

# Banda desenhada - Entre a cultura de massa e a de elites?

Alice Andrade  
Délia Neves  
Elsa Maria  
Valdemar Reis

## 1. Dos "quadrinhos" à B.D.

Falar do processo de constituição do campo da BD é o mesmo que fazer uma avaliação das transformações por que ela própria passou.

O fenómeno de reabilitação das histórias aos quadrinhos, designados por BD a partir de 1960, inscreve-se no quadro da entrada no campo das actividades simbólicas legítimas dum género tradicionalmente tido como vulgar à luz da chamada cultura superior. Deixando de lado a análise da evolução histórica da BD, o que nos afastaria dos nossos propósitos neste momento, vamos centrar a atenção nos factores explicativos da sua reabilitação, para o que utilizaremos o modelo proposto por L. Boltanski em "La constitution du champ de la bande dessinée"<sup>1</sup>.

Genericamente, dir-se-á que no início dos anos 60 a BD tinha as mesmas características de outros bens produzidos na área da grande difusão. Quer dizer, situava-se numa posição dominada do ponto de vista da legitimidade cultural e a sua autonomia relativamente ao campo económico era muito fraca, que colocava de forma notória os produtores à mercê das leis do mercado. Não se pode falar duma cultura própria ao campo da BD, bem definida em temas e autores. Digamos que nos encontramos ainda no limiar da grande mudança que se viria a operar em meados dos anos 60.

No sentido de melhor caracterizar esta fase, e até para dispormos de elementos comparativos, parece-nos útil salientar alguns dos elementos avançados por Boltanski para definir a configuração do ainda incipiente campo da BD e que nos servirão para ilustrar de algum modo este percurso.

A relação entre os produtores e o seu público (composto sobretudo por crianças e adultos das classes populares) é estabelecida quase exclusivamente pela mediação da tiragem; os números de venda são os indicadores do sucesso comercial da obra, logo do seu valor.

O êxito profissional dos produtores é, desta forma, medido em termos essencialmente pecuniários.

Referiu-se já que não existe uma cultura própria ao campo, parecendo este dotado quase só de um valor mercadoria.

Com efeito, os produtores de BD exercem a sua actividade sem que, pelo menos de modo sistemático, conheçam a obra dos seus pares, o que se pode compreender pela inexistência dum aparelho de celebração e conservação (críticos, comentadores, historiadores, etc.).

Ao nível dos conhecimentos específicos e das técnicas gráficas, a sua transmissão entre gerações dá-se sobretudo por via oral e por demonstração, um pouco como na aprendizagem artesanal. Enfim, os produtores mantêm igualmente uma relação anónima com a sua própria obra. Publicam com diferentes pseudónimos, retomam séries desenhadas por outros, adoptando-lhe o estilo, partilham com outros desenhadores a produção da mesma prancha, etc.. Boltanski refere que na maior parte dos casos que estudou, os produtores não tinham a bibliografia das suas próprias obras, sendo incapazes de fornecer uma lista mesmo incompleta das suas publicações.

Nestas circunstâncias, não seria de esperar que o panorama fosse mais animador para os desenhadores. Trabalhando normalmente sob pressão para um mercado anónimo, contratado por intermédio de editoras especializadas e sobretudo por agências, o desenhador vê serem-lhe impostos os condicionamentos a partir dos quais desenvolverá o seu trabalho que acaba por ser uma função fundamentalmente técnica. Muitas vezes frustrados nas suas ambições artísticas, vêm na BD apenas um modo de ajudar à sua subsistência, sendo esta o produto de uma escolha negativa.

Boltanski dá-nos exemplos desta situação quando se refere a alguns desenhadores oriundos das classes favorecidas que, devido a várias vicissitudes, fizeram a sua reconversão à BD após terem visto as suas carreiras artísticas falharem. Consideram a sua reconversão como uma actividade sem prestígio, pelo que se recusam a investir em interesse e ambição.

