

### ***Lixo da História e Quien anda ahí: periferia e pós-autonomia em quadrinhos***

Josivânia da Cruz Vilela (UEPB)\*  
ORCID 0000-0003-4587-9197  
Wanderlan Alves (UEPB)\*\*  
ORCID 0000-0003-4146-2335

**Resumo:** Nos últimos anos, a temática da periferia vem ganhando visibilidade na produção de quadrinistas latino-americanos/as que se preocupam em refletir sobre a sociedade e suas margens, representando e problematizando as relações de agenciamento entre indivíduos (DELEUZE; GUATARRI, 2000) ocupantes de espaços geográficos diferentes. No presente artigo, temos por objetivo analisar tiras que compõem as séries *Lixo da história* (2013), do quadrinista brasileiro Arnaldo Angeli Filho, e *Quién anda ahí* (2012), do quadrinista argentino Joaquín Salvador Lavado, para discutir as imagens da periferia e sua representação, num processo de intercâmbio de subjetividades do qual emergem multiplicidades e potências do periférico. Para tanto, servem-nos de aporte teórico os/as estudiosos/as Deleuze e Guatarri (2000), no que concerne à configuração rizomática dos artefatos literários produzidos na arte contemporânea, e aos agenciamentos entre os (não) sujeitos, Laddaga (2006), no tocante à ideia de uma ecologia cultural artística, e Ludmer (2007), sobre a noção de pós-autonomia.

**Palavras-chave:** quadrinhos; periferia; pós-autonomia; Arnaldo Angeli Filho; Joaquín Salvador Lavado

**Abstract:** In the last years, periphery has obtained visibility as a theme in the work of Latin American comics writers who carry on a reflection about society and its suburbs, representing and questioning the relations of agency among individuals (DELEUZE; GUATARRI, 2000) who occupy different geographical spaces. In this article, we aim at analyzing some comics that integrates the series *Lixo da história* (2013), by the Brazilian comic artist Arnaldo Angeli Filho, and *Quién anda ahí* (2012), by the Argentinian comic artist Joaquín Salvador Lavado, to discuss about the images of periphery and their representations, into a process of exchange of subjectivities from which multiplicities and powers of peripheral universe emerge. For that, we appeal to the approach of Deleuze e Guatarri (2000) in relation to the notion of rhizome and its configurations in contemporary literary works beyond the agencies among (no-)subjects, of Laddaga (2006) about the concept of cultural artistic ecology, and Ludmer's (2007) notion of post-autonomy.

**Keywords:** comic; periphery; post-autonomy; Arnaldo Angeli Filho; Joaquín Salvador Lavado

**Resumen:** En los últimos años la temática de la periferia ha cobrado visibilidad en la producción de comics latinoamericanos preocupados por la reflexión sobre la sociedad y sus márgenes, representando y discutiendo las relaciones de agencia entre los individuos (DELEUZE; GUATARRI, 2000) que ocupan espacios geográficos diversos. En este artículo buscamos analizar láminas que forman parte de las series *Lixo da história* (2013) del brasileño Arnaldo Angeli Filho, y *Quién anda por ahí* (2012) del argentino Joaquín Salvador Lavado, para reflexionar sobre las imágenes de la periferia y su representación en un proceso de intercambio de subjetividades del que emergen multiplicidades y potencias de lo periférico. Para ello, nos valemos del aporte de Deleuze y Guatarri (2000) en relación al concepto de rizoma y sus configuraciones en el arte contemporáneo, además de las agencias entre los (no-)sujetos, de Laddaga (2006) en cuanto a la idea de ecología cultural artística, y de Ludmer (2007) con respecto a la noción de posautonomía.

**Palabras-clave:** comics; periferia; posautonomía; Arnaldo Angeli Filho; Joaquín Salvador Lavado

Recebido em: 21 set. 2019

| Aprovado em: 15 mar. 2020

\* Graduanda em Letras (Espanhol) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: josivaniacruzvilela@gmail.com.

\*\* Doutor em Letras e professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br.



Reinaldo Laddaga (2006) entende que, nas últimas décadas, os modos de pensar e produzir arte passam por um processo de transformação, se comparados à tradição moderna no campo da arte, que se estende do final do século XVIII até o final do século XX. Em *Estética de la emergencia*, livro em que Laddaga estuda a literatura e a arte a partir da ideia de uma *ecología cultural*, ele observa:

Un número creciente de artistas reaccionan al evidente agotamiento del paradigma moderno realizando una metabolización selectiva de algunos de sus momentos: la demanda de autonomía, la creencia en el valor interrogativo de ciertas configuraciones de imágenes y de discursos, la voluntad de articular estas configuraciones con la significación de la comunidad (LADDAGA, 2006, p. 09).

Concomitantemente a esse processo em que a arte se inscreve num regime prático, nos últimos anos as instituições e os discursos de legitimação das obras artísticas, assim como as práticas e ideias que regulam o campo literário, são problematizados e, de certo modo, veem se restringir sua capacidade de controlar as dinâmicas das produções e práticas artísticas do presente. Ou melhor: as regulações e os agenciamentos que procuram determinar o que é e como funciona uma prática artística, hoje, extravasam as dinâmicas do cânone, dos centros econômicos e sociais ou do campo literário, tal como este conceito é entendido por Bourdieu (1996), uma vez que parecem colocar à prova as noções tanto de arte (moderna) quanto de pertencimento. Retomando Roland Barthes, Reinaldo Laddaga afirma que a própria noção de obra (artística), pensada como “monumento personal, objeto de loco investimento total, cosmos personal: *pedra* construída” passa a ser questionada, enquanto toma corpo o “sentimiento de que la literatura como Fuerza Activa, Mito Vivo, estaría no em crisis, sino quizá en curso de morir (LADDAGA, 2006, p. 10). Deste modo, as fronteiras do campo literário passam a esfumam-se, contaminar-se, “porque se borram, formalmente e na realidade, as identidades literárias, que também eram identidades políticas; assim terminam formalmente as classificações; é o fim das guerras e divisões e oposições” (LUDMER, 2007, p. 03). Obviamente, as classificações não desaparecem, mas passam a ser, também, problematizadas, postas em questão quanto à sua transparência e às suas possibilidades descritivas ou, ainda, quando ao próprio esforço executado para tornar visível (ou invisível, em cada caso) um determinado objeto estético ou uma prática artística.

