *comics* não pode ser inserido no universo literário, visto que parece haver um descompasso, longe de sincronização, entre a literatura e sua conceituação.

Vale ainda ressaltar que *comics* não se refere ao conteúdo veiculado, e sim a um produto cultural com características estéticas específicas, entre as quais não se inclui conteúdo. Portanto, deve-se repensar a idéia pré-concebida de que os conteúdos apresentados por tais produtos são previsíveis e não se relacionam àqueles veiculados no universo literário. É impossível se determinar a mensagem existente em uma *comic strip*, tendo como dado informativo simplesmente a estética de *comics*.

Contudo, alguém poderia indagar sobre o caráter pictorial dos *comics*. Então, o que dizer da arte do inglês William Blake? Considerado como pedra fundamental da literatura inglesa. É praticamente impossível fazer uma remissão a *Songs of Innocence* e ignorar o conteúdo pictórico de tal obra, que apesar de não ser *comics*, é parte indissociável dos poemas.

Portanto, se poesia concreta, peças teatrais e outros dos movimentos de vanguarda que combinam texto e imagem, por exemplo, são obras literárias, os *comics* não podem ser excluídos do universo literário pela questão estética, que parece ser o maior motivo de estigmatização, já que os *comics* são produzidos nos mais variados temas, conteúdos e linguagens. Se, como afirmou Eagleton, literatura não pode ser objetivamente definida, os *comics* podem e tal definição, salvo melhor juízo, não parece conflitar com a linguagem literária.

Tal conclusão é um dos pilares da abordagem dos *comics* pelos Estudos Literários. Isso se deve ao fato de que, apesar da estética diferenciada, as *comic strips*, como se pode comprovar, não estão longe da literatura, além da questão conceitual,

que não as distancia, ambas possuem muitos elementos em comum: enredo, personagens, cenário, narrativa, figuras de linguagem, ponto de vista narrativo etc. Consequentemente, ambas podem ser analisadas, muitas vezes, à luz dos mesmos instrumentos.

Por outro lado, a relevância deste trabalho se deve ao fato, já mencionado, de as *comic strips* sofrerem o estigma de críticos literários conservadores, que vêem neste produto somente a característica de entretenedor de indivíduos e não um real veiculador de conteúdo reflexivo, intelectualmente desafiador, como se não houvesse um conteúdo ideológico, que ao longo da história dos *comics* foi enxertado em seu plano semântico.

Como reforço a esse caráter ideológico, o que se observa na obra de Watterson é o mesmo que se observa em outros produtos culturais e que os estudiosos de cultura perceberam em meados da década de 1950, há uma inter-relação entre arte e sociedade. Ou seja, o artista não está alheio ao universo que o cerca, além do conteúdo da obra que relaciona os elementos internos sem influência do externo, há um conteúdo que relaciona obra e sociedade. Portanto, pode-se dizer que o produto cultural não é meramente fruto de uma atividade alienada e segregada, mas uma consequência do que foi forjado por um indivíduo que captou o universo social e fez uma leitura de fatos, atitudes e o transmitiu a seus contemporâneos. Neste contexto artístico emerge o cartunista Bill Watterson e sua obra, *Calvin & Hobbes*, focando um universo, aparentemente, despretensioso e de alto teor humorístico onde são narradas as aventuras do jovem Calvin e seu tigre de pelúcia, Hobbes.

No entanto, é desse ambiente pueril que surgem reflexões sobre os mais variados temas da condição humana que remetem tanto ao leitor, quanto ao que é transmitido pela Literatura, como por exemplo, tanto o transcendental, quanto análises do cotidiano que caracterizam o indivíduo da sociedade pós - moderna, como por exemplo, o alto grau de consumo. Tais reflexões transformam as *comic strips* em um ponto de intersecção entre o produto comercial e a arte intelectual. Elas anulam o perfil físico do garoto e fazem com que ele se torne a figurativização de cada um dos seus

contemporâneos, um simulacro do homem pós-moderno, independente de sexo, idade e/ou nacionalidade, fazendo com que ele alcance um *status* universal.

2 ESTUDOS LITERÁRIOS E ESTUDOS CULTURAIS, DISCUTINDO POSTURAS

O embrião do que viria a ser denominado Estudos Culturais foi criado na Inglaterra, na década de 1950, em um projeto de ensino noturno a trabalhadores, a *Worker's Educational Association* (CEVASCO, 2008, p. 62). Ora, talvez por ter se originado em função das movimentações sociais da era industrial, os Estudos Culturais vão, com o passar do tempo, se firmando como uma forte linha teórica de análise do elo entre o social e o cultural, repensando o cultural e o utilizando como ferramenta de mudança social. Nesse projeto político de ensino, foram pioneiros os teóricos marxistas Stuart Hall, Richard Hoggart, Edward P. Thompson e Raymond Williams, sendo que o primeiro e o último eram críticos literários de formação. Vale ressaltar ainda que, naquela época, a crítica da cultura era sinônimo de crítica literária.

Essa formação acadêmica fez com que os críticos respeitassem a literatura canônica. De fato, o que eles fizeram foi adaptar a prática de ensino, com a intenção de que os trabalhadores pudessem assimilar o conteúdo dos produtos culturais e adquirir conhecimento de uma forma geral. A adaptação fez com que os considerados fundadores dos Estudos Culturais se aproximassem da cultura de massas e com ela dialogassem, visto que a mesma se encontrava facilmente ao alcance dos estudantes, por isso mesmo mais assimilável. Consequentemente, isto fez com que os críticos passassem a questionar a formação canônica e sua aplicação.

Infelizmente, um dos grandes equívocos ao se estudar esse filho marginalizado dos Estudos Literários é pensar que os agentes formadores intencionavam destruir os clássicos e erger a bandeira da cultura de massas. Muito diferente.

Em oposição à idéia de uma minoria que decide o que é cultura e depois a difunde entre “as massas”, Williams propõe a comunidade de cultura em que a questão central é facilitar o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural.

Na visão de Williams deveria haver, ao invés de uma cultura criada pelas elites – seja para elas mesmas, alta cultura, seja direcionada para as massas, cultura de massas – uma cultura comum. Ele afirmou que “uma cultura comum não é a extensão geral do que uma minoria quer dizer e acredita, mas a criação de uma condição em que as pessoas como um todo participem na articulação dos significados e dos valores, e nas consequentes decisões entre este ou aquele significado ou valor.” (WILLIAMS, 1968 *apud* CEVASCO, 2008, p. 54).

O que eles questionavam era a instituição dos cânones, o que defendiam era a adoção de uma cultura comum que fosse uma classe de produtos culturais que ignorasse as diferenças entre as classes. Williams afirmou que o que se intencionava com a criação dos Estudos Culturais era

Desobstruir os canais e permitir todos os tipos de oferta, tendo o cuidado de abrir bem o espaço para o que for difícil, dar tempo suficiente para o que for original, de modo que o que se tenha seja desenvolvimento real, e não apenas a confirmação ampliada de antigas regras. (WILLIAMS, 1958 *apud* CEVASCO, 2008, p. 140).

Portanto, eles não apoiavam a existência de um cânone elitizado ao qual os menos favorecidos não tivessem acesso, produzido pela elite intelectual e que a ela se voltava, nem tampouco um lixo cultural ditado pela elite econômica que contribuísse para a alienação das massas, vindo a tornar-se o ópio do indivíduo. A alavanca propulsora dos ativistas do WEA era a idéia de que uma vez proporcionada a estrutura cultural aos trabalhadores, esses poderiam também vir a ser produtores culturais, donos de parte dos meios de produção, o que culminaria na democratização da cultura, e consequente nascimento de uma cultura comum.

Apesar de se tratar de um dos ramos dos Estudos Literários, os Estudos Culturais surgiram com uma vestimenta política e se constituíram (como ainda hoje se constituem) em uma ferramenta de diferenciação na forma de ver e analisar os produtos culturais. Portanto, aderir a essa linha teórica não é somente questionar a instituição e manutenção da produção canônica, ou distinções entre “Literatura” e “literatura”, “alta cultura” e “baixa cultura”, mas também questionar o próprio conceito de Cultura, que de acordo com T.S. Eliot “é mais do que literatura e as outras artes, é, como queriam os de

ímpetus mais democratizantes, não o apanágio de uns poucos homens cultos, mas de todo um modo de vida.” (ELIOT, 1948 *apud* CEVASCO, 2008, p. 19).

Ao questionar o conceito cultural os teóricos expandem os horizontes da disciplina para além da literatura, através da ultrapassagem da demarcação do estudo da literatura como um universo fechado em si mesmo, passando a analisar como o social influencia a formação do produto cultural e, em outros casos, analisando produtos como por exemplo: música, mídia e *comics*.

Essa ampliação de horizonte da disciplina fez com que ela se tornasse um espaço onde dialogam livremente diferentes áreas do conhecimento, por exemplo: comunicação visual, psicologia, história, filosofia, sociologia e literatura. Essa visão ricamente cromática, social e culturalmente ampla, faz com que os Estudos Culturais sejam rotulados de interdisciplinares, multidisciplinares, e por “puristas” como adisciplinares. Na verdade, a expansão dos objetos de estudo se deu pelo fato de haver uma insuficiência nas correntes teóricas para o exame do indivíduo e de sua produção cultural, de forma que os Estudos Literários pareciam, além de outras coisas, ignorar a crescente diversidade cultural advinda da industrialização e expansão do capitalismo, que nada mais é senão os fatores que contribuíram para o estruturamento da sociedade pós-moderna. “Percepção materialista de cultura: os bens culturais são resultado de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação)” (CEVASCO, 2008, p. 23).