Basicamente era esta a situação que se vivia na BD francesa no início dos anos 60. Contudo, ela ir-se-ia alterar por volta de 1965, mercê da conjugação de vários fenómenos aparentemente independentes mas que se viriam a reforçar mutuamente e que estão na base do surgimento dum campo possuidor de certas propriedades dos campos da cultura de élites, ou cultura "savante".

Vejamos então quais foram os factores que contribuíram para a transformação/reabilitação da BD.

Para começar, o surgimento duma nova geração de desenhadores e argumentistas portadores duma nova relação com a sua actividade. Numa grande parte oriundos de camadas sociais desfavorecidas, possuindo em regra, uma escolarização média, eles vão encontrar na BD um espaço onde se podem expressar e aproximar dos campos culturalmente legítimos. Socialmente destinados a obter como retribuição da sua competência gráfica o acesso a actividades com reduzido reconhecimento ou prestígio artístico - profissões médias de técnicos de desenho, desenhadores industriais, etc., - esta nova geração

conseguirá fazer da BD um produto simbólico valorizado e, simultaneamente, um razoável instrumento de mobilidade social ascendente.

Tolerando a BD uma grande dispersão de géneros, tanto quantos os objectivos intelectuais e sociais que aí se invistam, tal facto acaba por favorecer os sujeitos relativamente desprovidos de capital social, possibilitando a ascensão daqueles que não podem encontrar na sua origem social elevada, o capital, as garantias e a segurança necessárias para se afirmarem. Com efeito, o tempo indispensável para adquirir as competências que a BD requer, tende a favorecer aqueles para quem os valores de "aplicação" e "trabalho sério" têm sentido e, simultaneamente, a desfavorecer as "velocidades" artísticas dos adolescentes originários das classes superiores e relativamente diminuídos de capital cultural - pelo menos de capital cultural escolarmente certificado<sup>2</sup>.

O surgimento da nova geração de produtores da BD vem acompanhado de outras transformações que devem ser tidas em conta para poder entender-se o seu sucesso.

Assim sem perder o seu público tradicional, a BD tende a adquirir um público dotado de novas disposições que com ela passa a manter novas relações. Estes novos leitores, recrutados entre adolescentes com uma escolarização cada vez mais alargada, transpõem para a relação que mantêm com a BD os sinais de contacto com os bens culturais transmitidos pela escola, nomeadamente, o interesse na obra em si, acompanhado pelo interesse no autor, na sua biografia, na comparação com outros, na propensão ao comentário e análise de conteúdo, etc., ou seja, as manifestações das "formas escolares do discurso de celebração" integradas no campo da BD, como refere Boltanski.

A colecção de albuns, a sua troca, a criação de clubes de coleccionadores, a procura de bandas desenhadas antigas desaparecidas de circulação, a reconstituição de séries completas, a comparação de estilos de personagens, etc., é o desenvolver de todo um movimento donde, por volta dos anos 70, vão nascer os *fanzines*, os boletins de coleccionadores e as revistas de amadores a partir dos quais se virão a construir certas instâncias de consagração do campo.

Paralelamente ao surgimento de nova relação que o público mantém com a BD, há um fenómeno curioso para que nos chama a atenção o estudo que temos estado a utilizar.

Trata-se do aparecimento de comentadores e críticos oriundos do campo intelectual e da universidade, cujos membros, na sua maioria, eram, na fase anterior, hostis à BD. Digamos que estamos na presença dum transmissão de legitimidade e dum discurso de celebração interpretado por professores de estética e críticos de arte, que, entre outras virtudes, tem certamente a de mostrar o seu poder. Isto é, deslocar-se a atenção para um produto até então da esfera da legitimidade estética e se a sua reabilitação não fica assegurada de direito, pelo menos fica-o de facto.

A formação dum aparelho - de produção, de reprodução e de celebração - acompanha, ainda, as transformações de campo. Neste sentido, podemos falar da criação de revistas eruditas que dedicam o seu espaço à publicação de

bibliografias, história de banda desenhada, críticas e entrevistas com desenhadores e argumentistas; de centros de estudos das literaturas de expressão gráfica que promovem conferências e sessões de projecção; da criação de prémios; de congressos, de salões, enfim de uma multiplicidade de iniciativas que vão dando um ritmo específico a esta forma de manifestação artística.

