

Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ  
Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde

**DIEGO LUIZ DOS SANTOS**

**CULTURA PSICANALÍTICA NAS PÁGINAS DE QUADRINHOS  
AUTOBIOGRÁFICOS (ESTADOS UNIDOS, 1968-1989)**

Rio de Janeiro

2022

**DIEGO LUIZ DOS SANTOS**

**CULTURA PSICANALÍTICA NAS PÁGINAS DE QUADRINHOS  
AUTOBIOGRÁFICOS (ESTADOS UNIDOS, 1968-1989)**

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, como requisito para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História das Ciências.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristiana Facchinetti  
Co-orientador: Prof. Dr. Rafael Alves Lima

**Rio de Janeiro  
2022**

**DIEGO LUIZ DOS SANTOS**

**CULTURA PSICANALÍTICA NAS PÁGINAS DE QUADRINHOS AUTOBIOGRÁFICOS**

(ESTADOS UNIDOS, 1968-1989)

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, como requisito para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História das Ciências.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristiana Facchinetti  
(Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)  
– Orientadora

---

Prof. Dr. Rafael Alves Lima – Coorientador  
(Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM)

---

Prof. Dra. Belinda Piltcher Haber Mandelbaum  
(Departamento de Psicologia Social e do Trabalho da Universidade de São Paulo)

---

Yonissa Marmitt Wadi  
(Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná)

---

Prof. Dr. Robert Wegner  
(Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)

---

Luiz Otávio Ferreira  
(Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)

**SUPLENTES**

---

Prof. Dr. Flavio Coelho Edler  
(Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)

---

Prof. Dr. Pedro Felipe Neves de Muñoz  
(Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [PUC-Rio])

Ficha Catalográfica

---

S237c Santos, Diego Luiz dos.

Cultura psicanalítica nas páginas de quadrinhos autobiográficos (Estados Unidos, 1968-1989) / Diego Luiz dos Santos ; orientado por Cristiana Facchinetti. – Rio de Janeiro : s.n., 2022.  
185 f.

Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) –  
Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2022.  
Bibliografia: 172-185f.

1. Psicanálise. 2. Antropologia Cultural. 3. História do Século XX.  
4. Estados Unidos.

CDD 150.195

---

Catálogo na fonte - Marise Terra Lachini – CRB6-351

## Agradecimentos

À minha orientadora Cristiana Facchinetti por ter acreditado e motivado desde muito antes do doutorado. Agradeço por ter tido paciência e me ensinado tanto e por ter me apoiado em meio a minhas crises, dúvidas e angústias.

Ao meu coorientador, Rafael Lima, por ter trazido um novo olhar, fundamental para a realização desta pesquisa.

Aos membros da banca, Belinda Mandelbaum, Luiz Otávio Ferreira, Robert Wegner, Yonissa Wadi, Flavio Edler e Pedro Muñoz, não apenas por terem aceitado participar deste momento tão importante em minha trajetória, mas por serem inspiração para mim e tantos outros pesquisadores.

À Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), instituição que me orgulho tanto de ter feito parte. Agradeço não só pela bolsa concedida e por todo apoio, mas pelo papel desempenhado durante o momento mais difícil de nossa história recente.

À professora Ana Venancio pelas muitas conversas e direcionamentos, dentro e fora da sala de aula.

Aos amigos da secretaria acadêmica da Casa de Oswaldo Cruz, sempre tão dispostos e presentes: Sandro, Paulo, Maria Claudia.

Aos companheiros de jornada acadêmica e pessoal que estiveram a meu lado ao longo destes quatro anos: Janaine, Lucas, Adnê, Roberta, Thaís, Ramon, Matheus, Analice e Avohanne.

Àqueles que me acolheram e me ajudaram neste outro canto do país: Jéssica, Paulo, Denise, Mara, Jean, Mariana, Carlos e Breno.

À Karen que mesmo após tanto tempo ainda se surpreende com as coincidências de nossas “trajetórias gêmeas”.

Às pessoas que surgiram tão de repente em minha vida e tornaram tudo mais leve: Carol Guimarães, Carolina Oliveira, Clícia, Juliane e Carolina Valente.

Aos amigos mais antigos que, mesmo distantes, fizeram parte desta trajetória: Rafael, Jean, Douglas, Jonathan, Nathiele, Luiz Augusto, Raiane, Ricardo, Ana Paula, Guilherme, Junior, Halana, Hellen, Jhone (...)

À Livia por ter me ajudado a me encontrar (e a me perder por vontade própria).

À minha mãe, Janety e ao meu pai Orlando, que jamais deixaram de me apoiar.

A presença e o apoio de cada um de vocês foi essencial nesta trajetória.

Obrigado!

“Não há nada menos espontâneo do que uma carta, nada menos transparente do que uma autobiografia, feita para ocultar tanto quanto para revelar. Mas essas sutis manipulações do esconder/mostrar nos levam, pelo menos, à entrada da fortaleza.”

*História da Vida Privada, vol. 04* - Michelle Perrot

## Resumo

O trabalho tem como objetivo promover o debate acerca da influência da cultura psicanalítica na construção das subjetividades estadunidenses durante as décadas de 1970 e 1980.

Historiadores da psicanálise e dos saberes psi em geral observam que no período pós-Segunda Guerra Mundial, em grande parte do Ocidente, a psicanálise não só foi apropriada pela psiquiatria, como passou a atravessar os mais diversos saberes locais. Nesta dinâmica, ideias psicanalíticas passaram a integrar esferas artísticas, publicitárias, jornalísticas, entre outras, influenciando e sendo influenciadas pela cultura de cada local onde foi apropriada. Este fenômeno tornou possível a construção de modos não apenas científicos, mas populares, de interpretações acerca da loucura e da construção das subjetividades.

Partindo desta premissa, a tese discute as especificidades dessa apropriação e seus impactos para a construção da história de pessoas comuns e de suas vidas nos Estados Unidos na segunda metade do século XX. As principais fontes de pesquisa foram obras de artistas *underground* estadunidenses que inseridos no contexto da contracultura, produziram e distribuíram histórias em quadrinhos marginais de cunho autobiográfico com objetivo de investir num processo de *construção-de-si* e firmar um posicionamento crítico aos valores morais hegemônicos na cultura estadunidense.

À luz de conceitos como *cultura psicanalítica*, de Sérvulo Figueira, *apropriação* de Roger Chartier e *circulação de saberes* de Kapil Raj, foi possível compreender como os artistas elegeram categorias psicanalíticas como “recalque” e “neurose”, com objetivo de contestar as instituições sociais e os ideais de família nuclear reforçados durante a Guerra Fria.

O trabalho, portanto, nos oferece um vislumbre acerca das maneiras como a arte e os saberes psi podem ser mobilizados como instrumentos de crítica e transformação social e cultural.

Palavras-chave: cultura psicanalítica; histórias em quadrinhos; psicanálise; contracultura; liberação sexual.

## **Abstract**

The paper aims to promote the debate about the influence of psychoanalytic culture in the construction of American subjectivities during the 1970s and 1980s.

Historians of psychoanalysis and psi knowledge in general observe that in the post-World War II period, in much of the West, psychoanalysis was not only appropriated by psychiatry, but also passed through the most diverse local knowledge. In this, dynamic ideas of psychoanalytic culture influence, projected artistic spheres, among others, each one of them being influenced by the local culture where it was appropriated. This phenomenon is possible to build not only scientific but popular ways of understanding madness and subjectivities.

Based on this premise, the thesis discusses the specificities of this appropriation and its common impacts on the construction of the history of people and their lives in the United States in the mid-twentieth century. The main sources of research were works by American underground artists who inserted themselves into the context of the counterculture, produced and distributed marginal comics of an autobiographical nature with the objective of investing in a process of self-construction and establishing a critical position on the hegemonic moral values in American culture.

In addition to concepts such as psychoanalytic culture, by Sérvulo Figueira, appropriation by Roger Chartier and circulation of knowledge by Kapil Raj, it was possible to understand how artists chose psychoanalysis as “repression” and “neurosis”, with the aim of contesting social institutions and reinforced ideals of nuclear family during the cold war.

The work, therefore, offers us a glimpse into the ways in which art and psi knowledge can be mobilized as instruments of criticism and social and cultural transformation.

**Keywords:** Psychoanalytic culture; Comic books; Psychoanalysis; Counterculture; Sexual liberation.



## Lista de Figuras

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1: SPIEGELMAN, Art. Breakdowns: retrato do artista quando jovem, 2009, s/p.....   | 56  |
| Figura 2: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 24. ....   | 63  |
| Figura 3: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 02. ....   | 66  |
| Figura 4: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 06. ....   | 68  |
| Figura 5: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 07. ....   | 69  |
| Figura 6: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 09. ....   | 69  |
| Figura 7: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 24. ....   | 72  |
| Figura 8: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 27. ....   | 73  |
| Figura 9: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 30. ....   | 74  |
| Figura 10: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 35. ....  | 75  |
| Figura 11: CRUMB, Robert. Meus Problemas com as Mulheres. In: _____. Meus Problemas com as Mulheres. Conrad Editora, 2010, p. 37. ....                 | 79  |
| Figura 12: CRUMB, Robert. Meus Problemas com as Mulheres. In: _____. Meus Problemas com as Mulheres. Conrad Editora, 2010, pp. 37-38.....              | 80  |
| Figura 13: CRUMB, Robert. Meus Problemas com as Mulheres. In: _____. Meus Problemas com as Mulheres. Conrad Editora, 2010, p. 41. ....                 | 81  |
| Figura 14: CRUMB, Robert. As Aventuras de R. Crumb em Pessoa. In: _____. Minha Vida. Conrad Editora, 2005, p. 12.....                                  | 84  |
| Figura 15: CRUMB, Robert. Whiteman. In: _____. América. Conrad editora, 2004, p. 24. ....  | 85  |
| Figura 16: CRUMB, Robert. Whiteman. In: _____. América. Conrad editora, 2004, p. 25. ....  | 86  |
| Figura 17: CRUMB, Robert. Whiteman. In: _____. América. Conrad editora, 2004, p. 27. ....  | 87  |
| Figura 18: Robert Crumb. A mente suja de Robert Crumb, 2021. ....  | 92  |
| Figura 19: RUDAHL, Sharon. Acid Revolution. In: KOMINSKY, Aline (org.). El Perfecto. BERKELEY: Print Mint, 1973. p. 31. ....                           | 93  |
| Figura 20: KOMINSKI-CRUMB, Aline. Pra que serve uma Bunch? In: _____. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 79.....                           | 97  |
| Figura 21: KOMINSKI-CRUMB, Aline. Blabette & Arnie: Uma história dos pais da Bunch. In: _____. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 62. .... | 100 |
| Figura 22: KOMINSKI, Aline. Saca só, bicho! In: _____. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 23.....  | 101 |
| Figura 23: KOMINSKI-CRUMB, Aline. Saca só, bicho! In: _____. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 24. ....                                   | 102 |
| Figura 24: SPIEGELMAN, Art. Maus. In _____. Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.....                              | 109 |
| Figura 25: SPIEGELMAN, Art. Sonho Real. In _____. Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.....                        | 112 |
| Figura 26: SPIEGELMAN, Art. Prisioneiro do Planeta Inferno. In _____. Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p. ....   | 113 |
| Figura 27: Art. Prisioneiro do Planeta Inferno. In _____. Breakdowns: Retrato do artista quando  |     |

|   |     |
|---|-----|
| jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.....   | 114 |
| Figura 28: SPIEGELMAN, Art. “Cracking Jokes: Breve Investigação sobre vários aspectos do humor”. In: In: ROTH, Michael S. (org.). Freud: Conflito e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 149..... | 118 |
| Figura 29: SPIEGELMAN, Art. “Cracking Jokes: Breve Investigação sobre vários aspectos do humor”. In: In: ROTH, Michael S. (org.). Freud: Conflito e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 150..... | 118 |
| Figura 30: CRUMB, Robert. “As cnofissões de R. Crumb”. In: _____. Minha Vida. São Paulo: Conrad, 2005, p. 16.....   | 120 |
| Figura 31: SHELTON, Gilbert. Sem título. In: CRUMB, Robert. et al. Zap Comix. 2ª edição. São Paulo: Conrad editora. 2005, p 22.....   | 124 |
| Figura 32: KOMINSKY-CRUMB, Aline. Bunch se diverte sozinha. In: _____. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 32.....   | 131 |
| Figura 33: SPIEGELMAN, Art. Pequenos Sinais de Paixão. In: _____ Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.....  | 134 |
| Figura 34: WILSON, S Clay. “Capitão Sporra e os Piratas Pervertidos”. In: CRUMB, Robert et al. Zap Comix. São Paulo: Conrad Editora, 2005, p. 76.....   | 138 |
| Figura 35: Capa de Trina Robbins para a revista It Ain't Me, Babe. In: ROBBINS, Trina et al. It Ain't Me, Babe. San Francisco: Last Gap, 1970.....  | 145 |
| Figura 36: BRAND, Michelle. “Monday” . In: ROBBINS, Trina et al. It Ain't Me, Babe. San Francisco: Last Gap, 1970, p. 10. ....  | 146 |
| Figura 37: BRAND, Michelle. “Monday” . In: ROBBINS, Trina et al. It Ain't Me, Babe. San Francisco: Last Gap, 1970, p. 11. ....  | 147 |
| Figura 38: RUDAHL, Sharon. “Sativa”. In: MAVRIDES, Paul. The Complete Wimmen's Comix, vol 1. Singapura: Fantagraphic Books, 2016, p. 63.....  | 150 |
| Figura 39: KOMINSKY, Aline. “Goldie”. In: MAVRIDES, Paul. The Complete Wimmen's Comix, vol 1. Singapura: Fantagraphic Books, 2016, p. 40.....   | 152 |
| Figura 40: KOMINSKY, Aline. “Goldie”. In: MAVRIDES, Paul. The Complete Wimmen's Comix, vol 1. Singapura: Fantagraphic Books, 2016, p. 43.....   | 153 |

# Sumário

|   |     |
|---|-----|
| Introdução .....  | 1   |
| - <b>Revisão historiográfica</b> .....  | 6   |
| - <b>Pressupostos teóricos e metodológicos</b> .....  | 9   |
| a) <i>Sobre a cultura psicanalítica</i> .....   | 9   |
| b) <i>Sobre autobiografias</i> .....  | 12  |
| - <b>Fontes:</b> .....  | 15  |
| - <b>Sobre a Tese:</b> .....  | 17  |
| Capítulo 1 - Psicanálise(s) no Novo Mundo .....   | 19  |
| 1.1. <i>Medicalização e popularização da psicanálise nos Estados Unidos</i> .....   | 20  |
| 1.1.1. <b>A Psicanálise chega ao novo mundo</b> .....   | 20  |
| 1.1.2. <b>Psicanálise = Psiquiatria (?)</b> .....   | 22  |
| 1.1.3. <b>Freud é Pop</b> .....   | 29  |
| 1.2. <i>Usos políticos e culturais da psicanálise a partir da segunda metade do século XX</i> .....   | 34  |
| 1.2.1. <b>A psicologia do ego interpreta o sonho... americano!</b> .....  | 34  |
| 1.2.2. <b>Macartismo, delinquência e um psiquiatra que não gostava de quadrinhos</b> .....  | 40  |
| 1.2.3. <b>Uma resposta à ética da maturidade chega pela esquerda: Herbert Marcuse e a apropriação da psicanálise pelos intelectuais</b> ..... | 44  |
| Capítulo 2 – A Revolta dos Neuróticos: o surgimento dos quadrinhos <i>underground</i> .....   | 51  |
| 2.1. <b>Quadrinhos e Rebeldia</b> .....   | 54  |
| 2.2. <b>Surge a primeira autobiografia em quadrinhos</b> .....  | 59  |
| 2.3. <b>O neurótico e a Virgem Maria</b> .....  | 64  |
| 2.4. <b>Outro neurótico e as mulheres</b> .....   | 77  |
| Capítulo 3 – Lar, terrível lar! .....   | 89  |
| 3.1. <b>Artistas contra a maturidade</b> .....  | 89  |
| 3.2. <b>A (não tão) pacata vida nos subúrbios</b> .....   | 94  |
| 3.3. <b>O mal-estar e a cena familiar</b> .....   | 103 |
| 3.4. <b>Édipo em quadrinhos</b> .....   | 116 |
| Capítulo 4 – Gozar da liberdade .....   | 122 |
| 4.1. <b>Faça amor, não faça guerra</b> .....  | 123 |
| 4.2. <b>Caindo no Clichê</b> .....  | 135 |
| 4.3. <b>Uma revolução dentro da revolução</b> .....   | 141 |
| Considerações Finais .....  | 157 |
| Apêndice: Breve Glossário de conceitos psicanalíticos .....   | 163 |
| Fontes: .....   | 172 |
| Referências Bibliográficas: .....   | 173 |

## Introdução

No prefácio de uma história em quadrinhos que circulava entre *hippies* e universitários estadunidenses nos anos 1970, o narrador, identificando-se como um neurótico obsessivo, faz um manifesto pela união de todos aqueles que sofrem de alguma neurose: “se todos nós, neuróticos, estivéssemos unidos, entrelaçaríamos o mundo muitas vezes em uma vasta cadeia de sofrimento comum” (GREEN, 1972: 02).

A partir de então, os quadrinhos de muitos outros artistas, como Art Spiegelman (2009), Robert Crumb (2010: 37), Aline Kominsky-Crumb (2011: 137) e outros, passaram a apresentar também personagens descritos desta maneira: “Neuróticos”.

A noção de neurose a qual estes artistas se referiam é mais um dos muitos conceitos surgidos ou popularizados pela psicanálise – como inconsciente, recalque, neurose, superego, etc. – e que, em meados do século XX, passaram a se tornar cada vez mais presentes no vocabulário cotidiano de grande parte do Ocidente (ZARETSKY, 2005: 26).

A partir da década de 1960, no interior de um movimento artístico surgido entre jovens rebeldes estadunidenses, muitos destes conceitos psicanalíticos foram escolhidos, dentre um grande repertório disponível, como ferramentas privilegiadas para expressão de si e da sociedade em que estavam inseridos.

O movimento dos quadrinhos *underground* surgiu nos Estados Unidos por volta de 1968 em meio aos diversos movimentos contraculturais do período (HATFIELD, 2005). Assim, os valores da contracultura, que já eram expressos na música, na literatura, etc (GAIR, 2007), agora estavam presentes também nas histórias em quadrinhos (HQs). Descrito pelo pesquisador Charles Hatfield (2005: IX) como “obsceno, selvagem e libertador, inovador, radical e (...) estritamente circunscrito”, os artistas *underground* construíram histórias transgressoras que desafiavam o *status quo* no nível político e sociocultural. Nesta tese, demonstro que estes mesmos quadrinhos podem nos revelar também o impacto da cultura psicanalítica na produção de subjetividades dos sujeitos.

Este trabalho é um desdobramento da pesquisa de mestrado realizada entre 2015 e 2017 no laboratório de Culturas e Identidades da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, sob orientação da Prof. Dr<sup>a</sup> Yonissa Marmitt Wadi. A dissertação, que recebeu o título “*Eu era oficialmente uma Artista Louca*”: Uma análise da Autobiografia em Quadrinhos de Ellen Forney, buscou problematizar a *graphic novel*<sup>1</sup> intitulada *Marbles: Manic, Depression*,

---

<sup>1</sup> As histórias em quadrinhos podem ser publicadas com diversos formatos, sendo que os principais são os “*comic books*” e as “*graphic novels*”. O primeiro formato, *comic book*, refere-se a revistas de histórias em quadrinhos

*Michelangelo and Me*, escrita e desenhada pela quadrinista estadunidense Ellen Forney e publicada em 2012 nos Estados Unidos. No enredo, a personagem trata de suas experiências após ter sido diagnosticada como bipolar no fim da década de 1990. A maior parte da narrativa se passa entre os anos de 1998 e 2002, buscando destacar o processo pelo qual a paciente recebe o diagnóstico de transtorno bipolar e acompanha os desdobramentos terapêuticos e medicamentosos advindos desse enquadre (ROSENBERG, 1997), até o momento em que a personagem encontrou estabilidade emocional. A análise dessa obra permitiu identificar uma série de nuances da vivência do sujeito tal como ele foi classificado pela psiquiatria “biológica” no final do século XX, após a globalização do *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM)<sup>2</sup>. Entre essas vivências, destacam-se as experiências com medicamentos, o estigma, as diferentes teorias que estabelecem conexão entre loucura e criatividade, além das práticas de “cuidado de si” (FOUCAULT, 1984) adotadas pela personagem em relação a seu diagnóstico (HEALY, 2008).

Nesta tese, volto algumas décadas no tempo, e conto uma história sobre um período anterior, quando a psiquiatria biológica ainda lutava por sua hegemonia nos Estados Unidos.

Como veremos mais adiante, no primeiro capítulo desta tese, desde as primeiras décadas do século XX, a psicanálise ganhou cada vez mais espaço entre os meios psiquiátricos estadunidenses. A apropriação da psicanálise pela psiquiatria foi tão intensa que, em meados do século, a maior parte dos livros didáticos de psiquiatria eram fortemente marcados por este saber (SCULL, 2015: 271) e se tornava cada vez mais difícil para um psiquiatra fazer carreira nos Estados Unidos sem uma formação psicanalítica (RUSSO, 2003: 03).

A popularidade da psicanálise, contudo, não se restringiu aos meios psiquiátricos, de modo que ideias psicanalíticas passaram a ser apropriadas também por diversos sujeitos que contribuíram para a ampla circulação deste saber nos meios sociais e culturais. Apesar de apresentar um olhar voltado à dinâmica estadunidense, este foi um processo que se deu em muitos contextos nacionais, inclusive na América Latina (PLOTKIN, 2009; RUPERTHUIZ-HONORATO, 2017; MARCONDES, 2015).

Ideias psicanalíticas passaram a ocupar as páginas das revistas – especialmente as seções de conselhos -, a programação televisiva, a cultura pop e outros meios, contribuindo para que seus conceitos e princípios integrassem a comunicação midiática e o cotidiano das

---

que são publicadas periodicamente, enquanto a *graphic novel* é um tipo de narrativa em quadrinhos longa, semelhante a uma obra literária (SANTOS, 2015: 40).

<sup>2</sup> Atualmente em sua quinta edição, publicada em 2013, o DSM é um manual produzido pela Associação de Psiquiatria Americana, cuja proposta consiste em construir categorias com base em critérios ou sintomas visando a classificação e diagnóstico de transtornos mentais (PEREIRA, 2014; TENÓRIO, 2017).

massas (FIGUEIRA, 1991; KUPERMANN, 1996; KAPLAN, 2000; SCULL, 2015). Em entrevista concedida em 1988 ao editor Eric Levin, da revista estadunidense *People Magazine*, o historiador Peter Gay, um dos principais biógrafos de Sigmund Freud, afirmou: “as ideias de Freud permeiam nossa cultura a tal ponto que muitas vezes usamos a linguagem freudiana – narcisismo, rivalidade entre irmãos, ambivalência, neurose – mesmo sem perceber”<sup>3</sup>.

A *cultura psicanalítica* (TURKLE, 1978; FIGUEIRA, 1991) integrou o cotidiano dos sujeitos de tal modo que passou a ordenar a maneira pelas quais as pessoas estruturavam sua própria compreensão de si construindo toda uma noção de “experiência pessoal” calcada especialmente em ideias psicanalíticas (ROSE, 1996: 59; RUSSO, 1997: 17; ZARETSKY, 2005: 26). Como afirmam as sociólogas Russo e Venancio (2003: 10), “a classificação ‘neurose’ transformou-se quase que em um modo de ser”.

O recorte temporal desta tese - as décadas de 1970 e 1980 – foram pensados a partir de dois momentos muito importantes, um deles para a história da psicanálise e outro para a história das histórias em quadrinhos.

A década de 1970, representa um momento na qual a psicanálise começa a passar por uma *crise* - para usar o termo usado por Hale Jr. (1995b) –, quando sua influência como terapêutica passa a se atenuar de forma drástica nos Estados Unidos (AGUIAR, 2004; PEREIRA, M., 2014; RUSSO, 2017). Esta crise se deve, em grande parte, às críticas vindas de certos setores no interior da própria psiquiatria. De um lado, psiquiatras mais engajados em causas políticas e sociais, acusavam os psicanalistas de abordar todos os problemas sociais a partir de uma base psicológica (RUSSO, 2017: 159). Por outro, defensores de uma psiquiatria mais voltada à biologia, apontavam a psicanálise como um saber pouco objetivo e pouco científico (PEREIRA, M., 2014; RUSSO, 2017). Tais críticas fizeram com que as narrativas biomédicas ganhassem mais espaço nos departamentos de psiquiatria, disputando com os saberes psicanalíticos a hegemonia ao fornecer sentidos e tratamentos para o sofrimento psíquico (RUSSO e VENANCIO, 2006; PEREIRA, M., 2014). Neste período, com apoio da Associação Americana de Psiquiatria e a partir dos interesses das instâncias governamentais de saúde dos Estados Unidos, dos seguros de saúde, dos laboratórios de pesquisa avançada e dos laboratórios farmacêuticos (BIRMAN, 2014: 36), a psiquiatria estadunidense adotou um sistema de classificação de cunho biológico, pautado pela descrição sintomática de transtornos

---

<sup>3</sup> LEVIN, Eric. Putting Freud on the Couch: Historian Peter Gay Finds a Genius Whose Stature Time Cannot Shrink. *People Weekly*. Nova York, 06 de junho de 1988, p. 101. Disponível em <<https://people.com/archive/putting-freud-on-the-couch-historian-peter-gay-finds-a-genius-whose-stature-time-cannot-shrink-vol-29-no-22/>>. Acesso em 15 de maio de 2022.

diversos<sup>4</sup>.

Nesta conjuntura, no ano de 1989, em forma de apoio e incentivo para o desenvolvimento de pesquisas neurobiológicas, o então presidente dos Estados Unidos George Bush, publicou um decreto declarando a década de 1990 como “a década do cérebro” (RUSSO, 2002: 80).

Contudo, paralelamente a esta crise da psicanálise na psiquiatria, nota-se, fora dos meios institucionais, o surgimento de um novo gênero artístico entre os jovens da contracultura estadunidense: a autobiografia em quadrinhos. Neste movimento, artistas passaram a utilizar as histórias em quadrinhos como um meio de autorreflexão e expressão subjetiva (HATFIELD, 2005: IX) e neste processo, como demonstro nesta tese, ideias vindas da psicanálise se tornaram uma de suas principais ferramentas.

Durante os anos 1970 e 1980, as principais expressões desse movimento se deram a partir de revistas marginais, como parte de um movimento *underground* de histórias em quadrinhos. Contudo, mesmo após o movimento perder força, no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, seus artistas continuaram a produzir quadrinhos voltados ao mercado convencional, a partir de um novo gênero conhecido como *quadrinhos alternativos* (HATFIELD, 2005). Apesar de os alternativos não carregarem mais em si, o caráter marginal e transgressivo do *underground*, a expressão subjetiva e intimista de seus autores continuou a ser uma de suas principais características.

O recorte temporal, portanto, abrange tanto o período de crise da psicanálise na psiquiatria estadunidense – e o conseqüente florescer da “década do cérebro” -, quanto o surgimento e o apogeu dos quadrinhos autobiográficos no *underground*. A escolha deste recorte foi deliberada especialmente por permitir uma reflexão sobre como o enfraquecimento da psicanálise nos meios institucionais não significa necessariamente o enfraquecimento da psicanálise nos meios artísticos e culturais. Percebemos assim, como a cultura psicanalítica continua impactando na vida dos sujeitos de modo a servir como uma das bases para a produção de subjetividades.

O recorte geográfico desta pesquisa se justifica, num primeiro momento, pelo ímpeto e veemência com que a cultura psicanalítica se estabeleceu nos Estados Unidos após a Segunda

---

<sup>4</sup> A maior expressão desta mudança é observada na terceira edição do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)*, um manual produzido pela APA e que é, na atualidade, considerado a principal referência para a prática psiquiátrica nos Estados Unidos e no mundo<sup>4</sup>. Sob a justificativa de apresentar um modelo a-teórico e universal (RUSSO; VENANCIO, 2004), o manual, que em suas duas primeiras edições trazia estudos e reflexões acerca do sofrimento psíquico com embasamento psicossocial e analítico, a partir do terceiro volume aderiu um ponto de vista exclusivamente fisicalista, descritivo e focado em estudos neurológicos (PEREIRA, 2014; TENÓRIO, 2017).

Guerra Mundial. Como afirmou o sociólogo Peter Berger em ensaio de 1965, as concepções psicanalíticas haviam adentrado os mais diversos aspectos da vida no país de uma maneira que “provavelmente não tem paralelo em qualquer outro lugar do mundo” (BERGER, 1980: 11).

Contudo, pensar o impacto da cultura psicanalítica no meio artístico estadunidense se faz relevante também em razão da expressiva capacidade de circulação global que os produtos culturais daquele país alcançaram no pós-guerra (NYE, 2002). Como observa Giddens, (2008: 477) desde meados do século - e com ainda mais ênfase a partir dos anos 1970 - os mercados culturais estadunidenses passaram a se dedicar muito mais ao público global do que ao público local, fomentando um fluxo capaz de transpor as mais diversas fronteiras nacionais e culturais.

Estes produtos – como cinema, música, histórias em quadrinhos – carregam em si valores, perspectivas e modos de sentir e estar no mundo característicos do meio cultural de onde vieram (GIDDENS, 2008: 477). Dessa forma, ao circularem para além da fronteiras nacionais, as ideias constantes em tais produtos permitem que, “às tradições locais, junte-se um conjunto de formas culturais adicionais provenientes do estrangeiro, presenteando as pessoas com um leque estonteante de opções de escolha de estilos de vida” (GIDDENS, 2008: 64).

Com base nesta ideia, penso que, produtos culturais construídos no contexto da cultura psicanalítica estadunidense - sejam eles filmes, obras literárias ou HQs – acabam carregando em si ideias especificamente estadunidenses sobre conceitos psicanalíticos que são apresentadas para um público global. Algumas das HQs de Robert Crumb, por exemplo, já eram consumidas por leitores brasileiros desde 1972, quando passaram a ser publicadas em revistas e almanaques do país<sup>5</sup>.

Compreendo, é claro, que o consumo destes produtos não acontece de maneira passiva, sendo que, a cada espaço na qual estas obras circulam, seus consumidores se *apropriam* (CHARTIER, 2002a; 2002b) de seu conteúdo de modo a negociar seus significados e atribuir à obra, o sentido que lhe é mais adequado de acordo com sua própria cultura. Contudo, analisar as especificidades culturais dos produtos estrangeiros que consumimos, faz-se relevante também para compreendermos os sentidos com os quais negociamos e que, em maior ou menor medida, impactam em nossos próprios processos de construção subjetiva.

---

<sup>5</sup> Uma relação das HQs do autor publicadas no Brasil, tanto em coletâneas de artistas diversos, quanto em livros próprios, pode encontra-se disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/robert-crumb/13>>. Acesso em 20 de maio de 2022.



## - Revisão historiográfica

No início da década de 1970, em matéria do *The New York Times*, o jornalista Paul Robinson apresentou o livro *Freud and the Americans*, do historiador Nathan Hale Jr., que, na época, acabara de ser publicado. Na ocasião, Robinson afirmou que “as diversas recepções nacionais concedidas ao pensamento de Freud, constituem um dos importantes mistérios não resolvidos da história intelectual e médica do século XX”<sup>6</sup> e que esperava que novos empreendimentos como este surgissem a partir de então no mundo intelectual.

Mais de quatro décadas depois, é possível dizer que este cenário mudou muito. A história da circulação da psicanálise e sua apropriação por vários contextos e culturas nacionais têm sido objeto de investigação de pesquisadores das mais diversas áreas do saber.

A já mencionada obra de Hale Jr. foi o primeiro de dois volumes no qual, partindo de um grande acervo documental formado por cartas, manuscritos, livros obras cinematográficas e outros, o historiador construiu uma narrativa monumental começando pela descrição do cenário que permitiu a ascensão da psicanálise nos Estados Unidos, até sua “crise” nos anos 1980 (HALE, 1995a; 1995b).

Atribuindo grande parte do sucesso e popularização da psicanálise no país à sua apropriação pela medicina e ao papel dos psicanalistas na Segunda Guerra Mundial, Hale Jr. (1995b) não só narra a trajetória e as controvérsias dos movimentos psicanalíticos estadunidenses, como também explora a apropriação da psicanálise por várias esferas sociais.

Apesar de sua obra ter recebido certas críticas por se tratar de um trabalho exaustivo e excessivamente detalhista<sup>7</sup>, o projeto de Hale Jr. oferece um grande leque de informações sobre a psicanálise nos Estados Unidos, tornando-se uma importante ferramenta de apoio para qualquer pesquisa sobre o tema. Além disso, sua obra inspirou muitos outros pesquisadores a se dedicarem ao cenário psicanalítico estadunidense como Demos (1978), Cushman (1995), Samuel (2013) e outros.

Chamo a atenção para os trabalhos de historiadores como Eli Zaretsky e Dagmar Herzog que exploraram uma face mais política da psicanálise estadunidense cujas contribuições ecoam pelas páginas desta tese.

Na obra intitulada *Political Freud: a history*, Zaretsky (2005) se dedicou a investigar

---

<sup>6</sup> <https://www.nytimes.com/1971/12/26/archives/freud-and-the-americans-the-beginnings-of-psychoanalysis-in-the.html>

<sup>7</sup> Como na resenha de Edward Shorter para o *Bulletin of the History of Medicine*. Ver: SHORTER, Edward. *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917-1985. Review*. *Bulletin of the History of Medicine*. John Hopkins University Press, v. 70, n. 01, 1996.

as maneiras pelas quais ideias psicanalíticas foram apropriadas por diversos movimentos progressistas do século XX, como o movimento negro, a nova esquerda e o feminismo dos anos 1960. Segundo o historiador, a psicanálise carrega em si um elemento crítico e político desde sua criação e, no século XX, suas teorias foram utilizadas como um meio para compreender as formas de opressão (raciais, patriarcais, antissemitas) que iam além da dominação física. O autor tenta demonstrar, desta forma, que o surgimento do que ele chama de “Freud político” veio para “atender a uma necessidade de compreender a dimensão irracional ou inconsciente da experiência histórica” (ZARETSKY, 2005: 04).