É, justamente, em meio a essa dinâmica de redefinição do estado da literatura contemporânea, nos termos de Ludmer, que surgem artefatos que “não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido” (LUDMER, 2007, p. 01). Ao relativizar o “peso” que o julgamento de valor exerce sobre os objetos e as práticas artísticas, deixando de se perguntar se esses artefatos são ou não literatura, tal perspectiva promove uma abertura do campo crítico a expressões do campo da arte que – seja por questões disciplinares, seja pela influência de certas tradições críticas, seja pela dificuldade

de localizar no campo artístico algumas práticas contemporâneas – nem sempre foram abarcadas tranquilamente em seu interior, como ocorre, por exemplo, em relação aos quadrinhos e sua aproximação do literário. É na própria materialidade dos quadrinhos que Laerte dialoga com essa questão, ironizando-a, também, na tira a seguir:



(LAERTE, 2009, p. 11)

No quadrinho acima, Laerte, ironicamente, se propõem distinguir o que seria quadrinho do que é poesia (esta pensada, aqui, como sinédoque da literatura), mas, por fim, não oferece nenhuma resposta segura à questão, ou, ainda, aponta para uma indiferenciação entre um e outra, forçando-nos a admitir que ou ambos são arte/poesia ou tais categorias não fazem mais do que atender a uma convenção (a dos gêneros). Na verdade, apontar os limites entre um gênero e outro parece não importar à quadrinista, porque a fronteira entre gêneros, na arte contemporânea, tornou-se tão porosa, que o quadrinho pode se fundir à poesia (à literatura), e vice-versa, originando o que se costuma chamar, atualmente, de “quadrinhos poéticos” (nomeação que não deixa de denunciar, no entanto, certa obsessão classificatória pautada no gênero, por parte da crítica). Retomando Henrique Magalhães, Marcus Vinícius Matias firma que em tais quadrinhos “o autor trabalha sua subjetividade, aguçando a percepção do leitor e propondo novas formas de leitura. Uma leitura centrada na imagem que eventualmente é complementada pelo texto, que por sua vez apresenta-se repleto de subjetividade” (MATIAS, 2018, p. 31).

A própria estrutura do quadrinho de Laerte é importante para pensar tal fusão de gêneros/ideias. As falas da personagem ultrapassam ou atravessam a fronteira dos balões, ocupando um limiar (poético) que, aliás, não têm formas rígidas, retilíneas, ao contrário, se caracterizam pela irregularidade da forma e do tamanho, cada uma sendo notavelmente diferente das outras. Ainda quanto à estrutura, é relevante apontar para o fato de que o objeto utilizado pela personagem para desenhar no chão é disforme, “rizomático” (DELEUZE; GUATARRI, 2000), suas extremidades apontam para baixo, para cima e, também, para os lados. Com esse objeto, o quadrinista (que é, também, expressão autoficcional, de certo modo) faz pequenos traços no chão, mostrando os limites entre os quadrinhos e a poesia e, paradoxalmente, embaralhando tais limites, uma vez que a delimitação desses territórios é, simultaneamente, afirmada e negada, na tira. No entanto, o que se mostra é, além de ondulações na formação da “linha”, uma fronteira contaminada por ambos os gêneros, uma vez que é/foi desenhada com o mesmo material utilizado para definir onde estaria a poesia e onde estariam os quadrinhos. Além disso, a personagem da tira acima é desenhada com traços irregulares, tem o corpo de várias cores, o que pode sugerir que ela também é o resultado de uma fusão e se situa numa fronteira, expressão de “los sujetos transversales, adentroafuera, plurales, provisorios y diáspóricos” (LUDMER, 2010, p. 02) característicos da era da pós-autonomia.

Tais expressões (ou formas) de sujeito e de arte congregam uma multiplicidade de vozes, corralidades, registros, gêneros híbridos (SUSSEKIND, 2013), que se posicionam em um entre lugar, “adentroafuera”, como em posição diaspórica, diz Ludmer, fusionando ideias e imagens (LUDMER, 2007) que são “modos de ver, imaginar, pensar y leer, y por lo

tanto formas posibles de agitación cultural” (LUDMER, 2010) de nossa época. Nesse contexto, nos detemos, no presente artigo, na análise de quatro quadrinhos, dois dos quais compõem a série *Lixo da história*<sup>1</sup>, do quadrinista brasileiro Arnaldo Angeli Filho (doravante Angeli), e dois que integram a série *Quien anda ahí*<sup>2</sup>, do quadrinista argentino Joaquín Salvador Lavado (doravante Quino). Nestes artefatos artísticos, buscamos compreender como são construídas as imagens da periferia e como são tratadas, nesse processo de intercâmbio de subjetividades, as multiplicidades presentes nela.