Estes são alguns indicadores importantes para a explicação da reabilitação da BD mas supomos não se poder ignorar que a qualidade de algumas publicações surgidas no termo da década de 50 tem, certamente, uma importância muito grande. Referimo-nos concretamente às criações que animaram as páginas do semanário "Pilote", dirigido pelo já falecido René Goscinny, o criador de Astérix. A projecção europeia que obteve ficou a dever-se, em grande parte, ao facto de se dirigir a um público adulto e "qualificado", o que teve o condão de gerar uma atitude entusiástica nos meios intelectuais.

Uma vez consolidado este processo de reabilitação, podemos dizer que outra fase se inicia e com elas novas questões se colocam à de produtores caracterizados por um novo tipo de trajectória social; com a mudança estrutural do seu público, que se divide em grupos, socialmente muito diferentes, logo portadores de interesses muito diferentes também, e com a constituição dum aparelho próprio que institucionaliza reproduz as posições adquiridas, o campo da BD tende a diversificar-se e a polarizar-se.

A divisão do trabalho entre editores, comentadores, críticos e produtores é acompanhada de uma polarização do campo fundada sobre princípios de oposição (esquerda/direita; vanguarda/academismo; jovens/velhos) que estruturam o mercado dos bens simbólicos legítimos.

Dum lado, os grandes desenhadores de reconhecido êxito comercial, muitas vezes até detentores de poder económico nas grandes editoras (de Goscinny) e que desenvolvem estratégias de conservação, orientando a sua actividade em termos de distrair o público; aproximam-se dos produtores de bens simbólicos destinados às "classes médias tradicionais" ou a fracções de burguesia mais afastadas do campo intelectual.

Doutro lado, os novos desenhadores que tentam exprimir, através das suas propostas, dos seus comportamentos e da sua obra, um outro tipo de orientação, política e culturalmente subversiva; parecem tender a atrair a atenção das "novas classes médias" das fracções detentoras de um certo capital, embora dominadas na ordem hierárquica do capital económico e simbólico.

Neste sentido, o efeito do Maio de 1968 tornou particularmente explícita a polarização objectiva do campo da BD em França, pondo em causa as actividades habituais, as evidências da rotina profissional, obrigando cada um a tomar oficialmente posição sobre escolhas objectivas, nomeadamente sobre o conteúdo das bandas. Algumas posições radicalizaram-se e, por exemplo, o jornal "Pilote" esteve mesmo três semanas sem sair.

A este propósito, será curioso reproduzir-se alguns extractos duma entrevista de Goscinny que nos parece bem elucidativa do desenrolar da crise: "Em Maio de 68", conta ele, "o jornal parou durante três semanas e toda a gente

andava muito agitada porque todos queriam ver chegar a sua vez. Houve uma reunião sindical de desenhadores, para a qual não fui convidado. Aos desenhadores, que ficaram espantados, disseram que eu era o patrão, logo, eu estava do outro lado da barricada. O homem a abater por causa do seu sucesso. Houve uma segunda reunião que fui convocado e a seguir à qual decidi abandonar esta actividade". A entrevista prossegue, referindo-se a uma altura em que Goscinny tinha já de parte a ideia de abandonar o cargo e resolvera pensar que era a ocasião para fazer qualquer coisa de novo: "Reuni-os todos e propus-lhe um jornal de tipo novo, com tomadas de posição directa sobre a vida, reuniões de redacção, páginas de actualidade, etc.. Chegámos a acordo e começou a fazer-se um jornal mais nervoso, suprimindo um conjunto de coisas ultrapassadas". E conclui: "Tive alguns problemas com os meus colaboradores, não o posso negar. Mas pouco a pouco eles voltram aos seus hábitos e a rotina instalou-se de novo". Talvez se tenha, de facto, instalado de novo, mas possivelmente algumas coisas não terão ficado na mesma.