Já a historiadora Dagmar Herzog (2016), por meio de seu *Cold War Freud*, explora várias controvérsias que se deram no interior dos movimentos psicanalíticos dos Estados Unidos e da Europa no período pós-Segunda Guerra Mundial. Apresentando os divergentes posicionamentos – sejam eles morais ou políticos – de psicanalistas em temas como a sexualidade, as cicatrizes do holocausto e outros, a historiadora demonstra o “quão impraticável era para os psicanalistas do pós-guerra, fingir que podiam ser politicamente abstêmios” (HERZOG, 2016: 11).

Estes estudos me ofereceram um rico panorama acerca das várias possibilidades de inter-relação entre psicanálise e ativismo político e social, da mesma forma que me levou a compreender as inúmeras controvérsias psicanalíticas em jogo durante o período por mim analisado. Tais leituras me ajudaram a compreender que por trás do levante dos movimentos políticos e contraculturais da geração de 1960<sup>8</sup> – berço dos quadrinhos *underground* – era travada ainda uma silenciosa disputa pelos sentidos das ideias psicanalíticas.

Outros trabalhos sobre a circulação da psicanálise em outros contextos nacionais também me permitiriam compreender a dinâmica pelas quais os sujeitos apropriam-se deste saber e o adequam de acordo com sua cultura e seus interesses. Cito, por exemplo, os trabalhos como os do cientista social Mariano Plotkin (1999; 2009) na Argentina, do historiador e psicanalista Mariano Ruperthuz-Honorato (2013; 2017) no Chile, da psicanalista e historiadora Cristiana Facchinetti (2001) e do historiador Sérgio Marcondes (2015) no Brasil. Trabalhos que me serviram de apoio e permitiram uma compreensão acerca das maneiras pelas quais este saber passou a fazer parte da construção de novas sensibilidades e subjetividades a medida que era apropriada em novos meios sociais e culturais.

Destaco as investigações de Mariano Plotkin, cujas reflexões me inspiraram e me

---

<sup>8</sup> O conceito de “geração” é entendido aqui no sentido atribuído por Karl Mannheim para quem, conforme Weller (2010, p. 212), “não basta nascer na mesma época para ser caracterizado em uma posição geracional comum, mas ter presenciado e vivenciado os mesmos acontecimentos e experiências”.

ajudaram a compreender as ambiguidades por trás das apropriações do saber psicanalítico por grupos distintos (como será possível observar no primeiro capítulo desta tese). Para Plotkin, os saberes *psi* tratam-se de um sistema de ideias e crenças de cunho transnacional que, ao adentrar novos territórios geográficos, acaba circulando de maneira particular nas mais diversas esferas da cultura nacional ao qual se insere, desde as instituições psicanalíticas propriamente ditas à cultura popular (PLOTKIN, 2009: 62). Em estudo publicado em 2009, o sociólogo apresenta as apropriações da psicanálise no Brasil e na Argentina, demonstrando como aspectos do imaginário social e os processos de construção de identidade nacional exerceram uma grande influência nos rumos tomados por este saber nestes dois países (PLOTKIN, 2009). Ao analisar o Brasil, Plotkin menciona os usos da psicanálise pelos artistas modernistas dos anos 1920 e observa:

Muitos modernistas adotaram as idéias e conceitos psicanalíticos, mas a partir de um ponto de vista muito diferente daquele adotado pelos médicos. Para estes, a psicanálise era uma ferramenta usada para compreender e domar os componentes selvagens da cultura brasileira ou, no melhor dos casos, uma possível saída da rigidez do determinismo racial. Para os artistas, a psicanálise oferecia (junto com alguns aspectos do marxismo e uma leitura de Nietzsche, entre outros elementos) as bases de uma estética que exaltava justamente aqueles elementos exóticos e selvagens da cultura brasileira, exatamente aquilo que os médicos tentavam recalcar (PLOTKIN, 2009: 72).

Os trabalhos de Plotkin e dos demais pesquisadores acima mencionados foram fundamentais para que eu pudesse definir minha pesquisa e traçar os caminhos pelos quais percorrer. Minha tese vem somar a esta historiografia a partir de uma fonte, até agora, inédita na história dos saberes *psi*: as histórias em quadrinhos.

Os quadrinhos, de modo geral, têm chamado cada vez mais atenção dos pesquisadores de várias áreas do saber. No que diz respeito ao campo da história, conforme levantamento realizado por Laura Vazquez e Conceição Pires (2017) sobre a produção de pesquisadores brasileiros, pode-se dizer que o uso de HQs como fonte historiográfica tornou-se mais frequente a partir da década de 1980 em virtude da expansão teórico metodológica permitida pela Nova História Cultural<sup>9</sup>. Segundo as autoras, haveria duas tendências principais de análise. A primeira delas mantém um forte diálogo com os campos da comunicação e linguística, até mesmo no uso de suas ferramentas metodológicas, buscando identificar principalmente a questão visual apresentada pelos quadrinhos. Atribuindo grande relevância ao papel cultural

---

<sup>9</sup> Sobre esta expansão teórico-metodológica, ver: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

das imagens, tais estudos propõem uma reflexão “não somente sobre uma determinada realidade histórica e a sociedade na qual as imagens estão inseridas, mas também sobre o papel de catalisadoras que desenvolvem ao propagar representações acerca dessa sociedade/realidade” (VAZQUEZ; PIRES, 2017: 151). Tais análises, em grande parte, são centradas em charges, cartuns e caricaturas de cunho humorístico que são compreendidos como produtos culturais que carregam em si críticas ou sátiras de relevância política e/ou social. A segunda tendência de estudos históricos a partir dos quadrinhos, com a qual minha pesquisa se identifica, dirige sua atenção não apenas ao conteúdo pictórico, mas também à narrativa e aos temas abordados, que podem nos dizer muito acerca do momento histórico da sociedade em que foram produzidos (VAZQUEZ; PIRES, 2017: 156). Dessa forma, os quadrinhos aqui analisados são vistos como produtos que refletem muito sobre o momento de contestação política em que foram gestados e que, em suas dimensões artísticas e culturais, foram atravessados pelas nuances da cultura psicanalítica daquela sociedade específica.

#### **- Pressupostos teóricos e metodológicos**

##### *a) Sobre a cultura psicanalítica*

Para conhecer mais sobre as trajetórias que servem de pano de fundo para os eventos aqui analisados, acabei me deparando com alguns pressupostos teóricos que me ajudaram a compreender e dar forma à história que busco contar. Neste processo, o conceito de *cultura psicanalítica* acabou se tornando a pedra angular desta pesquisa. Apesar de ter sido utilizado pela primeira vez pela socióloga Sherry Turkle (1978) ao investigar a psicanálise no contexto francês, o psicanalista Sérvulo Figueira (1991: 106) afirma ter sido o primeiro a definir e sistematizar este conceito. Para ele, a cultura psicanalítica define o fenômeno no qual os sujeitos de determinada sociedade aderem a pressupostos da psicanálise integrando-os a “quase todos os aspectos significativos da cultura” de modo a atingir um “ponto de quase-saturação” (FIGUEIRA, 1991: 104). Esta onipresença faz com que haja um “salto qualitativo” nestas ideias, e esta circulação não estruturada se transforma em “cultura psicanalítica” (FIGUEIRA, 1991: 104). Dessa forma, a psicanálise acaba por se tornar uma *Weltanschauung*, ou seja, uma visão de mundo partilhada por um grande número de membros de determinada sociedade e “que influencia os vários setores do conhecimento acadêmico, as artes e o funcionamento das instituições” (FIGUEIRA, 1991: 104- 105). Esta *Weltanschauung* é percebida a partir de três dimensões: o *eidós*, o *ethos* e o dialeto. Ao descrevê-los com base nas proposições de Figueira,

o psicanalista Daniel Kupermann esclarece que:

O *eidos* gera uma lógica para o pensamento e para a compreensão dos fenômenos sociais e humanos; o *ethos* gera um código para o controle e expressão das emoções; e o dialeto, como forma de expressão social e interpessoal, articula as duas dimensões anteriores no exercício e na circulação da cultura psicanalítica (KUPERMANN, 1996: 92).

Tomando com ponto de partida as considerações de Figueira (1991), nesta tese, a cultura psicanalítica é pensada a partir da apropriação da psicanálise empreendida por sujeitos relacionados às mais diversas esferas sociais e culturais, como aqueles ligados às artes, à política, à publicidade, à comunicação social, etc. Pensar a história da psicanálise a partir desta perspectiva, traz luz a um novo grupo de atores sociais que, como definiu Caravaca *et al* (2018: 08), situados no limiar entre o mundo intelectual e a cultura popular, operam como mediadores na produção e circulação desses saberes em diferentes níveis sociais e culturais.

Ao refletir sobre a maneira como diversos sujeitos de diversas esferas sociais contribuíram para esta ampla circulação das ideias psicanalíticas, acabei me apropriando também do conceito de *circulação de saberes* da teoria do historiador das ciências Kapil Raj (2007; 2015). Em suas pesquisas, Raj investiga a movimentação de saberes científicos como um intercâmbio de vários níveis e direções *entre* redes transculturais - centro e periferias - e pensa esta dinâmica como um processo de construção mútua. Esta noção, portanto, rejeita a ideia dualista de transmissão (ativa) e recepção (passiva) entre países e “sugere um fluxo mais aberto – e principalmente a possibilidade de mutações e reconfigurações voltarem ao ponto de origem” (RAJ, 2015: 171).

Em minha pesquisa, tomei a liberdade de utilizar o conceito de Raj não apenas a partir do movimento de saberes entre fronteiras geográficas. Ao refletir sobre minhas fontes, a noção de *circulação de saberes* me serviu para pensar a dinâmica na qual a construção e a circulação de um saber específico não se faz apenas pelas mãos daqueles iniciados neste saber, mas também pelos meios sociais e culturais que se apropriam dele. Ao utilizar este conceito, assim como Kapil Raj, oponho-me às ideias de “difusão” ou “transmissão”, que carregam em si o sentido de um saber imposto unidirecionalmente e penso a movimentação dos saberes como um processo de construção mútua que “confere ação a todos os envolvidos no processo interativo de construção do conhecimento” (RAJ, 2015: 171).

Ou seja, além dos profissionais das áreas psi, penso também no papel exercido por artistas, escritores, jornalistas e outros que contribuíram para que a psicanálise integrasse a linguagem e o cotidiano dos indivíduos e se tornasse parte “do modo como os homens

organizam as suas vidas, de como as percebem e, mesmo, de como as sentem” (FIGUEIRA, 1991: 106-107). Nesta perspectiva, portanto, as ideias psicanalíticas deixam de ser pensadas como um objeto institucional, delineado e restrito aos meios científicos e intelectuais, passando a integrar um todo cultural e social (FACCHINETTI, 2001; MARCONDES, 2015; RUPERTHUZ HONORATO, 2013; 2017).

Sendo assim, o conceito de *apropriação*, tal qual definido pelo historiador Roger Chartier, se fez de grande relevância para esta pesquisa ao sugerir que a construção de sentidos de objetos sociais e culturais passa pela participação ativa de todos os envolvidos – aquele que cria e aquele que recebe. Para o historiador, mesmo que o criador aspire fixar um sentido à obra, os sujeitos que tiverem acesso a ela podem apropriar-se dela de modo a negociar novos significados que sejam mais adequados à sua realidade (CHARTIER, 2002b: 24). O processo de apropriação, neste sentido, é aquele pelo qual “é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” para algum produto cultural (CHARTIER, 2002b: 24). Esta noção me ajuda a pensar a maneira pelas quais os protagonistas desta tese se apropriaram de teorias psicanalíticas – seja por meio de livros de psicanálise ou através do acesso a outras formas de arte – negociando o uso destas teorias de maneira que se adequassem a seus próprios fins (CHARTIER, 2002a; 2002b).

Vale lembrar que grande parte das fontes analisadas ao longo da pesquisa tiveram sua origem num momento em que jovens estadunidenses de classe média assumiram uma postura que desafiava os valores de sua sociedade “de maneira ruidosa, persistente, agressiva (...)” (ROSZAK, 1972 63). À luz dos conceitos acima descritos, compreendo que, situados neste caldo contracultural, os artistas que protagonizam esses quadrinhos autobiográficos lançaram mão de todo um conjunto de elementos teóricos que lhes permitiu compor interpretações sobre suas próprias vidas e de seus sofrimentos existenciais, utilizando-as como instrumento de contestação do *status-quo*. Entre estes elementos, ideias advindas das mais diversas escolas e teorias psicanalíticas se tornaram ferramentas fundamentais para a composição de seu repertório subjetivo e político. Ao falar de um repertório, penso especialmente na definição da socióloga Angela Alonso, para quem o repertório é:

(...) o conjunto de recursos intelectuais disponível numa dada sociedade em certo tempo. É composto de padrões analíticos; noções; argumentos; conceitos; teorias; esquemas explicativos; formas estilísticas; figuras de linguagem; metáforas. Não importa a consistência teórica entre seus elementos. Seu arranjo histórico é prático” (ALONSO, 2002: 39).

Conforme esclarece a socióloga, um repertório pode ser compreendido como uma

espécie de caixa de ferramentas, nas quais os agentes recorrem e selecionam os conceitos que melhor se adequam a seus objetivos e a “suas necessidades de compreender certas situações e definir linhas de ação” (ALONSO, 2002: 40). Nesta tese, demonstro como muitas destas ferramentas ganharam novos usos no seio da cultura psicanalítica estadunidense de modo a permitir aos protagonistas descreverem, de forma autobiográfica, sobre modos de ser, padecer e existir atravessados por uma noção de inconsciente e pelo corolário de conceitos a ele vinculados.

#### b) *Sobre autobiografias*

É pertinente esclarecer também algumas questões acerca do que aqui chamo de *autobiografia em quadrinhos*. A narrativa autobiográfica frequentemente é centralizada na ideia de um suposto “eu” que é posicionada pelo narrador como o protagonista da história, de modo a atribuir à narrativa um *status* de relato da “realidade”. No famoso ensaio de Phillippe Lejeune (2008), publicado na década de 1970, o teórico literário sugeriu que uma autobiografia é caracterizada por uma identidade comum entre autor, narrador e personagem, e que a confiabilidade do relato estaria firmada num pacto entre autor e leitor, na qual caberia a este a confiança de que aquela narrativa, de fato, fora vivenciada pelo autor. Neste sentido, Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008: 14).

Como é possível perceber, o autor baseou sua definição em noções que buscavam uma relação absoluta entre o escrito e o fato/a realidade e isso se desdobraria, segundo ele, em uma escrita em “prosa”, supostamente menos imaginativa e mais realista. Porém, nas últimas décadas, vários autores como Phillippe Artières (1998), Leonor Arfuch (2009), além do próprio Lejeune em ensaios posteriores,<sup>10</sup> (2008) se dedicaram a reconstruir e circunscrever esta definição de modo a refletir os diversos meios possíveis de se elaborar a escrita-de-si que ultrapassam estes limites. Em muitas destas reflexões, as barreiras entre o “real” o “fictício” são relativizadas e a experiência narrada deixa de ser vista como uma representação autêntica do que foi, de fato, vivido.

---

<sup>10</sup> O livro *O Pacto biográfico: de Rousseau à Internet*, organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha, traz um conjunto de textos de Lejeune, incluindo “O Pacto Autobiográfico” de 1975 e diversos ensaios publicados no decorrer dos anos seguintes, no qual o autor repensa a noção de autobiografia do primeiro ensaio e busca construir definições mais abrangentes, refletindo sobre as maneiras pelas quais este gênero pode estar presente em meios como o cinema, a internet etc.

Apoiado nestas reflexões, compreendo que os personagens identificados como “autobiográficos” podem ser construídos dentro de uma narrativa como personagens reais, contudo, ao mesmo tempo, estes personagens são “ficcionalizados de suas próprias vidas/filmes” (SIBILIA, 2006: 06). De fato, Leonor Arfuch (2009), apoiada nas considerações de Mikhail Bakhtin, (1982), ressalta a impossibilidade da coincidência entre a experiência vivencial e a “totalidade artística”, o que torna impossível a identidade comum entre autor e personagem (ARFUCH, 2009: 55). Esta impossibilidade se deve a duas razões: o estranhamento daquele que narra em relação à história a ser narrada; e o desacordo na temporalidade entre enunciação e história. Ou seja, não há modos de adequar ou “reproduzir” o passado, de maneira “fiel” ou não, nem mesmo de narrar, a partir de observações do presente, as transformações “na vida” sofridas pelo personagem, sendo que este esforço sempre resultará numa construção artístico/literária (ARFUCH, 2009: 55).

Além disso, o estranhamento do autobiógrafo não difere da posição de um narrador diante de qualquer matéria artística, sendo que, assim como qualquer biógrafo, ao contar a história de alguém, ele realiza um processo de identificação e valoração (ARFUCH, 2009: 55) que é sempre parcial e relativo. O valor biográfico, na concepção de Bakhtin, é aquele que, além de organizar a narrativa sobre a vida, também ordena a vivência e a narração desta vida, a ponto de lhe conferir modos de compreensão, visão e expressão (BAKHTIN, 1982: 134). Neste sentido, o “eu” de quem se fala, não é *representado*, mas *construído* durante a narrativa. Compreendo que é na linguagem que ocorre o processo de organização “da multiplicidade caótica de toda e qualquer existência individual” (SIBILIA, 2004: 03) e se constrói uma narrativa linear, dotada de sentido. Como afirma a pesquisadora em cultura Paula Sibilia:

Se o eu é um *narrador-narrado*, então a própria vida é um *relato*. A experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal: dissecado na linguagem. Assim como o eu, portanto, a vida possui um caráter eminentemente narrativo. Mas essa narração não *representa* a vida; antes, ela a *realiza*, lhe dá consistência e sentido, delinea seus contornos; enfim: a constitui (SIBILIA, 2004: 03).

Em livro intitulado *O Espaço Biográfico*, Arfuch explora as diferentes formas de subjetivação possíveis graças às novas tecnologias e propõe a delimitação de um “espaço” capaz de abranger diversos meios pelos quais uma biografia ou autobiografia podem ser escritas:

O espaço biográfico assim entendido – confluências de múltiplas formas,



gêneros e expectativas – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação (ARFUCH, 2010: 59).

Ao explorar a questão da temporalidade (auto)biográfica, Arfuch se apoia nas considerações de Benveniste (1989) que envolve as noções de “tempo *físico* do mundo, como uniforme e contínuo, e o tempo *psíquico*, variável segundo suas emoções e seu mundo interior” (ARFUCH, 2010: 113). A partir dos tempos *físico* e *psíquico*, Benveniste distingue o tempo *crônico* que “engloba a vida humana enquanto uma ‘sucessão de acontecimentos’, tempo de nossa existência da experiência comum, continuidade em que se dispõem, como ‘blocos’, os acontecimentos” (ARFUCH, 2010: 113). Neste sentido, é o tempo *crônico*, articulado ao tempo *linguístico*, aquele que “se desdobra no ato da enunciação (...)”, que constitui a temporalidade construída pela narrativa (ARFUCH, 2010: 113).

Tal decalagem no tempo é possível observar, por exemplo, na história em quadrinhos do artista Justin Green, sendo que ele escreve em 1972 sobre as experiências que teriam sido vividas na década de 1950. É este período que, em sua obra, constitui o tempo *crônico*. Segundo Arfuch,

Esse tempo – terceiro tempo -, configurado no relato, em virtude da qualidade mediadora da trama, que opera a partir de uma pré-compreensão do mundo, da vida e da ação, confere inteligibilidade a esse mundo, estabelecendo uma relação dialética entre pressuposição e transformação, entre a prefiguração dos aspectos temporais no campo prático e a refiguração de nossa experiência pelo tempo construído do relato (ARFUCH, 2010: 114-115).

O que torna este aspecto ainda mais interessante para nossa pesquisa é que, na autobiografia em quadrinhos, este terceiro tempo é ilustrado e narrado com auxílio dos diversos recursos típicos da linguagem dos quadrinhos (MEIRELES, 2015).

Apesar de algumas das histórias em quadrinhos aqui analisadas serem apresentadas por seus autores como “realidade” ao classificarem-nas como *autobiografias*, suas narrativas são também ficcionais, não representando o que teria sido, “de fato”, a experiência dos sujeitos. Além disso, esclareço que, nesta tese, tomo essas autobiografias como produzidas por um *lugar de fala*, ou seja, pela *função autor*. Para Michel Foucault,

[...] um discurso, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que [...] se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma cultura dada, receber um certo *status*. [...] A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior

de uma sociedade (FOUCAULT, 2009: 274).

A partir de cada um destes lugares de fala, seja do leitor, autor, narrador ou personagem, há uma diferente maneira de se apropriar (CHARTIER, 2002b: 24) da narrativa em questão e negociar um novo significado adequado a sua realidade. Acredito que tais narrativas e seus temas podem nos dizer muito acerca dos modos como os sujeitos compreenderam suas formas de pensar, sentir e de sofrer naquela sociedade historicamente situada e sua relação com as ideias psicanalíticas.

Para a análise dos quadrinhos, não adotei um referencial teórico-metodológico único, mas busquei responder da melhor maneira possível às questões propostas ao longo da investigação (VAZQUEZ; PIRES, 2017: 157). Sendo assim, acompanhando o quadrinista e teórico Will Eisner (2005: 05), busquei voltar meu olhar não apenas ao conteúdo pictórico, mas à narrativa como um todo, ou seja, às ideias que a junção texto e imagem buscam transmitir. Na análise das HQs, levei em consideração o período em que foram produzidas, considerando-as “como registros de época que favorecem a visualização dos problemas, temas, vivências, linguagem, as sensibilidades e práticas dos atores sociais (...)” (VAZQUEZ; PIRES, 2017: 155) de um dado contexto.

#### **- Fontes:**

O conjunto de fontes analisado nesta tese é composto, em sua maioria, por histórias em quadrinhos que foram publicadas originalmente em revistas que circularam à margem das grandes editoras que produzem e distribuem esta forma de arte. Como veremos nos capítulos a seguir, as diversas condições históricas dos Estados Unidos em meados do século XX – como o Estado de Guerra Fria e Macartismo – levaram à promulgação de um código de censura que foi imposto às grandes editoras de quadrinhos. Como um ato de rebeldia a esta imposição, vários artistas passaram a produzir e distribuir, por conta própria, quadrinhos de conteúdo adulto que violavam as mais diversas regras impostas pela censura. O sucesso destes quadrinhos entre *hippies* e universitários, especialmente em San Francisco, contribuiu para o surgimento de uma imprensa marginal, formada por pequenas editoras dedicadas à produção deste conteúdo (ROSENKRANZ, 2008).

Várias das fontes utilizadas nesta pesquisa foram produzidas neste contexto, como as revistas *It Ain't me, Babe*, organizada por um coletivo de mulheres quadrinistas liderado por Trina Robbins e Barbara Mendes (1970) e *Binky Brown meet the Holy Virgin Mary*, de Justin Green (1972). Ambas publicadas na década de 1970 pela editora *underground* Last

Gap<sup>11</sup>. Em minha investigação, utilizei cópias de edições das tiragens originais destas revistas que encontram-se disponíveis para a leitura online<sup>12</sup>.

Nas últimas décadas, grande parte das histórias em quadrinhos publicadas naquele contexto marginal foram selecionadas e republicadas em coletâneas organizadas por grandes editoras ao redor do mundo. No Brasil, é possível notar a publicação de muitas destas HQs, cujas histórias foram reunidas com base na produção de cada artista. Em minha investigação, tive acesso tanto às versões originais, quanto às versões traduzidas de muitos destes quadrinhos, porém, visando tornar mais prática a compreensão de meus leitores, optei por priorizar as versões traduzidas de modo a utilizar as originais em casos específicos de dúvidas quanto à tradução. Sendo assim, utilizei muitas das HQs do quadrinista Art Spiegelman, reunidas na *graphic novel* intitulada *Breakdowns: Retrato do Artista quando jovem*. Publicada em 2009 pela editora Companhia das Letras, a coletânea reúne HQs de Spiegelman originalmente publicadas entre 1972 e 2008 em revistas diversas. Deste mesmo artista, utilizei ainda a HQ *Cracking Jokes: breve investigação sobre vários aspectos do humor*, publicada originalmente em 1975 numa revista *underground* e republicada no livro *Freud: Conflito e Cultura* organizado por Michael Roth (2000). O livro é resultado de uma exposição de mesmo nome, organizada pela *Library of Congress* estadunidense e que esteve em exibição em várias cidades do mundo entre 1999 e 2002<sup>13</sup>.

Robert Crumb é, talvez, o quadrinista do *underground* estadunidense mais publicado no Brasil. Suas HQs integram grandes coletâneas organizadas por editoras brasileiras há décadas. Nesta pesquisa, utilizei algumas destas coletâneas de forma a reunir histórias publicadas pelo autor de 1968 a 2004. Os livros utilizados foram: *América* (2004), *Minha Vida* (2005) e *Meus Problemas com as Mulheres* (2010). Todos publicados pela Conrad Editora.

Utilizei também a coletânea de HQs de Aline Kominsky-Crumb, intitulada *Essa Bunch é um amor*, que reúne histórias da quadrinista publicadas entre 1975 e 2005. O livro foi organizado e publicado pela Conrad Editora em 2011.

A Conrad editora também foi responsável pela publicação no Brasil de uma coletânea que reunia várias HQs de artistas diversos publicadas originalmente na revista *underground*

---

<sup>11</sup> Atualmente a editora Last Gap integrou-se ao mercado convencional de editoras e se dedica a publicação de literatura de ficção, livros de arte e fotografia, *graphic novels* e outros. *Binky Brown...* (1995; 2009) e *It Ain't me Babe* (2016) foram republicados novamente, porém aos moldes do mercado convencional.

<sup>12</sup> Várias revistas publicadas pela editora Last Gap, entre elas *Binky Brown...* e *It Aint Me, Babe* estão disponíveis em: <<https://readcomiconline.li/Publisher/Last-Gasp>>.

<sup>13</sup> No Brasil, a exposição passou por cidades como Rio de Janeiro e São Paulo entre 10 de outubro de 2000 e 18 de março de 2001. Sobre a exposição, ver: <<https://www.loc.gov/exhibits/freud/overview.html>> Acesso: 25 de maio de 2022.

estadunidense *Zap Comix*. No Brasil, esta coletânea recebeu o mesmo título que a revista estadunidense e foi publicada em 2005, trazendo em suas páginas HQs de quadrinistas como Robert Crumb e S. Clay Wilson.

Como uma forma de compreender melhor meu recorte historiográfico, especialmente os usos da psicanálise por sujeitos de várias esferas sociais, busquei também várias outras fontes para além dos quadrinhos *underground*. Obras da literatura como *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath (1963/2004), e obras cinematográficas como *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, me ajudaram a compreender a maneira como artistas se apropriaram da psicanálise de modo a utilizar suas teorias como fonte de inspiração para as mais diversas estruturas narrativas. Colunas em revistas e jornais como *The Outlook*<sup>14</sup> (1928) e *The New York Times* (2008)<sup>15</sup> contribuíram de modo a me ajudar a compreender as maneiras pelas quais a atmosfera cultural estadunidense integrou – e ainda integra – a psicanálise em seu cotidiano.

#### **- Sobre a Tese:**

O objetivo desta pesquisa é analisar as artes autobiográficas de quadrinistas *underground* publicadas entre 1968 e 1989 a fim de demonstrar o modo pelo qual estes artistas elegeram um conjunto de teorias de origem psicanalítica utilizando-as como arcabouço conceitual para investir num processo de *construção-de-si* e firmar um posicionamento crítico aos valores morais hegemônicos na cultura estadunidense.

Para tanto, no primeiro capítulo desta tese, trago uma narrativa sobre a chegada da psicanálise nos Estados Unidos e as maneiras pelas quais sua apropriação pela medicina contribuiu para uma grande popularização e circulação deste saber no país. Ainda neste capítulo, demonstro como vertentes da psicanálise foram exploradas por psiquiatras que, num contexto de Guerra Fria, apoiaram a construção de um modo de vida americano baseado no autocontrole e na maturidade. Ao mesmo tempo, outras vertentes da psicanálise foram apropriadas por intelectuais e militantes radicais que defendiam uma sociedade mais justa, com base na liberdade e na emoção.

No capítulo 2, intitulado “A revolta dos neuróticos: o surgimento dos quadrinhos *underground*”, exploro o surgimento de minhas fontes e das autobiografias em quadrinhos,

---

<sup>14</sup> Como a matéria intitulada “*Natural Religion*” de Harvey O’higgins, publicada originalmente em 21 de março de 1928 (pp. 458-459). Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/Harvey%20Ohiggins%20-%20Natural%20Religion%20(1928).pdf>. Acesso em 20 de maio de 2022.

<sup>15</sup> Como a matéria intitulada de Patrícia Cohen, intitulada “*Freud Is Widely Taught at Universities, Except in the Psychology Department*”, publicada originalmente em 25 de novembro de 2008 e com versão online disponível em <<https://www.nytimes.com/2007/11/25/weekinreview/25cohen.html>>. Acesso em 01 de março de 2022.

além de apresentar algumas especificidades de suas narrativas. O objetivo deste capítulo é analisar algumas de suas narrativas a fim de refletir sobre como ideias vindas da psicanálise serviram aos artistas *underground* como uma importante ferramenta ao relacionar seus sofrimentos ao caráter opressivo das principais instituições que regiam as vidas dos sujeitos, como a religião judaico-cristã, a polícia, o exército, etc.

A cena familiar foi um tópico muito explorado por muitos destes artistas e será o tema do terceiro capítulo da tese. Como demonstro, nos quadrinhos *underground*, os pais foram constantemente apresentados de maneira pessimista, sendo retratados muitas vezes como figuras pouco amáveis e pouco emotivas ou até mesmo irresponsáveis. Neste capítulo, busquei analisar a maneira como os artistas contam histórias sobre o ambiente doméstico e familiar para compreender as maneiras pelas quais as críticas à família nuclear, apresentada em seus quadrinhos, é impactada pela cultura psicanalítica. Principalmente a partir de HQs de artistas como Robert Crumb (2005), Art Spiegelman (2009) e Aline Kominsky-Crumb (2011), por exemplo, foi possível perceber como todo um conjunto de ideias vindas da psicanálise – como neurose, complexo de Édipo e outras – foram mobilizadas para contar histórias de famílias disfuncionais e problemáticas responsáveis pelo mal-estar de seus filhos.

O quarto e último capítulo trata de um tema presente em praticamente todos os autores e que foi considerado – por pesquisadores como Hatfield (2005) e Rosenkranz (2008) - um dos assuntos mais recorrentes nos quadrinhos *underground*: a sexualidade. Nesta análise, demonstro como ideias vindas da psicanálise – especialmente aquelas apropriadas pelo filósofo Herbert Marcuse – inspiraram todo um movimento de liberdade sexual que impactou nas narrativas dos quadrinhos *underground*. Cenas de sexo explícito nestes quadrinhos tornaram-se recorrentes, seja como uma forma de chocar às classes médias, seja como uma forma de auto-expressão subjetiva. Partindo do princípio no qual a liberação da libido permitiria a construção de um mundo mais justo, estes artistas construíram histórias nas quais fomentaram o debate sobre o corpo como instrumento de prazer e de exercício de liberdade.

Considerando o fato de a psicanálise se tratar de um saber tão amplo e complexo, disponibilizo ao fim da tese um apêndice contendo um breve glossário de conceitos psicanalíticos. Seu objetivo é apresentar, de maneira simples, alguns conceitos específicos, cuja compreensão é essencial para o entendimento dos capítulos a seguir, de maneira que o leitor menos familiarizado à psicanálise possa ter uma experiência de leitura mais rica e completa.

## Capítulo 1 - Psicanálise(s) no Novo Mundo

Esta é uma história sobre jovens artistas estadunidenses que durante as décadas de 1960 e 1970 utilizaram sua arte para desafiar as convenções de sua própria sociedade. Expressando suas ideias por meio de narrativas autobiográficas em histórias em quadrinhos (HQs) marginais, estes artistas contestaram as instituições – como a religião judaico-cristã, a polícia, o exército -, a família nuclear e as normas sexuais. Contudo, nesta tese, venho ressaltar a relevância de um saber específico que, somado a outras formas de conhecimento da época, serviu a estes artistas como ferramenta capaz de moldar e legitimar suas críticas: a psicanálise.

Os protagonistas desta tese integraram um movimento artístico conhecido como o movimento dos quadrinhos *underground*, que se caracterizou por publicar revistas em quadrinhos com histórias transgressoras e intimistas, muito diferentes daquelas publicadas pelas grandes editoras de quadrinhos do período. Enquanto as grandes editoras, como a Marvel Comics e a DC Comics, traziam histórias de super-heróis poderosos e invencíveis, o *underground* trouxe narrativas sobre as dificuldades cotidianas de personagens comuns, que falham e sofrem. A psicanálise, como busco demonstrar, serviu a estas histórias como uma forma de explicar a origem de grande parte das falhas e dos sofrimentos destes personagens. Ou seja, apropriando-se de conceitos vindos da psicanálise como “neurose”, “recalque”, “chiste” e outros, estes artistas se inspiraram em suas próprias experiências pessoais para criticar as instituições sociais de modo a apontar suas amarras como principais causadoras do sofrimento dos sujeitos na sociedade.

A crítica às instituições como a causa do mal-estar dos sujeitos não é uma novidade dos quadrinistas *underground*. Ela faz parte de um movimento maior surgido nos Estados Unidos em meados do século XX, no qual jovens de classe média que repudiavam o modo de vida de seus pais por considerá-lo alienante, buscaram novos modos de viver ética e politicamente. Trata-se de um momento no qual grupos distintos e com histórias variadas – como o movimento feminista, o movimento negro, o movimento gay e outros, - reivindicaram mudanças do papel da mulher na sociedade, direitos básicos para os negros, liberdade sexual, o fim da guerra do Vietnã, entre tantas outras pautas. O conjunto destas manifestações foi chamado por historiadores como Theodore Roszak (1972) de “a contracultura” e teve como uma de suas principais influências o filósofo Herbert Marcuse. A obra de Marcuse popularizou-se nos Estados Unidos durante os anos 1950 e 1960 por suas apropriações de teorias vindas especialmente de Sigmund Freud de modo a utilizá-las para criticar veemente o conformismo,

a moral estabelecida, o trabalho exploratório e o excessivo racionalismo científico de seu tempo.