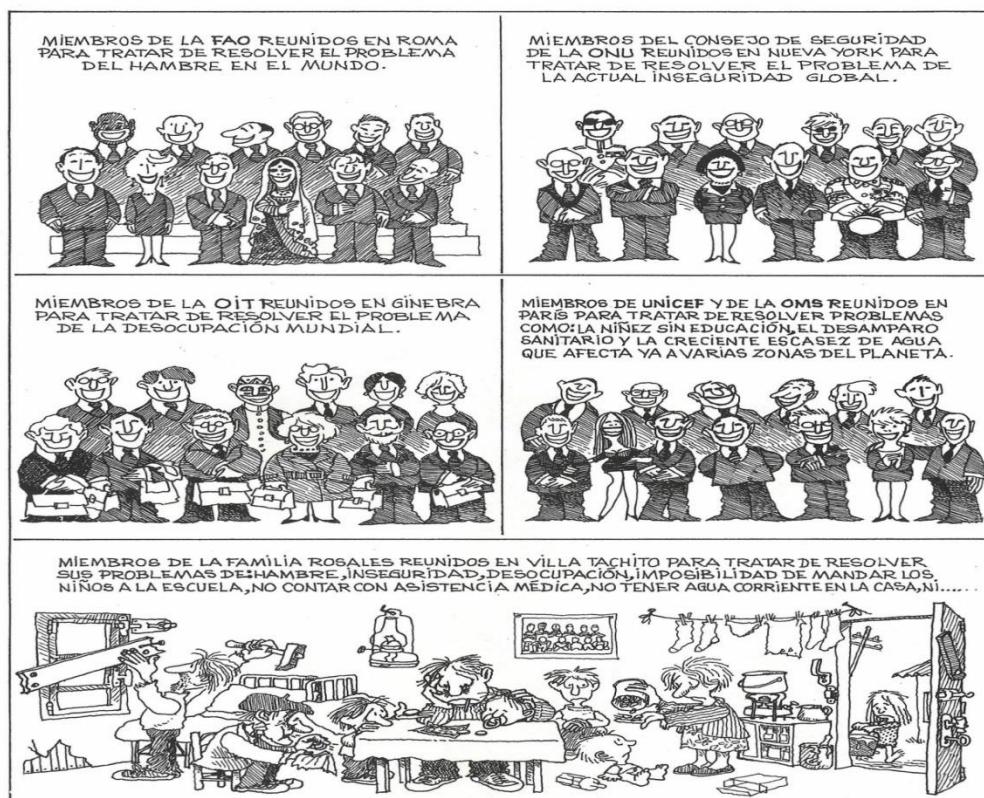
A temática da periferia no campo da arte não é nova, no entanto, nos últimos anos vem se manifestando com particular visibilidade: “De hecho, unas investigaciones (exploratorias), como la de De Lucía (2006), Muñiz (2008) y Saítta (2006) han reconocido cambios em la imaginaria y los modos de representación que se asocian com la periferia” (CADRON, 2010, p. 04) de países latino-americanos. Nestes casos, as obras

[...] actuales tienden a construir un espacio villero que prescinde de los típicos rasgos marginales por lo cual se alejan de una lectura de la villa de emergencia y sus habitantes como lugar y seres marginales. De ahí que se la relacione más con imágenes y cualidades o características positivas dado que se quieren dejar atrás la marginalidad y las visiones sórdidas de la villa, para “hacer de la ciudad un espacio de transformación” a partir de una nueva orientación del proceso urbano que origina en la villa, basándose en la sensación de pertenecer a una comunidad, en una solidaridad que parece haber desaparecido en la ciudad posmoderna y en la capacidad excepcional para sobrevivir en circunstancias precarias (CADRON, 2010, p. 13).

É justamente esse processo de criação da periferia e dos seus habitantes (com suas necessidades e seu cotidiano), que se encontra nas tirinhas a seguir, nas quais, a partir de um humor crítico, mas não risível (BERGSON, 2001), Angeli e Quino refletem acerca de problemáticas das sociedades brasileira e argentina, respectivamente. Por outro lado, ambos os quadrinistas não representam essa realidade de modo maniqueísta. O que se apresenta é “uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o potencial” (LUDMER, 2007, p. 03). E, deste modo, apropriando-nos do que diz Ludmer para nos referir a Angeli e a Quino, eles “fabricam um presente com a realidade cotidiana” (LUDMER, 2007, p. 02), esse é precisamente o seu sentido.

<sup>1</sup> Compilação dos quadrinhos que vieram a público no jornal *Folha de São Paulo*, entre os anos de 2001 e 2012, a série *Lixo da História*, publicada em São Paulo, no ano de 2013, aborda temas políticos, ditatoriais, crises, disputas por poder, corrupção, além da pobreza e da periferia. Nesta obra, Angeli traça o caminho percorrido por diferentes nações, desde os ataques de 11 de setembro de 2001, passando pelo governo de Bush e pelas revoltas na Arábia, até chegar à atualidade.

<sup>2</sup> Publicada em 2012, na Argentina, a série *Quien Anda Ahí* encontra, nas relações sociais, materiais fecundos que potencializam a criação artística. Com humor crítico, nesta obra Quino enfoca temas como pobreza, periferia, desigualdades sociais, consumismo, violência, injustiça e política.

Imagem I – Fragmento de *Quien anda ahí*

Fonte: (QUINO, 2012).

A tira é irônica por apontar a fratura entre uma realidade que não suporta mais ser apenas “representada” em contextos alheios a seu cotidiano. A justaposição do quinto quadro (embaixo) aos demais cria uma cesura entre discurso institucional (FAO, ONU, UNICEF, OIT) e seu alcance ou sua limitação. Ainda que ambas as representações remetam a uma realidade cotidiana conhecida pelas imagens que circulam no cotidiano (na televisão, na internet, etc.), da rearticulação de tais imagens, no quadrinho, emergem outros aspectos dessa realidade, inclusive sua espetacularização político-midiática. Por sua vez, a tira não se torna risível – “o maior inimigo do riso é a emoção” (BERSGSON, 2001, p. 07-08) –, na medida em que acaba por apontar para a face cruel das políticas e instituições de representação das margens, no contexto das sociedades globais. Nas palavras de Bergson:

Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirão peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito (BERSON, 2001, p. 07-08).

O que a tira de Quino faz é, justamente, obliterar o riso, ou convocá-lo por uma via de duplo sentido, porque quem a lê, com um pouco de sensibilidade, consegue identificar problemas sociais que atingem muita gente, de vários países diferentes. O riso, nesse caso (se houver), é resultado de um processo de denúncia, e não de distanciamento ou ridicularização da pobreza, por exemplo. O quadrinista apresenta uma visão de mazelas contemporâneas globais, ainda que tenha consciência da impossibilidade de abarcar essa totalidade, representando-a a partir de uma particularidade (a família Rosales).