Não deixa de ser sintomática a informação de Goscinny de querer fazer um jornal mais nervoso! Ou tratar-se ia apenas de uma adaptação ao novo mercado onde tinha de concorrer com jornais de BD de outro tipo, mais inovadores do ponto de vista estético, literário e ideológico?

Para terminar, importa salientar o apoio que, em França o Estado tem recentemente vindo a prestar à BD - em 1983, o ministro Jack Lang anunciava um plano de apoio à BD francesa que, basicamente, se traduz em apoios à criação, à formação, à edição de jovens autores; à constituição, em Angoulême, de um Centro Nacional da BD, à aquisição de pranchas originais e as medidas sociais e fiscais, visando dar-lhe novos instrumentos para o seu desenvolvimento.

Se, relativamente a um país como a França, não parece haver dúvidas de que a BD fez a sua entrada no campo da legitimidade cultural, perguntamos até que ponto em Portugal as coisas se terão passado de modo análogo?

Num campo muito dominado pela BD estrangeira, entre as dificuldades de afirmação com que se têm defrontado os desenhadores nacionais, a mais jovem geração encontrou, porventura, nos *fanzines* - um tipo particular de BD - um meio de aprendizagem e de lançamento.

## 2. O movimento fanzinista em Portugal

No intuito de analisar mais de perto alguns dos *fanzines* publicados em Portugal, procurámos recolher uma amostra o mais diversificada possível, quer a nível temporal (1973 a 1986), quer a nível da própria localização geográfica dos centros de produção (BD produzida nos grandes centros urbanos - Lisboa e Porto - como também em pequenas localidades), quer em termos dos diferentes estilos de Banda Desenhada apresentados.

É no entanto de referir que há necessariamente reservas a fazer quanto à representatividade da amostra, face a tudo o que foi publicado a nível nacional. Facto que se prendeu directamente com a dificuldade em poder recensar tudo o que foi ou está a ser produzido, dado o carácter efémero da maior parte destas *fanzines* que depois do segundo ou terceiro número tendem a desaparecer tão meteoricamente quanto surgiram. Saliente-se, ainda, o tratar-se de exemplares que circulam fora dos circuitos de venda tradicionais.

Não obstante, conseguimos mesmo assim, recolher uma série de publicações amavelmente cedidas por ex-fanzinista que nos franqueou o acesso à sua colecção particular. Desta colecção seleccionámos exemplares ilustrativos de variadas tendências de BD, do tipo mais clássico ao mais "avant-garde".

Trata-se de publicações qualitativas diferentes umas das outras, tanto ao nível dos objectivos que se propõem e dos resultados da sua actividade bem como ao nível dos seus gostos estéticos. FANZINE = FANactic + magaZINE

*Fanzine* é uma palavra de origem inglesa que designa genericamente todo o tipo de publicações marginais consagradas às artes, existindo *fanzines* de BD, literatura policial, ficção científica, terror, cinema, etc...

Foi nos Estados Unidos que se empregou pela primeira vez a palavra *fanzine*, em 1930, quando foi criado o "Science Correspondance Club"; note-se, no entanto, que alguns anos antes tinha surgido o antepassado directo do *fanzine*, o *Prozine* (revista profissional), "Amazing stories", fundado por Hugo Gersback, grande conhecedor de ficção científica.

Os *fanzines* surgiram em Portugal alguns anos após a sua difusão na Europa, num momento em que, exceptuando a revista *Tintin*, quase não existiam publicações sobre histórias aos quadrinhos. O mercado editorial vivia da importação massiva (paga a preço de ouro) das produções dos criadores da escola belga, sobretudo Hergé e Goscinny, e da reprodução de clássicos norte-americanos (*Mundo de Aventuras* e *Jornal do Cuto*).