É importante esclarecer, contudo, que, paradoxalmente, a construção do cenário condenado por Marcuse e pela contracultura foi, também, apoiado por outras apropriações da psicanálise, principalmente aquelas construídas por psicanalistas adeptos da escola chamada “Psicologia do Ego”, que se consolidou no país logo após a Segunda Guerra Mundial. Em seu livro *Cold War Freud*, a historiadora Dagmar Herzog já havia demonstrado como a psicanálise é capaz de manter uma relação tensa e ambivalente com o âmbito político, podendo ser utilizada para fins tanto normativos e conservadores, quanto para fins socialmente críticos (HERZOG, 2016: 02). Estes usos politicamente opostos podem ser vistos neste capítulo.

Nas páginas a seguir, busco situar o leitor acerca de como a psicanálise foi utilizada como um dos instrumentos na construção de uma atmosfera de conformismo e docilidade nos Estados Unidos nos anos de 1950 e 1960, e, da mesma forma, o modo pela qual ela foi utilizada como instrumento de contestação cultural e social contra este mesmo conformismo.

Para uma melhor compreensão, o capítulo foi dividido em duas partes. A primeira delas, mantém o foco nas primeiras décadas do século XX e versa sobre a chegada e a consolidação da psicanálise nos Estados Unidos. O objetivo desta primeira parte é chamar atenção para os processos de medicalização e popularização deste saber no país e seu impacto nas formas que a psicanálise assumiu em sua versão estadunidense.

A segunda parte do capítulo avança cronologicamente a um período posterior à morte de Freud (1939) e posterior à Segunda Guerra Mundial. Nesta parte, direciono minhas lentes aos usos políticos da psicanálise por sujeitos situados em lados opostos de um mesmo tabuleiro. Sujeitos que se apropriaram deste saber como uma das principais ferramentas – junto a tantas outras - para a proposição e construção do que acreditavam ser o mundo ideal. Para isso, apresento ao leitor as principais características da escola psicanalítica conhecida como Psicologia do Ego e como suas propostas serviram a determinados interesses durante o período da Guerra Fria. Logo em seguida, exploro as maneiras pelas quais este cenário causou reações críticas de intelectuais como Herbert Marcuse que culminaram no surgimento da contracultura e, conseqüentemente, na emergência das fontes que deram corpo a esta pesquisa.

### *1.1. Medicalização e popularização da psicanálise nos Estados Unidos*

#### **1.1.1. A Psicanálise chega ao novo mundo**

Nos Estados Unidos, a formação de um grupo oficial engajado na produção do saber psicanalítico, se deu pouco após a visita de Freud ao país, em 1909, considerada a “primeira abertura real na instituição médica americana às ideias psicanalíticas” (GAY, 2010: 204).

Na ocasião, Freud foi convidado a apresentar suas ideias durante os eventos de celebração dos vinte anos da Clark University e, tendo aceitado o convite, partiu juntamente com Sándor Ferenczi (1873-1933) e Carl Jung (1875-1961) para os Estados Unidos, onde permaneceu de 27 de agosto a 21 de setembro de 1909. Além de receber o título *Doctor of Laws, honoris causa*, Freud proferiu as conferências intituladas *Cinco Lições de Psicanálise* que, posteriormente, foram traduzidas para vários idiomas (CHINALLI, 2010) e que, segundo o historiador da psicanálise Richard Skues, representam “o ponto em que a psicanálise começou a se tornar não apenas um método, mas também um corpo de pensamento” (SKUES, 2005: 76). Nas conferências, além de destacar a juventude da psicanálise, seu criador enfatizou “suas esperanças de uma investigação científica das leis que regiam o inconsciente” e “pintou um futuro promissor, concentrando-se na eficácia e nos benefícios da intervenção psicanalítica” (KURZWEIL, 2000: 117).

Como na época suas ideias ainda não eram muito aceitas na Alemanha, sua experiência na Clark foi vista por Freud como “o primeiro reconhecimento oficial da psicanálise” bem como uma oportunidade de divulgar suas teorias em territórios além da Europa<sup>16</sup> (CHINALLI, 2010: 03).

Sigmund Freud (1856-1939) era filho de uma família judia de classe média da Morávia (atual República Tcheca) e se formou em medicina e fisiologia em Viena, especializando-se em neurologia clínica. As circunstâncias históricas de seu tempo e lugar o levaram a se tornar o principal fundador da psicanálise<sup>17</sup>, um saber e prática terapêutica baseado na primazia do inconsciente sobre os processos psíquicos e sobre o surgimento das neuroses<sup>18</sup> (BIRMAN, 1991).

Até 1909, as teorias de Freud já eram conhecidas por alguns médicos nos Estados Unidos - especialmente por aqueles que mantinham laços com o velho continente (KURZWEIL, 2000: 116) - e algumas resenhas já circulavam em língua inglesa desde o século XIX<sup>19</sup> (CHINALLI, 2010: 02). Mas as *Cinco Lições de Psicanálise* acabaram se tornando uma

---

<sup>16</sup> Grande parte dos neurologistas e alguns psicólogos estadunidenses do período baseavam-se nos métodos de pensadores da escola francesa como Jean-Martin Charcot ou Pierre Janet e recorriam principalmente à sugestão<sup>16</sup> para o tratamento de conflitos neuróticos (KURZWEIL, 2000: 116).

<sup>17</sup> Sobre os fatores históricos da psicanálise em sua concepção, ver: Mezan (2006) e Birman (1989/1991)

<sup>18</sup> Ver “Neurose” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Páginas 166 e 167 desta tese.

<sup>19</sup> Em 1898, Havelok Ellis publicou um ensaio em periódico estadunidense sobre a etiologia sexual da histeria partindo do livro *Estudos sobre a histeria* de Freud. Seu primeiro acesso à obra teria sido dois anos antes a partir



verdadeira “introdução a todas as coisas freudianas para qualquer novato no campo” (SKUES, 2005: 76) ao apresentar o olhar psicanalítico acerca de vários temas que se tornariam canônicos neste saber como o inconsciente, a catarse, a resistência e interpretação de sonhos (KURZWEIL, 2000; SKUES, 2005; GAY, 2010).

Após a visita de Freud, grupos passaram a surgir nos Estados Unidos de modo a oficializar e coordenar a produção da psicanálise no país e alinhá-la junto à produção deste saber a nível internacional. Com este objetivo, a *American Psychoanalytic Association* (APA) foi fundada em 1911 por doze médicos e incentivada pelo próprio Sigmund Freud (KURZWEIL, 2000: 118). Nos anos seguintes, várias outras associações regionais surgiram em diversas cidades como Nova York, Boston e Chicago. Todas afiliadas à *International Psychoanalytic Association* (IPA), criada em 1910, para estabelecer a comunicação e normatizar a construção do saber psicanalítico entre seguidores espalhados por toda Europa e, a partir de então, pela América (KURZWEIL, 2000: 118).

### **1.1.2. Psicanálise = Psiquiatria (?)**

Para uma melhor compreensão acerca da história contada nesta tese, é importante ter em mente que a psicanálise estadunidense acabou assumindo uma forma profundamente medicalizada ao ser apropriada e popularizada especialmente pela psiquiatria. Para o historiador Nathan Hale Jr. (1978: 299), um dos principais pesquisadores sobre a influência das ideias psicanalíticas nos Estados Unidos, a apropriação deste saber pela medicina foi uma das principais causas do grande sucesso da psicanálise na sociedade estadunidense. Segundo ele, a chegada das ideias psicanalíticas nos Estados Unidos coincide com o momento no qual a medicina estadunidense entrava numa fase organizacional moderna, com o surgimento de centros de pesquisa novos em folha e um credenciamento mais rigoroso nas escolas de medicina. Um marco neste período de modernização da medicina no país foi a publicação, em 1910, do *Relatório Flexner*, construído pelo filósofo e educador Abraham Flexner (1866-1959) a pedido da *American Medical Association* através do *Council on Medical Education*. O relatório foi produzido após Flexner percorrer centenas de escolas de medicina nos Estados Unidos e Canadá com o objetivo de avaliar a qualidade e a capacidade de treinamento médicos destas instituições. A partir de um veredicto pouco favorável ao ensino estadunidense avaliado,

---

de uma resenha assinada por Mitchel Clarke publicada no periódico *Brain*, sobre o mesmo livro. Em 1906, James Putnam, professor de neurologia em Harvard, publicou um artigo que é considerado o primeiro trabalho em inglês especialmente sobre psicanálise (CHINALLI, 2010: 02).

muitas escolas de medicina foram fechadas e a recomendação foi uma padronização do ensino médico no país com a adoção de um modelo biomédico voltado à pesquisa aos moldes da universidade britânica John Hopkins (NUNES, 2010). O relatório foi considerado o estopim de toda uma reforma no ensino médico nos Estados Unidos, fazendo daquelas primeiras décadas do século XX um período de grandes mudanças na relação entre a ciência, a medicina e a sociedade do país (KEMP; EDLER, 2004). Buscou-se assim a construção de um modelo moderno de medicina, baseado na anatomia patológica (NUNES, 2010) semelhante àquela que o filósofo Michel Foucault apontaria como responsável pela construção de “uma vigilância geral das populações, logo, a possibilidade concreta de relacionar uma doença a um corpo submetido a autópsia” (FOUCAULT, 2007: 293). Foi com esta medicina, cujo prestígio científico e social aumentava cada vez mais, que a psicanálise estadunidense passou a dialogar. Conforme esclarece Hale Jr.:

O prestígio médico não se baseou apenas na necessidade da comunidade, organizações profissionais fortes e conquistas objetivas, mas em um elemento afetivo que pode ser incluído na designação de Edward Shil de “carisma secular”: o poder daqueles que ordenam as preocupações centrais da sociedade no século XX. O cientista e, no dia-a-dia, o médico, herdaram algo desse poder outrora associado à religião. Emergindo do tratamento médico dos distúrbios nervosos e mentais do que hoje se chamaria psiquiatria, a psicanálise tentou ordenar e explicar as preocupações primordiais: sexo, família, infância, agressão, sonhos (HALE Jr., 1978: 299-300).

Dois eventos teriam sido cruciais para o crescimento da popularidade da psicanálise nos Estados Unidos e para o início de seu processo de medicalização: o surgimento do Movimento de Higiene Mental e a Primeira Guerra Mundial (CUSHMAN, 1995: 153-154).

O movimento de Higiene Mental surgiu em 1908 quando um jovem chamado Clifford Beers (1876-1943) publicou um livro sobre suas experiências como interno em hospitais psiquiátricos e passou a se dedicar à luta por condições mais humanas nestas instituições. Com a repercussão do livro e de sua luta, em 1909 foi fundado o *Comitê Nacional de Higiene Mental* que, em sua origem, “pretendia refletir, a partir da experiência de Beers, sobre a necessidade de dar maior atenção aos pacientes com transtornos mentais dentro de tais instituições” (CASTRO, 2014: 85). Contudo, após conseguir financiamento do governo federal, o movimento de Higiene Mental passou a ganhar proporções muito maiores e sua influência foi além do espaço hospitalar, direcionando-se à uma educação preventiva para o público em geral (CUSHMAN, 1995: 151).

Conforme esclarece o historiador Philip Cushman:

O conceito principal da Higiene Mental era tipicamente americano: se os indivíduos pudessem ficar "doentes" devido às interações patogênicas que tiveram com outros, especialmente com membros de suas famílias imediatas, os problemas mentais poderiam ser evitados participando de interações saudáveis. O movimento aplicou os valores burgueses de quantificação, objetificação e limpeza ao reino das queixas emocionais e psicológicas. Nessa concepção intrapsíquica, o reino da mente é uma coisa concreta e reificada sobre a qual as práticas de limpeza médica e científica podem ser exercidas (CUSHMAN, 1995: 152).

Citando o psiquiatra Joel Kovel (1980: 81-82), Cushman afirma que a higiene mental se apropriou do inconsciente freudiano conceituando-o como um recipiente para a impureza psicológica (CUSHMAN, 1995: 152). Diante desta ideia de um "inconsciente impuro", a solução adotada pela classe média seria "higienizá-lo periodicamente" mesmo que esta "sujeira" psicológica nunca pudesse ser completamente erradicada (CUSHMAN, 1995: 152).

Ao tratar práticas higiênicas como a solução para questões psicológicas, situando-as no mesmo bojo que doenças físicas, a higiene mental acabou contribuindo para uma medicalização e objetificação cada vez maior das emoções. Uma vez que categorias de saúde e doença mentais passaram a ser objetivadas e quantificadas, tornou-se possível calcular o tempo e o dinheiro gasto em tratamentos psicológicos, construindo o "novo papel das psicoterapias no mercado capitalista do século XX e as configurando como uma profissão médica" (CUSHMAN, 1995: 153). Conseqüentemente, ao se medicalizar a psicanálise, esta acabou integrando, como ferramenta psiquiátrica, "parcela significativa dos processos de controle social" (BIRMAN, 1989: 77). Ou seja, ao enquadrar certos parâmetros sociais fundamentais relacionados às definições das díades normal-anormal e saúde-doença, a higiene mental forneceu à psicanálise psiquiatrizada um maior controle e intervenção nos meios sociais (CUSHMAN, 1995: 151-152).

Com o advento da Primeira Guerra Mundial, muitos psicanalistas foram recrutados para atuarem juntamente ao exército estadunidense, tanto na avaliação da aptidão mental e emocional dos soldados quanto para o tratamento de traumas pós-guerra (CUSHMAN, 1995: 153). Em resposta a esta demanda cada vez maior de profissionais nas áreas psi, o governo estadunidense financiou diversos projetos relacionados ao Comitê Nacional de Higiene Mental, cujo resultado foi a expansão de programas de treinamento em universidades e campanhas de educação pública (CUSHMAN, 1995: 153).

O processo de medicalização da psicanálise se acentua ainda mais durante a década de 1930, em virtude da ascensão nazista na Europa que levou muitos analistas europeus de origem judia a buscarem refúgio em solo estadunidense. Apoiados por um Comitê de Emergência e

por psicanalistas estadunidenses, muitos dos imigrantes passaram a trabalhar em hospitais, o que de certa forma, popularizou ainda mais a este saber na esfera médica (KURZWEIL, 2000: 121).

Contudo, por se tratar de um sistema transnacional de ideias capaz de influenciar e ser influenciado pelos espaços culturais em que circula, (PLOTKIN, 2009), a psicanálise esteve no centro de muitas controvérsias, o que, em muitos casos, nos leva a pensar não em “psicanálise”, no singular, mas em “psicanálises”.

Durante muito tempo, Freud manteve certo controle sobre o que podia ou não ser chamado de psicanálise. Principalmente após o rompimento com seus ex-discípulos<sup>20</sup> Alfred Adler (1870-1937) e Carl Jung – o ex-psicanalista suíço que deveria ser o “príncipe herdeiro” da psicanálise quando Freud deixasse o manto (KUPERMANN, 1996: 21). Em 1914, Freud chegou a escrever um livro como resposta a estas dissidências, intitulado *A História do Movimento Psicanalítico*, no qual afirmou:

Pois a psicanálise é criação minha, por dez anos eu fui o único indivíduo que dela se ocupou, e foi sobre mim que recaiu, em forma de crítica, toda a irritação provocada por seu aparecimento. Penso ter o direito de sustentar que ainda hoje, quando há muito já não sou o único analista, ninguém pode mais do que eu saber o que é a psicanálise, como ela se distingue de outras maneiras de estudar o inconsciente e o que merece ter seu nome ou deveria receber outra designação (FREUD, 1914/2012: 178).

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), contudo, sua autoridade havia perdido força no interior do movimento psicanalítico. Durante o conflito, Freud já havia repensado várias de suas concepções dando um novo rumo a sua teoria. Uma mudança que pode ser percebida a partir de *Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte*, de 1915, em que Freud reflete acerca do papel da ciência e da tecnologia nas atrocidades da I Guerra Mundial dadas a cabo especialmente pelas nações europeias, até então tidas como as mais civilizadas: Alemanha, França e Inglaterra (BIRMAN, 2005; MEZAN, 2006: 02). Este novo rumo é atravessado, entre tantos temas, pela questão da morte, que passa a se tornar uma reflexão constante em diversas obras do psicanalista<sup>21</sup>. A mudança, no entanto, não foi aceita em uníssono pela comunidade psicanalítica e passou a gerar novas controvérsias no interior do movimento (MAKARI, 2010: 33-34).

---

<sup>20</sup> Os rompimentos entre Freud e Adler e Freud e Jung se devem a um conjunto de razões, contudo, na literatura sobre o tema, sobressaem algumas especialmente as divergências acerca do papel central da libido na etiologia das neuroses. Após sua dissidência do movimento, Alfred Adler se dedicou à *psicologia do desenvolvimento individual*. Carl Jung, por sua vez, tornou-se o principal expoente da *psicologia analítica*. Sobre estas dissidências, ver: KUPERMANN, 1996: 19-88; PLON, 2002; GAY, 2010: 205-231.

<sup>21</sup> Ver: BIRMAN (2005); GUTIÉRREZ-TERRAZAS (2002).

Outro fator de grande relevância para entender o enfraquecimento da autoridade freudiana no movimento psicanalítico tem a ver com as grandes mudanças no mapa da Europa após a Primeira Guerra Mundial. Como afirmou o historiador Eric Hobsbawm, ao fim do conflito, grandes impérios – como o alemão e o austro-húngaro - “não apenas admitiram a derrota, mas desmoronaram” (HOBSBAWM, 2003: 36). Entre 1918 e 1919, a Alemanha tornou-se uma república e o Império Austro-Húngaro foi dissolvido, fazendo surgir inúmeros estados entre a Alemanha e a Rússia (ALMEIDA, 1999). Com o Tratado de Versalhes, a Rússia, que estava em seus primeiros anos de revolução, fora isolada como uma medida adotada pelas potências vencedoras da guerra (como Inglaterra e França) de conter o avanço do bolchevismo pelo continente (HOBSBAWM, 2003: 40).

Todas estas transformações teriam feito com que antigos laços aristocráticos caíssem por terra, de modo a despertar novas formas de nacionalismos que contribuíram para o desenvolvimento de centros psicanalíticos em diferentes lugares (DUNKER, 2006: 387-388). A recente autoridade individual dos novos territórios nacionais fizeram da Europa do entre-guerras um terreno fértil para a construção e enriquecimento intelectuais a partir de “comunidades discursivas específicas com fronteiras e domínios” (MAKARI, 2005: 111). Cidades como Londres, Berlim, Viena e Budapeste acabaram se tornando grandes centros de pensamento e prática psicanalítica, desenvolvendo, no interior de suas comunidades, práticas distintas que em alguns casos iam além da proposta freudiana (MAKARI, 2005, 2010; DUNKER, 2006). Por esta razão, ainda que estes grupos permanecessem unidos “por vários compromissos compartilhados, incluindo um novo processo de treinamento burocratizado e um foco maior em questões de técnica”, acabaram protagonizando também cenas de cisma e controvérsia (MAKARI, 2005: 112-113).

Com a ascensão do nazi-fascismo na Europa, muitos destes psicanalistas, por serem judeus, acabaram migrando para os Estados Unidos. Contudo, mais que suas esperanças de viver e trabalhar em paz, estes sujeitos levaram consigo também suas desavenças teóricas<sup>22</sup>.

Um dos principais pontos de discordância entre os grupos envolvia a hegemonia das causas sexuais nas neuroses e, conseqüentemente, a legitimidade ou não de certas teorias de Freud como norte para os psicanalistas. Até meados da década de 1940, a controvérsia foi protagonizada por dois grupos específicos<sup>23</sup>: o primeiro deles, conhecido como os freudianos

---

<sup>22</sup> Algumas das principais divergências entre os vários grupos de psicanalistas e dissidentes que marcaram a história da psicanálise nos Estados Unidos serao exploradas mais adiante, ainda neste capítulo. Contudo, para uma abordagem mais completa acerca deste assunto, recomendo MAKARI (2005) e DUNKER (2006).

<sup>23</sup> É possível citar, de maneira breve, algumas outras das tendências que se desenvolveram no país. Uma delas, foi a escola culturalista que se formou em Nova York, cujo principal expoente foi Erik Erikson. A principal

ortodoxos, era formado especialmente por analistas austríacos, conterrâneos a Freud, como Paul Federn (1871-1950) e Fritz Wittels (1880-1950). O segundo era conhecido como o grupo dos neo-freudianos - como o húngaro Sandor Radó (1890-1972) e a alemã Karen Horney (1885-1952).

Nesta querela, os ortodoxos reafirmavam a autoridade de Freud na construção dos preceitos psicanalíticos, especialmente no que diz respeito à preponderância da causalidade sexual na origem das neuroses. Por outro lado, alegando a defesa de uma psicanálise compromissada com a técnica e com o método científico, os neo-freudianos, entre diversos pontos de discordância, sugeriam alternativas teóricas nas quais os conflitos sexuais não teriam tanto impacto nos processos psíquicos (HERZOG, 2016). Atentando-se mais ao problema da ansiedade e aos sentimentos relacionados à insegurança existencial<sup>24</sup>, para os neo-freudianos o desajuste emocional dialogava muito mais com questões historicamente situadas do que com os conflitos sexuais infantis (HERZOG, 2016: 24).

No entanto, por terem integrado majoritariamente a primeira onda de analistas a migrarem para os Estados Unidos<sup>25</sup>, em 1934, os alemães tiveram mais tempo de construir no país um espaço mais direcionado à sua orientação analítica - voltada a um olhar tecnicista e estritamente médico - e passaram a liderar os analistas estadunidenses (MAKARI, 2005: 113) cuja produção, até então, tinha sido pouco relevante na construção deste saber (KURZWEIL, 2000; MAKARI, 2005).

A forma como os estadunidenses lidavam – ou não lidavam - com a questão da sexualidade, bem como a grande popularidade da psicanálise no país foram motivos de inquietação para Freud desde muito antes das migrações em massa de analistas judeus para os Estados Unidos. Nas palavras de Peter Gay, parte desta inquietação “fundava-se em sua angústia a respeito da receptividade impulsiva dos americanos, a par, como parecia, de uma falta de rigor extremamente prejudicial e um medo não menos prejudicial da sexualidade, para

---

característica do grupo em questão, se concentrou na crítica à universalidade de algumas ideias psicanalíticas, de modo a enfatizar “a diferença e o relativismo das culturas procurando extrair da comparação entre os modos da cultura formas específicas de personalidade e de identidade” (DUNKER, 2006: 403). Um outro exemplo a ser citado é o saber desenvolvido pelo grupo de Chicago, conhecido como *Self Psychology*<sup>23</sup>, que manteve um olhar mais voltado para a ordem médica. Os pesquisadores desta escola dedicaram-se a explorar a dinâmica da psicose, os estados de despersonalização e as condições borderline que são aquelas que não se enquadram totalmente nas classificações psicanalíticas de neurose, psicose ou perversão (DUNKER, 2006: 403).

<sup>24</sup> Para Karen Horney, por exemplo, a gênese das neuroses estaria nas “influências adversas que fazem a criança se sentir desamparada e indefesa e que a fazem conceber o mundo como potencialmente ameaçador”. As teorias do *Complexo de Édipo* e a busca por prazer infantil, tinham, por isso mesmo, pouco espaço na psicanálise de Horney e deveriam até mesmo, segundo ela, ser descartadas (HERZOG, 2016: 24).

<sup>25</sup> A maior parte dos imigrantes austríacos chegou aos Estados Unidos cinco anos depois, em 1938, com a anexação da Áustria pela Alemanha de Hitler (MAKARI, 2005: 114).

não mencionar um igualitarismo contraproducente” (GAY, 2010: 513). Para Freud, tanto o receio em abordar temas relacionados à sexualidade<sup>26</sup>, quanto a aparente falta de rigor explícita na recepção impulsiva dos estadunidenses podiam ser prejudiciais à prática psicanalítica (GAY, 2010: 513). Em correspondência de 1920 à Sandor Radó, Freud expressou sua insatisfação em relação ao fato de a direção das organizações psicanalíticas nos Estados Unidos serem influenciadas muito mais por questões políticas do que por qualidade de produção:

Os americanos (...) transferem o princípio democrático da política para a ciência. Todo mundo tem que ser presidente uma vez, ninguém deve continuar como presidente; ninguém pode mostrar excelência diante dos outros, e assim nenhum deles aprende nem realiza nada (FREUD apud GAY, 2010: 513).

Além disso, nos Estados Unidos, apenas aqueles que possuíam diploma médico tinham permissão para exercer a prática psicanalítica, o que foi motivo de grandes divergências entre a APA e Freud. Para seu fundador, a psicanálise deveria ser exercida por profissionais das mais diversas áreas do saber, fossem eles artistas, psicólogos, filósofos, entre outros. O tema fora tratado por Freud n’*A Questão da Análise Leiga*, publicada em 1926, texto no qual sugeriu os procedimentos necessários para que alguém se tornasse psicanalista: submeter-se à análise constante; receber instrução teórica a partir de conferências sobre os mais diversos assuntos (mesmo aqueles que não lhe interessam); e, em suas primeiras experiências, passar pela supervisão daqueles que atuam na psicanálise há mais tempo (FREUD, 1926/2014: 187). Esta formação, para Freud, duraria o período aproximado de dois anos, e após passar por ela, o candidato (que ainda não era um mestre, mas um principiante), deveria continuar buscando conhecimentos a partir da prática e da troca de experiências nas sociedades psicanalíticas. Ser um iniciado na medicina ou ciência psicológica, para Freud, não deveria ser um pré-requisito para que alguém fosse acolhido no círculo psicanalítico:

O trabalho é duro e a responsabilidade é grande. Mas quem passou por essa aprendizagem foi ele próprio analisado, compreendeu o que hoje se pode ensinar da psicologia do inconsciente, está informado da ciência da vida sexual e aprendeu a difícil técnica da psicanálise, a arte da interpretação, o combate às resistência e o manejo da transferência, esse não é mais um leigo no campo da psicanálise (FREUD, 1926/2014: 187-188).

---

<sup>26</sup>Apesar de os Estados Unidos serem considerados o lugar onde a psicanálise conquistou mais espaço intelectual e cultural nesse período (CUSHMAN, 1995; KURZWEIL, 2000), Freud era pouco simpático ao modo de vida daquele país. Para ele, além de seu puritanismo, os estadunidenses eram “hipócritas, incultos, superficiais, interessados apenas em dinheiro e veladamente anti-semitas” (GAY, 2010: 510) e não tinham “nenhum tempo para a libido” (GAY, 2010: 516).

No ano seguinte, Freud publicou um pós-escrito da mesma obra em resposta ao processo contra Theodor Reik (1888-1969), membro da sociedade psicanalítica de Viena que em 1925 havia sido acusado de praticar medicina de maneira ilegal<sup>27</sup>. No artigo, o psicanalista expunha seus receios de que a psicanálise deixasse de ser uma ciência em si e se tornasse apenas mais uma área especializada da medicina ou da psicologia e ressalta ainda a importância da articulação com outros campos do saber além da medicina:

A assim chamada formação médica me parece um caminho tortuoso para a profissão de psicanalista, que, é verdade, proporciona muita coisa indispensável para o analista, mas também o sobrecarrega com muitas outras que ele jamais utiliza, e traz o perigo de que seu interesse e seu modo de pensar sejam afastados da compreensão dos fenômenos psíquicos. O plano de ensino para um analista ainda será criado, ele deve abranger material das ciências humanas, de psicologia, história da civilização, sociologia, e também da anatomia, biologia e história da evolução (FREUD, 1927/2014: 220).

Já em relação aos Estados Unidos, o conflito de Freud com a APA se acentuava após o impulso na produção psicanalítica estadunidense, permitido graças à chegada dos analistas de Berlim que elevaram a autoconfiança dos psicanalistas do país a outro nível. Na segunda metade da década de 1930, os estadunidenses já não viam qualquer risco numa possível ruptura entre as associações de seu país com a internacional já que, conforme expressou Sandor Radó, a psicanálise já estava “concentrada na América por muitos anos”<sup>28</sup>. Em janeiro de 1938, Lawrence Kubie e Sandor Radó, que naquele momento ocupavam, respectivamente, as cadeiras de presidente e diretor educacional da sociedade de Nova York, se reuniram com outros analistas indicados pela APA para tomarem uma decisão acerca do assunto (MAKARI, 2005: 113). O comitê se decidiu pela formalização do rompimento com a instituição internacional – e conseqüentemente com Freud – e pela formulação de suas próprias exigências acerca da formação mínima dos psicanalistas no país, proibindo definitivamente a aceitação de leigos (KURZWEIL, 2000; MAKARI, 2005).

### 1.1.3. Freud é Pop

As divergências entre a APA e Freud se prolongaram até sua morte, já no entardecer da

---

<sup>27</sup> Por não ser médico, Reik foi proibido de praticar a psicanálise e, em 1926, foi processado pelo Conselho Municipal de Viena. Contudo, o processo e as acusações foram anulados ainda em suas fases preliminares. Disponível em BOFF et al. *Outra vez a Questão da Análise Leiga*. 2015. Disponível em: <<http://sig.org.br/wp-content/uploads/2015/05/outravezquestodaanliseleiga.pdf>>. Acesso em 20 ago. 2020.

<sup>28</sup> Carta de Sandor Radó à David Levy em 27 de maio de 1937. Disponível no Arquivo “David Levy Papers” na Oskar Diethelm Library, Weill Medical College of Cornell University. Citado por MAKARI, 2005: 113.



década de 1930 (KURZWEIL, 2000). Naquele momento, porém, as ideias psicanalíticas e sua apropriação pela medicina eram tão populares nos Estados Unidos que, segundo Hale Jr. “no final da Segunda Guerra Mundial, a psicanálise dominava a abordagem psicológica tanto das neuroses quanto das psicoses e, na década de 1950, os termos psicanálise, psicoterapia e psiquiatria dinâmica tornaram-se quase intercambiáveis” (HALE Jr., 1978: 304).

O impacto das ideias psicanalíticas, contudo, foi muito além da esfera médica. Ideias vindas da psicanálise passaram a influenciar as relações domésticas, a publicidade, o mundo acadêmico, a arte e várias outras esferas. Na década de 1960, o sociólogo Peter Berger chegou a observar que a maneira como as concepções psicanalíticas estavam presentes na lei, nas relações domésticas, na religião e nos mais diversos aspectos da vida nos estados Unidos, tornaram-na um “fenômeno cultural, uma maneira de compreender a natureza do homem e de ordenar a experiência humana com base nesta compreensão” (BERGER, 1980: 12).

No cinema, por exemplo, versões “populares” da psicanálise se tornaram cada vez mais frequentes a partir da década de 1940. Segundo a pesquisadora e crítica cinematográfica Elizabeth Kaplan (2000), uma das causas para a grande apropriação da psicanálise por Hollywood foi o intenso recrutamento de psicanalistas para lidar com os traumas de soldados durante e após a Segunda Guerra Mundial. Com o tema em evidência, a popularidade da psicanálise tornou-se ainda maior e suas teorias passaram a circular ainda mais.

Para além do cinema, a cultura pop, de modo geral, exerceu um importante papel na circulação da psicanálise durante a segunda metade do século XX, não apenas nos Estados Unidos, mas a nível global. O que aqui chamo de cultura pop diz respeito a produtos culturais - músicas, filmes, séries e outros - cuja produção é orientada por uma lógica de mercado e consumo em massa e que, no processo, acabam adquirindo um “semblante pop” (GOODWIN, 1992).

Contudo, estes produtos culturais destinados ao entretenimento são construídos a partir de uma lógica midiática que “encena modos de viver, habitar, afetar e estar no mundo” (SOARES, 2015: 22). Ao serem consumidos em diferentes contextos nacionais ou culturais, estes produtos são capazes de promover sentidos de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afetos “que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante” (SOARES, 2015: 22).

Em seus estudos sobre a cultura pop, o pesquisador em comunicação Thiago Soares (2015) discorre acerca de uma “lógica midiática”, partindo do pressuposto de que, como somos constantemente expostos a territórios informacionais, os espaços *virtuais* que habitamos (por exemplo, aqueles das narrativas literárias a que temos acesso), entrelaçam-se aos espaços *reais*.

Neste sentido, em nosso cotidiano, estes espaços “se agenciam, se interpenetram, agem uma em função da outra, modos de experienciar o presente a partir de camadas de sentido que estão ligadas a formas de relacionamento com os meios de comunicação” (SOARES, 2015: 22). Com base nesta premissa, penso que, ao se apropriar da psicanálise, a cultura pop dos Estados Unidos contribuiu para que todo um modo de ver o mundo baseado numa versão estadunidense deste saber circulasse tanto nos espaços considerados *reais* quanto *virtuais*, tornando-se parte do dia-a-dia dos sujeitos, onde quer que estes produtos culturais fossem consumidos. Se no Ocidente a maneira como compreendemos os sonhos, a sexualidade, ou mesmo a forma como criamos nossos filhos passou a ter grande relação com as ideias psicanalíticas (FIGUEIRA, 1991: 102), isto se deve também à ampla circulação destas ideias no cinema, na literatura, nos quadrinhos e em outros meios. O historiador Andrew Scull (2015: 281) corrobora com esta noção ao afirmar que grande parte da *cultura psicanalítica* que se formou nos Estados Unidos no século XX relaciona-se à apropriação de Freud por Hollywood. Para ele, o cinema foi um dos principais meios pelos quais o “evangelho de Freud” circulou, não apenas na sociedade estadunidense, mas em muitos outros países, graças ao amplo alcance da indústria cinematográfica hollywoodiana que se globalizava cada vez mais (SCULL, 2015: 281).

Mesmo no século XXI, décadas após o declínio da psicanálise como teoria e tratamento para o campo mais amplo dos saberes *psi* nos Estados Unidos (AGUIAR, 2004; PEREIRA, M., 2014; RUSSO, 2017), meios jornalísticos apontam como o cinema e a literatura ainda bebem nas fontes da psicanálise para construir suas narrativas. Em 2008, por exemplo, o jornal *The New York Times* publicou a matéria “Freud é amplamente ensinado nas universidades, exceto no departamento de psicologia”, assinada pela jornalista Patricia Cohen<sup>29</sup>. A reportagem foi baseada principalmente em relatório de 2008, publicado pela revista da *American Psychoanalytic Association*, e assinado por Jonathan Redmond e Michael Shulman, sobre a prevalência das ideias psicanalíticas nos currículos de ensino de graduação. Após a análise de 150 faculdades e universidades estadunidenses, os pesquisadores concluíram que as ideias psicanalíticas eram raras em cursos de psicologia, mas continuavam a ser amplamente exploradas em outras áreas, como estudos sobre cinema, estudos de mídia, pesquisas sobre gênero, etc (REDMOND; SCHULMAN, 2008: 10).