No primeiro quadro, apresentam-se os membros da Organização das Nações Unidas (ONU) para a Alimentação e a Agricultura (FAO), agência especializada da ONU que deveria trabalhar no combate à pobreza e à fome por meio do desenvolvimento de políticas agrícolas e de melhoria da segurança alimentar, posando para o que parece ser uma foto – são comuns, nas conferências dos órgãos da ONU, as fotos que registram o evento e a participação dos membros das comissões. No segundo quadro, na mesma posição e realizando ação semelhante, temos os membros da ONU. Em seguida, nos quadros três e quatro, respectivamente, vemos os membros da Organização Internacional do Trabalho e os membros do Fundo das Nações Unidas para a Infância e a Organização Mundial da Saúde, agência especializada em questões de saúde mundial, também em pose de foto.

Todos se mostram bastante alegres, com sorriso no rosto e aparente leveza de espírito, o que pode ser explicado pelo fato de que tal fotografia serve de registro de uma cerimônia formal. Também se trata de expressões de certa artificialidade, visto que tais fotografias são feitas em momentos de pressa, em meio ao andamento das reuniões. Ironicamente, o efeito resultante a tira é a sugestão de que esses problemas, que assolam populações de vários países, se tornam leves/risíveis para os membros das organizações supramencionadas, porque eles se colocam “afastados, assistindo à vida como espectadores neutros. [Assim] muitos dramas se converterão em comédia” (BERGSON, 2001, p. 08) ou, ao menos, em elementos cuja distância não provoca comoção alguma.

O contraste com os quatro primeiros quadros é posto no quinto quadro, quando se explicita que a família Rosales vive na *Villa Tachito*, em Buenos Aires (algo correspondente à favela, nas periferias das cidades do Brasil). Ora, não é novidade que esses lugares, vistos pela Comisión Municipal de la Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires como “asentamientos ilegales de familias en tierras fiscales, con construcciones que no cumplen normas mínimas de habitabilidad, sin infraestructura de servicio, ni salubridad e higiene, configurando un alto grado de hacinamiento poblacional y familiar” (CADRON, 2010, p. 06), são historicamente marginalizados, também, pelo poder público, na América Latina. A justaposição de situações tão diferentes, no quadrinho de Quino, opera uma crítica do fato de que a valorização desses espaços e duas populações, quando ocorre, parece dar-se à revelia da própria realidade (sem vê-la).

Deste modo, Quino mostra o espaço da favela como um lugar onde faltam condições, bens e serviços de primeira necessidade para os habitantes – segurança, escolas, comida, emprego, à saúde e água –, para os quais uma foto que ficará nos anais da história de instituições internacionais não se constitui, de modo algum, na solução ou, mesmo, numa via de mitigar suas dificuldades. A distância entre ambos os contextos fica nítida nas personagens e nas ações que elas executam. Enquanto uma personagem está pregando tábuas nas janelas, outras contam moedas, olham potes com migalhas de comida, e uma criança descalça chega à sua casa carregando um balde de água (por sua provável idade, deveria estar em alguma instituição de ensino). À imobilidade das fotos localizadas nos quadros que figuram acima o último quadro contrapõe a ação (cotidiana, imediata, de sobrevivência) das personagens.

Chama a atenção a própria estrutura da casa onde vive a família Rosales: apenas um cômodo, que abriga todos os moradores. Neste local estão as duas camas onde dormiriam ao menos nove pessoas, a cozinha que, vale ressaltar, tem um fogão com uma panela, que, no entanto, parece estar vazia, a mesa e o varal com poucas peças de roupas lavadas. O ambiente é, claramente, de precariedade. Neste espaço, no entanto, “pela exposição do modo de vida, das relações e das negociações de poder” (MATIAS, 2018, p. 32), há de se notar, por sua vez, certa rede de solidariedades, de “agenciamento entre os indivíduos” (DELEUZE; GUATARI, 2000, p. 10), que contribui para o bem uns dos outros. Na ausência do Estado ou de instituições que deveriam, justamente, prover condições de

redução da pobreza, as personagens precisam “experimentar” ações alternativas para prover o mínimo necessário à sobrevivência cotidiana.

Nesse sentido, Quino, torcendo a visão negativa da *villa* e de seus habitantes que circula nas mídias, mostra os agenciamentos dessa multiplicidade de sujeitos e demandas: “o foco narrativo passa a incidir com mais nitidez sobre a marginalidade no modo de vida nas periferias, destacando a violência e o preconceito sofridos por seus moradores” (MATIAS, 2018, p. 36), sem, contudo, reduzi-los a tipos.

E, se a violência é associada sempre a esses locais, no quadrinho acima, embora se possam notar problemas de segurança, já que um dos moradores da casa está fazendo dela uma verdadeira “fortaleza”, nada indica que a violência seja praticada pelos moradores do local ou, ainda, que os habitantes da favela sejam violentos. Sugere-se, inclusive, que a violência vem de fora, posto que, pelo seu crescimento, essas zonas marginalizadas passam a incomodar a determinados grupos econômicos e políticos, tornando-se um problema de Estado que, por vezes, é tratado a partir de medidas de higienização social. O conjunto da representação coloca em dúvida as imagens que circulam no dia a dia e que associam a favela à delinquência, ao passo que aponta, também, para “a cegueira” da imaginação pública em relação ao cotidiano dos indivíduos que vivem na favela. Nesse sentido, como afirma Cadron, “la villa de emergencia continúa siendo un espacio amenazante aunque no tanto por las connotaciones que lleva habitualmente, sino por su capacidad de innovación y transformación constante” (CADRON, 2010, p. 13). Para além do crescimento territorial das favelas, seus habitantes ultrapassam as fronteiras impostas socialmente e tendem a engendrar caminhos alternativos, normalmente não autorizados pelas instituições oficiais. Deste modo:

Confinados a un espacio periférico y a una política que intenta volverlos invisibles, los marginales han “usurpado” el espacio urbano, se han salido del margen y, paulatinamente, se han ido “adueñando” de la ciudad. Ahora es el marginal el que impone los límites por donde se puede circular, el que dispone de ese espacio urbano y confina, paradójicamente, al poder hegemónico a pequeños guetos (edificios con vigilancia privada, barrios lujosos, *countries*, etcétera). Entonces, no solo los marginales invaden lo que se consideraba tradicionalmente “el centro”, sino que sus supuestos representantes traspasan los límites impuestos e incursionan en “el otro lado”, sino que opera desbaratando las fronteras establecidas (BUITURÓN, 2014, p. 17)

É, justamente, a incursão dos marginalizados nos *centros* urbanos que é tratada na tira a seguir, que compõe a série *Lixo da História*, de Angeli:

Imagem II - Fragmento de *Lixo da História*



Fonte: (ANGELI, 2013).