Sociedade na qual o ser humano tem contato, diariamente, com os mais variados produtos culturais, os quais são gerados e originam, em um movimento cíclico, um ambiente social, que é estruturado, em parte, como consequência da interação entre produtos e indivíduos. Tal efervescência social torna as linhas divisórias entre as áreas do conhecimento paulatinamente tênues, provando a necessidade de existência desse novo ramo das ciências humanas, os Estudos Culturais, que potencializa o olhar de críticos e não ignora um dos consanguíneos da literatura, as *comic strips*.

3 A EVOLUÇÃO DAS COMIC STRIPS E SUA RELAÇÃO COM O MEIO ACADÊMICO

Focar o surgimento da nona arte é olhar para o mundo antigo. De acordo com Scott McCloud (McCLOUD, 1994, p. 9-15), o surgimento dos *comics* (no Brasil, denominado quadrinhos ou arte sequencial) data de bem antes do século XIX. Entretanto, as *comic strips* (no Brasil denominadas “tirinhas”) têm como surgimento, pontualmente, o ano de 1894 (McKENZIE, 1990, p. 10). O segundo se diferencia do primeiro por ser constituído por uma curta sequência de quadros, geralmente, de três a quatro quadros, enquanto que o segundo ocupa de uma página a grandes encadernações (*graphic novel*, por exemplo). O termo *comics* (cômico, em português) se deve ao fato de que nos primeiros 30 anos de desenvolvimento das *comic strips* elas se dedicavam somente ao conteúdo de teor cômico (o mesmo tempero de boa parte da obra de Watterson).

Originalmente desenvolvida como produto cultural comercial, as *comic strips* surgiram para impulsionar a venda de jornais nos Estados Unidos. Elas eram publicadas todos os domingos nos principais jornais do referido país. Ou seja, um produto cultural utilizado especificamente para fins comerciais, e talvez seja este o motivo de as *comic strip* não serem consensualmente aceitas no meio acadêmico como veículo de conteúdo crítico social relevante.

Exceção feita a algumas iniciativas, como por exemplo, o referencial Observatório de História em Quadrinhos na Universidade de São Paulo⁷ e à diligência de Moacy Cirne⁸, que realiza pesquisas na Universidade Federal Fluminense.

⁷ Um centro de estudos, pioneiro no Brasil, que realiza suas atividades com apoio do CNPQ, o qual tem suas atividades vinculadas à ECA-USP. Um local onde se observa *comics* de uma perspectiva acadêmica (analisa-se personagens, autores, gêneros – adulto, infantil, etc. - ,formatos – *comic strip*, *graphic novel*, mangá – como também o que se produz, cientificamente, a partir de tais produções.

⁸ Um dos grandes incentivadores da visão analítica sobre *comics*, autor de obras como *Uma Introdução Política aos Quadrinhos* (1982) e *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros* (1990).

Um estudo desenvolvido pelo Dr. Prof. Waldomiro Vergueiro e o jornalista Roberto Elísio (2006) – sendo que o primeiro é o coordenador do Observatório mencionado no parágrafo anterior –, com trabalhos de pós-graduação (sem distinção entre *comic book* e *comic strip*) mostrou que: a) os trabalhos eram procedentes de várias áreas, sendo que a maior parte da produção acadêmica (no período analisado) era realizada na área de comunicações; b) o número de trabalhos é visivelmente crescente, em ritmo moderado; c) a maior parte das pesquisas se centra em análise de conteúdo; e d) somente dois, dos trinta trabalhos componentes do *corpus* da pesquisa, se encaixavam em sociedade e cultura.

Baseados neste estudo, podemos concluir que, se por um lado há uma mudança no interesse pelo *comics* por parte da comunidade acadêmica, por outro lado, tal produto ainda não possui um local cativo, ainda não está assentado em uma área acadêmica específica. Talvez, tal fato seja consequência do caráter híbrido dos *comics* que permitem que aquele que o observa escolha o raio refratado a ser analisado. Outro ponto relevante refere-se ao caráter social e cultural do mesmo, que parece não ter despertado o olhar atento de uma crítica aprofundada.

De fato, o que boa parte da comunidade acadêmica literária parece ignorar é que passados os primeiros 30 anos de comicidade comercial, as *comic strips* expandiram os gêneros veiculados, e com essa expansão, conseqüentemente ampliaram-se os temas abordados. Muitas delas deixaram de ser uma obra fictícia fechada em si mesma para servir de reflexão do social, tornando-se portanto uma arte cíclica (sociedade→autor→obra→público→sociedade).

Apesar de não serem detentores dos meios de produção – pois esta posição, nos Estados Unidos, era ocupada, e ainda é, pelos sindicatos, que não produziam mas selecionavam o que poderia e o que não poderia ser publicado, em conjunto com editoras – os artistas passaram a expor em suas obras as suas visões de mundo, as opiniões sobre os rumos que a sociedade estava tomando, motivações comportamentais e seus resultados no contexto sócio-histórico de seus contemporâneos, fazendo com que o leitor vivenciasse uma epifania e observasse melhor o mundo ao seu redor.

Assim como a literatura “dickensiana” da era vitoriana, as *comic strips* passaram a fazer crítica ao social, muitas vezes, sem expressar um juízo de valor, deixando a conclusão para os caros leitores, mas pontuando os temas a serem refletidos.

Cabe ainda ressaltar que, por conta de seu aspecto pictórico, elas foram relegadas a produto cultural infantil. Contudo, a existência de produtos como a obra de Bill Watterson vem negando esse pressuposto, pois *Calvin & Hobbes* se mostra como uma arte capaz de transitar livremente entre as mais variadas faixas, tanto etária quanto social, exigindo, portanto, uma reavaliação por parte daqueles que pensam o cultural.

Um outro destaque da relação *comics*-academia é o endereço eletrônico mantido pelo Departamento de Inglês da Universidade da Flórida (U.S.A.), www.imagetext.com, o qual tem por objetivo a disponibilização de estudos sobre *comics* realizados nas mais diversas áreas do conhecimento: linguística, psicologia, história, educação, ciências sociais etc.

4 EXPLORANDO CALVIN & HOBBS

Criado pelo cartunista americano Bill Waterson, *Calvin & Hobbes* foi publicado de novembro de 1985 a dezembro de 1995, inicialmente em jornais americanos e, algum tempo depois, em vários países, inclusive Brasil.⁹

Trata-se de recortes na vida de um garoto de seis anos, da classe média americana (Calvin). Ele é hiperativo, imaginativo, sarcástico e tem a TV como uma entidade divina. Na maioria das vezes o protagonista está acompanhado por seu tigre de pelúcia (Hobbes). Calvin é uma criança capitalista ao extremo (inclusive a ponto de tabelar monetariamente o que não pode ser mensurado, como por exemplo, os sentimentos).

⁹ A obra de Watterson foi publicada em mais de trinta países e, curiosamente, os dois principais personagens receberão as mais variadas renomeações.

Sem padrões morais (no sentido de ética, característica palpável nos mais variados diálogos), ele se estabelece como inimigo dos valores cristãos “cultivados” pela sociedade pós-moderna ocidental. O garoto não se vence facilmente e leva seus pais (nominados nas *comic strips*, simplesmente como *dad* e *mom*) às situações mais embaraçosas, pois imagina que eles sejam alielígenas em permanente estado de conspiração.

Seu pai é um advogado intelectual que possui um ponto de vista pessoal discordante do garoto, independente do assunto, e não se rende à cultura de massas (exceção feita ao jornal), agindo diante dos leitores como uma ponte entre a “alta cultura”, através da intertextualidade, e a “cultura de massas”.

Outro importante personagem é o já mencionado, tigre de pelúcia, o qual se torna seu amigo imaginário inseparável, com uma distinta diferença para aquele: o animal é superior ao garoto nos mais variados sentidos, seja intelectual, físico ou ético. Ele parece ter passado por um longo processo de amadurecimento.

Outras peculiaridades no comportamento de Calvin são as seguintes: ele odeia ir à escola, onde é sempre observado negativamente pela professora (Miss Wormwood), como consequência é, quase que todos os dias, encaminhado ao diretor (Mr Spittle). Calvin também odeia Rosalyn (a babá), garotas (por isso ele se diverte arremessando bolas de neve em sua vizinha, Susie Derkins), tomar banho e ir dormir cedo.

Em suas peripécias imaginativas ele se transforma no destemido herói espacial e explorador Spiff, passando a ter nesses momentos o perigo como fiel companheiro.

Contudo, o que torna esta obra tão peculiar no meio da grande avalanche da cultura de massas não são simplesmente as narrativas de um garoto de seis anos e seu relacionamento com aqueles que o rodeiam, mas a forma como elas se apresentam que, de forma direta e indireta, fazem uma leitura do plano socio-histórico. No curso dos eventos, o autor (artista) passa sua visão crítica levando ao leitor pontos de reflexão sobre a condição humana – o que faz com que essa *comic strip* se aproxime, em parte, de seu parente não marginalizado, a literatura – além de também discursar sobre teorias marxistas, a dominação midiática, guerra, hegemonia americana e consumo,

todos temas clássicos da sociedade pós-moderna. Isto é, *Calvin & Hobbes* é profundidade encapsulada em humor e uma linguagem coloquial, própria de *comic strips*.