Vale citar ainda a reportagem do jornalista Jon Kelly, intitulada “*Sigmund Freud: The phrases you use without realising it*” ou “Sigmund Freud: As frases que você usa sem

---

<sup>29</sup> No original em inglês: “*Freud Is Widely Taught at Universities, Except in the Psychology Department*”. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2007/11/25/weekinreview/25cohen.html>>. Acessado em 01 de março de 2022.

perceber”, publicada na BBC News Magazine, do Reino Unido e traduzida no site da BBC Brasil com o interessante título “Freud de boteco: como os conceitos do psicanalista se popularizaram”. Nela, o jornalista afirma a existência de Freud’s diversos, como o da literatura médica, o dos debates acadêmicos e o Freud da mesa de bar: “aquele que você talvez mencione quando falar de um sonho, ou de um ato falho, ou de alguém que é meio apegado à mãe” (KELLY, 2014). O jornalista ressalta, no entanto, as discrepâncias entre o que ele chama de “Freud de boteco” e a psicanálise no sentido acadêmico. Em relação a isso, um dos entrevistados, Nicholas Ray, professor de cursos relacionados à psicanálise na Leeds University, afirma que as ideias psicanalíticas são diluídas na cultura pop de modo a “reduzir sua complexidade - e sua dificuldade - e para transformá-lo em uma fantasia aconchegante e tranquilizadora” (RAY apud KELLY, 2014). Constantemente estes filmes ou livros terminam quando as lembranças recalçadas<sup>30</sup> do personagem são recuperadas e o autoconhecimento adquirido permite um final que seja satisfatório para a audiência (RAY apud KELLY, 2014).

Em análise a muitos destes filmes, Kaplan observa alguns dos padrões que se repetem na maioria deles e nota que as produções hollywoodianas frequentemente se apoiavam em “conceitos freudianos ‘padronizados’” como o complexo de Édipo, traumas infantis que impediam mulheres de terem um relacionamento e, “na maioria deles”, afirma ela, “há uma cena em que o pesadelo repetitivo do protagonista é apresentado aos espectadores” (KAPLAN, 2000: 139).

Além do cinema, muitos outros produtos culturais do mundo pop compartilharam desta visão de mundo, contribuindo para uma circulação ainda maior das ideias vindas da psicanálise. Segundo Scull:

Nas artes visuais e na literatura, a influência de Freud foi generalizada: artistas surrealistas mergulharam em sonhos, suas pinturas pingando distorções e referências subliminares ao sexo e ao inconsciente; experimentos proliferaram com a pintura e escrita "automáticas", minando as concepções dominantes de ordem e realidade, borrando as fronteiras entre sonhos e vida desperta; e romancistas e dramaturgos deram maior ênfase na introspecção psicológica, com uma franqueza e objetividade crescentes no emprego de temas sexuais (SCULL, 2015: 277).

Na literatura, obras como *Rebel without a Cause: the story of a criminal psychopath*, de Robert Lindner (1944/2003), *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath (1963/2004), *O Complexo de Portnoy*, de Philip Roth (1969/2004) e muitas outras trouxeram o divã e vários conflitos relacionados ao inconsciente para as páginas dos livros.

---

<sup>30</sup> Ver “Recalque” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Páginas 169 e 170 desta tese.

Muitos temas que se relacionavam ou ao menos se inspiravam em questões psicanalíticas também foram exploradas pelas histórias em quadrinhos de diversas maneiras. Em HQs de super-heróis, por exemplo, é possível citar o caso do personagem Thanos, um dos principais vilões da editora Marvel Comics, cuja criação pelo quadrinista Jim Starlin (1949-), em 1973, foi inspirada no conceito freudiano de *pulsão de morte*<sup>31</sup> (ou *Thanatos*)<sup>32</sup> (RIESMAN, 2019).

Fora do ramo dos super-heróis, vale mencionar as revistas *The Strange World of your Dreams*<sup>33</sup> (1952-1953) e *Psychoanalysis* (1955). A primeira apresentava um personagem chamado Dr. Temple que analisava sonhos inspirados em cartas enviadas pelos leitores, enquanto a segunda trazia um psicanalista em seu consultório que, como um detetive, desvendava os maiores mistérios inconscientes de seus pacientes.

A criação da revista *Psychoanalysis*, vale ressaltar, foi consequência de um período de censura pelo qual os quadrinhos passaram durante as décadas de 1950 e 1960 e que refletem muito da atmosfera histórica que narro nas próximas páginas. Esta censura se relaciona, entre várias outras questões, ao contexto do Macartismo e à consolidação nos Estados Unidos de uma escola psicanalítica conhecida como Psicologia do Ego. De acordo com a historiadora Dagmar Herzog (2016: 22), foi esta escola que deu o tom da psicanálise tal como apropriada pelos atores da cultura pop, ainda que as outras versões estivessem também em circulação nesse segmento, de modo que o que o público acessava era “muito mais uma mistura de tendências concorrentes”.

Tanto na cultura pop quanto no dia-a-dia estadunidense, psicanálise e psiquiatria acabaram se tornando praticamente sinônimos (CHINALLI, 2010: 08), como resultado de muitos dos processos de medicalização narrados até aqui. Consequentemente, tal qual a psiquiatria, a psicanálise foi utilizada – não só nos Estados Unidos, mas em grande parte do Ocidente - como instrumento de normalização e controle social (BIRMAN 1989: 77). Nos Estados Unidos, este fenômeno acentuou-se ainda mais durante as décadas de 1940 e 1950 quando, orientada pela Psicologia do Ego (ZARETSKY, 2012), o discurso da psicanálise

---

<sup>31</sup> Ver “ Pulsões de Morte e Pulsões de Vida” em Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos, p. 166-167 desta tese.

<sup>32</sup> Na década de 1990, a editora Marvel Comics publicou uma saga em quadrinhos intitulada *Guerra Infinita*. No enredo, o personagem Thanos se apaixona pela Morte e, como uma forma de impressioná-la, inicia uma jornada para provocar a extinção de metade da vida do universo. Em 2018 a saga foi adaptada para os cinemas no filme *Vingadores: Guerra Infinita* sob direção dos cineastas Anthony Russo e Joe Russo. No filme, a Morte não aparece como personagem, e as motivações de Thanos são extinguir metade da vida no universo para que a outra metade não mais sofra com a fome e outras questões sociais. Ver: STARLIN, Jim. *Guerra Infinita*. Tamboré: Ed. Panini Comics. 2018.

<sup>33</sup> Na tradução: “O Estranho mundo dos seus sonhos”.

tornou-se um instrumento pedagógico a ser utilizado como operador de adaptação social (BIRMAN 1989: 77). É sobre isso que trato adiante.

## 1.2. Usos políticos e culturais da psicanálise a partir da segunda metade do século XX

### 1.2.1. A psicologia do ego interpreta o sonho... americano!

Em meados da década de 1940, o cenário psicanalítico estadunidense orientava-se hegemonicamente por aquilo que ficou conhecido como Psicologia do Ego. Isso se deu principalmente após Heinz Hartmann (1894-1970), um de seus principais representantes, atuar como diretor de educação e, posteriormente, como presidente da sociedade de Nova York<sup>34</sup>, direcionando a agenda teórica estadunidense à sua perspectiva pelas três décadas seguintes (MAKARI, 2005: 122-123).

A escola denominada Psicologia do Ego demonstrava uma grande preocupação com a relação entre a subjetividade dos indivíduos e sua forma de lidar com a realidade na qual estes indivíduos estavam inseridos, propondo assim a adaptação do sujeito à sua sociedade (DUNKER, 2006: 402). Numa extensa revisão da Segunda Tópica<sup>35</sup> (modelo estrutural do aparelho psíquico desenvolvido por Freud nos anos de 1920), estes psicanalistas propuseram que o *Eu* (ego) não se submeteria por completo ao inconsciente e possuía autonomia suficiente para gerir as pulsões do *Isso* (id) em relação às normas culturais e sociais (MAKARI, 2005: 122).

Neste cenário, a ênfase freudiana na sexualidade e na agressão deixa de ser o foco do tratamento psicanalítico e o *Eu*, além de se tornar expressão do individualismo, passando a ter sua força ou fraqueza medidas a partir da capacidade de adaptação à realidade (HALE Jr., 1978: 299-300; DUNKER, 2006: 402). Somando sua teoria à uma linguagem médica e uma metodologia científica considerada mais objetiva e racionalista (KURZWEIL, 2000: 122), a Psicologia do Ego manteve uma atitude acrítica em relação ao mundo social, considerando-o uma realidade “dada”, na qual os sujeitos deveriam se conformar às normas culturais e expectativas sociais, adaptando-se a elas sem questioná-las (CUSHMAN, 1995; DUNKER, 2006: 402).

---

<sup>34</sup> Apesar de se tratar de um país de grande extensão, em 42 de seus estados os médicos estrangeiros não podiam exercer a profissão até se tornarem cidadãos, o que limitou muito a área de atuação permitida aos imigrantes, fazendo com que muitos deles se estabelecessem em Nova York que era o principal porto de entrada daqueles que chegavam (MAKARI, 2005: 114).

<sup>35</sup> Ver “Segunda tópica (Id, Ego e SuperEgo)” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 170 desta tese.

Neste ponto, se faz necessário lembrar que o auge desta corrente psicanalítica nos Estados Unidos dialoga com um dos momentos mais inflamados da Guerra da Fria. Em 1952 foi criado o *Comitê de Atividades Antiamericanas*, cujo objetivo era vigiar as atitudes dos próprios cidadãos estadunidenses de modo a identificar e impedir o avanço de ideias comunistas no país, numa “cruzada contra o mal interno” (TOTA, 2009: 267). Até 1956, o comitê – que, como o próprio nome sugere, determinava uma única forma de ser americano, condenando qualquer outra – foi liderado pelo senador Joseph McCarthy (1908-1957) que instaurou uma paranoia anticomunista levando à demissão, investigação e, em muitos casos, até à prisão de diversos intelectuais, artistas e funcionários do governo suspeitos de “subversão” (PURDY, 2007: 230).

Suas medidas, que ficaram conhecidas como *macartismo*, acabaram se tornando uma “campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida americana” (PURDY, 2007: 230). A partir delas foi tecido todo um “teatro de operações doméstico” que coordenou campanhas patriarcais para que mulheres de classe média abandonassem seus trabalhos e se dedicassem exclusivamente ao lar (BRAUNSTEIN; DOYLE, 2002: 09). Além disso, o próprio sistema de ensino superior do país passou a se dedicar a uma “nova tecnocracia, educando os jovens cidadãos, especialmente os homens brancos de classe média, para assumirem obedientemente seu lugar de direito na hierarquia corporativa” (BRAUNSTEIN; DOYLE, 2002: 09).

Nesta conjuntura, não demorou para que a Psicologia do Ego fosse absorvida pelo Estado de Guerra Fria, principalmente a partir de sua ênfase no caráter adaptativo do *Eu* que, além de reforçar a “capacidade de ação egoísta ou escolha racional”, construiu a “convicção de que as experiências mais profundas da vida se encontravam na esfera privada” (ZARETSKY, 2012: 233). Foi este o terreno no qual floresceu o que o historiador Eli Zaretsky chamou de *ética da maturidade* (ZARETSKY, 2012: 237).

A ética da maturidade tornou-se parte de um repertório simbólico que representava a reconstrução do pós-guerra (LIMA, 2021: 234) e se baseou especialmente no ideal de ego maduro que relacionava-se a uma divisão entre “a esfera pública pluralista e burocrática” e a “domesticidade privada” (ZARETSKY, 2012: 239). Ou seja, a capacidade de controlar e dominar aquilo que é público exigiria habilidades que deveriam ser adquiridas no âmbito doméstico, como um ego forte e autônomo, bem como um alto nível de “estoicismo apolítico”, (ZARETSKY, 2012: 239).

A função da psicanálise, neste processo, seria fornecer aos indivíduos o “espaço” no qual poderiam gerar o tão desejado autocontrole, ou seja, a autonomia do ego. Esta ideia de maturidade teria fornecido os meios pelos quais os mais diversos profissionais, influenciados

pela psicanálise – do terapeuta ao criminologista – evitassem surtos e demonstrações excessivas de emoção diante de certos conflitos políticos (ZARETSKY, 2012: 238). Durante os anos 1950, por exemplo, mesmo que milhões de cidadãos americanos tenham morrido durante a Guerra da Coreia (1950-1953), graças à ética da maturidade, não houve qualquer manifestação contra o conflito, tal como ocorreu na década seguinte em relação a Guerra do Vietnã (ZARETSKY, 2012: 239).

Assim, a ética da maturidade foi anunciada, portanto, não como uma doutrina política, mas de saúde mental, sendo reforçada por professores, assistentes sociais, rabinos e outros que a apresentaram (ZARETSKY, 2012: 33). No entanto, conforme ressaltou o psicanalista Rafael Alves Lima, “a ideia de ética da maturidade é deveras profícua porque realiza a intersecção entre programas clínicos da psicanálise norte-americana do período e as aspirações de transformação ou conservação das normas sociais em disputa” (LIMA, 2021: 234). Dessa forma, por trás de seu suposto véu de neutralidade apolítica e de sua bandeira de ciência objetiva, a Psicologia do Ego contribuiu para o desenvolvimento de uma conformidade social e política que acabou se tornando muito conveniente àqueles que estavam no poder. Como observou Cushman, “a banalidade da vida corporativa e a opressão tida como certa das pessoas por causa de sua raça, gênero ou classe eram consideradas separadas dos interesses e alcance intelectual da psicanálise. Nisso reside tanto a popularidade da Psicologia do Ego quanto sua fraqueza” (CUSHMAN, 1995: 187).

Somada à uma nova maternidade científica que se desenvolvia naquele período – sobre a qual falarei no terceiro capítulo desta tese -, a ética da maturidade acabou contribuindo para o estabelecimento de um conjunto de medidas que visavam determinar e fixar os valores que integrariam a cartilha sobre o modelo familiar desejável para as classes médias.

A construção e idealização de um modelo familiar que pudesse atender aos interesses da nação já era discutida desde a virada do século XIX para o século XX por muitos sujeitos, especialmente aqueles vindos das elites e intelectuais ligados aos já mencionados movimentos de Higiene Mental e Eugenia. Um fenômeno que ocorreu não só nos Estados Unidos, mas em muitos países do Ocidente, como o Brasil (CASTRO, 2014). Nos Estados Unidos, as ideias eugênicas foram apropriadas no início do século XX por diferentes grupos com diferentes interesses e políticas, contudo, sobressaía a construção de uma visão de futuro em que as decisões reprodutivas eram tomadas em nome da melhoria da raça. Por ter suas balizas vinculadas à temas de grande preocupação naquele momento – raça e gênero -, a Eugenia conquistou um grande apoio popular entre as classes médias brancas do país, com propostas de regular a sexualidade das mulheres das classes trabalhadores e de imigrantes, limitando assim

a procriação de raças consideradas menos civilizadas (a chamada “Eugenia Negativa”) (KLINE, 2001: 14). Por outro lado, encorajava as mulheres brancas de classe média a deixarem as ideias de sucesso profissional aos homens e a retornarem à maternidade em tempo integral, de modo a garantir a proliferação de uma raça branca saudável e prolífica (KLINE, 2001: 14). A maternidade cumpriria assim um importante papel neste projeto de sociedade americana:

Na visão eugênica do progresso racial, a mãe do amanhã salvaria a civilização da destruição de duas maneiras. Primeiro, ela concentraria suas energias em seus deveres domésticos em casa, como esposa e mãe. Ao escolher não abandonar a domesticidade e a reprodução mesmo em face de novas oportunidades, ela restauraria as forças morais necessárias para manter a família americana intacta, bem como o real domínio masculino na esfera pública. Em segundo lugar, ao escolher a procriação, ela garantiria que a raça branca manteria seu domínio (KLINE, 2001: 19).

Compreendendo a complexa combinação de crenças e interesses populares e científicos, o movimento eugênico moldou políticas de imigração, condutas sociais e uma definição de papéis de gênero cuja influência seria crescente nas décadas de 1930, 1940 e 1950 (KLINE, 2001: 13).

Durante a Guerra Fria, no entanto, especialmente durante a década de 1950, este “culto à domesticidade” ganhou novos contornos, passando a ser associado à noção de “segurança doméstica” na qual a família nuclear estadunidense passou a ser estabelecida como o pilar da democracia e da liberdade e contra a tirania do comunismo (NADEL, 1995: XI).

Para compreender esta questão, é importante lembrar que desde as décadas de 1940, o crescimento demográfico proporcionado pelo *baby boom* do pós-Segunda Guerra Mundial gerou uma demanda cada vez maior por estabilidade, moradia e conforto (TOTA, 2009: 277). Desta necessidade, milhões de casas foram construídas longe dos centros movimentados e assim se popularizaram os subúrbios, que “buscavam reproduzir a vida pacata do campo, mas com todo o conforto urbano” (TOTA, 2009: 279).

Inflados pelo orgulho e otimismo proveniente das altas taxas de empregabilidade e pelo bom momento econômico<sup>36</sup>, o perfil médio dos moradores dos subúrbios era formado por sujeitos que evitavam discutir política ou falar sobre a situação mundial, se orgulhavam de ser “gente simples” e “representavam a uniformidade da sociedade conformista” (TOTA, 2009: 279). Era exatamente este o perfil das classes médias que elegeram os republicanos Dwight Eisenhower e Richard Nixon que, entre 1953 e 1961, ocuparam, respectivamente, as cadeiras

---

<sup>36</sup> Na década de 1950, o PIB dos Estados Unidos cresceu 2,4 vezes e na década de 1960, o país foi o primeiro a atingir uma economia de um trilhão de dólares em preços correntes (TOTA, 2009: 265).



de presidente e vice-presidente nos Estados Unidos. Líderes que representavam principalmente o chamado americano comum (*average american*), ou seja, o cidadão de bem, “temente a Deus, defensor da tradição, avesso a grandes novidades urbanas” (TOTA, 2009: 277).

Naquele momento, muitas tecnologias desenvolvidas no âmbito militar foram aproveitadas e adaptadas ao uso doméstico de modo que, à medida que jatos militares se tornavam capazes de cruzar a barreira do som, carros modernos e velozes chegavam às lojas, impulsionando não apenas a indústria automobilística, mas também a construção de estradas que ligavam o país de ponta a ponta. A mesma tecnologia militar foi usada também na produção de aparelhos e eletrodomésticos, mostrando como “os americanos estavam aptos a produzir bombas atômicas e liquidificadores” (TOTA, 2009: 256). Despertando os ideais de consumo das famílias de classe média, buscava-se cada vez mais comprar casas com um belo carro na garagem, máquinas de lavar de última geração, torradeiras, televisores e tudo que fizesse a vida parecer mais simples e moderna (TOTA, 2009: 277-278).

Nesta conjuntura, o governo de Eisenhower viu no ideal da “família unida” e estável uma importante linha de defesa ideológica nas políticas contra o comunismo, então chamado “perigo vermelho” (HALLIWELL, 2013: 140). Nota-se, desta forma, um entrelaçamento da esfera privada com a esfera pública, na qual o comportamento e as relações pessoais tornam-se parte de uma estratégia global que visa, entre tantos objetivos, impedir o avanço comunista. (NADEL, 1995: XI).

A psicanálise, em sua versão mais medicalizada, serviu como uma das principais ferramentas na execução deste projeto ao popularizar a ideia de que questões como divórcio e falta de filhos se enquadrariam entre “os sinais mais palpáveis de distúrbio nervoso” (HALE, Jr., 1978: 310). Especialmente durante a década de 1950, a presença de psicanalistas tornou-se constante em meios como o rádio, a TV ou revistas de grande circulação, onde apareciam como autoridades científicas capazes de aconselhar indivíduos em situações particulares e de comentar fenômenos sociais e políticos (KAMIENSKI, 2016). Em dissertação de mestrado defendida na Universidade de Montana, nos Estados Unidos, o pesquisador Daniel Kamienski (2016) demonstra o papel dos psicanalistas na construção do modelo familiar estadunidense desejável em meados do século XX por meio da mídia de massa. No trabalho, ele demonstra como jornais populares, como *Washington Post* (1949) e *New York Times Magazine* (1960)<sup>37</sup> traziam conselhos destes profissionais sobre problemas conjugais que, em suas páginas, eram

---

<sup>37</sup> As referências apresentadas foram: Bill Brinkley, “Psychiatrists Place Blame on Personal Shortcomings: Human Faults Get Blame for Divorce, *Washington Post*, Aug. 5, 1949, 1; Emanuel K. Schwartz, “Life Without Father,” *NYT Magazine*, September 4, 1960, 22.

tratados não como resultado de relacionamentos incompatíveis, mas de "falhas básicas na personalidade individual" derivados da capacidade do indivíduo de "atualizar a instituição do casamento" (KAMIENSKI, 2016: 19).

Em meio a seus vários conselhos sobre a dinâmica familiar, estes psicanalistas ajudaram a fortalecer alguns papéis de gênero a serem cumpridos por cada membro da família que deveria ser chefiada por um homem e, logo em seguida, por uma mulher a quem caberia a manutenção da vida conjugal (ZARETSKY, 2015; KAMIENSKI, 2016). Logo, cabia à mãe a responsabilidade pela manutenção do casamento, tornando a família "um repositório de gênero de profundidade emocional e intimidade" (ZARETSKY, 2012: 239). Tratava-se, de acordo com estes conselheiros da mente, de um trabalho de grande responsabilidade já que um lar infeliz e sem harmonia poderia ter um impacto prejudicial à saúde mental dos filhos que estariam mais propensos à delinquência ou a desenvolver tendências homicidas<sup>38</sup>.

O tema da delinquência juvenil encontrava-se em evidência naquele momento, especialmente após o grande aumento estatístico nos casos de violência entre os jovens percebido nas décadas de 1940 e 1950<sup>39</sup>, tornando este fato social uma das principais preocupações das famílias estadunidenses do período, juntamente com as possibilidades de uma guerra nuclear (GILBERT, 1986).

Ao falar sobre a figura do "delinquente juvenil", a escritora Barbara Ehrenreich (1994: 09) define este estereótipo, em termos sociológicos, como um sujeito vindo de uma classe média, mas que não conseguira se ajustar às normas e padrões de sua classe, tornando-se assim um desviado, "classificável dentro da mesma categoria que os doentes mentais e os voluntariamente desempregados". Neste sentido, por se tratar da violência praticada por um sujeito ainda jovem, "a ameaça potencial dessas classes mais baixas assumiu, na perspectiva da classe média, a estatura de uma criança. A noção de que as classes baixas eram infantis comparadas às melhores é, certamente, antiga e reconfortante". (EHRENREICH, 1994: 09).

Tomando como ponto de partida as definições de Ehrenreich sobre o assunto, Rafael

---

<sup>38</sup> Conforme afirma o artigo do *The New York Times* analisado por Kamienski (2016). O artigo publicado em 1959, foi assinado por Emma Harrison e traz o conselho de uma psicanalista sobre a criação de filhos por mães solteiras. Intitula-se "Pais são vistos como perigo ao filho: Psiquiatra diz que libertação da mãe os torna alvo de sua raiva". Do original: Emma Harrison, "Parents are seen in peril from son: Psychiatrist says liberation of mother makes them target of his anger". In: *NYT*, Feb. 22, 1959, 77. O artigo também pode ser lido – mediante assinatura – no site do *The New York Times*, disponível em: <<https://www.nytimes.com/1959/02/22/archives/parents-are-seen-in-peril-from-son-psychiatrist-says-liberation-of.html>>. Acesso em 17 mai 2022.

<sup>39</sup> Segundo James Gilbert (1986: 25-27), o fenômeno foi explicado por diversos fatores. Um deles seria o recrutamento de pais para a guerra e o deslocamento de muitas famílias estadunidenses, bem como a instabilidade social geral resultante da entrada do país no conflito.

Alves Lima entende esta “dobra moral do nivelamento entre pobreza e infância como questão de caráter” como uma forma de “enobrecer características de um certo *habitus*<sup>40</sup> de classe das camadas superiores, como a prudência financeira, a autodisciplina das condutas e a prontidão no zelo dos valores culturais tradicionais” (LIMA, 2021: 308). Sendo o delinquente alguém que rejeita este *habitus*, a inquietação das classes médias com o crescente fenômeno da delinquência juvenil reflete certo receio de uma queda de volta na marginalidade social e na pobreza (LIMA, 2021: 308).

Este receio das classes médias perante a delinquência juvenil, bem como o medo da desintegração das famílias e a paranóia anticomunista tiveram consequências também na produção e no conteúdo dos quadrinhos no país. Consequências que ganharam ainda mais densidade ao se juntarem ao coro de vozes críticas a esta forma de arte vindas de intelectuais de esquerda, que, no período, teciam duras críticas à transformação da arte em mercadoria e aos produtos culturais consumidos pelas massas.

### **1.2.2. Macartismo, delinquência e um psiquiatra que não gostava de quadrinhos**

Desde a década de 1940, o valor cultural das histórias em quadrinhos já vinha sendo questionado por intelectuais que, baseados nas considerações dos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre a indústria cultural, criticaram veemente os produtos artísticos consumidos pelas massas.

Em suas considerações, Adorno e Horkheimer (2009: 06) apontavam a transformação da arte em mercadoria no século XX, afirmando que a standardização e a produção em série dos produtos artísticos teriam sacrificado “aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social”. Desta maneira, as fronteiras que separariam a arte burguesa (séria e especulativa) da arte das massas (questionadora e expressão de resistência) foram ao chão, e a arte - então sendo produzida numa lógica industrial e comercial - tornou-se sinônimo de mera diversão, capaz de usurpar a autonomia dos consumidores, agindo sobre suas necessidades e determinando o que deveria ser consumido (ADORNO, 1971: 288).

Por se tratarem de um produto destinado principalmente à crianças e pelo fato de ocuparem um espaço econômico e cultural pouco valorizado (se comparados ao rádio e ao cinema), os quadrinhos entraram na mira destes críticos e não receberam qualquer apoio ou

---

<sup>40</sup> O conceito de *habitus* aqui entendido no sentido atribuído pelo sociólogo Pierre Bourdieu que o definiu como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações*” (BOURDIEU, 1983: 65).

defesa de qualquer meio político, econômico ou de mídia (GABILLIET, 2010: 259). Esta crítica tomou novos rumos com a criação, em 1954, do *Subcomitê Senatorial sobre a Delinquência Juvenil* - na esteira do *Comitê de Atividades Antiamericanas* - cujo objetivo era identificar as forças que, sob disfarce de entretenimento “inocente”, corrompiam as crianças e adolescentes, levando-as à delinquência (TOTA, 2009: 268). Nesta conjuntura, os quadrinhos tornaram-se o principal alvo do subcomitê, principalmente após a grande repercussão das considerações do psiquiatra Fredric Wertham (1895-1981) sobre o efeito negativo das HQs no caráter de crianças e adolescentes (SILVA, 2002; TOTA, 2009; GOIDANICH; KLEINERT, 2011).

O Dr. Friedrich Ignaz Wertheimer, posteriormente naturalizado como Fredric Wertham, foi um dos psiquiatras judeus que, durante o entreguerras, migraram para os Estados Unidos levando na bagagem uma ampla formação em psiquiatria e psicanálise (MENDES, 2010: 59). Colocando-se como autoridade científica, o psiquiatra publicou em 1954, o livro *A Sedução dos Inocentes*, no qual apontava os quadrinhos como a principal causa do desvio moral de crianças e adolescentes (WERTHAM, 1954). Para Wertham, a violência, sexualidade e falta de moralidade contidas nas páginas das histórias em quadrinhos eram capazes de despertar o comportamento agressivo e autodestrutivo nos jovens e crianças (SILVA, 2002; TOTA, 2009; COSTA, 2016).

Em meio à cruzada contra os quadrinhos empreendida por defensores da ordem e dos valores familiares, Wertham tornou-se o principal porta-voz dos supostos efeitos nefastos deste produto cultural e suas críticas ganharam cada vez mais espaço na opinião pública por abordar o assunto sob a égide de um discurso científico e a partir da autoridade médica sobre a qual partia a sua análise (GABILLIET, 2010: 262). Uma das questões mencionadas pelo psiquiatra como perigosas para a moral infantil, por exemplo, era o fato de muitas personagens do sexo feminino serem apresentadas de maneira sexualizada nos quadrinhos, o que, segundo ele, poderia influenciar na homossexualidade dos leitores:

Em outras histórias em quadrinhos comuns, como me foi apontado pela primeira vez pelos adolescentes que as colecionaram, ênfase especial é dada em toda uma série de ilustrações às nádegas das meninas. Esse é um tipo de fetichismo e, em alguns indivíduos, leva a rígidas tendências fetichistas, tanto na fantasia quanto na vida real, mais tarde. Tais preocupações, como sabemos nos estudos psicanalíticos e de Rorschach, podem ter uma relação também com atitudes homossexuais precoces (WERTHAM, 1954: 150).

A principal preocupação demonstrada em relação à sexualidade foi em relação ao misto de sensualidade e crueldade que o psiquiatra afirmava fazer parte da narrativa dos quadrinhos

e que se caracteriza por “uma perversão especial cultivada por eles, acima de tudo sadismo”, que poderia induzir as crianças a terem uma interpretação sádica<sup>41</sup> do sexo (WERTHAM, 1954: 151).

Para o pesquisador especialista em estudos americanos Jean-Paul Gabilliet (2010: 263), as críticas de Wertham não foram motivadas necessariamente por ideais conservadores, já que o psiquiatra se engajava politicamente a uma ideologia mais progressista e, durante a década de 1940, chegou até a atuar na área dos direitos civis e a criticar a censura da literatura modernista. Ou seja, apesar de manter um olhar muito atento aos quadrinhos, suas críticas, na verdade, eram direcionadas à indústria cultural de modo geral e coadunavam com os pressupostos de teóricos como Adorno e Horkheimer. Apoiado num discurso legitimado como científico e embasado em ideias psicológicas e, especialmente, psicanalíticas, o psiquiatra apontou a falta de maturidade dos quadrinhos, bem como a sexualidade e a violência expressas em suas páginas como uma das principais causas dos problemas da sociedade estadunidense.

Ainda que seus métodos sejam considerados questionáveis<sup>42</sup> e seus pressupostos fossem na contramão do que defendiam a maioria de seus colegas psiquiatras, Wertham trouxe a público um tema sensível aos valores estadunidenses de modo a “despertar a fé inabalável do público americano na inocência das crianças” (GABILLIET, 2010: 248). Enaltecido pela classe média como uma espécie de protetor das crianças e adolescentes, sua causa foi abraçada por pais e autoridades religiosas e governamentais somando-se a uma histeria que impactou na produção e no conteúdo das HQs (GABILLIET, 2010: 248).

Como consequência, houve uma grande queda nas vendas de quadrinhos e, por esta razão, suas editoras, por meio dos *Syndicates*<sup>43</sup> e da *Comics Magazine Association of America*, num ato de autocensura, estabeleceram um código de ética para restringir o espaço ‘pervertor’ ou ‘antissocial’ dos artistas (SILVA, 2002; COSTA, 2016; CARVALHO, 2017). O *Comics Authority Code*, como ficou conhecido, estabelecia um conjunto de regras sobre quais conteúdos poderiam ser publicados ou não e aqueles que eram permitidos recebiam um selo de aprovação que era estampado em sua capa, classificando-os como uma publicação moralmente

---

<sup>41</sup> O sadismo é definido por Wertham como “a gratificação do sentimento sexual pela imposição ou visão da dor” (WERTHAM, 1954: 151).

<sup>42</sup> Uma das fraquezas de seu argumento, segundo Gabilliet, foi o fato de sua abordagem pressupor a indústria de massas como única causa para a delinquência juvenil e contar com “uma metodologia simplificada e compartimentalizada” na qual todas as crianças que liam quadrinhos, predispostas à instabilidade psíquica ou não, poderiam ceder à delinquência simplesmente porque as revistas apresentavam um modelo de conduta na qual elas podiam se identificar. Além disso, o psiquiatra misturou um conjunto de argumentos ao apresentar, ao mesmo tempo, “o potencial criminológico dos quadrinhos, os danos que eles causavam à leitura, bem como a regressão ou imaturidade social que eles traziam a todos que os consumiam” (GABILLIET, 2010: 263).

<sup>43</sup> O órgão que regula a distribuição de material impresso nos Estados Unidos.

adequada (COSTA, 2016: 182).

Entre as diversas regras deste código, indicava-se que os crimes que fossem retratados não poderiam mais apresentar detalhes e métodos de sua execução; palavras como “crime” ou “horror” não poderiam mais fazer parte do título das revistas; e os personagens considerados representantes do bem deveriam sempre vencer e ser recompensados, enquanto o vilões deveriam ser derrotados e punidos (COSTA, 2016: 182). O código proibiu ainda qualquer nudez ou exaltação de qualidades físicas femininas nas HQs (SILVA, 2002: 20) e indicava que as histórias sobre o amor romântico deveriam exaltar o ambiente familiar em seus valores domésticos e matrimoniais (TOTA, 2009, COSTA, 2016).

Em outros meios midiáticos, como o rádio e especialmente a TV, o modelo de familiar defendido pela ética da maturidade já era glorificado como um símbolo de felicidade e bem-estar, mesmo que, em muitos casos, como veremos no terceiro capítulo desta tese, a realidade fosse bem diferente. Algumas das séries de TV mais populares, como por exemplo *Papai sabe tudo* e *Eu amo Lucy* enchiam as casas das famílias estadunidenses com imagens de famílias harmoniosas formadas por uma mãe dona-de-casa e filhos que se enchiam de alegria quando o pai chega de seu emprego estável em sua bela casa com uma cerca branca (PURDY, 2007: 230-231).

A partir do *Comics Code Authority*, os quadrinhos deveriam seguir a mesma lógica. E foi assim que surgiu, em 1955, a revista em quadrinhos *Psychoanalysis* pela editora Entertaining Comics (EC). No início daquela década, a editora havia conquistado um grande território no mercado de quadrinhos a partir de histórias de crimes, terror e humor macabro (TEIXEIRA, 2003: 25). Porém, em razão da censura imposta aos quadrinhos, o gênero de terror teve de ser extinto e a editora precisou se adaptar às novas regras. A solução encontrada por seus editores foi lançar um novo selo, cujas histórias mantinham uma linha narrativa mais amena e permitida pelo código (ALBERTO, 1991: 88). Com o título *New Direction*, o selo trouxe revistas com histórias sobre pirataria, aviação, casos extraídos de manchetes de jornais, além de dois títulos voltados para temas médicos: *Impact* e *Psychoanalysis* (ALBERTO, 1991: 88).