Ambientado no meio urbano, em “lugar de trânsito, onde as mais diversas histórias se entrelaçam e se bifurcam seguindo destinos aleatórios” (MATIAS, 2018, p. 21), o quadrinho de Angeli mostra-se com perspicácia a condição de “viajantes natos” (BOURRIAUD, 2009, p. 73) dos moradores da periferia, não restrita ao espaço da favela. Trate-se de um núcleo de ações, movimento e subjetividades que se expande, a partir de suas próprias vivências e andanças pelo centro da cidade. Seus indivíduos são verdadeiros não sujeitos situados no limite da interpelação, razão pela qual “invadem” o próprio espaço discursivo. Como o compreende Alberto Moreiras, essa é uma

[...] a figure that remains uninterpellated, indeed beyond interpellation, not because interpellation never reaches it, but rather because it marks the very limit of interpellation. [...] it is the figure that must live, within the place, in fear and trembling – in fear and trembling of interpellation, because it knows that interpellation spells its death: the instant its interpellation happens is also the instant where it itself ceases to exist. [...] [Also] it is the figure that absolutely arrives, regardless of expectations, a visitor rather than a guest, an event that may or may not produce fear and trembling, may or may not produce interpellation, but whose condition of possibility, whose immanence, is precisely a displacement from interpellation, an excess of it.// These two images are the two sides, or rather two of the sides, of a figure which is many figures, a figure that, precisely, will not be counted as one: the figure that I would call the non-subject of the political, not yet the stranger, neither an enemy nor a friend, rather an absolute non-friend, an uncanny and disturbing form of political presence to the extent that it remains, in and through its arrival, a hard memory, a hard reminder of that which has always already been there, beyond subjection, beyond grasp, beyond retrieval, not even obscene, not even abjected, rather simply there, a tenuous facticity beyond facticity, an invisible *punctum* of ineluctable, intractable materiality, always on the other side of belonging, of any belonging (MOREIRAS, 2004, p. 2)

Nesse sentido, como afirma Bourriaud (2009), não seria errôneo dizer que esses indivíduos, embora desterritorializados, fragmentados, carregam em si as marcas do seu lugar de “origem”, e deste modo, ao incursionar nos centros das cidades, faz a favela tocar outros territórios, transtornando-os, também. Pensada como ilha urbana, a favela se apresenta, então, como “uma organização do espaço por onde se deslizam corpos, [onde há uma] interseção de corpos em movimento; o conjunto de movimento dos corpos que acontece em seu interior, assim como os movimentos de desterritorialização que o atravessam” (LUDMER, 2010, p. 04). A periferia expande-se para as relações, pois se apresenta como:

Um território físico, mas também um “eu” [...] ou uma instituição. Nesse território, as relações se transformam em relações topológicas, os limites ou fissuras identificam a ilha como região exterior/interior: como território dentro da cidade (e por extensão, da sociedade) e, ao mesmo tempo, fora da própria divisão (LUDMER, 2010, p. 05).

Como podemos notar na tira acima, “os habitantes da favela-ilha cruzam fronteiras e vão de um lugar a outro” (FRANÇA, 2017, p. 126), se “trata, pues, de luchar para abrir rutas y valorizar los contactos. La actualidad planetária le da la razón: en todas partes, individuos con arresto domiciliario, desplazamientos, vías migratórias (BOURRIAUD, 2009, p. 77) se encontram, se chocam, provocando atritos que constituem a vida urbana contemporânea, especialmente nas grandes cidades.



É isso que se evidencia na tira, enquanto duas famílias se ajeitam como podem debaixo de um viaduto, fazendo deste uma morada, ainda que provisória, e uma terceira família de “viajantes” periféricos depara-se, em frente a uma loja, com vários televisores, no momento exato em que se veicula uma promessa de candidatura, na qual o político afirma que, se eleito, construirá pontes, elevados e viadutos. Ante tal promessa, uma das personagens mostra-se “aliviada”, já que esse projeto político lhe garante “onde morar”. Obviamente, o procedimento do quadrinista consiste, aqui, em deslocar ou inverter o ponto de vista, pois não se trata de endossar ou apoiar o projeto do candidato, mas de ironizar o fato de que, ao preocupar-se com obras monumentais que dão visibilidade ao nome do próprio político e podem converter-se em projetos eleitoreiros, esse tipo de posicionamento político opta por deixar de lado necessidades básicas da população, como o direito à moradia. O quadrinista, por sua vez, opera como uma espécie de trapeiro, que, ao escavar o “lixo da história”, não deixa de horrorizar-se com o que vê, uma vez que, como já havia anunciado Benjamin (1985), cada documento de cultura (e, portanto, de civilização, também) constitui-se num documento de barbárie. De certo modo, pela “linguagem livre de rebuscamentos, pelo cenário, e a escolha de personagens excluídas socialmente” (MATIAS, 2018, p. 32), o que faz Angeli com essa tira é, pois, “trazer vozes e situações do cotidiano de pessoas muitas vezes esquecidas ou invisíveis nos grandes centros urbanos” (MATIAS, 2018, p. 32), mostrando o descaso para com a população brasileira de classe média baixa, que, não tendo lugar digno para viver, põe-se a perambular pelas ruas, sem morada fixa, desprotegida, ficando em qualquer lugar que lhes pareça minimamente seguro.