Um outro ponto a destacar é que, talvez devido à formação de Bill Watterson (graduado em ciências políticas), como também pela abordagem filosófica de grande parte do conteúdo veiculado, os nomes de Calvin e Hobbes são frequentemente remetidos ao de intelectuais. Nesse sentido, o protagonista, Calvin, seria uma referência ao teólogo francês Jean Cauvin (1509-1564), cristão, seguidor da reforma, cujos estudos éticos colaboraram para avanços políticos e econômicos de seu tempo (DUROZOI; ROUSSEL, 2002, p. 71-72). Por outro lado, seu fiel companheiro, Hobbes, seria uma remissão ao filósofo empiricista inglês Thomas Hobbes (1588-1679), o qual se propôs a discursar, dentre outros temas, sobre o comportamento civil e suas relações com o Estado absolutista, sendo *O Leviatã* uma de suas principais obras (VITA, 1968, p. 63-64).

5 DISCUTINDO O CONCEITO DE SOCIEDADE PÓS- MODERNA

Não há consenso, entre críticos, sobre o uso do termo “pós-moderno”. Seu uso é circundado por polêmicas, pois alguns dizem que a era atual deve ser denominada como a fase do capitalismo tardio, e ressaltam que não houve um rompimento entre a presente era e a era anterior, moderna.

Tardio nesse caso não teria o sentido de atraso, mas o sentido de amadurecimento quase “convulsivo”. Neste contexto, a presente era não seria uma fase após o modernismo, mas um estágio avançado do mesmo.

A opção pelo vocábulo “pós-moderna” no presente trabalho se deve ao fato de o mesmo delimitar um período, salvo melhor juízo, específico da história, facilmente identificável, que, do ponto de vista de Paulo Vaz, teria se iniciado na década de 1980.

A partir da detecção dos fatores e da conceituação da modernidade, pode-se propor uma periodização. A modernidade tem seu início no final do século XVIII, com o início da Revolução Industrial e o advento da

Revolução Francesa, consolidando as idéias de progresso, igualdade, novo e liberação. Sua crise principia na II Guerra Mundial, aprofunda-se com a aparição dos movimentos da década de 1960 que reivindicavam o direito à diferença e culmina na década de 1980 com a derrocada súbita do socialismo e a desapareção paulatina do Estado de Bem-Estar. O ano de 1989 provavelmente será escolhido como a data de ruptura pelo efeito simbólico da queda do Muro de Berlim. A década de 1990 é marcada pela estupefação intelectual diante de novas tecnologias, da supremacia absoluta do capitalismo e do surgimento dos movimentos sociais fundamentalistas, estupefação resumida no obscuro conceito de globalização. (VAZ, 2000,p. 104)

Concomitantemente vieram o crescente industrialismo, liberalismo econômico sem intervenção estatal e o enraizamento da cultura de massas (liderada pela mídia), que culminou no que hoje denominamos sociedade de consumo do século XXI. Um ambiente social onde o valor-de-troca das mercadorias se sobrepõe ao valor-de-uso, o que resulta no acúmulo da mais-valia.

Os acontecimentos históricos citados por Vaz levam-nos a refletir, dentre outros aspectos, sobre a experiência humana, a fim de estabelecer um contraste entre o moderno e o pós-moderno. Se no período moderno o indivíduo se posicionava a favor de causas libertárias de forma coletiva, objetivando a dignidade no tratamento humano, o que se seguiu após a década de 1980 foi a experiência subjetiva intermediada pela tecnologia, principalmente na comunicação, e o surgimento de “tribos” em busca de identidade cujo principal ideal é provar a própria existência; tais tribos se multiplicam e ideologicamente fragmentam a sociedade e o panorama urbano. Os ideais se dissolveram, como também a privacidade, e a posição ativa foi substituída pela passiva, onde cada um é expectador da própria vida, é a era do “eu” virtual (não coincidentemente, denominada por Gilles Lipovetsky como “a era do vazio”¹⁰). Um processo incessantemente “renovador” que transformou o indivíduo em consumidor e tornou os recursos naturais escassos. No plano político-econômico, o capitalismo rotula e encaixota, organizações internacionais se proliferam unindo países díspares, mas jamais os nivelando. Um movimento que, ao invés de fortalecê-los, enfraquece-os, pois

¹⁰ cf. LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.

enquanto os excluídos tentam se adequar - seja através de abertura política ou econômica - os da dianteira protagonizam crises que afetam a todos os outros.

Um dos primeiros intelectuais a adotar o termo “pós-moderno”, como também a colaborar para a ampliação, em uma atitude de consolidação, foi o filósofo francês Jean-François Lyotard, ainda antes da queda do Muro de Berlim, fato tido como marco para início de tal período, de acordo com Vaz. Lyotard publicou obras como *A Condição Pós-Moderna* (1979), *O Pós-Moderno Explicado para as Crianças* (1986) e *Moralidades Pós-Modernas* (1993). Neste último, através do conto “Marie no Japão”, ele ficcionaliza o cotidiano pós-moderno com referências à falta de tempo, identidade e discernimento em meio a uma enxurrada de informações (para utilizar o útil e descartar o inútil), que rapidamente se tornam descartáveis. O avanço tecnológico, que nem sempre torna a vida cotidiana mais fácil, mas com certeza mais atarefada. As distâncias sublimam como também as relações interpessoais, pois quase todas são superficiais, virtuais, artificiais. Se há uma variação na língua de diferentes países, o mesmo não se pode dizer dos costumes, que parecem caminhar para uma uniformização. É a ascensão do cidadão do mundo, um mundo vazio, onde reina uma comunicação inconsciente e a globalização dos excluídos. Um meio no qual o fluxo de capital cultural inexistente ou se torna imperceptível (LYOTARD, 1996, p. 11-21).

Essa sociedade estruturada literariamente, por Lyotard, em prosa, e localizada na Europa e Ásia, é a mesma sociedade, composta por seres hedonistas em crise identitária, e por vezes niilistas, cujas ideologias e cotidiano são criativamente expostos por Watterson. Marie não se posiciona ideologicamente longe de Calvin, pois ambos são indivíduos pós-modernos com inquietações em comum. O que Watterson geralmente faz é dissolver o Estado-Nação e situar seu personagem no plano universal.

Vale ressaltar que um outro termo aparentemente válido a ser utilizado para rotular a presente sociedade seria “contemporânea”. Entretanto, esse vocábulo foi descartado por ter o significado um tanto vago, sem delimitação cronológica, visto que toda era pode ser denominada como contemporânea por aqueles que nela vivem.

6 ANÁLISES

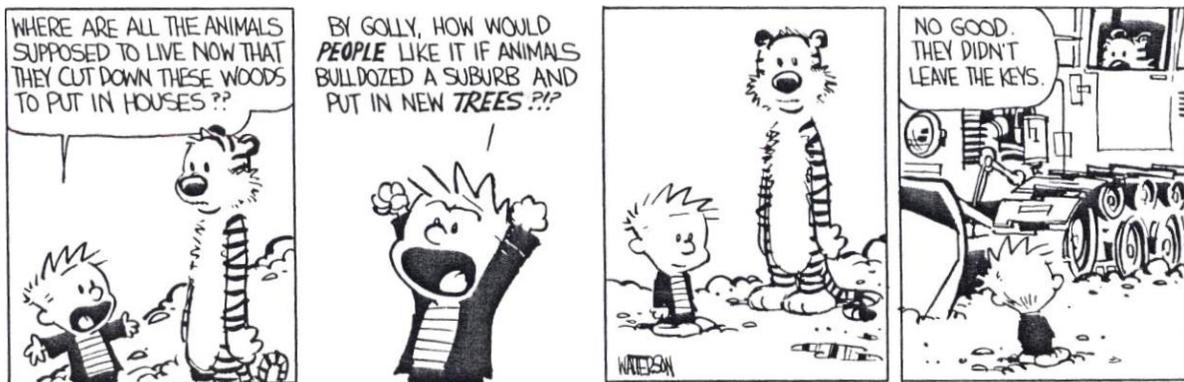
A partir da análise de cinco casos pontuais, vamos verificar como se articula a criatividade artística, reflexo, em parte, de um contexto sócio-histórico de forma a resultar em uma forma cultural sincreticamente expressiva. Portanto, a questão pertinente é: se o autor tem como matéria-prima o contexto histórico-social, quais seriam as ferramentas por ele utilizadas, em sua elaboração artística, objetivando uma realidade ficcionada? Conseqüentemente, como se estabelece o filtro do artista, e de que forma se expõe o consumo em sua obra?

6.1 CASO I

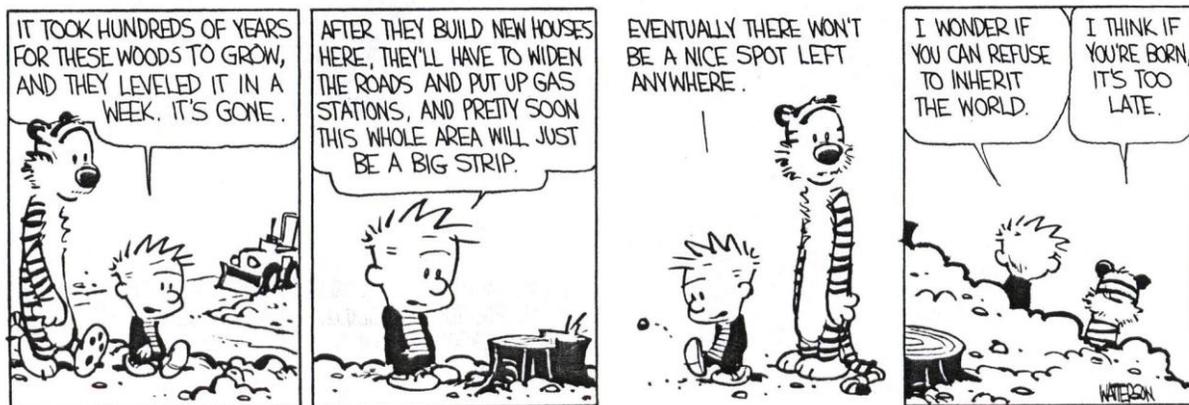


11

¹¹ Tradução: Ei, o que aconteceu com estas árvores? Quem abriu uma clareira? Havia muitos animais nestas árvores! Agora isso é só lama! A placa diz, “futuro local de condomínios espaçosos e protegidos do sol”. Animais não conseguem pagar condomínios! “Lugares protegidos do sol”? A única sombra que vejo é daquele trator (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 19 de março de 1987).