Com arte de Jack Kamen, coloração de Marie Severin e roteiro de Robert Bernstein, a revista *Psychoanalysis* mostra os esforços de um psicanalista (cujo nome não é revelado) na resolução dos casos de três pacientes, processo que atravessa as quatro edições da revista, sendo cada número o equivalente a uma sessão de cada paciente. No enredo, a psicanálise é apresentada como capaz de promover a solução ou cura de um garoto que roubou um relógio, uma mulher que sofria com fortes dores de cabeça e um homem que tinha desmaios.

Em minha pesquisa, não identifiquei qualquer formação institucional em psicanálise ou qualquer área relacionada aos saberes *psi* entre os envolvidos na produção da revista. Sugiro assim que a narrativa de *Psychoanalysis* dialoga com o que a crítica literária Beatriz Sarlo (1992) chamou de “saber do pobre”, ou seja, a incorporação de noções populares acerca de um conhecimento especializado à meios populares. Partindo desta concepção (resgatada pelo historiador Mariano Plotkin), compreendo que a revista *Psychoanalysis* “incorporou noções populares associadas à psicanálise da mesma maneira que introduziu o conhecimento técnico popular: como forma alternativa de conhecimento, não sancionada pelo *establishment* cultural” (PLOTKIN, 2009: 75).

Ainda que a revista não tenha feito tanto sucesso quanto as histórias de terror, sendo cancelada após a quarta edição, o fato de a psicanálise constituir o tema principal de uma das revistas colocando-a nos limites do que era aceito pela sociedade estadunidense diz muito sobre o valor social atribuído a este saber. O tema não só foi aceito como um assunto “digno” de circular entre as famílias estadunidenses, como também foi considerado pelos editores como uma das possibilidades de salvação da editora.

### **1.2.3. Uma resposta à ética da maturidade chega pela esquerda: Herbert Marcuse e a apropriação da psicanálise pelos intelectuais**

Durante os anos 1950 e 1960, a ética da maturidade tornou-se uma das principais ferramentas na construção de toda uma imagem de prosperidade econômica e familiar que compôs o cotidiano das classes médias que viviam nos subúrbios estadunidenses.

A indústria, que por anos esteve empenhada em atender aos fins da participação do país na guerra, a partir de então dedicava-se a atender a uma crescente demanda voltada para o consumo de bens e serviços, que se tornaram indicadores de sucesso e felicidade e foi associada à modernidade, elegância e conforto (TOTA, 2009: 264). Meios como o rádio, a televisão e os quadrinhos celebravam o consumismo e a suposta realização do sonho americano, a partir do suposto “*american way of life*” com cenas de famílias felizes e harmoniosas (PURDY, 2007: 230-231).

Entretanto, apesar de toda a publicidade e da imagem de prosperidade e bem-estar que a mídia estadunidense projetava para seus cidadãos – e para o mundo todo -, havia um outro ponto de vista no qual o cenário não era dos mais otimistas no país. Em *A Contracultura*, o historiador Theodore Roszak (1972: 34) fala sobre como os adultos daquele período foram acometidos por uma “paralisia de desnorteada docilidade” enquanto perdiam o controle das

instituições que dominam sua vida:

A lembrança da derrocada econômica na década dos trinta; a perplexidade e o cansaço causados pela guerra; a patética, posto que compreensível, busca de segurança e tranquilidade nos após-guerra; o deslumbramento com a nova prosperidade; um mero torpor defensivo face ao terror termonuclear e o prolongado estado de emergência internacional durante o final da década de quarenta e na de cinquenta; a perseguição aos comunistas; a caça às bruxas e o barbarismo infrene do macartismo... tudo isso contribuiu em parte. E houve ainda a rapidez e o ímpeto com que o totalitarismo tecnocrático irrompeu do período da guerra e do começo da fase da guerra fria, recorrendo aos enormes investimentos industriais de guerra, a centralização premente do processo decisório e a reverência timorata do público pela ciência (ROSZAK, 1972: 34).

Tanto este cenário de caos, quanto o conformismo da sociedade estadunidense – na qual a Psicologia do Ego teve parte da responsabilidade - foram alvo de críticas de muitos intelectuais do período. Intelectuais que, apropriando-se de teorias como as de Karl Marx e de Sigmund Freud, influenciaram as novas gerações que posteriormente integrariam o que foi chamado de a *Nova Esquerda*. Entre estes intelectuais, destaco a figura de Herbert Marcuse, cujas reflexões tiveram uma grande influência entre os movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970 (ROSZAK, 1972; CARDOSO, 2005), especialmente no que concerne aos debates sobre a liberação sexual.

Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo e sociólogo refugiado do nazismo alemão, fez parte de um grupo composto de intelectuais que emergiu na década de 1950 e buscou restaurar certas esperanças políticas por meio da psicologia (ROSS, 2005: 177). Por meio de sua filosofia, fez uma leitura da sociedade ao mesmo tempo psicanalítica, política e social de modo que, conforme afirmou Theodore Roszak:

... [avança] por um túnel sob a superfície retórica da vida política, face ao pressuposto de que a política, como o resto de nossa cultura, pertence à esfera de comportamento patológico; de que até mesmo a insurreição bem intencionada corre o risco de operar o corpo político com instrumentos contaminados pela própria doença de que o paciente está morrendo (ROSZAK, 1972: 92).

Marcuse foi também um dos grandes nomes do que se convencionou chamar de freudo-marxismo, um movimento que buscou conciliar a teoria psicanalítica às teses de Karl Marx, num projeto de transformação social (LIMA, 2021). Este movimento, é claro, foi representado por importantes psicanalistas como Otto Fenichel (1897-1946) e Wilhelm Reich (1897-1957) que contribuíram largamente para a psicanálise de modo geral (DUNKER, 2006). Contudo, nesta tese, mantenho o foco principalmente nas contribuições de Marcuse que, conforme



descreveu o psicanalista Rafael Alves Lima, foi um “divisor de águas” no interior do movimento por vários motivos (LIMA, 2021: 230). Em sua tese de doutorado, Lima (2021) sintetiza estes motivos a partir da afirmação do historiador estadunidense Martin Jay, para quem a experiência política e intelectual de Marcuse foi “uma reafirmação da dimensão utópica do radicalismo” (JAY, 2008: 156).

Para uma melhor compreensão acerca do núcleo da filosofia de Marcuse, é importante voltar à teoria freudiana, especialmente àquela derivada das reflexões acerca da horda primeva<sup>44</sup> sobre a relação entre as interdições morais da civilização e o sentimento de culpa introjetado e experimentado inconscientemente pelos sujeitos.

Na teoria de Freud, ao longo do tempo a civilização construiu normas, valores e tabus que acabaram por restringir a livre satisfação da energia sexual dos sujeitos (as pulsões)<sup>45</sup> que, ao invés de buscarem o gozo em seu objeto de desejo, foram recalcadas ou desviadas a outras formas de satisfação socialmente mais aceitas como, por exemplo, a arte e a investigação intelectual (LIMA, B. 2010: 65). Toda a história da cultura, neste sentido, diz respeito aos “métodos que a humanidade adotou para dominar os seus desejos insatisfeitos sob condições mutáveis, ainda mais modificados pelo progresso tecnológico, desejos algumas vezes admitidos, algumas vezes frustrados pela realidade” (FREUD, apud GAY, 1989: 121).

Neste sentido, Freud entendia que os vínculos humanos - como laços amorosos - que nada mais são do que “laços libidinais desviados de seus objetivos sexuais”, eram construídos pela civilização como um meio para arrefecer o sofrimento de não ter sua energia sexual satisfeita (ROUDINESCO; PLON, 1998: 491).

Seguindo nessa esteira, além do peso das exigências da civilização que caem como um fardo sobre os homens e mulheres, estes seriam tomados por um profundo mal-estar ao perceberem que, diante das normas e tabus culturais, grande parte de seus desejos não podem ser satisfeitos (LIMA, B. 2010: 65). Segundo as reflexões de Freud em *O Mal-Estar na Civilização*, de 1929, a cada nova renúncia à satisfação libidinal, a insatisfação recalcada se acumula e é cada vez mais introjetada se voltando contra o *eu* e transformando-se em sentimento de culpa (LIMA, B. 2010: 66).

Logo, se é na relação entre os indivíduos promovida pela cultura que surge o sentimento de culpa, fonte de mal-estar, qualquer aspiração de felicidade num mundo civilizado torna-se iníviável segundo a ponderação freudiana. Nas palavras do próprio psicanalista:

---

<sup>44</sup>Ver “Horda Primeva (mito)” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 166 desta tese.

<sup>45</sup> Ver “Pulsão (Trieb) Sexual” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Páginas 167 e 168 desta tese.

(...) boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização; seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas. A asserção me parece espantosa porque é fato estabelecido — como quer que se defina o conceito de civilização — que tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização (FREUD, 1929/2011: 30).

No livro *Eros e Civilização*, publicado em 1955, Marcuse (1986) se apropria das reflexões de Freud desenvolvidas especialmente em *O Mal-Estar na Civilização* dando ênfase à carga sociológica que, segundo ele, estão ocultas em tais reflexões. A obra de Marcuse, contudo, apresenta uma discordância marcante em relação ao texto freudiano de 1929: Se para Freud, a civilização é resultado da renúncia à satisfação libidinal, tornando impossível a existência de felicidade num mundo civilizado, o filósofo, pelo contrário, acredita na possibilidade de construção de uma civilização não repressiva.

Somando as teorias freudianas a determinados conceitos de Karl Marx (ROBINSON, 1971; ROSZAK, 1972), o filósofo construiu uma síntese na qual as mazelas da sociedade se davam tanto pela renúncia à satisfação libidinal quanto pelo excesso de trabalho alienante. Segundo ele, a moralidade civilizada teria produzido valores que se mobilizaram contra o uso do corpo como um mero meio ou instrumento de prazer, limitando a sexualidade ao ato dignificado pelo amor e tornando o corpo mais útil para a atividade laboral. Dessa forma, o modo de satisfação da maioria da população não seria determinado por si própria, mas pelo trabalho a que se submete para poder sobreviver, fazendo com que a libido seja desviada para atividades consideradas socialmente úteis, portanto:

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em alienação. O trabalho tornou-se agora geral, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer (MARCUSE, 1986: 58).

A solução, para Marcuse, encontrava-se assim na libertação de *eros*<sup>46</sup> que poderia culminar numa nova experiência de gratificação da libido e numa nova relação do sujeito com a civilização. Uma civilização cujos princípios fossem muito mais voltados ao prazer<sup>47</sup> do que

---

<sup>46</sup> Na obra de Marcuse, a noção de *Eros* “implica uma ampliação do próprio significado de sexualidade” (MARCUSE, 1986: 180). Ver também: “Pulsões de Morte e Pulsões de Vida” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Páginas 168 e 169 desta tese.

<sup>47</sup> Ver “Princípio do prazer e Princípio de Realidade” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 167 desta tese.

ao desempenho<sup>48</sup> e, conseqüentemente, a existência humana seria determinada pelo tempo livre e não pelo exaustivo e alienante tempo de trabalho<sup>49</sup> (MARCUSE, 1986: 193). A eliminação dos tabus sexuais seria capaz de realizar profundas transformações não apenas nas relações do sujeito com si próprio e com o trabalho, mas nas relações sociais de modo geral, numa dinâmica capaz de mudar completamente a sociedade:

Nas relações sociais, a coisificação reduzir-se-ia à medida que a divisão do trabalho se reorientasse para a gratificação de necessidades individuais desenvolvendo-se livremente; ao passo que, na esfera das relações libidinais, o tabu sobre a coisificação do corpo seria atenuado. Tendo deixado de ser usado como instrumento de trabalho em tempo integral, o corpo seria ressexualizado (MARCUSE, 1986: 177).

Segundo o pensamento de Marcuse, situado numa sociedade mais permissiva em que o corpo, ressexualizado, não é limitado por tabus, a libertação de *eros* não seria expressão de uma excessiva sexualidade recalcada, o que implicaria, “não só em um respeito pela vida humana em todas as situações, como também um trabalho coletivo necessário para a organização dessa nova ordem” (LIMA, B. 2010: 78).

O afrouxamento das normas sexuais e a busca por autenticidade, algumas das principais demandas exigidas pelos movimentos contraculturais dos anos 1960 e 1970, tiveram uma clara inspiração nas reflexões de Herbert Marcuse (ROSZAK, 1972; ROSS, 2005; ALLYN, 2016). Sua obra foi fundamental entre muitos jovens dos anos 1960 e 1970, especialmente no que diz respeito à construção de novos mundos possíveis e em sua luta pela revolução sexual<sup>50</sup>. Foi exatamente este o período em que os *baby boomers* chegaram às universidades, logo, a população universitária era maior do que nunca (ALLYN, 2016: 50). E foi justamente neste espaço que muitos jovens estudantes popularizaram a ideia de que o sexo era um ato de libertação e que, além de bom e natural, era capaz de desafiar a corrupção e a artificialidade da sociedade estadunidense construídas pelas gerações anteriores (BRONSTEIN, 2011: 28). As cópias gastas dos livros e textos de Marcuse, especialmente *Eros e Civilização*, “eram passadas de mão em mão nos campi universitários” (ALLYN, 2016: 197), tornando-se quase onipresente entre os estudantes que se reuniam em grande número onde quer que o filósofo fosse discursar sobre a reforma social e a liberação erótica (ALLYN, 2016: 196).

---

<sup>48</sup> Ver “Princípio de Realidade (para Marcuse)” e “Mais-recalque e Princípio de Desempenho” em Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 171 desta tese.

<sup>49</sup> Marcuse esclarece que nem todo trabalho é alienante e que “há um modo de trabalho que oferece um elevado grau de satisfação libidinal, cuja execução é agradável”, como o trabalho artístico, por exemplo (MARCUSE, 1986: 88).

<sup>50</sup> Conforme exploro no capítulo quatro.

É importante ter em conta que estamos falando de sujeitos que, além viver em meio a toda “uma espiral interminável de ganância corporativa, alienação pessoal e decadência ambiental”, testemunharam, desde a infância, seu país encerrar uma guerra contra a Coreia (1953-1955) e iniciar um novo conflito com o Vietnã (1955-1975) (ALLYN, 2016: 197). Além de tudo isso, quaisquer planos de futuro para estes jovens eram construídos em meio a um cenário em que as ameaças de uma guerra nuclear eram destaque constante nos noticiários (TOTA, 2009: 252; ALLYN, 2016: 197). Entre toda essa atmosfera de violência e pessimismo, a obra de Marcuse foi capaz de oferecer a crença na possibilidade de construção de um mundo alternativo mais pacífico (ALLYN, 2016: 197).

Nesta dinâmica, política e cultura estiveram lado a lado (YOUNG, 2002: 03) em meio a um conjunto de protestos contra os “valores e convenções da classe média” que foram “expressas em novos estilos de vida” (PURDY, 2007: 252). Entre suas pautas, destacavam-se as transformações no papel social da mulher, direitos básicos para os negros, modificações na estrutura familiar, flexibilização das hierarquias sociais, o fim da guerra etc. Pautas que foram defendidas a partir da transgressão dos padrões e valores sociais estabelecidos, mas uma transgressão “não no sentido de uma pura negatividade, ou de uma negação absoluta dos limites estabelecidos, mas de um movimento que os atravessa afirmando novos limites” (CARDOSO, 2005: 99).

É este o cenário no qual emergem as fontes desta pesquisa: as histórias em quadrinhos *underground*. Histórias criadas por jovens artistas que se dedicaram a produzir revistas à margem das grandes editoras como uma forma de desafiar o sistema e contestar o *status quo*, na esteira dos diversos movimentos contraculturais dos anos 1960 e 1970 (SILVA, 2002; ROSENKRANZ, 2008; HATFIELD, 2011).

\*\*\*

Neste capítulo, num primeiro momento, busquei apresentar ao leitor algumas questões sobre a chegada e a medicalização da psicanálise nos Estados Unidos que servem como um ponto de partida para a história que conto nesta tese.

Além disso, demonstrei o contexto no qual se consolidou nos Estados Unidos uma corrente psicanalítica cuja prática voltou-se especialmente ao fortalecimento do *ego* de modo a garantir aos sujeitos a introspecção e o autocontrole suficientes para recalcar seus próprios desejos e inseguranças diante do ambiente social no qual estavam inseridos. Partindo de uma linguagem médica e objetiva, a Psicologia do Ego visou a adaptação dos sujeitos às normas da sociedade sem despertar qualquer questionamento a estas mesmas normas, em nome de uma

suposta *maturidade* que condenava qualquer ato de rebeldia ou contestação. Sob um suposto véu apolítico, não demorou para que esta abordagem fosse integrada ao Estado de Guerra Fria e o macartismo, contribuindo para a construção de uma sociedade dócil e conformista.

E foi justamente contra este conformismo que a contracultura dos anos 1960 e 1970 se levantou, alicerçando parte de suas motivações em uma interpretação psicanalítica da realidade que fora construída fora dos círculos oficiais de construção deste saber. Foi nos círculos acadêmicos que intelectuais como Herbert Marcuse (1986) se apropriaram de ideias vindas da psicanálise para tecer críticas ao silêncio dos sujeitos frente àquilo que considerava ser os grandes males de seu tempo: uma racionalidade científica, cega e excessiva, capaz de legitimar a exploração dos trabalhadores e criar armas nucleares.

Esta questão nos ajuda refletir sobre as maneiras pelas quais um mesmo saber pode ser remodelado e resuscitado pelos diversos sujeitos que o apropriam, de modo a assumir as formas que melhor se adequem a seus objetivos e às questões culturais e sociais dos meios em que circula. Se por um lado, nas mãos da medicina e da psiquiatria, a psicanálise se tornou instrumento de normatização, introspecção e controle, nas mãos de intelectuais como Marcuse e dos jovens da contracultura, vemos a psicanálise como um das principais armas a serem usadas na luta pela liberdade tanto do corpo quanto das emoções.

Este uso da psicanálise como instrumento político e contracultural, como venho demonstrar, se refletiu também num movimento dos quadrinhos *underground*, um movimento artístico marginal surgido nos anos 1960 nos Estados Unidos caracterizado pela expressão subjetiva e pela crítica aos valores estabelecidos. No próximo capítulo falo um pouco mais sobre este movimento.

## Capítulo 2 – A Revolta dos Neuróticos: o surgimento dos quadrinhos *underground*

Neste capítulo, traço um panorama sobre as condições que permitiram a emergência dos quadrinhos *underground* e como este movimento deu luz a um novo gênero artístico marcado tanto pela contestação social, quanto pela auto-exploração subjetiva: as histórias em quadrinhos autobiográficas.

Para isso, além de apresentar as características destes quadrinhos, faço uma análise de HQs de artistas como Justin Green e Robert Crumb a fim de demonstrar como estes autores construíram e expressaram, a partir de texto e ilustrações, uma compreensão própria do que é ser neurótico. Nesta análise, demonstro ainda como ideias vindas da psicanálise serviram a eles como uma importante ferramenta ao relacionar a gênese destas neuroses ao caráter opressivo das principais instituições que regiam as vidas dos sujeitos, como a religião judaico-cristã, a polícia, o exército, etc.

É importante observar, contudo, que há nos quadrinhos analisados nesta tese duas tendências distintas sobre a maneira como seus criadores exploraram a condição do trauma em suas obras. Apesar de a maioria deles apresentarem personagens ditos neuróticos, há uma marcante diferença na maneira como esta condição se apresenta em algumas histórias: enquanto a HQ de Justin Green, por exemplo, se apresenta como uma narrativa *sobre* a neurose, tratando-a como tema de sua história, a HQ de artistas como Crumb, Kominsky e Green parecem ser resultantes de uma tentativa de lidar com a própria neurose.

Nos quadrinhos que seguem esta tendência, as nuances da cultura psicanalítica se manifestam não apenas nos conceitos e ideias expressos em seu vocabulário, mas na própria concepção destas HQs. Isso se dá em razão de a própria produção artística assumir um caráter terapêutico para estes quadrinistas, ou seja, uma tentativa de sublimação de seu sofrimento psíquico<sup>51</sup>.

Poderíamos pensar, por exemplo, a construção narrativa destes quadrinhos como um ato comparado ao método da *livre associação*, tido em psicanálise como aquele no qual o analisando diz tudo que lhe vem à mente, sem qualquer censura ou omissão (ROUDINESCO; PLON, 1998: 649). A partir deste método, segundo os preceitos psicanalíticos, o sujeito é capaz de alcançar “os elementos que estavam em condições de liberar os afetos, as lembranças e as representações” inconscientes (ROUDINESCO; PLON, 1998: 649). Esta comparação se torna

---

<sup>51</sup> Ver “Sublimação” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 170 desta tese.

evidente na fala de Robert Crumb em entrevista ao editor de quadrinhos Gary Groth, quando afirmou que o que torna a arte interessante é permitir a livre expressão daquilo que vem do inconsciente (CRUMB apud GROTH, 2014). Para ele, deixar o inconsciente “solto em seu trabalho” é uma forma de expressar tudo aquilo que se pretende dizer sem amarras sociais, de modo a ignorar quaisquer normas ou tabus impostos: “um dos segredos para se expressar em sua arte é tentar romper o autocontrole, para ver se consegue superar aquela parte socializada de sua mente, o superego<sup>52</sup> ou seja lá como o chame” (CRUMB apud GROTH, 2014).

Em alguma medida, também é possível inscrever a criação das HQs aqui mencionadas como um exercício de auto-análise<sup>53</sup>, ou seja, o processo no qual o sujeito se dedica a interpretar os sentidos do que é produzido por seu próprio inconsciente. Muitos artistas já revelaram este caráter em sua obra. Art Spiegelman, em certa ocasião, afirmou que a história *Prisioneiro do Planeta Inferno*, nada mais é que a expressão de seus sentimentos que foram recalçados durante anos em relação ao suicídio de sua mãe<sup>54</sup> (SPIEGELMAN apud WESCHLER, 1986/2007: 77).

Este movimento de transformar a própria vida em expressão artística em nome de um processo terapêutico, é claro, não é novidade do *underground*. A poesia de Sylvia Plath, por exemplo, foi concebida como uma forma de a autora lidar com seus demônios (PORTER, 1990: 268). A arte dos quadrinhos, contudo, caracterizada por sua capacidade de se expressar por meio da junção de textos e imagens, carrega em si uma forma de expressão catártica que muitas outras formas de arte não são capazes de expressar. Assim, como afirmou o teórico e quadrinista Scott McCloud, “os quadrinhos levam a gente para uma dança silenciosa do que é visto e não visto. O visível e o invisível. Esta dança é exclusiva dos quadrinhos. Nenhuma outra arte oferece tanto ao seu público e exige tanto dele” (McCLOUD, 2005: 121).

Em trecho de livro publicado em 2010, a teórica literária estadunidense Hillary Chute (2010) buscou na psicanálise as razões de existirem tantas HQs autobiográficas sobre situações traumáticas. Baseada nas teorias sobre o trauma formuladas pela pesquisadora Cathy Caruth<sup>55</sup> (1996), Chute sugere que os sujeitos traumatizados tendem a repetir<sup>56</sup> constantemente, as

---

<sup>52</sup> Ver “Segunda tópica (Id, Ego e SuperEgo)” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 170 desta tese.

<sup>53</sup> Ver “Auto-análise” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 165 desta tese.

<sup>54</sup> Conforme exploro na página 116 desta tese.

<sup>55</sup> Cathy Caruth (1996) é pesquisadora em estudos da memória e, baseada em estudos de várias áreas do saber, especialmente a psicanálise, afirma que o trauma é intrinsecamente relacionado à imagem (CARUTH, 1996: 04-05) e que o sujeito tende a repetir esta imagem em sua memória (CARUTH, 1996: 08).

<sup>56</sup> Semelhante à proposta de Freud em *Recordar, Repetir e Elaborar*. Ver: FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar - novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II” (1914). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 12, pp. 191-203. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

imagens traumáticas em sua memória. Sendo assim, a forma verbal-visual peculiar dos quadrinhos oferece a estes sujeitos a possibilidade de materializar esta imagem (CHUTE, 2010: 03). Em 2012, uma artista estadunidense chamada Ellen Forney (apud BELLO, 2012), que na época havia acabado de publicar uma autobiografia em quadrinhos sobre seu sofrimento psíquico, afirmou em entrevista que escrever sobre isso foi como puxar uma grande farpa para fora de sua pele. Este processo, segundo ela, foi essencial para se alcançar a cura: “Ela está sob a sua pele, e isso dói, mas você precisa continuar puxando. É muito, muito difícil, mas uma vez que você tira a farpa, você pode olhar para ela e dizer: ‘Uau, era isto que estava lá!’. E então, você pode se curar” (FORNEY apud BELLO, 2012).

Neste ponto, poderíamos comparar a criação dos quadrinhos aqui analisados ao “sonhar”, se direcionarmos o olhar para sua ligação direta com o inconsciente e sua capacidade criadora de imagens. Segundo a definição de Sigmund Freud em *A interpretação dos Sonhos*, apesar de trabalhar com imagens auditivas e com impressões de outros sentidos, o sonho pensa predominantemente a partir de imagens visuais, (FREUD, 2019: 72). O sonho que, semelhante à arte que muitos dos artistas *underground* fizeram, foi compreendido como manifestação imagética e mnêmica do material recalcado no inconsciente (FREUD, 2019: 603). Mais que isso, para a psicanálise freudiana o sonho se trata da própria realização (disfarçada) de um desejo recalcado (FREUD, 2019: 182). É assim que Robert Crumb descreve boa parte de seu trabalho e justifica uma das cenas mais violentas de suas HQs<sup>57</sup>, na qual o protagonista de sua história decapita uma freira: “Nesta história eu tive que cortar a cabeça dessa freira. Eu tinha que fazer isso, tinha que sair” (CRUMB apud ROSENKRANZ, 2008: 141). O autor já havia mencionado na apresentação de uma revista *underground* que produzir aqueles quadrinhos é uma maneira de se livrar de “angústias reprimidas e recalques e todo esse tipo de coisa” (CRUMB, 1969: 02). Aline Kominsky, por sua vez, afirmou em certa ocasião que expressar suas inseguranças por meio da arte é um meio de lidar com as angústias em relação à mãe: “é o jeito pelo qual consigo tolerar minha mãe. Criando desenhos realmente horríveis dela”<sup>58</sup>.

Sendo assim, considero que muitos protagonistas desta tese inserem sua arte no mesmo paradigma da filosofia de Herbert Marcuse, para quem a criação artística é o mais visível “retorno do recalcado” (MARCUSE, 1986: 129). Isso porque, segundo sua filosofia, o fazer artístico é uma maneira de se opor às correntes da civilização e se conectar a Eros, de modo a

---

<sup>57</sup> A cena faz parte da HQ “As aventuras de R. Crumb em Pessoa”, de 1973, explorada nas páginas 84 e 85 desta tese.

<sup>58</sup> Crumb [documentário]. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Lynn O’Donnel. Estados Unidos da América, 1994. (119 min), son., color.



construir, por meio da arte, uma realidade erótica na qual a libido possa descansar em gratificação, livre de recalque (MARCUSE, 1986: 130).

O que veremos nas próximas páginas, portanto, é a análise de muitas obras que se propõem a falar *sobre* recalque e neurose, mas é também a análise de obras que foram criadas com objetivo de *lidar* com questões como o recalque e a neurose. Obras que, apesar de terem sido expressas num meio considerado uma “arte menor”<sup>59</sup>, serviram a seus artistas como exercício de olhar para trás, refletir sobre suas angústias e, ao mesmo tempo, alcançar o gozo.

## 2.1. Quadrinhos e Rebeldia

No fim dos anos 1960, o historiador Theodore Roszak (1972) refletiu sobre o cenário do qual emergiram os diversos movimentos do período em seu livro intitulado *A Contracultura*. De acordo com ele, os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial foram marcados pelo desenvolvimento de uma sociedade industrial que valorizava sobretudo a “modernização, atualização, racionalização, planejamento” (ROSZAK, 1972: 19). As críticas de Marcuse se direcionavam exatamente a esta sociedade que sustentava um acentuado racionalismo científico capaz de construir um “novo autoritarismo” que proporciona “satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade de protesto” (ROSZAK, 1972: 26). Um mesmo racionalismo científico que se dedicava a criar armas de destruição em massa e que cobria a sociedade com a sombra da aniquilação termonuclear. As reflexões de Marcuse foram algumas das principais inspirações daqueles jovens dos anos 1960 e 1970 que se rebelaram em oposição ao “*ethos* total da bomba” que integrava toda a política, a moralidade pública, a vida econômica e esforço intelectual daquela sociedade (ROSZAK, 1972: 58-59).

Estes jovens, segundo a antropóloga Irene Cardoso (2005), teriam se apropriado e reinterpretado muitos dos eventos geopolíticos testemunhados ou vivenciados por seus pais na década de 1950. Neste processo, marcos históricos como a guerra da Coreia, as diversas lutas de libertação colonial, a revolução cubana e a revelação dos crimes de Stalin levantaram questionamentos acerca dos sentidos e as razões da guerra, da violência e da experiência do socialismo real (CARDOSO, 2005: 96).

Além deste cenário político que fomentou um certo senso crítico destes jovens, é

---

<sup>59</sup> Como definido por intelectuais como Marshal McLuhan (1971) e Umberto Eco (2011).

indispensável lembrar também de uma das mais importantes referências culturais da infância e juventude desta geração: a revista *Mad*.

A *Mad* foi uma revista que usou da sátira e humor para zombar do cotidiano e da hipocrisia da sociedade estadunidense, ridicularizando o cinema, a TV, a publicidade e o *american way of life* (MOYA, 1986: 195). Seu surgimento é fruto do encontro entre o quadrinista Harvey Kurtzman<sup>60</sup> e o editor William Gaines que a lançaram em 1952 pela editora EC Comics, atraindo a atenção destes jovens cada vez mais inquietos com a política e a cultura de seu tempo (SILVA, 2002: 21). De acordo com o jornalista brasileiro Álvaro de Moya a revista foi “uma das mais importantes revoluções na imprensa mundial e um novo tipo de humor” (MOYA, 1986: 193).

Com a promulgação *Comics Code Authority*<sup>61</sup>, o editor William Gaines decidiu transformar a *Mad* numa revista com muito mais textos e apenas alguns quadrinhos em preto e branco, de modo que as novas regras impostas pelos *Syndicates* não tivessem poder (MESKIN; COOK, 2012: 63). Ainda assim, as sátiras e o humor da revista passaram a adotar padrões muito mais brandos se comparados às publicações anteriores à censura (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 11). Descontente com o novo formato, Kurtzman deixou a revista e a editora e se envolveu em novos projetos de cunho satírico semelhantes à proposta da *Mad* (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 264-265). Entre estes projetos, vale destacar a revista *Trump*, publicada em parceria com Hugh Hefner, dono e editor da revista *Playboy* e da revista *Help!* que revelou artistas que posteriormente ajudariam a criar e a consolidar os quadrinhos *underground*, como Robert Crumb e Gilbert Shelton (MOYA, 1986: 197).

Roszak menciona brevemente a maneira como o cinismo da revista *Mad* em relação ao *sonho americano* teve efeito sobre a geração da contracultura: “Os meninos que tinham doze anos quando a *Mad* apareceu têm vinte e poucos hoje – e já trazem consigo uma experiência de dez anos em tratar o conteúdo da vida de seus pais como objeto de irrisão” (ROSZAK, 1972: 35).

Um destes meninos foi Art Spiegelman (1948-), um dos grandes artistas da geração *underground* e um dos principais personagens a serem explorados nos próximos capítulos desta tese. No livro *Breakdowns: retrato do artista quando jovem*, Spiegelman (2009) fala sobre

---

<sup>60</sup> Harvey Kurtzman (1924-1993) foi um quadrinista estadunidense que criou e editou histórias de humor em meados do século XX. Em 1950 passou a integrar a equipe da EC Comics e como roteirista e editor de histórias de terror, guerra e ficção científica. Foi um dos grandes nomes da revista *Mad*, porém deixou a revista e a editora em 1955 após discordâncias criativas com o editor William Gaines. Nos anos seguintes, criou revistas com o mesmo cunho satírico da *Mad*, como a *Trump*, publicada em parceria com Hugh Hefner, dono e editor da revista *Playboy* (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 264-265).

<sup>61</sup> O código de censura aos quadrinhos mencionado entre as páginas 40 a 44 desta tese.

quando conheceu a revista em 1955, sentindo-se atraído pela pequena ilustração do rosto de uma mulher meio humana, meio monstro que integrava a capa:

Eu a vi assim que entrei na loja. Foi amor à primeira vista! Em todos os meus sete anos de vida, nunca tinha visto nada igual... Ela era pequena – menor até que minha mãe de um metro e meio -, tinha dois centímetros de altura... Aquela garota da capa me cheirava a coisa ilícita. Eu não conseguia tirar as mãos dela! Minha mãe nunca aprovaria, mas eu a desejava tanto! (SPIEGELMAN, 2009: s/p).

Na figura 1, extraída da narrativa de Spiegelman sobre o primeiro encontro com a *Mad*, vemos o garoto insistindo à sua mãe para comprar a revista. Contudo, no último quadrinho, após ter seu pedido atendido pela mãe, a feição do garoto torna-se uma caricatura do artista Art Spiegelman já adulto. Uma transformação que, de alguma maneira, sugere que aquele foi um primeiro passo para que aquele menino se tornasse o artista que se tornou. A mãe do garoto, por sua vez, numa irônica dinâmica edípica, adota a mesma feição da personagem da revista pela qual o menino havia se apaixonado.



Figura 1: SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns: retrato do artista quando jovem*, 2009, s/p.

Spiegelman fez parte de um grupo de artistas que, nos anos 1960, tendo como pano de fundo uma atmosfera de transgressão e contestação social, passou a desenvolver e vender, de maneira independente, revistas em quadrinhos de caráter marginal cujos temas iam da crítica social à desobediência civil. Surgia assim, como uma resposta à censura imposta pelo *Comics Code Authority*, o movimento dos quadrinhos *underground*.

Não é possível mapear com exatidão a origem dos primeiros quadrinhos identificados a esta vertente mas, segundo o pesquisador Charles Hatfield (2011: 08), o *underground* passou

a ser reconhecido como um movimento em 1968, a partir da publicação e venda da revista *Zap Comix* criada pelo artista Robert Crumb (1943-).