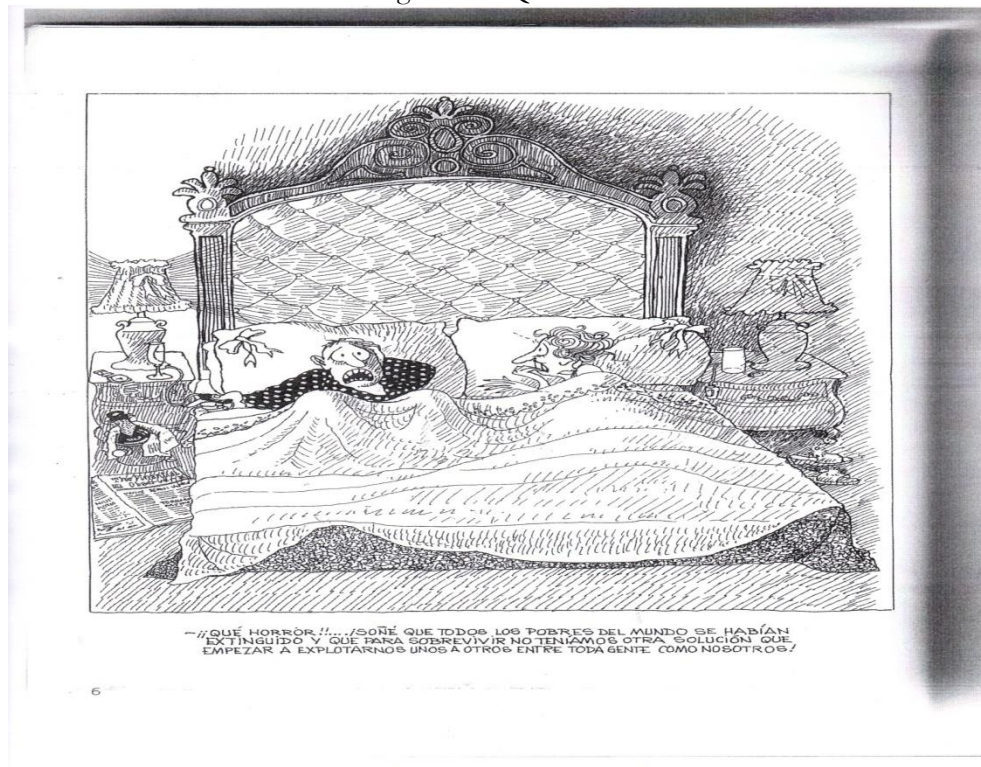
Além disso, ao colocar em primeiro plano personagens comuns e situações que se tornam corriqueiras das ruas, (MATIAS, 2018), o quadrinista convida os/as leitores/as a refletir acerca do sistema político do país, que se “preocupa” apenas com o bem estar de certa camada da sociedade, enquanto ignora voluntariamente grupos que não têm o mínimo necessário para viver. Assim como a família que está assistindo ao discurso político pela vitrine de uma loja, diversas pessoas vêem suas vidas passarem, “como leitores de enredos alheios” (MATIAS, 2018, p. 21), sem nenhuma oportunidade de ascensão, de melhoria de vida, pois são indivíduos relegados ao limbo do esquecimento. São os estranhos que nos fala Bauman (2004), que toda sociedade produz:

Os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...]; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente [...] e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória, [...] se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. Ao mesmo tempo que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável (BAUMAN, 2004, p. 20).

Esses estranhos são, então, repudiados, discriminados, inferiorizados no meio social, só “servindo” como mão-de-obra a ser explorada. Afinal, essa é a visão que se vincula pelo menos “a partir de meados do século XVI, quando se formou a ideia de um mundo colonial habitado por gente ‘naturalmente inferior’, programada pela natureza para trabalhar e servir” (BONNICI, 2009, p. 253). Sua instabilidade converte-se, na tira, em fratura que fragiliza a ordem (do discurso) estabelecida, confrontando-a, justamente, com aquilo que o discurso da ordem (política) ignora. A presença dessas personagens figura, na representação, como um limite fantasmático, discurso semi-mudo que põe à prova o

discurso e os sujeitos da política, fazendo emergir vozes, corpos e expressões de não sujeitos e, portanto, de outras políticas, em geral postas à margem no tecido social. Como veremos na tira a seguir, essa é a condição pela qual a sociedade “aceita” conviver com tais indivíduos.

Imagem III - Quien anda ahí<sup>3</sup>



Fonte: (QUINO, 2012).

Destacando no pequeno enredo “dilemas existenciais e morais encenados na arena da vida” (MATIAS, 2018, p. 21-22), Quino problematiza os modos como, geralmente, os pobres e marginalizados são vistos pelas classes sociais mais abastadas. Vivendo em suas casas luxuosas feitas fortalezas para não terem maior contato com os “indesejáveis”, determinados indivíduos e grupos sociais aproveitam-se da condição desfavorecida dos pobres para fazer deles mero objeto de exploração ou de espetacularização. Repete-se uma história de descaso que remete a uma tradição marcada pela colonialidade, cuja política se sustenta, justamente, sobre naturalização da exploração de corpos, da mão de obra e de mentes, assim como pela manutenção da rigidez das estruturas sociais (MIGNOLO, 2007). Como afirma Penkala:

Se considerarmos a história da humanidade desde o princípio, veremos uma “máquina” criada pelo estado e lubrificada pela sociedade, que repete e realimenta essa realidade, excluindo, criminalizando, confinando os pobres, os periféricos. Pessoas classificadas com um “tipo” que não é aceito nos meandros do resto da sociedade, um “tipo de gente” que não serve para morar ao lado, nem para abrir um mercado no bairro, nem para estudar na mesma escola que um outro tipo de gente (PENKALA, 2006, p. 16).

<sup>3</sup>Transcrevemos, aqui, o trecho verbal da tira, para facilitar sua visualização: “¡¡Qué horror!!... ¡Soñé que todos los pobres del mundo se habían extinguido y que para sobrevivir no teníamos otra solución que empezar a explotarnos unos a otros entre toda gente como nosotros!”