12



13

Essa sequência de Bill Waterson se estrutura de forma bem regular no plano da expressão. Trata-se de um conjunto subdividido em três tiras, com quatro quadros cada, procedimento comum na publicação de *comic strips* em jornais, visto que cada *comic strip* foi publicada em um dia, “The formula works best in four frames and consists

¹² Tradução: Agora que eles derrubaram as árvores para construir casas, onde os animais irão viver? Meu Deus! Como as pessoas reagiriam se os animais derrubassem suas residências para plantar novas árvores?!? Infelizmente eles não deixaram as chaves (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 20 de março de 1987).

¹³ Tradução: Foi preciso centenas de anos pra que essas árvores crescessem, e eles as cortaram em uma semana. Elas se foram. Após contruírem novas casas aqui, eles irão ampliar as estradas e colocar postos de gasolina, e muito em breve toda a área será simplesmente um centro comercial. Conseqüentemente, não sobrá nenhum lugar legal em lugar nenhum. Eu me questiono se posso recusar a herdar o mundo. Eu acho que uma vez que você já nasceu, é muito tarde pra isso (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 21 de março de 1987).

of an introductory frame to establish the scene, followed by an event, or a statement that affects the protagonist” (McKENZIE, 1990,p. 54)¹⁴.

Diferentemente do perfil prevalente das *comic strips* de *Calvin & Hobbes*, nesta sequência não há a ferramenta da ironia que gera os efeitos de humor durante a leitura, mas um momento epifânico na vida do protagonista. Neste primeiro caso a ser analisado, o jovem Calvin parece adotar uma postura diferente daquela adotada na maioria das vezes. Ele abandona a posição egoísta e de exaltador do capital para assumir uma posição reflexiva sobre o comportamento capitalista reinante na sociedade pós-moderna. O que contribui para a economia da obra é a matéria prima do social. Não é simplesmente uma questão de reflexo entre base e superestrutura, de acordo com Williams:

É uma posição cuja ênfase recai sobre a produção (e não apenas na reprodução) de significados e valores por formações sociais específicas. Para o materialismo cultural, a linguagem e a comunicação são forças sociais formadoras, em interação com instituições, formas, relações formais, tradições. Trata-se de uma teoria da cultura como processo produtivo, material e social e das práticas específicas (as artes) com usos sociais dos meios materiais de produção. (WILLIAMS, 1976-1977 *apud* CEVASCO, 2008, p. 116).

Esse materialismo cultural é a teoria com a qual se pode dissecar a arte de Watterson. Trata-se de uma reflexão que colabora para uma produção, e que serve de embasamento para uma previsão, resultando em um produto sintético.

O tom de surpresa inicial, contido no primeiro quadro, dá lugar à ambientação dos personagens, sendo que a narrativa apresenta o ponto de vista do protagonista. Através da exploração do cenário, que se expande em um movimento que parte do particular, pontualmente onde se encontram, para o geral, o que o ser humano não pode se negar a herdar, o mundo. Se essa herança abrange não somente o físico como

¹⁴ A fórmula funciona bem em quatro quadros. Um quadro introdutório para se estabelecer a cena, seguido por um acontecimento ou uma afirmação que afeta o protagonista.

também o ideológico, a questão então seria, é possível se negar a seguir o sistema econômico-ideológico predominante?

A questão acima não é respondida, mas a suspensão após a idéia contida no último quadro a insere na consciência de cada leitor. Esse efeito gerado é que confirma a validade do uso das *comic strips* para veiculação de idéias complexas, bem como reflexão de conceitos sociais.

Por outro lado, o caráter expansivo não ocorre somente no plano expressivo verbal, como também no plano expressivo pictórico devido à característica iconográfica das *comic strips*. Na definição de McCloud, “amplification through simplification” (McCLOUD, 1994, p. 30)¹⁵, ele continua,

When we abstract an image through cartooning, we’re not so much eliminating details as we are focusing on specific details. By stripping down an image to its essential “meaning”, an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can’t. (McCLOUD, 1994, p. 30).¹⁶

O que inicialmente é um simples personagem, no decorrer da narrativa se torna a figurativização de todo homem pós-moderno, que está inserido em um sistema de desenvolvimento permeado com práticas degradantes, aparentemente sem perspectiva positiva de mudança. Esse homem que diz agir a favor do progresso não percebe que é ao mesmo tempo o sujeito agente e o paciente (Calvin). Ele devasta grandes áreas e parece não ter controle sobre si – visto que o regime político-econômico tem caráter global, portanto coletivo, no qual inclusive países anteriormente fechados, de extrema esquerda, se abrem a essa ditadura econômica – sendo, portanto, difícil viver alheio a ele, bem como, mais ainda, revertê-lo.

Por outro lado, apesar da profundidade do plano do conteúdo, a linguagem utilizada é a linguagem popular, própria dos produtos da cultura de massas. No diálogo estabelecido entre o protagonista e seu interlocutor (Calvin e Hobbes, seu tigre de pelúcia que se personifica e se torna seu amigo imaginário) há abreviações e

¹⁵ Ampliação através de simplificação.

¹⁶ Quando abstraímos uma imagem através de um *cartoon* não estamos eliminando detalhes, mas, isto sim, focando em detalhes mais específicos. Através da redução da imagem à sua essência significativa, o artista pode ampliar um dado significado de uma forma que a arte realista é incapaz de fazê-lo.

expressões próprias da linguagem oral não elaborada, que visam a acessibilidade por parte do leitor.

Ainda, Calvin manifesta sua previsão, através de uma fala que leva o leitor a inferir que em favor do consumo toda a vegetação restante ao redor do conjunto imobiliário será extinta. Apesar do caráter conciso, a linguagem expressiva sincrética das *comic strips* potencializa a mensagem enviada pelo personagem e a abordagem pictórica dramatiza os diálogos que compõem a narrativa.

A previsão remete não somente à questão homem x natureza, como também homem x homem, uma vez que a natureza é essencial para a vida do homem, e os recursos naturais não são facilmente renováveis. No caminho da sociedade de consumo está a natureza, porém a elite, que expande as áreas do consumo, parece ignorá-la.

Curiosamente, o antagonista da sequência é o próprio leitor (em sua grande maioria), pois ele é o consumidor. O fato de a sequência ser publicada em um meio de comunicação de massa quer dizer que entre seus leitores há aqueles que promovem tais tipos de ações, e conseqüentemente têm o domínio sobre o veículo que figurativiza a destruição, o trator. Ao estabelecer a ponte entre o real e o imaginário a arte se torna híbrida. Entretanto, o conflito levantado não é solucionado.

Ao permitir o livre acesso o autor passa a ignorar os estratos sociais. Logo, a arte, apesar de ser produzida por um único indivíduo, torna-se coletiva. Watterson apesar de não ser detentor de todo o meio de produção, através da criatividade e ideologia se torna detentor de parte dele e a consequência é que ele consegue reverter parte do fluxo da cultura de massas, taxada por intelectuais de lixo cultural. Sua arte teve uma ampla propagação vertical, socialmente falando, tanto para intelectuais quanto para trabalhadores, devido à especificidade das *comic strips* (de sua característica sincrética), ou nas palavras do próprio Watterson,

If you're inclined to go beyond jokes and say something heartfelt, honest, or thoughtful, you have a tremendous opportunity. And best of all, because the comics are generally regarded as frivolous, disposable

entertainment, readers rarely have their guard up. (WATTERSON, 2005, p. 18).¹⁷

Apesar de transitar em meios comerciais de popularidade, *Calvin & Hobbes* não se tornou produto essencialmente comercial, e isto conferiu poder ideológico aos personagens. Por isso pode-se lançar um olhar tanto sincrônico quanto diacrônico sobre a obra.

Por um viés diacrônico, portanto, estabelecendo uma ligação entre a obra e ideologias vigentes na sequência em análise, percebe-se que o ser humano parte de uma posição onde morte resulta em vida. Não se trata, entretanto, de uma questão de sobrevivência, na qual o homem exterminaria com o objetivo de não ser exterminado, mas uma questão de consumo. A vida seria, logo, vida comercial.

Como se nota na observação crítica do protagonista, com a futura construção dos condomínios haverá moradores, os quais se tornarão consumidores em potencial da *big strip*, muito em breve o novo empreendimento do local, que poderá lhes oferecer tudo o que pensam precisar a cada vez que observam uma nova propaganda. Ou seja, o novo templo de mercadorias que está em vias de ser construído será a coroação do empreendimento arquitetônico. Coroa essa que se defronta com a filosofia epicurista, pois apelam para os fatores que podem oferecer felicidade sem no entanto oferecê-los. De acordo com o filósofo grego Epicuro, três fatores são responsáveis pela felicidade: uma vida analisada, amizade e liberdade (DUROZOI; ROUSSEL, 1993, p. 154-157). Coincidentemente, esses são os atrativos presentes em uma propaganda, as quais são encomendadas por Empresas para venda de produtos que serão futuramente vendidos nos já mencionados Shopping Centers.