Crumb é considerado um dos principais nomes deste movimento - senão o principal (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 110). Na primeira metade dos anos 1960, já havia colaborado com algumas charges para a revista *Help!* quando, em 1966, mudou-se para San Francisco onde passou a circular entre os jovens ligados aos movimentos *hippies* (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 110). Fatores que tiveram grande influência na criação de *Zap Comix*, cujo estilo serviu de modelo para as diversas revistas *underground* que viriam a seguir.

Na contramão das publicações das grandes editoras, que contavam histórias de super-heróis virtuosos, os quadrinhos *underground* apresentavam personagens que facilmente sucumbiam aos vícios em situações de uso de drogas, sexo e violência (ROSENKRANZ, 2008; CARVALHO, 2017: 84-85).

As revistas relacionadas a este movimento ficaram conhecidas como *comix* – com “x” - que, apesar de soar foneticamente da mesma forma que “*comics*” - palavra que designa os quadrinhos do mercado convencional –, sugere sua distinção em relação às revistas produzidas pelas grandes editoras (CARVALHO, 2017: 85). O artista *underground* Jack “Jaxon” Jackson (1941-2006), afirma ainda que o “x” na grafia de “*comix*” remete à expressão “*x-rated*” que, na língua inglesa, diz respeito a classificação indicativa de produtos culturais destinados à adultos (SKINN, 2014: 13).

E era justamente este público adulto que estas revistas buscaram. Muitas delas foram vendidas pelos *hippies* nas ruas (ROSENKRANZ, 2008: 69) e até mesmo pelos estudantes nas universidades (HATFIELD, 2011: 08) que eram o principal espaço de debate sobre a obra de Herbert Marcuse (ALLYN, 2016: 197). Algo que pode ter estreitado ainda mais a relação entre estes quadrinhos e os movimentos de contestação social e liberação sexual. Além disso, como a venda de pôsteres psicodélicos estava em alta nas chamadas *headshops*<sup>62</sup>, muitas editoras responsáveis por estes posters começaram a incluir algumas revistas em seu catálogo. Dessa forma, “cartunistas e editores, que sabiam que precisavam uns dos outros para sobreviver, tiveram em comum uma verdadeira revolução no meio dos quadrinhos”<sup>63</sup> (ROSENKRANZ, 2008: 69).

---

<sup>62</sup> Lojas dedicadas à comercialização de livros, discos e produtos relacionados à cultura hippie, bem como produtos para o consumo de alucinógenos.

<sup>63</sup> Além das vendas nas *headshops*, o Sindicato das Editoras *Underground* contribuiu para que estas revistas fossem vendidas por todo o país e, posteriormente, também na Europa (países como Amsterdam e França tiveram acesso a vários autores, como Crumb, Rodriguez, Shelton, Cobb e outros) (ROSENKRANZ, 2008: 69).

Os *comix* eram vendidos em formatos e estilos diversos e publicados em tiragens menores, se comparadas às revistas das grandes editoras (CARVALHO, 2017), mas suas diferenças em relação aos quadrinhos convencionais se encontravam principalmente em seu conteúdo estético e narrativo. Muitas destas revistas ecoaram tanto as críticas às instituições como os ideais de liberação sexual que, como veremos nesta tese, andavam lado a lado durante aqueles anos. Conforme ressalta o sociólogo Nadilson Silva, este foi um período de grande efervescência criativa e contestadora entre os quadrinistas:

As possibilidades de experimentação estética, estilística e de diferentes fantasias alargaram-se. As fantasias consideradas até então aversivas foram legitimadas por um público ansioso por mudanças em todos os níveis. Para aumentar esse perfil transgressivo, os desenhistas do movimento cultivavam uma imagem de fora-da-lei: o lema era a total espontaneidade, não se deixando afetar por qualquer espécie de código de ética oficial (SILVA, 2002: 21).

Este momento na história das HQs estadunidenses, que marca o surgimento de narrativas destinadas a um público adulto, cumpriu um relevante papel no processo de valorização cultural dos quadrinhos, causando uma “mudança do olhar voltado ao meio no que diz respeito a suas potencialidades” (CARVALHO, 2017: 83). Contudo, com o arrefecimento do contexto de rebeldia e dos movimentos contraculturais estadunidenses e com o fechamento das *headshops* - principal ponto de venda dos *comix* - o movimento passou a perder força entre os anos 1970 e 1980 (CARVALHO, 2017: 92). A partir de então, muitos de seus artistas passaram a aderir a temáticas mais brandas - porém sem perder a complexidade e seriedade narrativas (CARVALHO, 2017: 93) – em obras vendidas nos mesmos espaços que os quadrinhos convencionais: as *comic book shops* (DUNCAN; SMITH, 2009: 67).

Este foi o lançamento das balizas para o que Charles Hatfield (2005) chama de *quadrinhos alternativos*, que se popularizaram a partir das décadas de 1980 e 1990. Apesar de serem herdeiros do movimento *underground*, os quadrinhos alternativos se diferenciam dos *comix* por suas histórias mais longas e mais complexas cujas narrativas se convertem em um “meio extremamente pessoal de expressão literária” (HATFIELD, 2005: XI). Além disso, ao contrário dos *comix* que eram vendidos de maneira informal, os alternativos se alinharam ao mercado editorial e são publicados por editoras de renome. Mesmo o formato físico de suas obras apresenta uma marcada diferença, por possuir o acabamento semelhante a um livro de lombada quadrada, algo que, somada a seriedade dos temas explorados, contribuiu para que as HQs passassem a ocupar as prateleiras das livrarias (McCLOUD, 2006).

A consolidação e reconhecimento da legitimidade cultural dos quadrinhos nos Estados

Unidos, especialmente aqueles identificados como alternativos, é frequentemente atribuída ao artista Art Spiegelman (HATFIELD, 2005; CARVALHO, 2017). A maior parte da obra de Spiegelman foi produzida no movimento *underground*, mas seu reconhecimento se deu principalmente a partir de *Maus: A história de um sobrevivente*, premiada *graphic novel*, publicada em várias edições entre 1980 e 1991. Na obra, com base em entrevistas feitas com seu pai, Spiegelman (2020) narra a história de uma família formada por judeus poloneses, lutando para sobreviver ao holocausto nazista.

Além de ser considerada a precursora dos quadrinhos alternativos, *A graphic novel* de Spiegelman alcançou um grande sucesso comercial e foi traduzida para dezenas de línguas (McCLOUD, 2006; CARVALHO, 2017). Tornou-se ainda a única obra em quadrinhos a ganhar um Prêmio Pulitzer, uma das mais importantes condecorações da comunicação nos Estados Unidos (McCLOUD, 2006; CARVALHO, 2017).

O sucesso e prestígio da obra fez com que o formato *graphic novel* fosse reconhecido e apropriado por editoras de grande porte (HATFIELD, 2005: 18). Para Hatfield (2005: XI), a obra de Spiegelman “serviu para ratificar a arte em quadrinhos como forma literária; de repente, a recepção de *Maus* tornou os quadrinhos sérios culturalmente legíveis, reconhecíveis, de uma maneira que nunca haviam sido antes”.

## 2.2. Surge a primeira autobiografia em quadrinhos

A revista *Mad* foi também a grande inspiração de outro artista daquele período: Justin Green, um garoto de Chicago que, na década de 1970 se mudou para San Francisco para se tornar um dos mais importantes expoentes dos quadrinhos *underground* (ROSENKRANZ, 2008: 33).

Justin Green (1945-2022) foi o autor de *Binky Brown meet the Holy Virgin Mary*<sup>64</sup> (1972), uma história em quadrinhos de 44 páginas sobre um garoto cuja rigorosa criação católica teria o tornado um *neurótico obsessivo*. A HQ logo chamou a atenção de um grande público tanto por seu tema quanto por seu número de páginas, já que a maioria das HQs *underground*, até então, não tinham mais que quatro ou cinco páginas por história (GREEN, 2009; SPIEGELMAN: 03).

A grande novidade, no entanto, era o fato de o autor ter se inspirado em sua própria vida para construir a narrativa da HQ, trazendo à luz aquela que foi considerada a primeira

---

<sup>64</sup> Em tradução livre: *Binky Brown encontra a Virgem Maria*.

história em quadrinhos autobiográfica e que inspirou muitos outros artistas (HATFIELD, 2005; CHUTE, 2010; WILLIAMS, I. 2012a).

Interessa-nos ainda mais o fato de que, no exercício de contar-se, Justin Green construiu uma interpretação sobre sua vida e uma significação para seu sofrimento (LEJEUNE, 2008) de modo a apontar a rigidez dos dogmas católicos como a principal origem de seus tormentos. Dessa forma, o autor se utilizou de todo um conjunto de ideias – muitas delas vindas da psicanálise – para tornar sua arte um meio de contestação à moral judaico-cristã e sua censura à sexualidade.

Contudo, antes de conhecermos um pouco mais sobre a história de Green, é importante esclarecer que o uso da psicanálise – entre outras ferramentas teóricas – como instrumento para criticar o caráter repressivo da religião não era uma novidade nos Estados Unidos. A ideia da moral judaico-cristã como fonte de neuroses foi sustentada por muitos psicanalistas nas décadas anteriores à grande imigração de analistas judeus da Europa para os Estados Unidos (SAMUEL, 2013: 30). Segundo o historiador da psicanálise Lawrence Samuel (2013: 30), muitos destes analistas não só criticavam a religião como “achavam que a sociedade em geral estaria melhor sem ela”.

Esta crítica, na verdade, ecoava para muito além da esfera médica. Em 1928, por exemplo, Harvey O'higgins<sup>65</sup>, um jornalista e dramaturgo canadense que vivia nos Estados Unidos, apropriou-se de conceitos psicanalíticos para tecer críticas, em sua coluna no jornal novo iorquino *The Outlook*<sup>66</sup>, à moral religiosa e sua censura à sexualidade. Apresentado no jornal como “um dos primeiros homens a aplicar as descobertas da psicanálise à escrita criativa”, O'higgins baseia seu artigo a partir de suas conversas com um psiquiatra não nomeado: “Descobrimos, por exemplo (...) que quando um menino é ensinado por pais religiosos que o sexo é pecaminoso, e sua aversão ao sexo se torna um atributo da divindade, o menino não cresce para a moralidade sexual, mas à perversão sexual”<sup>67</sup>.

Se nas primeiras décadas do século XX, muitos sujeitos tenham se apropriado da psicanálise como instrumento de contestação à moral religiosa, em meados do século, Herbert Marcuse denunciava o estabelecimento de um cenário muito diferente. Segundo ele, muitos psicanalistas dos Estados Unidos, especialmente os das escolas neofreudianas e da Psicologia

---

<sup>65</sup> O objetivo de O'higgins (1928) em seu artigo é demonstrar que a imagem que os sujeitos têm de Deus na vida adulta, trata-se de uma extensão da imagem dos pais impressa em sua infância.

<sup>66</sup> The Outlook Magazine foi um jornal semanal de Nova York que circulou de 1870 a 1935.

<sup>67</sup> O'HIGGINS, Harvey. Natural Religion. *The Outlook Magazine*. Nova York, 21 de março de 1928, pp. 458-459. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/Harvey%20Ohiggins%20-%20Natural%20Religion%20(1928).pdf>. Acesso em 20 de maio de 2022.

do Ego, não só teriam deixado de lado sua crítica à religião como teriam adotado uma ética análoga à religiosa. Para ele, o foco na construção de um *ego* superior e o apagamento das questões sexuais e da repressão moral da sociedade acabavam apontando o sujeito como único responsável pelo fracasso de sua auto-realização (MARCUSE, 1986: 222-223). Nesta dinâmica, a neurose não mais era vista como produto de recalque psíquico, mas como um fracasso moral, conduzindo a uma compreensão de que a cura psicanalítica encontra-se numa “educação no sentido de se alcançar uma atitude ‘religiosa’” (MARCUSE, 1986: 222). Estas revisões radicais das teorias freudianas, para o filósofo, seriam responsáveis pela grande “evasão da psicanálise para a ética internalizada e a religião” (MARCUSE, 1986: 223).

As críticas de Marcuse (1986: 72) contra a moral-judaico cristã apontavam sobretudo pelo fato de que, segundo ele, parte da postura de docilidade do homem diante do racionalismo científico e suas máquinas de destruição em massa, fora antecipada pela religião que o acostumou ao sofrimento e culpa. Culpa! Esta, de certa forma, era uma das grandes causas dos infortúnios do personagem Binky Brown, protagonista da principal obra de Justin Green. Uma obra que, como veremos, acusa a ética judaico-cristã como fonte deletéria de repressão social, recalque sexual e, conseqüentemente, de infortúnio aos sujeitos. Neste sentido, a primeira autobiografia em quadrinhos utiliza a psicanálise de modo a se inscrever num espaço crítico à religião compartilhado por autores como Marcuse e O’Higgins.

Mas afinal, quem é Justin Green? Nascido em 1945, filho de pai judeu e mãe católica, Green foi um jovem que cresceu sob os preceitos do cristianismo, tendo estudado por muito tempo em uma escola católica.

Em 1963, decidiu entrar para a faculdade e se inscreveu na Rhode Island School of Design, onde teve um começo de carreira não muito glorioso: “fazia pinturas grandes e não objetivas - arte abstrata. Jesus, eu não sabia o que estava fazendo” (GREEN apud ROSENKRANZ, 2008: 33). No ano seguinte, Green foi expulso da faculdade por razões não mencionadas e passou um ano em Chicago letrando diplomas e frequentando a escola noturna no *Art Institute of Chicago* (GREEN apud ROSENKRANZ, 2008: 33).

Na época, o artista nem sequer imaginava que um dia as histórias em quadrinhos fariam parte de sua vida. Pelo contrário, ele nutria um desprezo por esta arte, muito semelhante àquela que era disseminado em certos setores da classe média estadunidense<sup>68</sup>: “Eu via isso como uma forma de arte desleixada e apática, abaixo do desprezo, na verdade” (GREEN apud ROSENKRANZ, 2008: 33).

---

<sup>68</sup> Conforme mencionei entre as páginas 40 e 44.



Foi em 1967 que Green teve seu primeiro contato com a arte de Robert Crumb numa revista *underground* que “mudaria sua vida” (GREEN apud CHUTE, 2010: 17). Diferente dos quadrinhos que conhecia até então, ele tinha em suas mãos, uma revista contestatória e combativa que, para ele, soou como um “chamado às armas” (GREEN apud CHUTE, 2010: 17).

Na época, o mundo acompanhava o conflito entre Estados Unidos e Vietnã e “todos conheciam pessoalmente alguém que havia sido morto ou mutilado na guerra insana” (GREEN apud RANDALL, 1995). Enquanto isso, Green buscava a todo custo uma forma de não ser convocado: “mudei-me várias vezes, mas eles sempre estavam apenas seis semanas atrás de mim. Quando o sorteio da loteria entrou em vigor, tirei um número na casa dos 200s. Pouco depois, peguei um voo só de ida para São Francisco, a meca dos quadrinhos *underground*” (GREEN apud RANDALL, 1995).

Contudo, por ter evitado a convocação, escapando assim dos horrores da guerra enquanto muitos morriam no conflito, o artista acabou sendo pego pelo que ele chama de “culpa de sobrevivente” (GREEN apud RANDALL, 1995). Foi diante desta sensação de culpa, tão recorrente em sua vida, que ele decidiu expôr seus demônios em sua arte: “para lidar com esse desequilíbrio psíquico, lancei meu Vietnã pessoal: decidi confrontar as raízes recalcadas dessa neurose que havia crescido no viveiro de uma criação católica romana. Ao fazer isso, tropecei em um novo gênero: os quadrinhos narrativos autobiográficos” (GREEN apud RANDALL, 1995).

A história contada por Green em sua revista segue os passos de um garoto que sofre de uma neurose obsessiva. Na psicanálise freudiana, a neurose obsessiva surge a partir de um desejo moralmente condenado pelo sujeito que deseja (FREUD, 1907/2016). Desejo este que, mesmo após ser recalcado, continua a ameaçar as grades do inconsciente fazendo com que o obsessivo sinta esta ameaça com uma tentação. Temendo algum tipo de punição, o neurótico passa a evitar essa tentação se entregando a certos atos obsessivos – como certos rituais criados pelo sujeito – que servem como uma forma de conciliar forças antagônicas da mente reproduzindo parte do prazer que ele busca evitar (FREUD, 1907/2016).

A origem dos sofrimentos do personagem Binky Brown, conforme contados na revista, se alinham a esta dinâmica. Na HQ, o garoto busca a todo tempo evitar pensamentos que acreditava ser pecaminosos e que poderiam levá-lo ao castigo divino. Em suas tentativas, o garoto passa a desenvolver certas obsessões - como colecionar objetos de formato fálico – e atender a certos rituais como sua “maneira muito especial de descer as escadas da frente” (GREEN, 1972: 24). Na figura 2, por exemplo, a ilustração apresenta a escada criando vida e

repreendendo o garoto que não havia executado o ritual de maneira satisfatória.

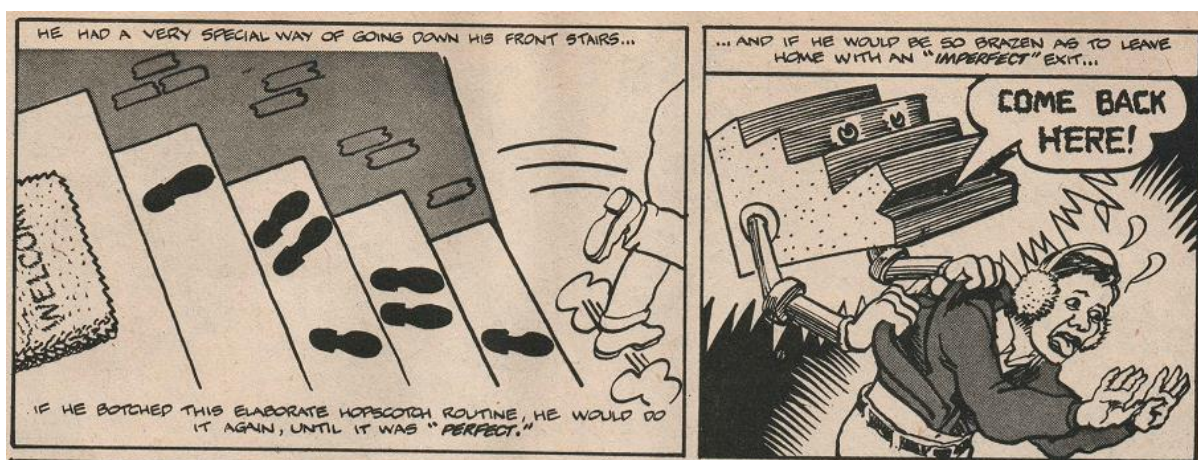


Figura 2: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 24.

É claro que o fato de a escada criar vida, em sua narrativa, não passa de uma metáfora hiperbólica para se referir ao fato de que o garoto se sentia forçado a voltar e repetir o ritual até que o fizesse da maneira que acreditava ser correta. Esta questão revela outro ponto muito importante da obra de Green que acabou por se tornar característica marcante de muitos quadrinhos autobiográficos que vieram posteriormente: o uso de metáforas. No capítulo 5 de seu *Alternative Comics: A emerging literature*, o pesquisador Charles Hatfield (2005) reflete sobre o uso de metáforas nas HQs *underground* e HQs alternativas e traz certo destaque à obra de Justin Green. Para o pesquisador, as metáforas são capazes de apresentar “uma série de conceitos desorientadores que capturam a paisagem psíquica do jovem Binky” com precisão (HATFIELD, 2005: 137). Talvez seja possível afirmar que, numa tentativa de expor suas angústias, Justin Green construiu seu espaço biográfico (ARFUCH, 2009) como aquele no qual tanto a realidade psíquica quanto a realidade física se fundem e, somados à uma dose de sarcasmo artística, formam uma realidade narrativa única e subjetiva sobre o passado.

Cabe ressaltar, contudo, o caráter histórico das reflexões de Green, já que o enquadramento e classificação de seu sofrimento psíquico sob o rótulo de “neurose obsessiva” é fruto de reflexão empreendida durante o processo da escrita, no ato de olhar para o passado e buscar significações para sua história (ALBERTI, 1991; ROSENTHAL, 2014). Ou seja, ainda que grande parte da narrativa trate de eventos ocorridos na década de 1950, interessa-nos muito mais seu contexto de produção, ou seja, os anos 1970. Dessa forma, considerando que no processo da escrita autobiográfica, é o presente que “define o olhar retrospectivo sobre o passado (...)” (ROSENTHAL, 2014: 229), penso que tanto a atmosfera de contestação social e

cultural de sua geração quanto o grande prestígio do qual a psicanálise gozava naquele momento deram o tom e estabeleceram as margens das possibilidades interpretativas para a narrativa criada.

Esta questão se torna mais clara pelo fato de que, décadas após a publicação de *Binky Brown...*, o artista passou a se referir ao seu sofrimento de modo muito distinto daquele construído na revista durante os anos 1970. Em entrevista concedida em 1995 a Jon Randall da *Goblin Magazine*, Green se refere a sua condição não mais como “neurose obsessiva”, mas como um transtorno que nada tem a ver com seus desejos recalçados na infância por conta da moral cristã: “De acordo com as últimas descobertas da psicologia comportamental, meu Transtorno Obsessivo Compulsivo<sup>69</sup> existiria mesmo se eu nunca fosse exposto ao Cristianismo” (GREEN apud RANDALL, 1995). Naquele momento, mais de vinte anos após a publicação de sua obra, Justin Green, constrói uma nova significação a seu sofrimento que dialoga muito mais com os paradigmas neurobiológicos dos anos 1990, então considerados *a década do cérebro*<sup>70</sup>.

Este caráter histórico da maneira pelas quais suas angústias são compreendidas, nos revela como um outro *estilo de pensamento* (FLECK, 2010) de outro tempo pode impactar na maneira como os sujeitos interpretam e compreendem sua própria subjetividade, suas formas de viver e sofrer. Nos anos 1970, a cultura psicanalítica de que falo nesta tese forneceu a estrutura crucial para que Green desse um sentido específico à sua vida. Possivelmente a história de Binky Brown jamais teria sido contada em outro tempo histórico senão aquele em que foi concebida. Não daquela maneira.

### 2.3. O neurótico e a Virgem Maria

Outro ponto de grande relevância para a compreensão da HQ que analiso a seguir é o fato de que a criação do personagem Binky Brown é resultado das leituras de seu criador sobre a obra de Carl Jung. De acordo com Green (apud GREEN; SPIEGELMAN, 2009), o personagem surgiu a partir do conceito de “sombra”, desenvolvido por Jung em sua psicologia analítica: “Na linguagem de Jung, Binky era minha ‘Sombra’, meu eu oculto, que tinha potencial benéfico e destrutivo” (GREEN; SPIEGELMAN, 2009: 45).

Grande parte da psicologia junguiana tem como ponto de partida os arquétipos que são

---

<sup>69</sup>No DSM-III, publicado em 1980, a classificação “neurose obsessiva compulsiva” tornou-se apenas um nome alternativo, entre parênteses, para o “transtorno obsessivo compulsivo”, situado entre os “transtornos de ansiedade” identificados pelo código 300.3 (DSM-III, 1980: 225).

<sup>70</sup> Sobre a “década do cérebro”, ver página 04.

conteúdos e estruturas arcaicas que existem a priori no inconsciente coletivo<sup>71</sup> e são inatas a todos os sujeitos, configurando assim “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002: 16). A sombra, neste sentido, seria um dos arquétipos que “mais frequente e intensamente influenciam ou perturbam o *eu*” (JUNG, 1998: 19). É constituída pelo que Jung chama de “traços obscuros do caráter” ou “inferioridades do indivíduo” que possuem natureza emocional e são, de certa forma, autônomos, ganhando uma forma obsessiva ou possessiva (JUNG, 1998: 19-20). Trata-se de uma dimensão indissociável do ser e se relaciona, concomitantemente, ao inconsciente individual – a partir das vivências e experiências do sujeito - e do inconsciente coletivo - por sua base arquetípica. Sua realização se dá quando o inconsciente se manifesta de maneira negativa ou positiva, tornando necessária a readaptação da atitude consciente aos fatores inconscientes, “aceitando o que parece ser uma ‘crítica’ do inconsciente” (von FRANZ, 1969: 168). A sombra pode ser entendida, portanto, como um arquétipo que agrega particularidades dos sujeitos que são moralmente condenadas e que, por isso, os sujeitos preferem não vê-las. Nas palavras de Jung:

A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência desta realidade sem dispendar energias morais. Mas nesta tomada de consciência da sombra trata-se de reconhecer os aspectos obscuros da personalidade, tais como existem na realidade. Este ato é a base indispensável para qualquer tipo de autoconhecimento e, por isso, via de regra, ele se defronta com considerável resistência. Enquanto, por um lado, o autoconhecimento e um expediente terapêutico, por outro lado implica, muitas vezes, um trabalho árduo que pode se estender por um largo espaço de tempo (JUNG, 1998: 19).

Enfrentar sua sombra, portanto, trata-se de uma desagradável experiência que muitas vezes buscamos evitar, mas ao admiti-la, temos a “vantagem de tornar-nos verdadeiramente honestos e autênticos” (JUNG, 2002: 31). E é em busca desta honestidade e autenticidade que Justin Green concebe o personagem Binky Brown de modo a promover aquilo que Jung chamaria de “encontro consigo mesmo”, ou seja, um encontro com “uma parte viva da personalidade” que busca se manifestar e “o adverte acerca de seu desamparo e impotência” (JUNG, 2002: 31).

Talvez seja esta busca por honestidade a motivação para que o artista iniciasse a sua obra com um prefácio intitulado “Uma confissão para meus leitores”. As ilustrações que o

---

<sup>71</sup> Para Jung, o inconsciente pessoal (como descrito por Freud) está no interior de uma camada mais profunda “que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata”. Esta camada é o que Jung chama de inconsciente coletivo, uma dimensão universal, compartilhada por todos e que, em suas palavras, “são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG, 2002: 14).

seguem apresentam um personagem preso num calabouço, imobilizado por instrumentos de tortura. Iluminado pela luz de uma vela e ao som de uma música de reverência à Virgem Maria, o personagem amarrado desenha os quadrinhos com uma caneta em sua boca. A seu lado, o tinteiro da caneta com a inscrição “sangue paterno” (*Dad's blood*), uma possível referência ao complexo de Édipo<sup>72</sup> (Figura 03).

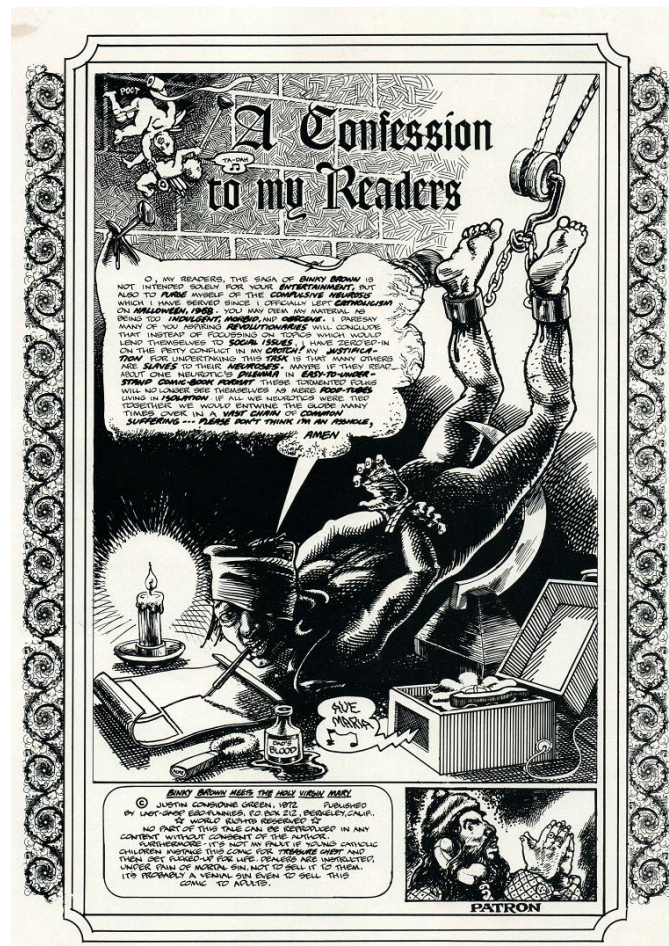


Figura 3: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 02.

Se naquele momento, muitos jovens iam às ruas e produziam arte em protesto à escravidão do homem que o levava a renunciar sua satisfação perante seu trabalho e ideal de produtividade – como sugeriu Marcuse (1986: 114) -, a narrativa de Binky Brown propõe um olhar direcionado à uma escala mais subjetiva. Como esclarece em sua confissão, seu protesto se direciona à uma dimensão onde os sujeitos são escravos de suas neuroses:

Ó meus leitores! A saga de Binky Brown não se destina apenas a seu

<sup>72</sup> Ver “Complexo de Édipo” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Páginas 165 e 166 desta tese.



entretenimento, mas também a me purificar da neurose compulsiva com que vivo desde que deixei o catolicismo oficialmente, no Halloween de 1958. Você pode considerar meu material como sendo muito indulgente, mórbido e obscuro. Ouso dizer que muitos de vocês, revolucionários aspirantes, podem concluir que, em vez de focar em tópicos que se prestam a questões sociais, eu me concentrei no conflito mesquinho da minha virilha! Minha justificativa para empreender essa tarefa é que muitos outros são escravos de suas neuroses. Talvez no formato de quadrinhos fácil de entender, essas pessoas atormentadas não se vejam mais como meros tubos de alimentos vivendo isolados, se todos nós neuróticos estivéssemos unidos, entrelaçáramos o mundo muitas vezes em uma vasta cadeia de sofrimento comum... Por favor, não pense que sou um idiota, amém (GREEN, 1972: 02 – figura 03).

No início da história, Binky Brown é apresentado como uma criança atormentada por seus próprios pensamentos e fantasias, atribuindo a si próprio a responsabilidade pelos mais diversos acontecimentos, como se Deus pudesse castigá-lo a qualquer momento. A primeira cena da HQ, por exemplo, mostra o garoto brincando inocentemente quando, por acidente, quebra uma imagem da Virgem Maria (GREEN, 1972: 03-04). Imediatamente, o garoto é tomado pelas sensações de culpa e medo de que algo ruim – como um atropelamento – pudesse acontecer à sua mãe como castigo divino pela imagem quebrada (GREEN, 1972: 03-04).

O personagem era um típico garoto dos subúrbios estadunidenses e como a maioria dos *babyboomers* do sexo masculino, “(...) ansiava por servir a seu país e à sua mãe da maneira mais extravagante possível”, tornando-se bombeiro, jogador de beisebol ou empresário (GREEN, 1972: 06).

Por ser o menino mais velho entre os quatro filhos de seus pais (dois meninos e duas meninas), atribuía a si próprio certa autoridade que, em sua concepção, lhe era conferida especialmente pelo falo. É o que se observa no primeiro quadro da figura 04, quando “na hora do banho, ele deliciava e surpreendia suas irmãs com seu brinquedo versátil”, comparando-o a um farol (*lighthouse*) que ilumina o navio de brinquedo (GREEN, 1972: 06). O pênis, para Binky, era o que lhe diferenciava de suas irmãs e o colocava em evidência. Uma compreensão que, de certa forma, não se afasta da própria teoria psicanalítica freudiana que fora construída, em parte, “sob a marca do falocentrismo” reproduzindo certos discursos comuns no Ocidente sobre a dominação masculina (SAMPAIO, 2010: 17). Na HQ, a relevância atribuída ao órgão genital masculino é simbolizada ainda pela ilustração de um pênis com uma coroa, como se observa entre os dois quadros da figura 04. A imagem do pênis coroado acompanha a cena do segundo quadro, na qual Binky usa o banheiro quando é surpreendido por um dos amigos de seu pai que começa a urinar a seu lado, propondo ainda uma “uma luta de espadas” (GREEN, 1972: 06). Comparando seu pênis – que acreditava ser sua fonte de poder - ao do adulto a sua frente, Binky sente sua autoridade ruir: “Uma ‘luta de espadas’. Um salame contra uma

linguicinha de porco! Se os meninos devem mostrar respeito inquestionável aos *homens* mais velhos, certamente é por reverência aos poderes investidos em seus cetros grossos e peludos” (GREEN, 1972: 06).

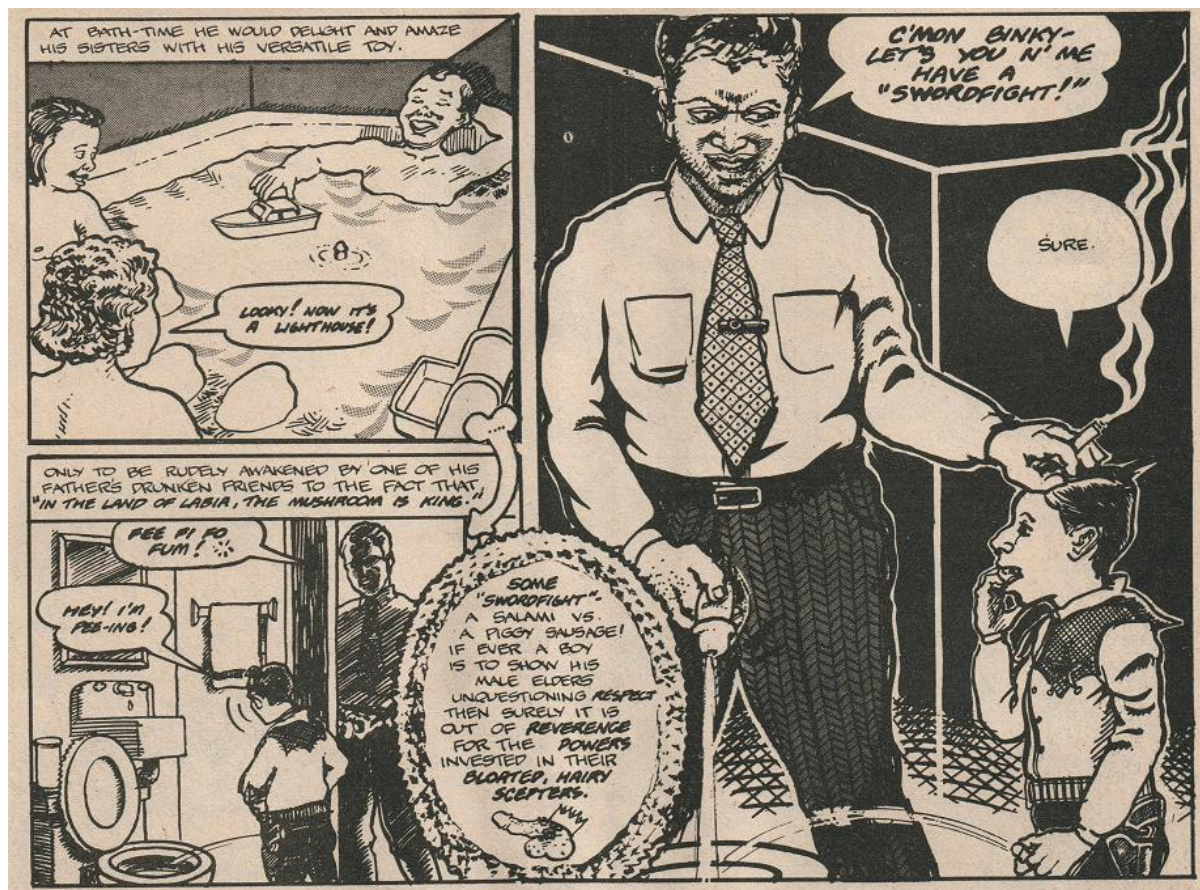


Figura 4: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 06.