Então, se esses indivíduos (não sujeitos) normalmente não “devem” estar ao lado de sujeitos “civilizados”, só serão vistos como agentes para benefício alheio. Trata-se da “gran capacidad de incorporar a los pobres, los humildes, los descamisados, a la ciudad y a la nación, mediante formas clientelistas, que ha caracterizado el modelo urbano de los años de crecimiento” (PENKALA, 2006, p. 07) no contexto do Estado (neo)liberal, que “invisibiliza” o custo humano de seu crescimento (econômico, industrial, urbano, etc): “De ahí que parezca que se ha perdido toda fe en la movilidad ascendente y se ha creado un ambiente en el que la pobreza se presenta en la sociedad urbana” (PENKALA, 2006, p. 11) como algo natural. Ainda que, aqui, tal questão figure na tira de Quino, não é uma realidade restrita à Argentina:

La colectividad de la experiencia de lo marginal hace que, a pesar de referencias a espacios concretos o momentos históricos, las experiencias vividas se parezcan, sea en una favela en Brasil, sea en una villa de Buenos Aires. Ello se debe al hecho de que la pobreza se ha ensanchado considerablemente (PENKALA, 2006, p. 13).

E esse processo de fazer emergir é a crítica social que se explora na tira abaixo, de Angeli:

#### Imagem IV - *Lixo da história*



Fonte: (ANGELI, 2013).

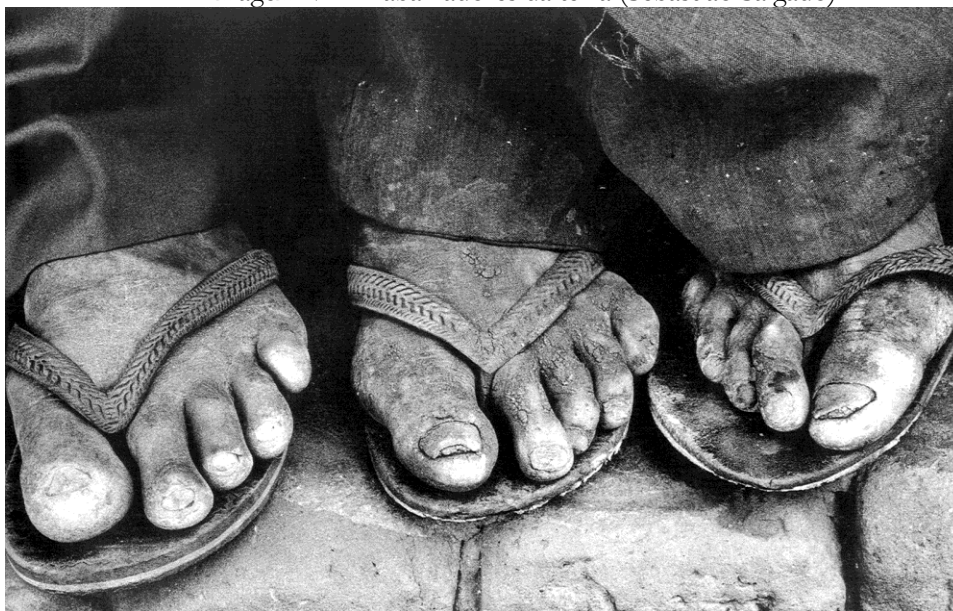
Na tira acima, como “resposta às rejeições sociais sofridas por meio do preconceito, da invisibilidade e da [dificuldade] de se inserir na sociedade que a cerca” (MATIAS, 2018, p. 34), certa camada da população se levanta, colocando-se “em pé” de igualdade contra um número relativamente pequeno de pessoas, que, no entanto, parece querer deter o controle das instituições e do Estado. Não se mostra o rosto dessa multiplicidade de indivíduos que está se posiciona contra o que parece ser uma pequena elite (dirigente) da sociedade, o que confere à tirinha um tom de “universalidade”: são os “muitos” esquecidos, pobres marginalizados do tecido social, interpelados por grupos que normalmente não os veem nem os consideram dignos de diálogo, mas, na tira, os interpelam tentando negar-lhes o direito à fala a partir de um procedimento de deslegitimação (“quem vocês pensam que são?”) que faz ecoar o autoritarismo que marca as relações em nosso tecido social. A interpelação dialoga, de certo modo, com o conhecido “Você sabe com quem está falando?”, que procura determinar a quem cabe exercer quais papéis nas relações e nos debates político-sociais, no Brasil, perspectiva não só hierárquica, mas também classista e racista.

Ao não mostrar os traços que distinguiriam um indivíduo do outro, no que concerne a essas personagens anônimas, sugere-se um tipo muito problemático de pertencimento, projetado a partir de “uma desconstrução da categoria de pessoa explorando formas do impessoal ou anônimo que insistem em interrogar a intensidade de uma vida que é irredutível a um eu e ao indivíduo” (GARRAMUÑO, 2016, p. 11). Paradoxalmente, os “comuns”, na tira, são (literalmente) muito maiores do que aqueles que, devidamente identificáveis, os interpelam, o que também sugere uma espécie de “potência dos pobres” ou “dos muitos” (JUSTINO, 2015) como aposta coletiva de ação politizada e alternativa aos modos de organização já territorializados no tecido social (categorias sindicais, grupos político-partidários, movimentos encabeçados por organizações não governamentais, etc.). De acordo com Florencia Garramuño:

Nessa irredutibilidade da vida à forma individual, a trama de relações nas quais se manifesta uma vida impessoal adquire protagonismo para definir, num entorno de afetos e relações, mais que o desenvolvimento de uma subjetividade ou a noção de um grupo ou coletivo entendido sob a ideia de uma identidade compartilhada (GARRAMUÑO, 2016, p. 12).