Esse é o perfil sócio-econômico da sociedade pós-moderna que serve de matéria prima para o artista. Portanto, o percurso gerativo de sentido no plano do conteúdo se estrutura tendo como núcleo a seguinte oposição semântica: devastação x comércio, a qual pode-se derivar em natural x urbano, animal x homem e árvore x

¹⁷ Se você quer ser mais que engraçado e dizer algo profundamente sincero, honesto, ou intelectual, você tem uma preciosa oportunidade. Isso se dá pelo fato de que *comics* são geralmente tido como um produto superficial, um entretenimento descartável, logo, os leitores raramente os leem em posição de defesa.

imóveis. Sendo que o conflito temático se orienta através do seguinte percurso: devastação → empreendimento imobiliário → comércio. Observa-se que no final o desânimo domina os personagens, pois eles não visualizam uma alternativa que possa fazer frente à esmagadora caminhada dos empreendimentos comerciais. Eles chegam a essa quase conclusão ao perceber que eles não conseguem ter o controle sobre o veículo que causa destruição. Um veículo que figurativiza todo um sistema econômico.

De fato, esta sequência de *Calvin & Hobbes* é um paradoxo, tanto no sentido interno quanto no externo. No interno, diz respeito à atitude do jovem que age de forma contrária ao que o leitor esperaria que fosse sua atitude, através do posicionamento enfático contra a cultura do consumo, visto ser ele, em outros momentos, um defensor capitalista mordaz. No plano exterior – e aí se encontra o grande paradoxo de *Calvin & Hobbes* – se dá pelo fato de que, apesar de a obra ser distribuída por um dos maiores sindicatos do mundo, o qual se perpetua em função do próprio consumo, o produto, ao contrário da maioria das *comic strips*, não sofreu derivação (imagem veiculada em desenhos animados, cartões para os mais diversos fins, adesivos, álbuns, camisetas, jogos, anúncios publicitários, etc.).

My attitude toward the strip's production also put me in a strange position when the pressure built to license *Calvin and Hobbes*. On the one hand, it provided a simple clarity in the decision to forgo all merchandising. I didn't think greeting cards, T-shirts, or plush dolls fit with the spirit or the message of my comic strip, and I didn't like the idea of using this hard-won, precious job to peddle a bunch of trinkets. I wanted to draw cartoons, not run an empire, so the offers and requests were not tempting in the slightest. On the other hand, none of my reasons for declining involved business considerations, so these arguments were not particularly persuasive to my syndicate, which flat-out owned the rights to my work and stood to split the immense wealth these products likely would generated. (WATTERSON, 2005, p. 14).¹⁸

¹⁸ Minha atitude diante da produção de *comic strip* também me colocou em uma posição complicada quando me pressionaram para licenciar *Calvin & Hobbes*. Por um lado, isso me ajudou a ratificar a negação de todo tipo de propaganda. Eu não achava que cartões, camisetas, ou luxuosas miniaturas se encaixavam no espírito ou na mensagem da minha criação, e não gostei da idéia de usar esse trabalho precioso e feito com tanto esforço como um meio de oferecer um punhado de objetos sem valor. Eu queria desenhar *cartoon* e não administrar um império, por isso os pedidos e ofertas não me tentaram nem um pouco. Por outro lado, nenhum dos meus motivos de negação envolvia negócios, então tais argumentos não persuadiram meu sindicato, o qual possuía alguns direitos sobre meu trabalho e discordou pois estes produtos teriam facilmente gerado imensa riqueza.

Apesar do grande apelo capital exercido pela Indústria dos *syndicates*, Watterson se recusou a derivar seu produto e se manteve fiel a seu propósito de consumo para fins intelectuais, utilizando os jornais como um meio de propagar suas idéias, elaborando e desenvolvendo cada sequência cômica, e estabelecendo um início e fim para sua produção artística. Ele decidiu veicular suas críticas através de um meio tido pela maioria dos leitores como frívolo e descartável, exatamente por tais características, pois elas fizeram com que sua obra atingisse um grande número de leitores e os levasse à reflexão em um momento inesperado, quando eles estavam de “guarda baixa”. Watterson auxiliava o que pode ser considerado um micro consumo (venda de jornais), pois sua obra alavancava a venda de jornais, e, do ponto de vista ideológico, combatia o macro consumo (consumo em geral no cotidiano pós-moderno). No entanto, se ambos – o micro e o macro – agem em prol do capital a obra de Watterson é um questionamento, como a “indústria” apoiava alguém que combatia o consumismo e se negava a seguir a corrente da derivação? Essa questão é difícil de responder, e talvez nem tenha resposta, pois apesar de os bens simbólicos poderem ser convertidos em mercadorias - o que pode ser considerado próprio da modernidade – Bill Watterson claramente se posiciona na iminência de um embate com o sindicato responsável pela difusão de sua obra, desta forma se opondo a uma atitude auto-irônica.

E, é exatamente essa característica que faz com que essa *comic strip* se desvencilhe ideologicamente da cultura de massas, pois se torna uma crítica com tom de autenticidade e não mais um produto cínico-irônico capitalista.

Tal característica faz com que a sequência de Watterson vá de encontro a cultura de massas. Apesar de afirmar, na introdução de sua obra completa, que *Calvin & Hobbes* foi desenhado para sua esposa (Melissa), difícil não imaginar que o autor não tenha tido uma ambição ideológica mais ampla. Falando sobre cultura de massa, Edgar Morin afirmou,

Os cultos vivem uma concepção valorizante, diferenciada, aristocrática, da cultura. É por isso que o termo “cultura do século XX” lhes evoca imediatamente não o mundo da televisão, do rádio, do cinema, dos *comics*, da imprensa, das canções, do turismo, das férias, dos lazeres,

mas Mondrian, Picasso, Stravinsky, Alban Berg, Musil, Proust, Joyce.(MORIN, 2007, p. 16, grifo nosso).

Uma atitude “humanista” deplora a invasão dos subprodutos culturais da indústria moderna, uma atitude de direita tende a considerá-la como divertimento de ilotas, barbarismo plebeu. Foi a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de “esquerda”, que considera a cultura de massa como barbitúrico (o novo ópio do povo) ou mistificação deliberada (o capitalismo desvia as massas de seus verdadeiros problemas). (MORIN, 2007, p. 17).

Antes de chegarmos a alguma conclusão, vejamos o que, de acordo com Maria Elisa Cevasco, nos ensina o materialismo cultural,

Um dos achados centrais do materialismo cultural segundo Williams é demonstrar que a posição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade mascara sua profunda interconexão: não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida.(CEVASCO, 2008, p. 150).

Ora, se a cultura de massas é o ópio do povo criado pela elite capitalista, Watterson mostrou que os veículos de propagação de tal cultura podiam ser redirecionados para a criação de uma cultura consciente e, socialmente, comum. A questão então seria: como classificar o trabalho dele? Ele foi o artista comum com uma visão divergente da elite econômica e que se utilizou do mecenato para difusão de sua visão ideológica. Mas parece não haver uma relação entre “ópio” e *Calvin & Hobbes*, inclusive porque esse muitas vezes aponta aquele. Como haveria, pois, uma relação semântica entre ambos?

Ao contrário de outros artistas que também tiveram suas obras publicadas em periódicos, Watterson não deixou que sua arte se tornasse mais um produto de consumo, ele impediu a derivação de sua arte para estampas, bonecos, desenhos animados e outros produtos de fim, salvo melhor juízo, comercial. Também não transformou seu produto cultural em um produto industrializado (da concepção à criação), procedimento comum no universo das *comic strips*,

As novas artes da cultura industrial ressuscitam, em certo sentido, o antigo coletivismo do trabalho artístico, aquele das epopéias anônimas, dos construtores de catedrais, dos ateliers de pintores, até Rafael e

Rembrandt. É surpreendente a analogia entre os heróis homéricos ou os cavaleiros da Távola Redonda cantados por vagas sucessivas de poetas esquecidos, e dos heróis das epopéias de revistas em quadrinhos da imprensa de massa, ilustrados de ondas sucessivas de desenhistas que recaem no anonimato. Assim, por exemplo, John Carter, herói de Edgar Rice Burroughs, inaugura sob forma romanesca o “western interplanetário”. Em 1934, o King Features Syndicate acusa o desenhista Alex Raymond de pôr em quadrinhos as aventuras desse herói que se transforma em Flash Gordon. Depois da morte acidental de Alex Raymond, Austin Briggs o sucede (1942-1949). Este último é substituído por Marc Raboy e Dan Barry... Do mesmo modo o destino de Tarzan passa de mão em mão. Também assim, na França, os Pieds-Nickelés, feitos por diversos desenhistas, depois da morte de Forton, atualmente o são por Pellos. O novo coletivismo, porém, não fez nada mais que se reconciliar com as formas primitivas da arte. Pela primeira vez na história, é a divisão industrial do trabalho que faz surgir a unidade da criação artística, como a manufatura faz surgir o trabalho artesanal. (MORIN, 2007, p. 29, grifo nosso).

Ao contrário, Watterson sempre manteve o controle e a proximidade na relação autor-obra. Essas características posicionam sua arte em um local à parte dentro do universo da cultura de massas. Ele não adaptou sua arte ao público – como geralmente acontece em casos de adaptação de obras literárias, onde a narrativa se torna romantizada e onde se amplia o caráter maniqueísta, criando uma clara polarização, sem barreiras tênues, como se o mesmo acontecesse no mundo real, com vistas a comercialidade – de forma que a identidade sempre foi mantida, “everything having to do with Calvin and Hobbes expressed my own ideas, my own values, my own way.” (WATTERSON, 2005, p. 13)¹⁹.