A narrativa da HQ segue focando em várias experiências vividas pelo menino em sua infância, especialmente no que diz respeito à sua sexualidade, contribuindo para que ele construísse certas questões morais que mais tarde se somariam às suas angústias.

Numa das cenas, enquanto brincava sozinho com um pequeno porco de borracha, acidentalmente, “sua unha arranhou a pele rosa do porco, revelando um pequeno pedaço de borracha preta na barriga macia” (GREEN, 1972: 02). O pequeno estrago no brinquedo fez com que o garoto se lembrasse de uma violenta cena de escapelamento vista mais cedo num filme, despertando em si uma profunda sensação de culpa. Em meio ao nervosismo e inquietação daquele momento, o corpo de Binky é tomado por uma estranha vibração, levando-o a seu primeiro orgasmo (GREEN, 1972: 07). Um orgasmo, como a narrativa nos leva a crer, estreitamente associado à sensação de culpa.



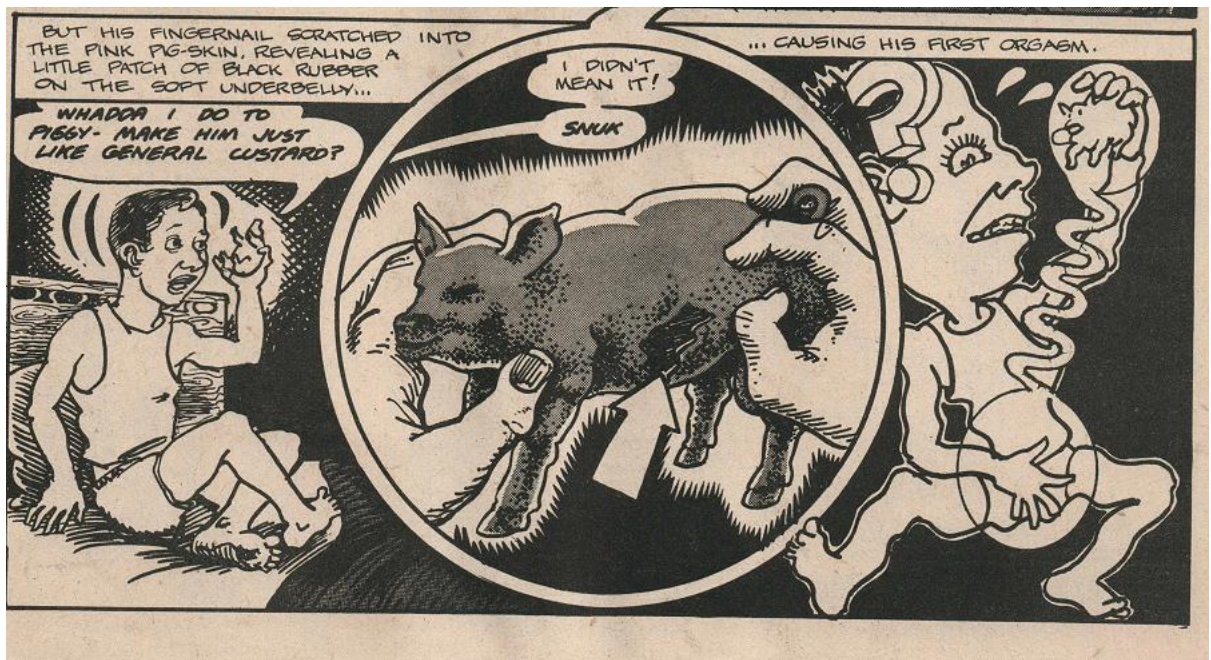


Figura 5: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 07.

Em outro momento, vemos a cena em que “era da inocência” do personagem “chega ao fim” (GREEN, 1972: 08) quando um amigo lhe explica como acontece a relação sexual e que o próprio nascimento de Binky só foi possível porque sua mãe também o praticava. Se recusando a acreditar em seu amigo e confiando na pureza da mãe, o garoto decide perguntar a ela se aquilo era verdade e “seus piores medos são confirmados - diretamente da fonte” (GREEN, 1972: 09). Como mostra o primeiro quadro da figura 06, o brilho na virilha da mãe indica que a partir daquele momento a vê não mais como uma pessoa pura e imaculada, mas dotada de sexualidade. Em sua imaginação, o menino chega a criar “todos os detalhes” de uma relação sexual, “como a posição cruciforme única”.

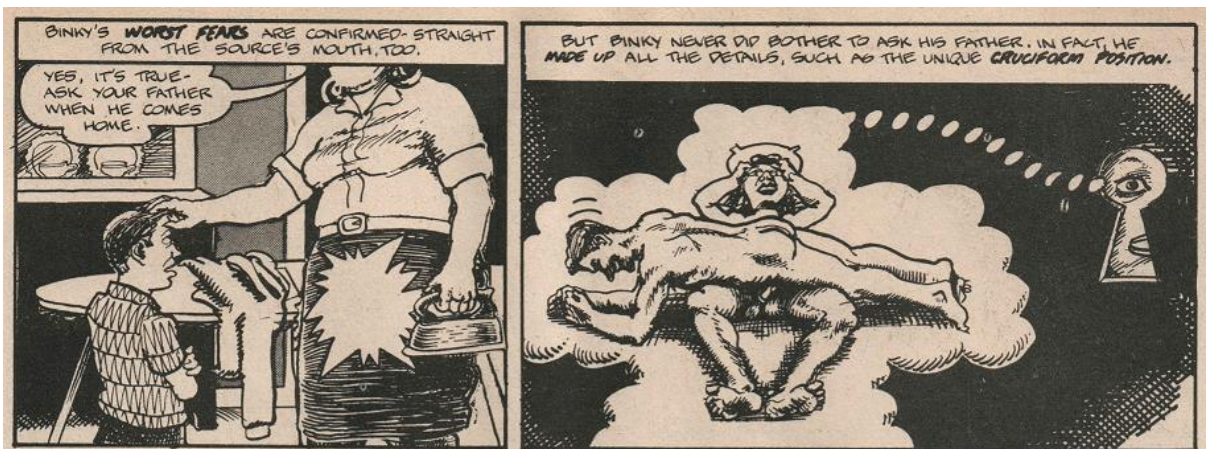


Figura 6: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 09.



Outro momento tido na narrativa como crucial para a formação de uma compreensão do garoto acerca da sexualidade, se dá enquanto ele caminhava sozinho pelo interior da casa de um amigo. Ao passar por uma porta aberta, o garoto se depara com uma figura feminina nua de corpo deformado (GREEN, 1972: 09). A mulher era irmã do amigo de Binky e vivia trancada no quarto até que, naquele momento, por descuido da enfermeira, fora vista pelo menino. A imagem vista naquele dia ficaria guardada por muito tempo em sua memória: “Na medida em que os *peitos (tits)* e *pelos (hair)* despertaram seu espanto e deleite, o pânico selvagem e o terror da menina deformada deixaram uma marca indelével em sua psique” (GREEN, 1972: 09 – grifos do autor).

Até aqui, foram vários os fatores que contribuíram para a construção de uma compreensão do garoto acerca da sexualidade. Num primeiro momento, vemos a culpa como uma sensação predominante durante seu primeiro orgasmo; logo em seguida, o garoto sofre uma desilusão ao perceber sua mãe como um sujeito dotado de sexualidade; por último, a visão de uma mulher nua que lhe causara um misto de horror e prazer.

O narrador menciona ainda a cena em que o garoto vê um grupo inteiro de mulheres rezando em uníssono para a Virgem Maria e a visão lhe causa o mesmo misto de admiração e aversão que a imagem da irmã nua de seu amigo. “Vamos encarar”, diz ele, “o garoto foi talhado para ser misógino” (GREEN, 1972: 09).

A narrativa relaciona também grande parte dos problemas do menino à “maneira obsessiva de impor ordem, uniformidade, rigidez e obediência” (GREEN, 1972: 10) levada a cabo pelas freiras do colégio católico onde cumpriu parte de seus estudos. Neste colégio, segundo o narrador, “não eram ministrados cursos de ciências, mas doutrinas sobrenaturais eram afirmadas como fato empírico” (GREEN, 1972: 11) e grande parte de sua educação era baseada em dogmas sobre pecado, punição e recompensa divina:

Os anjos do mal nos tentam, mas os anjos do bem rezam por nós e nos mandam mensagens de Deus. No dia do julgamento, os corpos de todos os homens que viveram serão reunidos com suas almas e nunca mais serão separadas. Então eles serão recompensados para o céu eterno ou sentenciados para o inferno eterno, dependendo se viveram em pecado. As chamas do inferno são de um tipo especial que permite sentir uma agonia perpétua sem ser destruída (GREEN, 1972: 11).

Educado a partir de tais dogmas, Binky passa a abominar qualquer desvio daquela doutrina, e a simples ideia – e medo – de pecar e sofrer algum castigo divino se tornam cotidianos. A figura da Virgem Maria acaba se tornando para o menino um modelo de inspiração, especialmente por ser uma figura relacionada à ideia de pureza e virgindade

(GREEN, 1972: 23) – a mesma pureza que outrora ele via na mãe (GREEN, 1972: 40).

Em 1958, Binky já era adolescente, quando foi transferido da escola católica para uma escola pública onde 90% dos estudantes eram judeus (GREEN, 1972: 21). A nova rotina acaba causando um choque em sua vida já que as crianças do lugar, ao contrário dele, eram muito mais maduras física e intelectualmente e “em vez de balbuciar besteiras dogmáticas para o professor, eles pensam e fazem perguntas instigantes” (GREEN, 1972: 21). Não se adequando ao novo espaço e sofrendo *bullying* dos colegas – algo que também era recorrente no colégio anterior – Binky acabou se isolando e passando a maior parte do tempo escondido dos colegas (GREEN, 1972: 23).

Naquele ano, porém, a igreja católica estava em evidência graças aos boatos de que o Papa abriria uma carta selada contendo profecias feitas décadas atrás em meio a relatos de aparições da Virgem Maria (GREEN, 1972: 23). Mesmo que o conteúdo da suposta carta nunca tenha sido divulgado, o garoto acreditava firmemente em cada notícia e se sentia profundamente emocionado:

Segundo o dogma oficial, ‘o corpo da bem-aventurada Virgem Maria, preservada da corrupção, foi ressuscitada dentre os mortos e levada para o céu’. Binky era extremamente vulnerável a estátuas e imagens da mulher mais pura que já viveu. O inferno era tão real quanto Chicago ou a “televisão” (GREEN, 1972: 23).

Vale lembrar que este era também em que as ameaças de uma guerra nuclear e notícias sobre a bomba atômica eram recorrentes na mídia. Somando isso aos mais diversos fatores que moldaram sua trajetória – o confuso despertar de sua sexualidade; a rigidez das freiras no colégio; o desajuste em relação à nova escola; as notícias sobre a Santa pela qual era tão devoto – Binky vê despertar em si toda uma torrente de emoções e temores: “Será que a bomba atômica é a maneira de Deus anunciar o juízo final?!” (GREEN, 1972: 23).

A partir de então, o garoto passa a se dedicar cada vez mais em evitar e recalcar qualquer ato ou pensamento que acreditava ser pecaminoso. Nesse policiamento, começou a praticar certos rituais obsessivos, semelhantes àqueles que Freud descrevera em sua teoria, cujo surgimento se davam “em parte, como defesa contra a tentação e, em parte, como proteção contra o infortúnio esperado” (FREUD, 1907/2016: 215).

Rituais como o já mencionado “jeito muito especial de descer as escadas da frente”<sup>73</sup> e as tentativas de alcançar certa perfeição ao rezar e ao se limpar tornaram-se constantes

---

<sup>73</sup> Conforme figura 2, na página 63 desta tese.

(GREEN, 1972: 24). Além disso, o menino passou a desenvolver uma “forte atração icônica” por objetos de formato fálico (cilíndrico), como um protetor de pára-choques de borracha que comprara após economizar por três semanas (GREEN, 1972: 24). Na HQ, o narrador descreve o formato do objeto como “um item de fetiche bissexual, representando tanto tetas quanto pênis” e ressalta o fato de se tratar de um produto feito de borracha, mesmo material cujo contato o levou Binky a ter seu primeiro orgasmo (GREEN, 1972: 24).

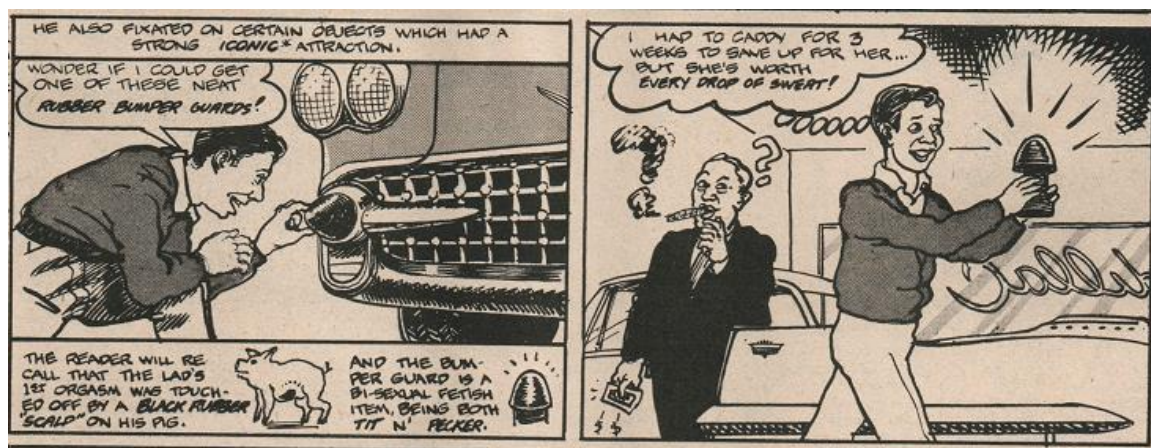


Figura 7: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 24.

Porém, mesmo nestes pequenos momentos de prazer – como comprar um objeto que o deixava tão fascinado - o personagem se sentia “susceptível a comandos compulsivos bizarros que lutava muito para suprimir” (GREEN, 1972: 24). Binky passava a se sentir culpado por ter se dedicado tanto a comprar um “objeto bobó” ao invés de doar o dinheiro para a Igreja Católica (GREEN, 1972: 24). Esta era uma sensação comum para Binky, já que costumava se privar de pequenos confortos a cada vez que se sentia arrependido de seus pecados (GREEN, 1972: 24).

Cada vez mais dominado pela sensação de culpa, Binky começa a ver todos os objetos cilíndricos ao seu redor se transformando em pênis, ao mesmo tempo em que passa a se sentir sexualmente atraído por artigos religiosos (GREEN, 1972: 25) e a ter fantasias sexuais com a Virgem Maria (GREEN, 1972: 32). Logo, o garoto começa a imaginar raios aniquiladores que saem de sua virilha de modo a destruir quaisquer objetos religiosos que aparecem em seu caminho (GREEN, 1972: 27). É importante mencionar, contudo, que nas ilustrações da HQ, estes raios ultrapassam os limites do que é imaginário e, no interior daquela narrativa, ganham um *status* de realidade, como se o garoto realmente destruísse – involuntariamente, igrejas e estátuas religiosas com seus raios (figura 08).

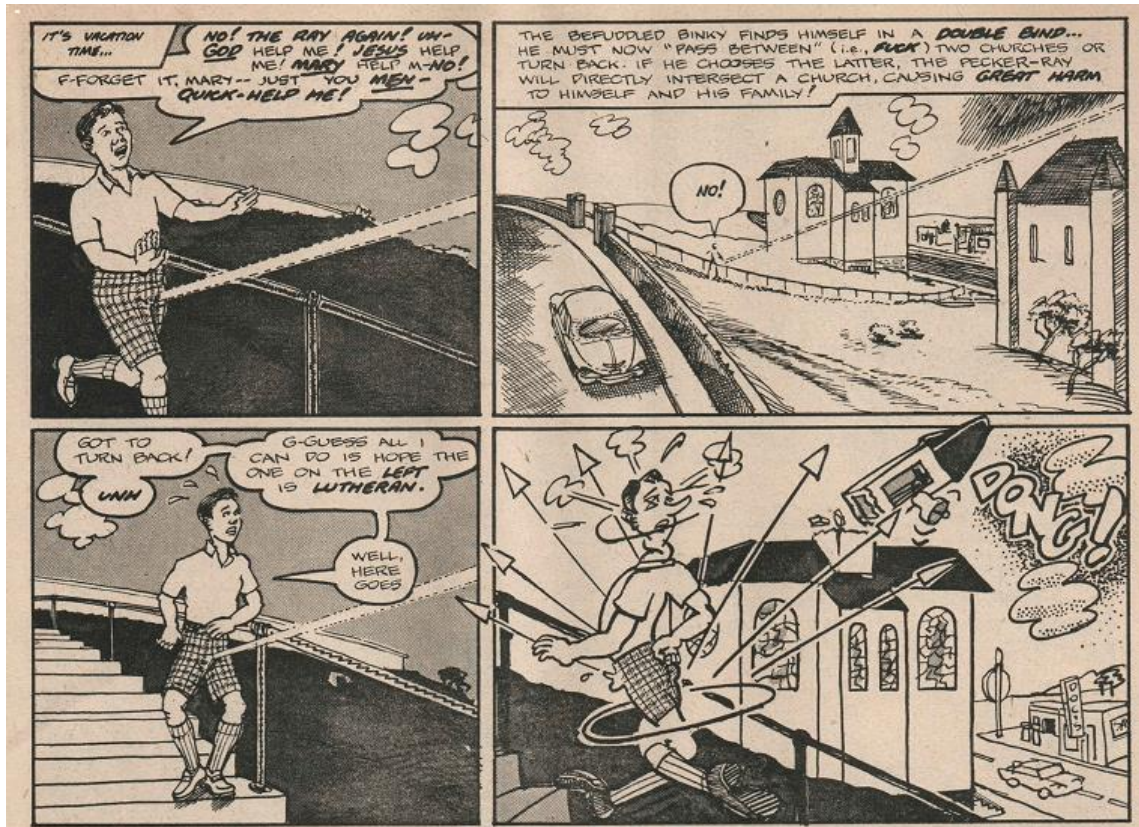


Figura 8: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 27.

Certo dia, na escola, Binky tem uma crise após associar o vestido azul da garota por quem era apaixonado ao manto usado pela Virgem Maria nas imagens católicas. Na ocasião, suas desesperadas tentativas de evitar os “pensamentos impuros” chegavam a lhe causar dores físicas, descritas pelo narrador como “estritamente psicossomáticas” (GREEN, 1972: 30).

Durante esta crise, a tentativa de evitar seus pensamentos é descrita a partir de uma interessante metáfora visual em que Binky tenta conter o agravamento nas rachaduras de uma barragem, impedindo o “vazamento cada vez maior de imagens recalcadas por trás da represa psíquica” – ou, como o narrador acrescenta entre parênteses: “também pode ser xixi”) (GREEN, 1972: 30). A metáfora faz clara referência à barreira psíquica expressa por Freud em sua descrição do processo de recalque das pulsões<sup>74</sup> (figura 09). A barragem que Binky tentava manter de pé, neste sentido, pode ser compreendida como aquela que separava seu pré-consciente-consciente do inconsciente, onde se encontram todos os “conteúdos recalcados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente-consciente pela ação do recalque”

<sup>74</sup> Ver “Recalque” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Páginas 169 e 170 desta tese.



(LAPLANCHE; PONTALIS, 2000: 237).



Figura 9: GREEN, Justin. *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*. *Last Gap*. 1972, p. 30.

Falhando em sua tentativa de barrar a represa, Binky vê a barragem ruir e se afoga nos pensamentos impuros que tanto buscou evitar. Na cena seguinte, vemos o garoto adormecido e tendo um sonho no qual é um adulto confiante, possuidor de um “poderoso pênis” invejado pelos garotos da rua e desejado pela garota por quem é apaixonado (GREEN, 1972: 32). O mesmo sonho, contudo, se torna um pesadelo quando a figura da garota a seu lado se torna a figura da Virgem Maria: “Oh meu Deus! Que dirá Jesus, fruto do meu ventre?” (GREEN, 1972: 32). Numa cena de angústia e desespero, o garoto acorda e pouco depois vê todos os dedos de suas mãos e de seus pés se tornando pênis dos quais raios são atirados a todo momento (GREEN, 1972: 34). O tormento acaba se agravando e impactando em seu cotidiano e em seu rendimento escolar:

Vê a imagem? Agora, até objetos comuns se transformam em pênis (*peckers*) capazes de irradiar tão odiados e temidos raios. Binky passou cada dia de uma

crise para a próxima - tentando moldar o pesado mundo vivo em um esquema mecânico “seguro”, mudando a direção levemente de cada raio. Como essa era uma ocupação de tempo integral, suas notas começaram a cair (GREEN, 1972: 35 – figura 10).

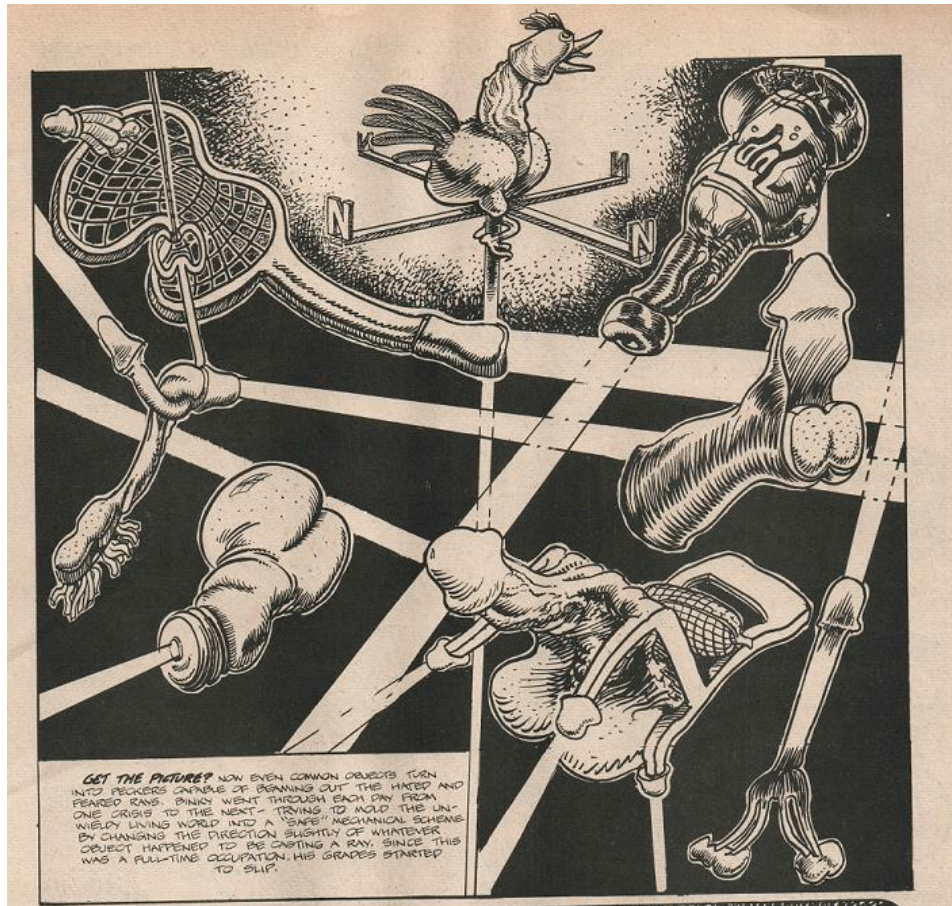


Figura 10: GREEN, Justin. Binky Brown meets the Holy Virgin Mary. Last Gap. 1972, p. 35.

Atormentado, Binky deixa a igreja ainda em 1958 e, com o passar do tempo, cresce e se envolve em diversas experiências - como protestos sociais, o uso de drogas psicodélicas, a produção de arte, etc. – descritas como “avenidas de experimentos, às quais Binky recorre com uma curiosidade carregada de frustração e desespero” (GREEN, 1972: 37). O enredo avança para 1971 (ano anterior à publicação da obra) com Binky Brown, agora um jovem-adulto, ainda atormentado pelos mesmos sofrimentos: “Nossa Senhora paira sobre ele como uma realidade sobrenatural em algum lugar ‘lá fora’” (GREEN, 1972: 37).

Sua história muda quando, numa tarde qualquer, Binky decide enfrentar seu medo. Naquele dia, o jovem compra várias pequenas estátuas da Virgem Maria e, em sua casa, começa a desafiá-las justamente por sua pureza e falta de pecados:

Olha, Maria: Então, o que há de errado em dar à luz como mulheres comuns?! Por que ser tão arrogante? Tão imaculada? Tão exigente de "pureza". heim?!

Assim como aquele deus católico maldoso e chorão que exige todo o nosso amor, o tempo todo... Então, pare com isso – você nem é isso tudo de verdade, é apenas um ideal inatingível definido pela maldita igreja católica (GREEN, 1972: 37).

Encarando as pequenas estátuas, Binky passa a rejeitar todo o ideal de pureza e a rigidez dos dogmas que o levaram a recalcar tantos desejos, tornando-o uma pessoa neurótica e com tantos problemas. O garoto passa então a compreender a origem de seus desejos pela Santa: o ideal de pureza que ele via na mãe e que fora perdido<sup>75</sup>, havia sido transferido para a Virgem Maria:

O que fiz foi transferir para você um pavor saudável do incesto - até que cada passo que eu desse se tornasse um ato perverso! Mas uau, Nellie! Este é o fim da linha – tenho certeza que você não gostaria que eu tivesse esses raios no pênis... Então, tenha paciência comigo - acho que sei uma maneira de sair dessa bagunça! (GREEN, 1972: 37).

Prontamente, o garoto começa a quebrar todas as estátuas à sua frente e, aos poucos, vê seus tormentos desaparecerem. Por fim, os raios se vão e o jovem Binky deixa intacta apenas uma última estátua, “o rescaldo do triunfo vingativo” e, olhando para ela, toma a decisão de ressignificar a lembrança da santa: “Mãe de Deus, hein? Acho que vou construir algumas novas associações em torno de você agora. Deixar o passado no passado!” (GREEN, 1972: 42).

A história se encerra e o último quadrinho mostra a imagem de um peixe pulando por uma rua com uma caneta tinteiro na boca – seria o mesmo personagem que aparece fazendo a “confissão” da primeira página? Enquanto isso, um policial com uma enorme cruz em sua roupa, como se fosse o próprio superego, tenta capturá-lo. No mesmo quadrinho, a moral da história nos é apresentada comparando o fato de Binky ter superado a igreja à cena da evolução do peixe em animal terrestre, típico da teoria da evolução. Uma forma de apontar o caráter primitivo da instituição religiosa e, ao mesmo tempo, atribuir certa ideia de “progresso” à superação dos ideais judaico-cristãos:

Por fim, Binky saiu do pântano primitivo de superstição e culpa fomentada por instituições bem-intencionadas como a Igreja Católica! Embora você possa pensar que sua vitória é insignificante, não se esqueça que saltos desesperados como os dele foram dados apenas por nossos bravos ancestrais, os peixes (GREEN, 1972: 42).

É possível perceber que toda a narrativa de Justin Green - desde a origem dos problemas de seu personagem até os seus sintomas neuróticos – possui um forte diálogo com as teorias

---

<sup>75</sup> Conforme figura 06, na página 70 desta tese.

psicanalíticas. A psicanálise, em sua história, serve como uma ponte que liga o mal-estar de seu personagem às doutrinas baseadas em culpa e o caráter repressor da moral judaico-cristã. A obra nos mostra, dessa forma, as maneiras pelas quais os sujeitos podem agir de maneira dinâmica a partir de determinados saberes, elegendo certas ideias para sua história, negociando significados e construindo uma interpretação de acordo com seus objetivos, sejam eles políticos ou subjetivos.

#### 2.4. Outro neurótico e as mulheres

A crítica contra a religião judaico-cristã e a outras instituições sociais se faz presente também em muitas obras do artista Robert Crumb e, da mesma forma, revelam em sua estrutura o impacto da cultura psicanalítica que permeou o *underground* dos quadrinhos em suas contestações.

Crumb é considerado um dos principais nomes deste movimento, já que o lançamento de sua revista *Zap Comics* é tido como o marco das HQs *underground* como um movimento unificado (HATFIELD, 2005: 08).

Nascido na Filadélfia, estado da Pensilvânia nos Estados Unidos, em 30 de agosto de 1943, Robert Crumb não chegou a receber qualquer ensinamento artístico na infância, mas costumava desenhar desde a adolescência com os amigos (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 110). No ano de 1962, mudou-se para Cleveland onde trabalhou como ilustrador numa grande empresa de postais e colaborou com charges para a revista *Help!* de Harvey Kurtzman, um dos criadores da revista *Mad*<sup>76</sup>. Em 1966, Crumb se mudou para San Francisco onde passou a circular entre os jovens ligados aos movimentos *hippies* e começou a produzir quadrinhos entre os artistas *underground* (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 110).

Suas HQs, contudo, são frequentemente criticadas pelo alto teor de racismo e misoginia. Em muitas de suas ilustrações, homens e mulheres pretas são ilustrados de maneira estereotipada, com lábios grossos, traços fisionômicos exagerados e vestes e atitudes selvagens<sup>77</sup>. As mulheres, por sua vez, sempre aparecem com grandes quadris e pernas grossas e, em sua maioria, em situação de submissão sexual<sup>78</sup> frente ao mirrado personagem chamado R. Crumb.

---

<sup>76</sup> Ver página 55.

<sup>77</sup> Como na HQ *Angelfood McSpade*. Disponível em: CRUMB, Robert. “Angelfood McSpade”. In: CRUMB, Robert *et al.* *Zap Comix*. São Paulo: Conrad Editora, 2005b.

<sup>78</sup> Como em: CRUMB, Robert. *Meus Problemas com as Mulheres*. São Paulo: Conrad, 2010.



O artista sempre soube que seus desenhos eram perturbadores e ofensivos, mas mesmo assim, continuou a desenhá-los, buscando atribuir “algum sentido metafórico” às suas artes que lhe traziam um tipo de “prazer masturbatório”: “Eu gostava mesmo daquilo. Tinha que fazer. Era viciante! Tinha virado uma compulsão” (CRUMB, 2010: 36). Além disso, se apropriando de uma noção de *inconsciente coletivo* – que no olhar de Jung (2002: 14) se tratava de uma dimensão inconsciente inata e compartilhada por todos os seres humanos –, Crumb tenta justificar a questão, apontando-a não como um problema seu, mas de toda sua cultura:

Da mesma forma, os estereótipos racistas transbordam do meu cérebro, e eu preciso desenhá-los! Ponha tudo para fora da forma mais escancarada possível e não esconda a sua paranoia. Coloque tudo ali. Ei, em minha defesa, eu não sou racista! Qual é? Não acredito que determinada raça seja inferior a qualquer outra. Não acho que os judeus sejam mais sinistros ou corruptos do que qualquer outro povo. Mas essa coisa toda está embrenhada profundamente na nossa cultura e no nosso inconsciente coletivo, e é preciso encará-la (CRUMB, 2010: 36).

Em *Meus Problemas com as Mulheres*, coletânea de suas artes publicada no Brasil pela Conrad Editora, Robert Crumb (2010) fala sobre o caráter misógino de sua obra. O artista conta que passou a ilustrar mulheres com este corpo específico aos 17 anos, quando seu irmão Charles, com quem costumava desenhar, ficou fora de casa por seis semanas. Na ausência do irmão, parou de se sentir inibido e deixou “aquelas mulheres fantasiosas irem para o papel” (CRUMB, 2010: 35).

Crumb afirma o fato de ele ter sido um “adolescente patético sem nenhuma relação com o mundo exterior”, fez com que ele desenvolvesse fantasias esquisitas e pessoais:

Venho tentando resolver essa obsessão sexual através da arte durante a vida toda. Em meados de 1968, conheci o trabalho de S. Clay Wilson, que foi uma revelação para mim. Wilson desenhava toda e qualquer maluquice que passasse por sua cabeça, sem se importar com o quanto ela era pervertida, violenta ou sexualmente bizarra. Ele simplesmente desenhava. Eu pensei: “É, pra que ficar me censurando? Põe tudo pra fora e depois vê no que dá” (CRUMB, 2010: 35).

Esse tom apologético se apresenta também na HQ intitulada *Meus Problemas com as Mulheres*, de 1980, narrada e protagonizada pelo personagem R. Crumb. Apresentando o protagonista como “seu quadrinista neurótico favorito” (CRUMB, 2010: 37), a HQ menciona os fatores que teriam tornado R. Crumb “um tarado sexual bizarro em plena efervescência” (CRUMB, 2010: 41). Entre eles, a censura moral da igreja católica às questões da sexualidade e a falta de harmonia em seu lar, teriam sido cruciais para o mal-estar do personagem que

desenvolveu ainda uma grande obsessão e desprezo pelas mulheres. Em pequenos e sutis detalhes – às vezes nem tão sutis – podemos identificar em suas histórias, o impacto da cultura psicanalítica em sua obra.

É importante notar no primeiro quadrinho da HQ *Meus problemas com as mulheres*, a classificação da história como uma “terapia em quadrinhos”, o que, de algum modo, reforça o entendimento da produção artística de Crumb como análogo ao processo da auto-análise. Ainda que a HQ apresente o personagem R. Crumb conversando com um psiquiatra, com quem concorda em ser sincero sobre seus problemas (figura 11), a concepção da HQ em si, não se afasta da ideia da análise de si por si mesmo.