Outro ponto que merece destaque é o modo como se estruturada a tirinha. Não por acaso, é uma minoria específica da população que detém a palavra, enquanto a grande maioria, não fala ou, quando não é ouvida ou, ao contrário, vê ser negada sua condição de sujeitos do discurso. Mais do que isso, são invisibilizadas, negligenciadas, apagadas socialmente, como fica sugerido concretamente pela própria imagem, que, aliás, remete a uma conhecida fotografia de Sebastião Salgado. De acordo com Matias (2018), o fato de nenhum personagem representante da população que resiste seja visto em sua totalidade pode ser interpretado como uma forma de criticar a exclusão social.

Imagem V – Trabalhadores da terra (Sebastião Salgado)



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/21/0d/56/210d56b8055fc719a226f7a12e5d158c.jpg>

O que faz Angeli, na tirinha, “é jogar com os signos em vez de destruí-los, colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1997, p. 13). Por meio dessa estratégia, se consegue “construir um registro de vozes incomensuráveis que descentram as histórias das pessoas e dos indivíduos

e superpõem tempos históricos em busca de uma história na qual emerge ‘a vida impessoal’” (GARRAMUÑO, 2016, p. 15), que é também a vida de uma forma de vida de muito marginalizados e periféricos.

### Considerações finais

A temática da periferia, assim como a construção das complexas multiplicidades de não sujeitos que nela vivem, se multiplicam na época contemporânea, apontando para a complexidade de formas de vida que nem sempre se deixam representar tranquilamente sob a categoria como “sujeito” ou ser reduzido a um tipo social. Como afirma Dalcastagné (2012), comumente se pensa a literatura e as artes como territórios de liberdade, lugar frequentado por todos os indivíduos que tenham algo a dizer sobre si ou sobre o mundo, mas, não nos enganemos, podemos verificar um processo de idealização de “um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 191).

Uma vez que se reconhece a literatura e as artes como práticas humanas engendradas por poderes, torna-se possível questionar as representações que se fazem da periferia e da gente periférica. Nesse processo, reivindicam-se vozes e imagens múltiplas e surgem, também, artefatos que já não se acomodam num gênero, sequer em categorias como literário e não literário, pois mobilizam uma singularidade porosa, que discute noções como “povo”, “pobre”, “trabalhador”, mas também se constituem numa espécie de comunidade ímpar, dos comuns, de “práticas latino-americanas que têm colocado em discussão formas de exploração de noções contemporâneas relacionadas à imaginação (GARRAMUÑO, 2006, p. 15), ao “viver junto” e à subjetividade.

Em relação às tiras de *Lixo da História* e *Quien anda ahí*, como afirma Matias, “desde a sua origem, tais obras já propõem uma alternativa, uma forma diferente (em muitos casos, crítica) de contar uma história, de compor seus personagens e [apresentar] o mundo” (MATIAS, 2018, p. 38). Daí que tais obras sejam “marcadas [...] por uma espécie de tensão, que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor à representação [dos pobres] já fixada na tradição” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 09). É justamente nessa construção de mundos e indivíduos plurais, diaspóricos, desterritorializados, radicantes, que reside a potência dos quadrinhos aqui analisados, pois, por essa via, eles conferem voz a categorias e indivíduos (não sujeitos) marginalizados e invisíveis na sociedade, assim como potencializam a crítica de uma cultura consumista que explora e espetaculariza a pobreza, ao mesmo tempo em que mostram modos alternativos de captar essa realidade, na linguagem.

### Referências

- ANGELI FILHO, Arnaldo. **Lixo da História**. Brasil: Quadrinhos na Cia, 2013.
- BARTHES, Roland. **Aula**. (trad. Leyla Perrone-Moisés). 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. (trad. Carlos Medeiros). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BONNICI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-Colonialistas. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. (Trad. Michèle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

- BUITURÓN, Marcela Crespo. La Frontera: un espacio complejo en la problemática de la marginalidad del siglo XXI. Apostillas a dos novelas argentinas. **Gramma**, San Salvador, n. 52. p. 12-25, 2014. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6069307.pdf>. Acesso em: 30 maio. 2018.
- CADRON, Ilse. **La representación de la villa de emergencia en *La Villa de César Aira*, *Vivir Afuera* de Rodolfo Fowill e *Impureza* de Marcelo Cohen**. Tese (Doutorado em Letras) Universiteit Gent. Wijsbegeerte. 2010. Disponível em: [https://lib.ugent.beq.../RUG01-001457857\\_2011\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.beq.../RUG01-001457857_2011_0001_AC.pdf). Acesso em: 30 maio. 2018.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- FRANÇA, Bárbara Xavier. Estranheza e vertigem na literatura Latino-americana contemporânea: pensar as ilhas contemporâneas em “La villa” e “Opisanie Swiata”. **Teoria, Crítica Literária, outras Artes e Mídias**. Belo Horizonte, v. 23. n. 2. p. 122-135, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/download/.../1125611392>. Acesso em: 31 jul. 2018.
- GARRAMUÑO, Florencia. O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 48, p. 11-28. 2018.
- JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre e escrever o presente**. 1. ed. Campina Grande: EDUEP, 2015.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LAERTE. **Piratas do Tietê – a escória em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- LAVADO, Joaquín Salvador. **Quien anda ahí**. Argentina: De la Flor, 2012.
- LUDMER, J. Literaturas posautônomas. **Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- LUDMER, J. Notas para Literaturas posautônomas III. **Blog de Josefina Ludmer**, 2010. Disponível em: <http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-paraliteraturasposautonomas-iii/>. Acesso: 29 jun. 2018.
- MATIAS, Marcus Vinicius. Pelo canto do olho, Esquinas: poesia gráfica e marginalidade. In: MATIAS, Marcus Vinicius; QUEIROZ, Jozefh. **Quadro a quadro: o que há por trás das narrativas gráficas**. Maceió: EDUFAL, 2018.
- MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Trad. Silvia Jawerbaum y Julietabarba. Barcelona: Gedisa, 2007.
- MOREIRAS, Alberto. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). **The Bible And Critical Theory**, n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.
- PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro: marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diégetica de Cidade de Deus**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Ciências da Comunicação. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2006. Disponível: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2606>. Acesso em: 01 set. 2018.
- SUSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbaisnaoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp> >. Acesso em: 29 jun. 2018.