Contudo, o autor não pôde deixar de submeter seu trabalho ao “modelo burocrático industrial”, nesse caso os grandes sindicatos americanos e editores, devido ao mecenato de que necessitava.

Morin diz que “Não são os intelectuais que fazem essa cultura; os primeiros autores de filmes eram estrangeiros, os jornais se desenvolveram fora das esferas gloriosas da criação literária”. (MORIN, 2007, p. 17).

¹⁹ Cada detalhe em *Calvin & Hobbes* expressava minhas próprias idéias, meus valores, tudo do meu jeito.

Ora, sabemos que atualmente os jornais, os mesmos que serviram de veículos para a obra de Watterson, têm como colaboradores, muitas vezes *free lancer*, os intelectuais dos mais variados locais. Um exemplo no estado do Paraná é o escritor Cristóvão Tezza, que colabora com o jornal *Gazeta do Povo*. Não estou me referindo a um autor em decadência, estou pontuando um exemplo de sucesso. Cristóvão Tezza, no ano de 2008, ganhou vários prêmios literários com a publicação de sua obra de ficção, *O Filho Eterno*. Um outro exemplo clássico é a *Folha de São Paulo* que publica aos finais de semana o caderno *Mais*, onde se encontram profundas críticas literárias, e diversos outros conteúdos produzidos por intelectuais, ou, para recuperar o vocábulo utilizado por Morin, *intelligentsia*. Se o produto intelectual muitas vezes é direcionado a um público específico, através da publicação em meios de comunicação de massa ele se torna acessível a um vasto público, “democratizando” o produto cultural intelectual.

Na sociedade pós-moderna houve uma migração e conseqüente mescla. Os meios de comunicação de massa passaram a ser utilizados por intelectuais, e a servirem como uma oposição interna ao conteúdo culturalmente descartável por eles veiculado. Se por um lado há inúmeros tablóides, de outros há programas como o *Roda Viva* exibido regularmente pela Rede Cultura, de forma que o telespectador pode ter contato com tudo e reter o que for qualitativamente melhor. A intelectualidade, como afirmou Williams, tem uma função social que é não deixar que o ópio se perpetue na mente do indivíduo pós-moderno e isso só acontece se forem utilizados os meios de produção a esse favor, apesar de ser notório o fato de que o programa mencionado, no qual são apresentados debates culturalmente indispensáveis, é veiculado em uma emissora de propriedade pública, o que faz com que a pressão dos signos comerciais seja, se não nula, reduzida a proporções ínfimas.

Watterson sabia que os *comic strips* eram estigmatizadas, no entanto não abriu mão de veicular suas idéias através delas, pois sabia o alcance da indústria cultural.

6.2 CASO II



Esta sequência traz uma crítica à visão reducionista capitalista, na qual os indivíduos da sociedade pós-moderna não são considerados como seres humanos, mas como consumidores. A cadeia econômica capitalista se estabeleceu, desenvolveu e renomeou aqueles que nela vivem.

Num mundo controlado pela lógica de mercado – que prioriza o indivíduo como consumidor, em detrimento de sua cidadania –, quem garante o bem comum? Essa “cultura McWorld” tem como objetivo principal criar uma sociedade universal de consumo que não será composta nem por “cidadãos” nem por “tribos”, mas somente por essa categoria de homens, mulheres e crianças que são os consumidores. (PADILHA, 2006, p. 20).

Para caracterizar esse perfil mercadológico, o autor utiliza no plano da expressão um vocabulário próprio da área comercial, que apesar de ser específico se tornou de amplo uso e popular identificação devido a intensificação das relações comerciais no cotidiano do homem pós-moderno.²¹

No recorte apresentado, o enunciador se aborrece porque, ao contrário do que ocorre na relação consumidores-mercadorias em processos de compra, na relação

²⁰ Tradução: Sabe o que há de errado com o universo? Um... Não há uma linha de serviço para atendimento, na qual o cliente possa fazer reclamações! Por isso as coisas não funcionam! Se o universo tivesse uma administração decente, nós seríamos totalmente ressarcidos, caso não estivéssemos completamente satisfeitos. Mas não pagamos nada. Percebe, este é outro problema. Eles deveriam cobrar uma taxa e proibir a entrada da “ralé” (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 29 de dezembro de 1992).

²¹ Um exemplo disto é a abordagem e a linguagem do telemarketing.

homem-natureza não há como adaptar e enquadrar a oferta da natureza de acordo com a vontade do homem. De forma que o homem não se satisfaz com a natureza como se satisfaz com as mercadorias.

Entretanto a visão “calvinista” parece não se limitar ao que é oferecido na natureza. Ao citar “universo”, de uma forma indireta ele está remetendo a tempo. Falar de universo é falar em tempo e espaço, o que nos leva a acontecimentos, pois o tempo na natureza gera e, através dele, se desenvolvem os mais variados eventos. Logo, de acordo com Calvin, se o universo fosse bem administrado ele poderia ter o controle completo sobre sua própria vida, de forma que, se acontecesse algo de seu desagrado, ele simplesmente entraria em contato com o administrador e resolveria seu problema.

Outro ponto levantado pelo garoto é a questão das classes sociais. Calvin considera um equívoco dividir o mesmo espaço entre os menos favorecidos. Para ele um ambiente bem administrado não é somente aquele onde tudo ocorre para o “bem” do cliente, mas também aquele onde há pré-requisitos para acesso, em maior ou menor grau, conseqüentemente, aqueles que não se enquadram em tais regras deveriam ter sua entrada coibida.

Durante a expressão verbal do enunciador, o enunciatário não se opõe, apenas analisa. No entanto, quando fala, sua fala é essencial para que o enunciador conclua sua opinião, incluindo no tópico a questão da democratização do espaço.

O que se delinea semanticamente é a oposição domínio x liberdade, ou controle x acaso. A primeira oposição diz respeito a um controle que iria se opor ao direito constitucional de todo e qualquer cidadão, o de ir e vir, enquanto que o segundo diria respeito a um plano mais abrangente, que seria o curso dos eventos na vida do ser humano, em uma relação de planejamento e mudança.

Hobbes é a figurativização do ser humano pós-moderno passivo-analítico, que escuta atentamente e pondera. Por outro lado, Calvin é o “homem do capital”, de visão comercial e segregadora. O embate é travado pelo fato de este não aceitar a limitação a ele imposta. Diferente do que acontece no sistema econômico, social e político – onde o homem coordena os eventos de acordo com a ideologia do capital – nos

sistemas natural e cosmológico, o homem não submete o curso dos eventos à sua vontade.

Ao expressar a insatisfação do personagem sobre o universo, levando em conta o ponto de vista de consumidor e a coibição do livre acesso, o autor metaforizou uma das estruturas econômicas mais populares da pós-modernidade, os *shopping centers* híbridos (cf. PADILHA, 2006, p. 187).

Apesar de serem aparentemente democráticos, por se constituírem locais públicos, esses ambientes hierarquizam e excluem indiretamente – através da acessibilidade aos produtos neles vendidos – e diretamente – como, por exemplo, no episódio ocorrido em Curitiba, no ano de 2008, quando um grupo de jovens, aparentemente menos favorecidos, tentaram adentrar o recém-inaugurado Shopping Palladium. Por mais de uma vez, em dias diferentes, eles foram frustrados em suas tentativas, e tão firme foi a atitude de negação à acessibilidade por parte da administração, que o jornal de maior circulação da cidade reportou o fato. Logo, o caráter público desses espaços urbanos torna-se amplamente questionável.

Por outro lado, esses “templos do consumo” unem a venda dos mais variados produtos e alimentação às variadas formas de lazer: montanhismo, comando *crawn*, rapel e patinação no gelo. Tudo com uma suposta intenção de entretenimento e que felizmente, para empresários, alavancam as vendas e atraem mais e mais olhares para vitrines. Ou seja, é o tempo livre se submetendo ao comércio. Conseqüentemente, aos finais de semana e feriados, salvo raras exceções, dificilmente se encontram fechados, tornando-se ambiente essencial para a sociedade pós-moderna. Templos cujas suntuosas arquiteturas os revestem de pseudo-cultura, fazendo com que se tornem pontos de referência urbana em paralelo a museus, teatros, bibliotecas e monumentos históricos.

6.3 CASO III



Mais uma vez Calvin está com seu interlocutor fiel, o tigre Hobbes e, como em muitas outras ocasiões, o cenário não é explorado, o importante é o diálogo, este, aliás, complexo. Diálogo que se volta para a questão da individualidade, não somente do norte-americano, mas também do homem pós-moderno de uma forma generalizada, que no sistema capitalista vigente se estabelece através das marcas.

Por um lado, o indivíduo pós-moderno é o homem que, é extremamente atarefado (pois as máquinas tornam-o muito "produtivo"); vive a era da tecnologia (rodeado por aparatos tecnológicos, os quais são substituídos periodicamente, não por desgaste, mas por estarem ultrapassados); desconhece a distância e as fronteiras (tanto por conta da eficiência e variedade dos meios de transporte, como também pela crescente massificação da internet); e testemunha os crescentes avanços nos estudos biológicos (envolvendo DNA e células tronco, por exemplo).

Concomitantemente, este também é o indivíduo anônimo, amorfo, não identificável, que vive uma fase ascendente no estado de "coisificação".