Não se apostava (tal como ainda não se aposta, dada a pouca alteração da situação) na publicação e divulgação de banda desenhada portuguesa, preferindo os editores publicar apenas BD de autores consagrados. A revista de BD portuguesa tende a ser muito dispendiosa, uma vez que as editoras têm de pagar os originais aos autores e transformá-los com altos custos em material impresso, encarecendo deste modo o produto final. Problema que passa certamente pelo facto de as publicações portuguesas não saírem dos circuitos nacionais e terem escassa promoção junto do público português já habituado à invasão de herois-tipo americanos e belgas e também pelo facto dos próprios preços da BD portuguesa serem pouco acessíveis ao poder de compra do nosso consumidor médio. Trata-se de um círculo vicioso - as revistas são caras porque de tiragem reduzida e vendem-se pouco por serem caras face a uma BD estrangeira com forte implantação no mercado.

Outro aspecto a considerar nesta breve análise da situação da BD portuguesa é a quase inexistência de profissionais que se consagram a full-time à BD, maioritariamente autodidactas e quase sempre ligados a outras activida-

des, eles trabalham em regra, apenas por encomenda (pequenas histórias) para jornais e revistas. Acumulam, além disso, tarefas de desenhador e argumentista, devido à reduzida divisão de trabalho características do campo da BD em Portugal. Os vectores principais neste campo parecem ser a dispersão, a falta de apoios e a inexistência de um ramo de ensino vocacionado para esta área - em suma, não existe coordenadora do sector.

Os *fanzines* significaram, deste modo, para muitos desenhadores (especialmente para os mais jovens) a possibilidade de divulgar a sua obra e um laboratório de novas experiências estéticas, senão mesmo um local de aprendizagem.

Os *fanzines* são geralmente coccebidos por jovens amadores, entre os 15 e os 25 anos, estudantes liceais ou universitários.

Os primeiros exemplares publicados, evidenciavam uma fraca técnica gráfica, aliada à infantilidade do traço e à reprodução quase fiel de personagens de desenhadores de BD consagrados, difundidos pela revista *Tintin*; é uma espécie de "choque-resposta" ao fascínio por esta revista.

Nessa linha, surge em 1972, o primeiro *fanzine*, *Argon*, editado e subsidiado por alunos do Liceu Gil Vicente. Seguindo os seus passos surge em 1974, *Orion* editado em Lourenço Marques.

Eram publicações literárias e esteticamente muito primárias, mal definidas a nível de objectivos e conteúdos, e com tiragem limitada. É, aliás, uma das características dos *fanzines* e a sua tiragem reduzida, de dezenas ou centenas de exemplares, chegando em casos excepcionais aos cem ou duzentos exemplares rapidamente esgotados entre os colecionadores.

Os *fanzines* circulam habitualmente fora dos circuitos comerciais institucionalizados, sendo vendidos por assinaturas, em venda livre, e só esporadicamente em postos de venda. Como não estão interligados nos circuitos de divulgação usuais, circulam entre grupos muito pequenos - fanzinistas e amigos. O intercâmbio é de tal modo restrito que, apesar dos próprios fanzinistas incentivarem todos os que estão interessados em colaborar ou adquirir assinaturas a escrever para as suas "redacções", é difícil o conhecimento e o acesso do grande público a este tipo de publicações marginais, por vezes, os próprios fanzinistas têm dificuldades nesse acesso, não sabendo mesmo da existência de alguns dos seus homólogos, tendo o próprio interessado de os procurar, embora ultimamente se assista, através, da criação de clubes e da organização de festivais, a um maior contacto entre fanzinistas e leitores, o que permite um maior intercâmbio de ideias e experiências.

Na sua maioria estas publicações vivem meteoricamente, com poucos apoios e subsídios (comissões de jovens, casa da cultura, FAOJ..), sobretudo asseguradas pelo entusiasmo dos seus autores.