²² Tradução: Eu gostaria que a minha camiseta tivesse um logotipo ou um produto nela. Uma boa camiseta transforma aquele que a veste em uma propaganda andante. Isso diz ao mundo, "minha identidade está tão atrelada ao que eu compro que eu pago a uma companhia para expor seus produtos!" Então você admite isso? Claro que sim. Apoiar e expor produtos é a forma americana de expressar individualidade (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 27 de agosto de 1992).

No homem pós-moderno do século XXI, parece não haver resquícios daquele da década de 1960, que lutou pelos direitos humanos nos Estados Unidos, ou daquele que se mobilizou no final da década na França, nem tampouco daquele que se insurgiu contra as ditaduras nos países em desenvolvimento. O que existe, isto sim, é o “homem produto”. É um ser humano em constante estado de dúvida, sobre seus ideais, suas emoções, sem ética, que não tem coragem de se firmar e levantar um estandarte defendendo uma posição. Em uma época na qual reina a permissividade, o homem não tem identidade. A facilidade que ele tem em transitar entre os meios não colabora para que ele assuma uma posição. Parece que todos os objetivos foram alcançados não há o que fazer.

Aí vêm os 15 segundos na TV e mostram, através de um “perfil idealizado”, que, realmente, não há o que fazer, a não ser buscar um salário maior a fim de potencializar como consumidor, pois há muito o que comprar. A fantasia se torna o ideal e o ser humano ingressa no universo dos produtos comerciais, os quais prometem resolver o problema da imperfeição humana nas mais diversas áreas. Através do consumo dos produtos as empresas oferecem aos clientes uma “identidade” e distinção social – para exemplificação basta lembrar que, em meados do ano de 2008, uma das mais populares marcas de computadores sediada nos Estados Unidos, lançou um celular com recursos tecnológicos similares a outros existentes no mercado, entretanto, devido à enorme popularidade agregada à marca (o que confere distinção), seus telefones se esgotaram em menos de um mês, apesar da grande produção a empresa não conseguiu, a curto prazo, satisfazer a demanda. De acordo com PADILHA, “o consumo tem, então, seu índice máximo de segurança na máxima exclusão do mundo real, social e histórico, ou seja, o consumo é um jogo de signos que, para existir no cotidiano das pessoas, sublima o mundo real por meio da publicidade e da televisão.” (2006, p. 102).

Em um estágio avançado de valorização não importa o que se tem, mas de que marca é – o que resulta na busca da realização dos signos transmitidos. Trata-se da individualidade na corrente do “fordismo”. Em nome do lucro, objetos são carregados de emoções em uma inversão de valores, onde uma marca preenche a lacuna da identidade. É o que se observa, por exemplo, nas campanhas publicitárias que

“elitizaram” o uso de sandálias anteriormente tidas como populares. Através do uso de tais produtos por atores e atrizes famosos a referida campanha veicula, acima de tudo, o signo da acessibilidade e do *chic*, tornando-se com isso um código social e delineando uma identidade. É a privatização de atitudes que se firma, talvez como consequência da assunção de uma posição intelectualmente passiva coletiva.

Se, na sequência apresentada no recorte anterior, Calvin era um consumidor, desta vez ele se torna um produto, uma evolução do ponto de vista capitalista. Se, enquanto consumidor há escolhas a serem feitas, ao ser patrocinado é criado um laço de “fidelidade”, nesse caso, “fidelidade lucrativa” para ser mais exato. Visto que a propaganda em vestimentas tem por objetivo o aumento de consumidores de determinada marca.

6.4 CASO IV



23

Nesta sequência, diferente das outras até aqui analisadas, não há a presença de Hobbes. O diálogo se desenrola tendo como locutor e interlocutor os pais de Calvin e o tema é o consumo constante.

²³ Tradução: Às vezes acho que a nossa vida se tornou tão complicada... que nós acumulamos mais do que nós realmente precisamos... que nós temos cedido a tantos apelos... Bem, Thoreau diz, “simplifique, simplifique.” Talvez precisemos fazer isso. Mas como? Eu odeio quando eles me olham dessa forma (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 15 de agosto de 1990).

Os pais do garoto refletem sobre a relação de consumo na vida pós-moderna, sem esclarecer se o “nós” refere-se somente à família, ou se o “nós” refere-se à toda a sociedade pós-moderna, e rapidamente percebem que quem os liga ao consumo desenfreado é o mais novo membro da família. O núcleo semântico que gera sentido é o seguinte: consumo irracional x consumo racional.

O conflito não se estabelece contra o consumo de forma geral, mas em discordância à sua prática de forma irracional, a qual se figurativiza em Calvin. Em um ato epifânico, a mãe dele reclama por suas vidas terem se tornado complexas como consequência das compras diversas e desnecessárias. Segundo ela, há uma disparidade entre necessidade e demanda, desta forma levando o leitor a inferir que desejo difere largamente de necessidade.

Por outro lado, através de uma alusão, seu marido evoca o filósofo transcendentalista norte-americano H. D. Thoreau (1817-1862) para expressar sua opinião. Reconhecidamente um dos representantes mais relevantes dessa corrente literária, Thoreau se tornou popular não somente por publicações como *Civil Desobediência* (1849) e *Walden* (1854), como também pela sua postura de levar a teoria naturalista à prática. Um de seus feitos mais notáveis foi a atitude de viver em uma cabana construída por ele mesmo em Concord - Massachusetts, por dois anos e dois meses, tendo como companhia somente a natureza²⁴ e vivendo somente do que era produzido por suas mãos. Foi nesse contexto que ele escreveu sua obra já mencionada, *Walden*, não por acaso também conhecida como *Life in the Woods*, onde registrou a experiência do contato intenso com o meio ambiente em um tom imperativo, com vistas à guiar o leitor a uma reflexão sobre o espaço ocupado pelo supérfluo em seu cotidiano, intencionando a “libertação” através de um processo de simplificação quase radical que compreende um corte drástico do número de utensílios domésticos, venda de grandes propriedades a preços irrisórios e, inclusive, redução no número de refeições. Atitudes cuja síntese foi, em um dos quadros da sequência de acima, parafraseada por Watterson: “simplify, simplify”.

²⁴ American Transcendentalism Web, Henry David Thoreau. Disponível em <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/thoreau/>>. Acesso em 30 jun. 2009.

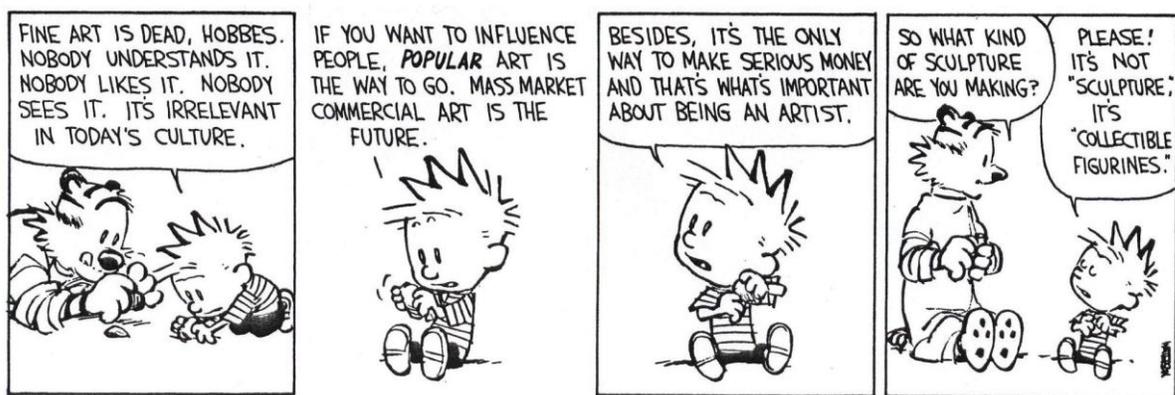
À semelhança do escritor transcendentalista, guardadas as devidas proporções, os pais de Calvin desejam evitar o supérfluo, os quais são gerados pelas corporações, veiculados nos meios de comunicação e, por intermédio de seu filho, adentram sua casa travestidos de necessidade.

Essa evocação mostra a habilidade do autor para transitar com fluidez entre o culto e o popular, gerando uma dicotomia que contribui para o caráter híbrido desta *comic strip*.

Watterson faz uma ligação entre a alta cultura e a cultura de massa, tendo como elemento de ligação o pai do protagonista, cujo perfil se configura contrariamente ao de Calvin. Enquanto este é consumista, hedonista, preguiçoso, vingativo, displicente, imprudente e amante de TV, aquele é socialmente crítico, parcimonioso, diligente, esportista, coerente e amante da leitura do que possa ter “conteúdo”.

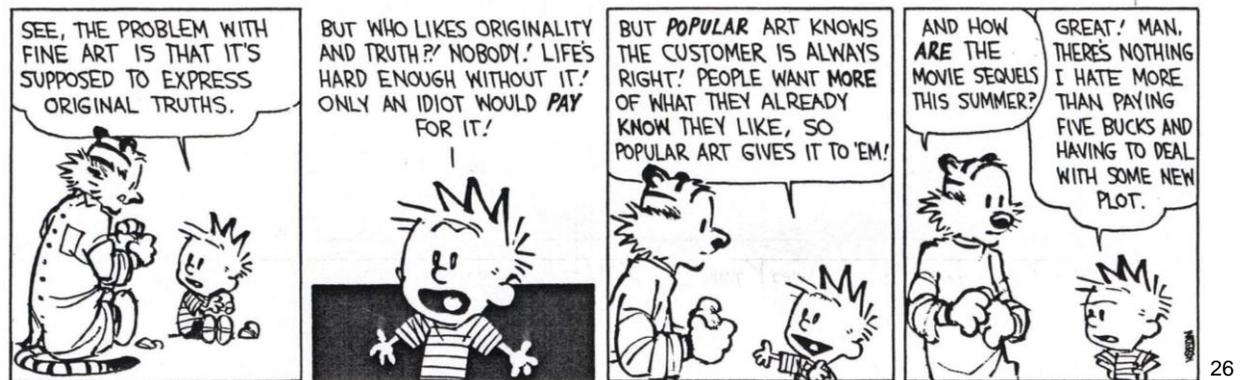
Portanto, o autor, artisticamente, com o auxílio do plano pictórico da expressão, põe à mesa Thoreau, o qual contempla a passagem e, aparente, o triunfo do indivíduo consumista pós-moderno. O transcendentalismo pode se opor a ele, mas não ter poder para detê-lo.

6.5 CASO V



25

²⁵ Tradução: As belas artes estão mortas, Hobbes. Ninguém as entende. Ninguém gosta delas. Ninguém as aprecia. Elas são irrelevantes na cultura atual. Se você quer influenciar pessoas, a arte popular é o caminho a seguir. A arte comercial para a massa é o futuro. Além do mais, essa é a única forma de se adquirir muito dinheiro, e isso é o que importa quando se pensa em ser um artista. Então, que tipo de escultura você está fazendo? Por favor!



Esta sequência de oito quadros é um recorte de uma longa narrativa, pouco comum em se tratando de *comic strips*, na qual o autor discute a dicotomia “alta cultura” e “baixa cultura”. Enunciador e enunciatário voltam a ser Calvin e seu tigre, Hobbes.

A narrativa se constrói tendo como crítico o jovem Calvin, sendo que, apesar do pensamento analítico do garoto, este se volta para a arte comercial, enquanto seu amigo tenta, através da “*fine art*”, expresar originalidade. Consequentemente, as produções divergem, pois Hobbes produz uma escultura e Calvin produz miniaturas colecionáveis.

A produção “calvinista” se justifica pelo fato de que em uma sociedade comercial, onde se objetiva o lucro, não há razão para se produzir um produto sem capacidade de comercialização. O artista da sociedade pós-moderna do século XXI não objetiva simplesmente reconhecimento, ele segue o rumo da turbulenta corrente capitalista, e, como a maioria dos que nela se encontram, busca um grande volume de riqueza material, inclusive com o sacrifício dos ideais e da originalidade da estética.

Isso não é “escultura”, são “miniaturas colecionáveis” (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 24 de junho de 1992).

²⁶ Tradução: Percebe, o problema com as belas artes é que elas devem expressar verdades originais. Mas, quem aprecia originalidade e verdade?! Ninguém! A vida é difícil o suficiente sem isso! Somente um idiota pagaria por isso! Mas a arte popular sabe que o consumidor está sempre certo! As pessoas querem mais do que elas sabem que gostam, e é isso o que a arte popular dá a elas! E como estão as sequências de filmes neste verão? Ótimas! Cara, não há nada que eu odeie mais que pagar cinco dólares e ter que lidar com um enredo novo (*comic strip* originalmente publicada em jornais no dia 25 de junho de 1992).

A sátira remonta à questão da “indústria cultural”, termo cunhado pela Escola de Frankfurt e muito frequente em debates culturais. A ideologia que repousa nesta prática de produção é de que a arte deve ser submetida às “necessidades” do mercado, de forma que se molde ao perfil do público consumidor. Ou seja, a arte deve ser reduzida a um denominador comum para que possa ser consumido pela “massa”.

Dentro desta concepção, esculturas não se encaixam na dinâmica da “indústria cultural”, ao passo que as miniaturas colecionáveis, sim. Para serem produzidas em massa, as esculturas precisariam sofrer o processo de adaptação. Por outro lado, as miniaturas já são produzidas no seio dessa ideologia industrial, basta semeá-las nos campos do fordismo (ou, esteiras, como queiram) para, após curto tempo, colher dividendos.

Essa é a caracterização da oposição entre o capital comercial x capital cultural. Do ponto de vista de Calvin, tudo o que possui valor pode ser economicamente mensurado, conseqüentemente o que não pode ser comercializado não possui valor algum. Na realidade, ao lermos toda a obra percebe-se que Calvin reconhece que o capital cultural engrandece e serve como peça fundamental na forma de observar e interagir com a sociedade ao redor. Entretanto, ele também tem consciência de que esse capital intelectualmente arranjado nem sempre é capaz de gerar grandes frutos econômicos. Portanto, vista a disparidade de retorno entre os capitais, ele opta pelo que lhe possa garantir o melhor retorno financeiro, independentemente da qualidade estética ou originalidade, ou ambas.

CONCLUSÃO

Através do recorte e exposição destes cinco pontos da obra de Bill Watterson percebe-se que ele elabora suas críticas plural e organicamente, de forma que as principais caracterizações na relação contemporânea indivíduo-consumo não são negligenciadas. Do serviço de atendimento ao cliente à estrutura social dos shopping centers, tudo é levado à discussão em narrativas intelectualmente desafiantes e questionadoras. Momentos de “hibridez”, os quais mesclam a “alta literatura” com a “cultura popular” e chegam ao leitor com um tempero essencialmente satírico.

Entretanto, analisar o conteúdo de *Calvin & Hobbes* do ponto de vista da sátira é analisar a função secundária, ou terciária, ou qualquer outra que seja, exceto a primária dessa *comic strip*. Assim como na literatura e em qualquer outro produto artístico, a função primária que ela possui é o chamado à contemplação estética, à própria economia do produto, após isso vem a função informativa, histórica, filosófica, intertextual, socialmente reflexiva e outras.

A realidade existente em *Calvin & Hobbes*, apesar de similar à vivida por seus leitores, é ficcional. É a visão do mundo pós-moderno sob a ótica pessoal de Bill Watterson, que se utilizou da linguagem do *comics* para arranjá-la artisticamente.

Após a realização da pesquisa acreditamos que é exatamente baseado nesse caráter, intrinsecamente artístico, que a obra de Watterson alcança o atemporal. Se nesse estudo foi explorado o consumo na sociedade pós-moderna, passados alguns anos poderá se explorar vários outros aspectos, inclusive alguns condizentes com a configuração social que poderá vir a se estabelecer, a qual hoje desconhecemos, da mesma forma que uma poesia engajada da década de 1960 pode ser lida e interpretada por aqueles que não vivenciaram o período histórico em questão. Portanto, tais poesias, antes de servirem como documento histórico, são obras de arte.

Por outro lado, saindo da estética e nos situando no ambiente paradoxal, o sistema capitalista é contraditório em si mesmo. Isto se observa facilmente, por exemplo, na indústria fonográfica, onde alguns artistas criticam ferozmente o sistema e, ambigualmente, são agraciados com montantes igualmente “ferozes” como resultado de

tais empreitadas. Ou seja, um sistema controverso em si mesmo, mas sempre se beneficiando. Contudo, o que situa *Calvin & Hobbes* numa terra “além-mar” capitalista, é o posicionamento anti-derivação de seu autor, o qual se negou a construir um império econômico tendo sua arte como base. Watterson criticou o sistema através de um produto intrinsecamente capitalista, sem, no entanto, se submeter totalmente a tal ideologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DUROZI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de filosofia**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2. ed., 1996.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos estudos culturais. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 9, p. 87-97, dez. 1998.

FEDRO. **Fábulas**. Campinas: Editora Átomo; Edições PNA, 2001.

GORDON, Ian. **Comic strips and consumer culture, 1890-1945**. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1998.

HALL, Stuart. "Race, culture, and communications: looking backward and forward at cultural studies". In: STOREY, J. **What is cultural studies?** London, Arnold, 1996. p. 336-343.

LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Campinas: Papyrus, 1996. p. 11-21.

MACKENZIE, Alan. **How to draw and sell comic strips**. Cincinnati: Quarto Publishing plc, 1987.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

McCLOUD, Scott. **Understanding comics: the invisible art**. New York: Harper Perennial, 1994.

MEYER, Jim. What is literature? - a definition based on prototypes. **Work Papers of the Summer Institute of Linguistics, University of North Dakota**. v. 41, 1997. Disponível em < <http://www.und.nodak.edu/dept/linguistics/wp/1997Meyer.htm> > . Acesso em 30 ago. 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: necrose**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Cultura de massas no século XX: neurose.** 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

PADILHA, Valquíria. **Shopping center: a catedral das mercadorias.** São Paulo: Boitempo, 2006.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem.** São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Semiótica visual: os percursos do olhar.** São Paulo: Contexto, 2004.

POUND, Ezra. **ABC of reading.** New York: New Directions Publishing Corporation, 1960.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Alceu**, v.1, n. 2, p. 28-41, jan./jun. 2001.

THOREAU, Henry David. **Walden or, life in the woods.** Disponível em <<http://azeitao.files.wordpress.com/2007/05/walden.pdf> >. Acesso em 30 jun. 2009.

VAZ, Paulo. Modernidade e pós-modernidade. *In*: SANTANA, R. N. Monteiro de. (Org.). **Reflexões sobre o mundo contemporâneo.** Rio de Janeiro: Revan; Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2000.p. 97-117.

VELLOZO, Monica Pimenta. Literatura como espelho da nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.

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

VITA, Luís Washington. **Pequena história da filosofia.** São Paulo: Edição Saraiva, 1968.

WATTERSON, Bill. **The complete Calvin and Hobbes.** Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2006.