Só posteriormente (e mesmo já em 1974) surgem alterações no tipo de produções portuguesas, com a difusão entre nós do que se ia fazendo em França e noutros países da Europa em matéria de publicações fanzinistas. A revista *Tintin* desempenhou um papel decisivo enquanto meio de divulgação de fanzi-

nes publicados noutros países. Começa-se assim a ter conhecimento da existência de diferentes tipos de *fanzines*, que se debruçam e reflectem sobre o modo de produzir e as implicações das histórias aos quadrinhos. É óbvio que este movimento de importação-resposta-expansão não é automático nem segue esquemas rígidos.

Uma das características do *fanzine* é precisamente o seu carácter heterogéneo. Ao lado das produções que veiculam uma certa imitação de personagens, tema e traços de BD estrangeira mais ou menos convencional, outras há que se salientam pelo seu carácter contestatário, da crescente institucionalização e massificação dos produtos culturais, procedendo a uma crítica mordaz e por vezes divertida dos meios de produção e distribuição tradicionais<sup>3</sup>; ou outras cuja BD é produzida por desenhadores com experiência mais alargada, possuindo considerável capital cultural e competência técnica, como é o caso da BD publicada nos *fanzines* *Hamburger*, *Comicate* e *Ritmo*.

Podemos deste modo distinguir vários tipos de *fanzines*; os que divulgam a melhor BD estrangeira, os que têm objectivos didácticos (procurando ensinar a desenhar e suscitando uma reflexão aprofundada sobre as histórias aos quadrinhos); os que publicam fora das regras de intelectualização da BD, apostando apenas no carácter lúdico das suas produções. Através da divulgação de novos autores, de novas tendências, os *fanzines* contribuem para a criação de formas originais de cultura artística e literária.

Uma vez explicados os factores que presidiram à penetração dos *fanzines* em Portugal e referenciados alguns dos traços gerais que os caracterizam, urge interrogarmo-nos acerca da função que cada uma destas revistas pretende vir a desempenhar para a promoção desta actividade artística. Por outras palavras, importa referir alguns dos objectivos que estas publicações se propõem: procurar transformar os *fanzines* num órgão de coordenação, discussão e análise de todos os amadores da BD, promovendo a divulgação de BD amadora de qualidade. O *fanzine* seria deste modo um importante meio e campo de experiências plásticas e literárias. Refira-se nomeadamente o *Wadon*, publicação que se auto-classifica boletim (in)formativo dos amantes de BD, diz-nos que, ao mesmo tempo que informa, deve o *fanzine* (consciente) fornecer pistas de reflexão.

Numerosos são os *fanzines* que levantam nas suas páginas questões importantes sobre a problemática das histórias aos quadrinhos, decompondo-a, procurando causas e efeitos. Revelam-se particularmente preocupados com as implicações e funções ideológicas da BD, analisando as suas responsabilidades enquanto meio de comunicação de massa. Focam questões como estas:

- Quem consome e porquê, em doses maciças, histórias aos quadrinhos?
- A quem serve o culto dos heróis, quem o cultiva e porquê?
- A quem serve a selecção do público no acesso ao produto cultural?
- O "Comic" será um veículo de expressão sem funções ideológicas?
- Que ideologias e caminhos nos propõem estes ou aqueles "comics"?

Certos *fanzines*, por outro lado, pouco mais são do que panfletos publicitários destinados a aliciar um público consumidor ("cartoon" para publicitar artigos de consumo).

Quisemos, nestas linhas, esboçar alguns aspectos de uma forma de manifestação de BD que tem a peculiaridade de se encontrar ligada a produtores muito jovens, divididos entre a imitação de modelos importados e a crítica a esses modelos lutando por um espaço num campo a que, actualmente, se reconhece um poder não desprezível de penetração cultural, ideológica e política.

### Notas

- 1 Luc Boltanski, "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la recherche en science sociales*, Paris, janvier 1975, n° 1.
- 2 *Op. cit.*, p. 40.
- 3 *Aleph* (Lisboa, 1974) procura desmarcar os valores ideológicos que predominam nas produções mais comercializadas, apresentando-se também como críticos dos *fanzines* que retomam essas mesmas linhas e escatomeiam a importância desse movimento marginal e da sua função.