Figura 11: CRUMB, Robert. *Meus Problemas com as Mulheres*. In: \_\_\_\_\_. *Meus Problemas com as Mulheres*. Conrad Editora, 2010, p. 37.

Um dos fatores mencionados em sua HQ como agravante para seus problemas, é a educação católica que recebeu durante sua infância. O primeiro quadrinho da figura 12 apresenta como esta educação teria adicionado “algumas distorções” à sua psique, tornando-o um garoto puritano – como se observa no segundo quadrinho da mesma figura – que censurava a si próprio e a seus amigos buscando evitar o pecado.



Figura 12: CRUMB, Robert. *Meus Problemas com as Mulheres*. In: \_\_\_\_\_. *Meus Problemas com as Mulheres*. Conrad Editora, 2010, pp. 37-38.

Já em sua casa, como afirma o narrador, seus pais “davam um péssimo exemplo para seus filhos”, se envolvendo em brigas e agressões constantes<sup>79</sup>, que levavam o pequeno R. Crumb a decidir nunca se casar - mesmo que, como aponta ele, já tenha se casado “duas vezes até então” (CRUMB, 2010: 38).

Na puberdade, o personagem vê seu corpo mudar e passa a se sentir desconfortável com o crescimento de seus órgãos sexuais: “Fiquei chocado... ninguém me disse que crescer seria daquele jeito!” (CRUMB, 2010: 38). Ao mesmo tempo, diz ele, “ficava ansioso pra ir pra cama porque, com o recente despertar da minha energia sexual, surgiu de repente dentro de mim, um universo de fantasias bastante sofisticadas” (CRUMB, 2010: 39).

Enquanto isso, no colégio, R. Crumb disputava, sem sucesso, a atenção das garotas mais populares: “Eu não era exatamente um macho-alfa... Mas tinha um ego enorme... Fui ficando amargurado e ressentido em relação ao pessoal mais ‘descolado’” (CRUMB, 2010: 39). Dessa forma, o personagem passou grande parte de sua adolescência lamentando suas rejeições, além de passar “o dia inteiro com tesão” (CRUMB, 2010: 40). Nutrindo uma grande aversão às garotas que o tratavam como confidente e que costumavam sair com outros caras e idolatrar astros do rock, o personagem afirma: “Vou contar uma coisa para vocês: eu sentia desprezo pelas mulheres nesta época!” (CRUMB, 2010: 40).

Aos 20 anos de idade, o personagem havia se tornado um homem sexualmente frustrado

<sup>79</sup> A crítica à família nuclear é característica da obra de Crumb e de outros quadrinistas *underground*. Este tema é explorado no capítulo 3 desta tese.

e tomado por suas fantasias, até que decide se casar – o que acentua ainda mais suas angústias:



Figura 13: CRUMB, Robert. Meus Problemas com as Mulheres. In: \_\_\_\_\_. Meus Problemas com as Mulheres. Conrad Editora, 2010, p. 41.

A vida sexual do personagem passa por uma virada na década de 1960 quando seus quadrinhos conquistam o grande público - principalmente aquele ligado aos movimentos *hippies* - colocando seu nome e sua arte nos holofotes: “Então uma coisa fantástica aconteceu na minha vida sem graça... No fim dos anos 1960 eu fiz alguns quadrinhos inspirados pelo LSD que me tornaram um ‘herói da cultura *underground*’ ... Jovens *hippies* maravilhosas começaram a dar mole pra mim” (CRUMB, 2010: 41). Entregando-se a uma espiral de sexo e drogas, o protagonista passa a realizar muitas de suas fantasias sexuais como se aquela fosse uma forma de satisfazer toda libido recalcada ao longo de grande parte de sua vida:



A minha falta de consideração em relação às mulheres só cresceu depois da triste descoberta de que essas garotas que me davam atenção eram as mesmas ex-líderes de torcida e marias-parafinas que me esnobaram no colégio. Então comecei a me soltar e liberar toda a hostilidade reprimida e as fantasias sexuais bizarras que eu tinha com essas fêmeas arrogantes e idiotas... Com cautela e princípio... Mas fui ficando mais descarado à medida que o tempo passava e eu descobri que o meu comportamento “carinhoso-bruto” despertava as chamas da paixão, luxúria, do amor, etc. Quem diria? (CRUMB, 2010: 42).

Muitas de suas parceiras sexuais lhe permitiram realizar todas as suas fantasias, enquanto outras “iam ainda mais além e criavam jogos eróticos engenhosamente excêntricos que superavam, e muito, os meus sonhos mais ousados” (CRUMB, 2010: 42). Refletindo sobre suas diversas e ousadas experiências sexuais, o personagem aparece sentado numa poltrona, de cabeça erguida e fumando um cachimbo, com ar de autoridade, frente a uma prateleira com muitos livros, fazendo uma referência ao fato de ter sido capaz de realizar tantas fantasias com pessoas que o rejeitaram na infância: “(...) a maravilhosa sensação proveniente do triunfo do ego me fez chegar a algumas conclusões importantes... Primeira: os seres humanos nunca vão perder a capacidade de surpreender... Segunda: a vida é cheia de ironiasagridoces” (CRUMB, 2010: 43).

Naquele momento de sua vida, ainda casado e com um bebê, mesmo com uma sensação de culpa cravada em seu peito, o protagonista decide deixar sua família (CRUMB, 2010: 43).

Buscando sempre novas oportunidades para conhecer mulheres, principalmente nas galerias de arte, o personagem passou a se envolver com um número cada vez maior de mulheres. Mulheres que, segundo o narrador, possuíam uma “tendência a serem um tanto irritadiças e darem escândalos vergonhosos em público” e com quem R. Crumb se envolvia em diversas brigas e desentendimentos: “Eu estava sempre fugindo, escapando das garras de uma maluca e caindo nas de outra... Obviamente, eu também era meio maluco” (CRUMB, 2010: 44).

Contudo, após tantas aventuras sexuais, Crumb passou a se sentir “cansado... indiferente” e começou a ter “pensamentos estranhos no meio das relações sexuais” e a sentir um “grande vazio” dentro de si (CRUMB, 2010: 45). Com dificuldades em se manter ativo em seus encontros sexuais, com “toda aquela mágoa e angústia” pesando sobre si, o personagem decide mudar de vida: “E então eu sosseguei... Hoje sou um bom moço, a não ser por uma paquerada ou outra de vez em quando... Mas quem não faz isso, né?” (CRUMB, 2010: 46).

Assim, R. Crumb conhece sua segunda esposa e a história se encerra com uma cena na

qual ela o apresentando a uma família “muito legal, de classe média” formada por “um pai, uma mãe e três filhas adoráveis” (CRUMB, 2010: 46). Contudo, assim como a maioria das mulheres com quem o personagem se envolveu, a mulheres desta família também possuíam quadris largos e corpos robustos, e ficaram intrigadas pelo seu “interesse quase obsessivo” neste tipo de corpo (CRUMB, 2010: 46). Assim, as ilustrações que encerram a história mostram o protagonista avaliando os glúteos de todas as mulheres da casa enquanto o patriarca dorme: “Quem poderia imaginar que iria acontecer uma coisa dessas??” diz o narrador, “Tudo está bem quando termina bem, não é??” (CRUMB, 2010: 46).

*Meus Problemas com as Mulheres*, em certo sentido, segue a mesma linha que *Binky Brown...* ao apresentar a sexualidade recalcada e o caráter repressivo de certas instituições – como a religião judaico-cristã – como algumas das causadoras das neuroses que afligiam seus personagens. Incluindo ideias vindas da psicanálise em seus argumentos, Robert Crumb e Justin Green construíram histórias baseadas em suas próprias, de modo a questionar a ética e a moral estabelecida, apontando-a como responsável pelo mal estar dos sujeitos.

As críticas de Crumb ao caráter repressivo de certas instituições torna-se evidente também na tirinha de três páginas intitulada *As Aventuras de R. Crumb em Pessoa*, de 1973, que no Brasil foi publicada em 2005, integrando a coletânea *Robert Crumb: Minha Vida* traduzida por Daniel Galera. Na tirinha, o personagem R. Crumb decide procurar uma escola para buscar um “treinamento profissional” e acaba encontrando um lugar chamado “Escola Nacional da Vida Dura” e decide se inscrever.

Ao entrar na escola, R. Crumb é recebido por uma freira que, com um pontapé, imediatamente o lança ao chão, onde, caído, é agredido também por um policial, um juiz de direito e um sargento do exército. Enquanto o agredem, os personagens lhe ensinam “as virtudes da integridade, humildade, obediência (...)”, além de “autocontrole”, “disciplina” (CRUMB, 2005: 11). Além disso, os personagens ainda repetem o tempo todo o quanto “a vida é dura” e que na sociedade, “o que vale é a lei do cão” (CRUMB, 2005: 11).

Com um conjunto de frases feitas sobre o que é ser um “cidadão modelo”, os três agressores tiram a roupa de R. Crumb e o entregam à freira para a realização da última etapa de sua formação: decepar seu pênis para que o personagem se torne um “soldado de cristo” (CRUMB, 2005: 12). No último instante, porém, Crumb resiste e se rebela:



Figura 14: CRUMB, Robert. *As Aventuras de R. Crumb em Pessoa*. In: \_\_\_\_\_. *Minha Vida*. Conrad Editora, 2005, p. 12.

Ao tomar o machado em suas mãos, Crumb decapita a freira e atira sua cabeça aos homens que o agrediram, algo que, segundo ele, o deixava excitado (CRUMB, 2005: 13). Ao fugir da instituição, o personagem encontra um vendedor – ou traficante - de quem compra uma bomba e atira na escola, destruindo-a por completo, enquanto tomava uma decisão: “Chega de ordens de cima!” (CRUMB, 2005: 13). Por fim, ainda nu, o personagem corre em direção à “Argel antiga” onde se matricula na “Escola da Teta Dura” (CRUMB, 2005: 13). A história se conclui com uma afirmação do narrador: “É isso, sou um porco chauvinista, sim... Ninguém é perfeito...” (CRUMB, 2005: 13).

A história, de certa forma, indica uma postura que pode ser considerada típica ao momento contracultural em que foi escrita e sua revolta contra forças repressoras, sejam elas militares, religiosas ou jurídicas. Forças que aqui figuram o papel superegóico da sociedade ao



desnudar, agredir e castrar o homem disposto a se tornar um suposto “cidadão decente da sociedade”.

Uma crítica semelhante aparece em outra obra de Crumb sendo representada não pelas instituições que oprimem o sujeito, mas pelo próprio sujeito moldado por tais instituições. Trata-se de um dos personagens fictícios mais conhecidos de Crumb: Whiteman.

O personagem foi criado e apresentado numa “história sobre a civilização em crise” e descrito como um homem “a beira de um ataque de nervos” e “um produto legítimo da grande depressão” (CRUMB, 2004: 24). Além de seu próprio nome ser uma alusão ao “homem branco” estadunidense, o personagem é uma espécie de cidadão como aquele que a “Escola Nacional da Vida Dura”, citada na HQ mencionada anteriormente, buscava construir.



Figura 15: CRUMB, Robert. Whiteman. In: \_\_\_\_\_. América. Conrad editora, 2004, p. 24.

Whiteman se enquadra muito bem ao típico homem descrito por Marcuse que, em nome da “força plena da moralidade civilizada” (MARCUSE, 1986: 176), tenta recalcar a todos os seus desejos e “(...) comportar-se como um ser superior, vinculado a valores superiores” (MARCUSE, 1986: 177). Contudo as consequências desta busca por se enquadrar num modelo pré-estabelecido socialmente acabam se dando no âmbito psíquico e Whiteman se torna um



homem cada vez mais perturbado. Isso porque agir de acordo com a cartilha estadunidense do homem civilizado exige dele um grande esforço:



Figura 16: CRUMB, Robert. Whiteman. In: \_\_\_\_\_. América. Conrad editora, 2004, p. 25.

A identificação do personagem como “um homem maduro” nos leva ainda a compreendê-lo como fruto da *ética da maturidade* sustentada especialmente pela *psicologia do ego* estadunidense em meados do século XX. Assim como defendiam os adeptos desta escola psicanalítica, Whiteman se esforçava a todo custo por manter uma postura de controle e sobriedade diante de suas angústias e de seus desejos.

Na HQ, após um dia de profundo esforço, recalçando seus desejos e mantendo uma atitude de autocontrole e virilidade, Whiteman acaba se deparando com um grupo de homens negros que o convidam a se divertir com eles numa festa (CRUMB, 2004: 27). A história se encerra quando, enquanto o protagonista resiste à tentação de se juntar aos rapazes, um deles afirma: “Cê tem música na alma! Lembra?”.

Creio que esta frase, “cê tem música na alma”, carrega em si uma grande significação sobre o personagem Whiteman como o “homem maduro” estadunidense de meados do século XX. Compreendo que dizer que há música na alma é o mesmo que dizer que há desejo em seu inconsciente. Que toda sua postura de autocontrole e seriedade não passam de uma carapaça que esconde um sujeito autêntico, capaz de demonstrar emoções e se divertir. A questão apresentada no último quadrinho, “será que Whiteman se juntará ao desfile? Oh, quem sabe um dia!” (CRUMB, 2004: 27), revela a esperança do narrador de que um dia os homens de seu tempo, considerados tão racionais e civilizados, possam se entregar a suas emoções e à satisfação de seus desejos, sem qualquer busca ou pressão por se enquadrar num modelo ético

pré-estabelecido de maturidade.



Figura 17: CRUMB, Robert. *Whiteman*. In: \_\_\_\_\_. América. Conrad editora, 2004, p. 27.

Em trecho de seu livro sobre a contracultura, Theodore Roszak afirmou que grande parte dos jovens que se rebelavam naquele momento “percebem (e muitos de seus seguidores acham atrativo nessa percepção) que a construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, e sim psíquica” (ROZAK, 1972: 61). Esta premissa pode ser facilmente observada nas HQs apresentadas neste capítulo.

A análise destas HQs nos permite observar como ideias vindas da psicanálise se tornaram um importante instrumento para que artistas do *underground* construíssem personagens e histórias permeados de conflitos cuja dinâmica perpassava tanto o social, quanto o psíquico. Com exceção de *Whiteman*, sabemos que todos os personagens alcançam um final feliz em suas histórias, o que se dá a partir da revolta contra o caráter opressor de certas

instituições e da auto permissão para agirem de acordo com seus desejos.

Além de uma cultura psicanalítica, estas HQs refletem também o momento contracultural que floresceu na década de 1960 e representou a rejeição dos jovens daquele período ao conservadorismo dos valores impostos pela geração de seus pais e pela ética da maturidade. Um antagonismo de gerações que, segundo Roszak, aconteceu a partir do momento em que jovens se perceberam na “condição de única oposição radical efetiva” (ROSZAK, 1972: 16) contra a geração de seus pais que “perdeu o controle das instituições que dominam a sua vida” (ROSZAK, 1972: 34). Mesmo a história do personagem Whiteman, como afirma Robert Crumb em documentário sobre sua vida, é uma história sobre seu pai: “esse tipo rígido e entusiasmado de cidadão americano. Um típico homem da geração da Segunda Guerra.”<sup>80</sup>

As relações familiares vivenciadas pelos artistas do *underground* serviram como fonte de inspiração para muitas das HQs que circularam no período analisado nesta tese e, muitas vezes, também foram interpretadas e construídas a partir de ideias vindas da psicanálise e acabaram se convertendo numa espécie de crítica ao modelo de família nuclear estadunidense. Este é o tema do próximo capítulo.

---

<sup>80</sup> Crumb [documentário]. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Lynn O'Donnel. Estados Unidos da América, 1994. (119 min), son., color.



## Capítulo 3 – Lar, terrível lar!

Neste capítulo, aponto minhas lentes para um tema explorado por muitos dos quadrinistas *underground*: as relações familiares.

Por meio de quadrinhos publicados por Aline Kominsky-Crumb (2011), Art Spiegelman (2000; 2009) e Robert Crumb (2005), busquei identificar as maneiras pelas quais a cena familiar apresentada em seus quadrinhos é impactada pela cultura psicanalítica.

Para isso, foi importante analisar suas narrativas considerando que, no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, um projeto de família nuclear havia sido construído por sujeitos ligados ao macartismo nos Estados Unidos com base em vários ideais, entre eles, a ética da maturidade (conforme abordado no capítulo 1).

Foi importante considerar também, às críticas a este mesmo modelo familiar empreendidas por Herbert Marcuse que, partindo de um conjunto de conceitos e teorias de Sigmund Freud, tornou-se uma das inspirações dos movimentos da geração de 1960 e 1970. Estas críticas, conforme demonstro nas páginas abaixo, se refletiram nos *comix underground* por meio de histórias que apontavam a família como uma das principais responsáveis pelas mazelas dos sujeitos.

### 3.1. Artistas contra a maturidade

No ano de 1955, a editora EC Comics publicou nos Estados Unidos quatro edições da revista em quadrinhos chamada *Psychoanalysis*, cujo conteúdo fora enquadrado dentro das normas do *Comics Code Authority*<sup>81</sup>.

Durante algumas edições da revista, acompanhamos a história da personagem Ellen Lyman, uma jovem tensa e preocupada de 19 anos que tem grandes dificuldades de fazer amigos, se relacionar e viver em sociedade. Lyman decide consultar um psiquiatra e, no divã, muitos de seus conflitos pessoais vêm à tona, especialmente a falta de harmonia em seu lar que, como ela acreditava até então, era resultado da depressão econômica. Como resposta, o sábio psiquiatra então lhe diz: “Isso não era motivo para brigar o tempo todo! Um marido e uma esposa verdadeiramente apaixonados e verdadeiramente dedicados um ao outro podem se ajustar a quase qualquer crise com um mínimo de desconforto!”<sup>82</sup>. É no divã, portanto, que a personagem compreende a origem de grande parte de seus problemas: a falta de amor. Como

---

<sup>81</sup> Sobre o *Comics Code Authority* e sobre o surgimento da revista *Psychoanalysis*, ver páginas 40 a 44.

<sup>82</sup> BERNSTEIN, Robert; KAMEN, Jack; SEVERIN, Marie. *Psychoanalysis*. EC Comics. #02. 1955. p. 17.

o psiquiatra demonstra, o amor e um lar em harmonia são capazes de fazer até mesmo com que os sujeitos se ajustem a uma crise econômica. Este e vários outros conselhos ajudaram Ellen Lyman a refletir sobre vários momentos de sua vida e, ao fim de sua terceira e última sessão, a personagem chega a uma conclusão: “Agora eu sei que preciso de amor”, diz ela, “que eu sempre precisei disso”<sup>83</sup>. Se sentindo muito mais preparada e disposta a viver em sociedade, a personagem decide aceitar o convite para sair com Paul, um rapaz que lhe convidara para um encontro na noite anterior. Diante disso, o Psiquiatra lhe dá o conselho final para que a personagem alcance seu final feliz: “Uma pessoa não é suficiente para si própria! Ninguém pode existir de forma feliz e plena sem amor... Sem dar e receber isso! Você sabe agora que precisa dos outros... Que precisa de Paul!”<sup>84</sup>.

Esta ode aos valores familiares e ao amor romântico era uma característica comum, não só nos quadrinhos, mas em vários meios de comunicação de massa em meados do século nos Estados Unidos (PURDY, 2007; TOTA, 2009). Como demonstrei anteriormente<sup>85</sup>, naquele contexto de Guerra Fria, todo um conjunto de valores familiares foi apoiado no país – e reafirmado pela Psicologia do Ego e sua ética da maturidade - como uma forma enaltecer o estilo de vida estadunidense e reforçar ideais de consumo da sociedade capitalista.

Para isso, os meios de comunicação foram cruciais, especialmente a televisão que, desde o fim da década de 1940 havia substituído o rádio se tornando a principal fonte de diversão das famílias estadunidenses (PURDY, 2007: 195). Em sua programação, programas e séries de TV apresentavam um ponto de vista no qual os EUA é a nação onde “a família que reza unida permanece unida”, ao contrário da União Soviética que seria “um lugar sem Deus” (NADEL, 1995: XI).

O olhar romântico sobre a família como espaço de união e força, no entanto, apesar de hegemônico, não foi unânime no mundo das artes e da cultura pop, como se observa em filmes como *Juventude Transviada* (1955) de Nicholas Ray ou *o Bebê de Rosemary* (1968) de Roman Polanski. Chamo a atenção especialmente para o filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, no qual as motivações edípicas dos atos de Norman Bates, um assassino em série, são caricatamente explicadas por um psiquiatra ao fim do filme:

Ele já estava perigosamente perturbado. Estava assim desde a morte do pai. A sua mãe era uma mulher severa e exigente e, durante anos, viveram como se não existisse mais ninguém no mundo. Aí ela conheceu um homem e pareceu a Norman que ela o havia rejeitado por este homem. Isso o levou a

---

<sup>83</sup> BERNSTEIN, Robert; KAMEN, Jack; SEVERIN, Marie. *Psychoanalysis*. EC Comics. #03. 1955. p. 17.

<sup>84</sup> Idem. #03, 1955. p. 17.

<sup>85</sup> Na segunda parte do capítulo 1, páginas 34 a 49.

um ponto de explosão e ele matou os dois<sup>86</sup>.

Mesmo a poesia de Sylvia Plath dos últimos anos da década de 1950 e primeiros de 1960 remetiam à temática familiar de modo que sua escrita, conforme analisou Roy Porter, constitui uma expressão recalcada de sua raiva para com pais, além de “uma investigação de seu próprio sentido confuso de *eu* com respeito à infância e criação” (PORTER, 1990: 269 – grifo meu).

Esta crítica à instituição familiar, é claro, também foi pauta entre os artistas do *underground* dos quadrinhos. No documentário sobre sua vida e arte, lançado em 1994, o quadrinista Robert Crumb chegou a comentar sobre alguns programas e comerciais que apresentavam famílias felizes e harmoniosas, mas que, segundo ele, só existiam na TV:

Quando cheguei a adolescência, era final dos anos 50. Todos que eu conhecia, suas famílias, não tinham nada a ver com o que mostrava a propaganda, a cultura que nos era apresentada pela televisão (...) A coisa toda era um grande fingimento que era sufocante, horrível e deprimente. Eles cresceram deprimidos. Eu posso entender. Eles passaram pela guerra. Eles queriam algo que fosse certinho, corretinho, nada ameaçador. Eles queriam um estilo de vida bobo. Eles queriam Perry Como. Eles queriam essa concha de Ozzie e Harriet que crescemos assistindo. A coisa toda tinha essa qualidade grotesca, arrepiante, de dar pesadelos.<sup>87</sup>

A família esteve no centro de uma das histórias mais polêmicas de Crumb: Joe Blow<sup>88</sup>, publicada em 1969 na edição 4 da *Zap Comix*. A história – que foi censurada e chegou a levar dois vendedores de quadrinhos aos tribunais por venderem a revista em sua banca – trazia cenas de sexo explícito e gratuito entre pais e filhos (SILVA, 2002: 23). Em entrevista à Raquel Cozer da *Folha de São Paulo* em 2013, Crumb afirmou que a HQ “era uma sátira aos estereótipos da família americana. Quando era jovem, queria explodir tudo isso. E foi a maneira ultrajante de explodir (...)” (CRUMB apud COZER, 2013).

Em outra HQ de um quadro só, Crumb traz novamente o sexo como o elemento capaz de tornar uma família unida de fato. No quadro “Família que transa unida permanece unida”, vemos todos os moradores de uma mesma casa – incluindo crianças e animais – em práticas sexuais:

---

<sup>86</sup> *Psycho*. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Estados Unidos da América, 1960 (110 min), son, não colorido.

<sup>87</sup> Crumb [documentário]. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Lynn O’Donnel. Estados Unidos da América, 1994. (119 min), son., color.

<sup>88</sup> O próprio nome do personagem que dá título à história, Jow Blow, é um trocadilho em referência à expressão *blow job* que alude a “sexo oral”.



Figura 18: Robert Crumb. *A mente suja de Robert Crumb*, 2021.

Vale destacar que o cenário principal da HQ da figura 18 é justamente a sala de TV que, naquele período havia se tornado o símbolo do ideal da família suburbana estadunidense do pós-Segunda Guerra Mundial (HALLIWELL, 2013: 145).

A TV chegou a ser acusada por diversos intelectuais em meados do século XX – especialmente aqueles que refletiam sobre a indústria cultural<sup>89</sup> - de desviar a atenção dos estadunidenses para problemas reais, dando margem à “uma geração de descomprometidos, sem curiosidade intelectual” (TOTA, 2009: 280). Esta crítica também ressoou nos quadrinhos, como numa das cenas da HQ *Acid Revolution*, em que a quadrinista *underground* Sharon Rudahl (1973), apresenta uma jovem numa jornada pessoal por autoconhecimento. Em certo trecho da história, a narradora fala sobre como se sentia confusa diante de muitas de suas experiências e relacionamentos. Num dos quadrinhos, como se observa na figura 19, vemos a ilustração dos pais da protagonista sentados num mesmo sofá, porém distantes emocionalmente um do outro, enquanto assistem à TV como se estivessem em transe. Entre o casal, encontra-

<sup>89</sup> Ver página 40.

se a figura personificada da morte, como se os pais estivessem apenas existindo a espera dela. No quadrinho, a narradora conta como seus “(...) próprios sentimentos e relacionamentos ainda eram misteriosos” para ela (RUDAHL, 1973: 31). O que podemos perceber neste trecho é a confusão da autora diante da postura de passividade de seus pais que representavam, até então, seu principal modelo de relacionamento. Uma passividade influenciada, como demonstra a ilustração da figura 19, pela televisão. O trecho nos mostra a resistência da protagonista em aceitar esta postura de conformismo e inércia que conheceu em casa, indicando assim um primeiro rompimento com a geração de seus pais.



Figura 19: RUDAHL, Sharon. *Acid Revolution*. In: KOMINSKY, Aline (org.). *El Perfecto*. BERKELEY: Print Mint, 1973. p. 31.

Segundo o teórico literário Fredric Jameson, a arte elevada – e isso inclui a arte produzida pela contracultura – era incapaz de reproduzir as "realidades sufocantes de Eisenhower<sup>90</sup> da família feliz na pequena cidade, da normalidade e da vida cotidiana não desviante" (JAMESON, 1991: 280-281). Dessa forma, os conflitos familiares acabaram se tornando uma espécie de tema comum entre muitos os quadrinistas da geração *underground* que se dedicaram a apresentar a seus leitores uma nova versão do que ocorria nos subúrbios estadunidenses. Chamo a atenção para os artistas Aline Kominsky-Crumb e Art Spiegelman, que não só rejeitaram os estereótipos tão em evidência na mídia popular, como inspiraram-se em suas próprias vivências familiares para contar histórias de casamentos turbulentos, pais

<sup>90</sup> Presidente estadunidense entre 1953 e 1961, que mobilizou o ideal da “família unida” como linha de defesa ideológica nas políticas contra o comunismo (HALLIWELL, 2013: 140). Ver páginas 37 e 38 desta tese.



pouco compreensivos e as consequências psíquicas em seus filhos. É sobre estas histórias que falo nas próximas páginas.

### 3.2. A (não tão) pacata vida nos subúrbios

Em *Eros e Civilização*, Herbert Marcuse retoma as proposições de Freud (1929/2011) sobre as causas do mal-estar dos sujeitos e endossa a teoria de que o desenvolvimento de toda a civilização seria resultado da renúncia à satisfação libidinal dos homens e mulheres que teriam desviado sua energia sexual para o trabalho: “como a civilização é, principalmente, a obra de Eros, é acima de tudo retirada da libido; a cultura ‘obtem uma grande parte da energia mental de que necessita subtraindo-a à sexualidade’” (FREUD apud MARCUSE, 1986: 80). Nesta dinâmica, o filósofo ressalta que muitas das relações sociais que compreendemos como naturais, como “relações afetivas entre pais e filhos... os sentimentos de amizade e os laços emocionais do casamento”, são, na verdade, fruto desta mesma renúncia ao prazer (FREUD apud MARCUSE, 1986: 80).

Logo, na compreensão marcuseana, o mal-estar na civilização estaria intimamente ligado a seus modelos relacionais – especialmente os familiares -, algo que se acentua ainda mais ao pensar o modelo de família estabelecido como ideal naquele período.

Esta compreensão – de uma conexão entre a família nuclear estadunidense e mal-estar – ecoou entre os vários movimentos da geração de 1960 e 1970 (CARDOSO, 2005; ZARETSKY, 2005) e, conseqüentemente, nos quadrinhos *underground*.

Nos quadrinhos de Aline Kominsky-Crumb<sup>91</sup>, por exemplo, a família é tratada constantemente como uma das grandes causas do sofrimento de suas personagens que, muitas vezes, são descritas como neuróticas (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 79; KOMINSKY, 2016).

Aline Ricky Goldsmith Kominsky-Crumb nasceu em 1948 e cresceu numa comunidade judaica de Long Island que, segundo descreve o artista Harvey Pekar, era “habitada por criaturas capazes de revirar o estômago de qualquer jovem sensível” (PEKAR, 2011: 07). Segundo ele, os pais e avós de Aline nasceram nos Estados Unidos, portanto, grande parte da herança cultural judaica e ortodoxa do Velho Mundo não chegou até ela. Por esta razão, acredita o autor, as principais preocupações dos pais de Aline eram o consumo, o acúmulo de dinheiro e de bens como roupas caras, carros e eletrodomésticos modernos (PEKAR, 2011:

---

<sup>91</sup> Seu nome de batismo é Aline Ricky Goldsmith e o sobrenome Kominsky foi adotado após se casar com Carl Kominsky em 1968. Utilizando-o na assinatura de suas artes, Aline permaneceu com o sobrenome mesmo após se divorciar. A partir de 1978, após se casar com o também artista Robert Crumb, ela passou a assinar seus quadrinhos como Kominsky-Crumb.

07).

No prefácio de *Essa Bunch é um Amor* (2011), coletânea de quadrinhos de Kominsky-Crumb, o artista Harvey Pekar, de maneira bem humorada, já nos revela uma interpretação da trajetória de Aline a partir de uma discussão de inspiração psicanalítica sobre como a atitude dos pais refletem nas angústias dos filhos: “Antes de completar 10 anos, Aline percebeu que muitas vezes o pai ficava seriamente endividado. Foi uma das causas iniciais da insegurança que a afligi desde a infância (é isso aí, garotada, podem me chamar de Sigmund)” (PEKAR, 2011: 08). Além disso, os subúrbios estadunidenses eram povoados por sujeitos que “não queriam saber de política” ou “discutir a situação mundial” (TOTA, 2009: 279) e, para Pekar, ter crescido no seio de uma família assim motivou Aline buscar novos sentidos e novas formas de viver:

Enquanto Aline crescia, a maioria das pessoas de seu convívio não tinha interesse algum em arte ou ideais políticos; nunca desenvolveram seus próprios valores, apenas reproduziam os de seus pais. Aline percebia como a vida de seus pais era superficial e fútil; naturalmente, isso a incomodava. Isso também a instigou ao experimento, a tentar descobrir um estilo de vida mais significativo (PEKAR, 2011: 08).

Parte de sua obra, diz Pekar, (2011: 08) é uma crônica desta busca por novos significados e novos estilos de vida. Durante esta jornada, em sua adolescência durante os anos 1960, Aline começou a frequentar vários museus em Manhattan e a explorar o Greenwich Village, um bairro marcado pela música e boemia, e que foi considerado um dos principais pontos de encontro da juventude rebelde de 1960 (SLONECKER, 2017). Foi neste período que embarcou “numa viagem autodestrutiva, começou a beber e se drogar pesadamente (PEKAR, 2011: 08). Em 1966, após se formar no colégio, Aline foi para a universidade estadual de Nova York em New Paltz e depois para o Instituto de Artes Cooper Union. Aos 19 anos teve um filho e deu para adoção, o que segundo Pekar, teria causado “imensa ruptura psicológica” de Aline com seu passado (PEKAR, 2011: 08). Pouco depois, casou-se com Carl Kominsky, de quem adotou o sobrenome e juntos foram para a Universidade do Arizona onde a artista passou a se interessar por quadrinhos (PEKAR, 2011: 08). Após se separarem dois anos depois, Aline conheceu os quadrinistas *underground* e passou a integrar a cena. Inspirada em Justin Green, Aline passou a produzir histórias baseadas em suas próprias experiências, sendo considerada uma das principais expoentes na produção de quadrinhos autobiográficos (CHUTE, 2011: 19).

Após se formar, em 1971, Aline se mudou para a Califórnia onde trabalhou em vários projetos em quadrinhos, entre eles *Wimmen's Comics*, uma revista de cunho feminista

(PEKAR, 2011: 08) sobre a qual falarei mais no próximo capítulo. No início dos anos 1970, conheceu Robert Crumb, com quem se casou e teve uma filha em 1981. Durante aquela década, Aline passou a ganhar mais destaque como quadrinista e como editora da revista *Weirdo*, da Last Gap (PEKAR, 2011: 08).

Em suas HQs, Aline fala abertamente sobre os mais diversos assuntos, sendo muitos deles considerados tabus, como por exemplo, perder a virgindade com um garoto qualquer dentro de um carro qualquer ou sobre a garota que tinha “desejos secretos de ser sequestrada e comida a força por motoqueiros burros e malvados” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 38). Grande parte de suas HQs “vinculam uma gama de atividade sexual, desde o traumatizante ao prazeroso, ao cotidiano”, algo que dá o tom de grande parte da sua obra (CHUTE, 2011: 29). Em trecho do documentário sobre Crumb, a artista fala sobre sua obra e afirma ter produzido quadrinhos “realmente auto-depreciativos” nos anos 1970: “Meu ódio por mim mesma era muito intenso”, diz ela enquanto mostra ao entrevistador a revista *Twisted Sisters* cuja capa era uma representação de si própria na privada do banheiro.<sup>92</sup>

Inspirada em suas vivências, Aline criou a personagem Bunch que protagoniza a maior parte de suas histórias. Em tirinha de 1980, por exemplo, intitulada “Pra que serve uma Bunch”, conhecemos várias das qualidades boas ou depreciativas da personagem e uma delas, a 11<sup>a</sup>, é o fato de abordar em seu trabalho o que ela chama de “suas neuroses” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 79). Como se observa na figura 20, ao falar sobre estas neuroses, ela menciona principalmente a relação com sua mãe, de modo a atribuir à figura materna certa responsabilidade por suas angústias.

---

<sup>92</sup> Crumb [documentário]. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Lynn O’Donnel. Estados Unidos da América, 1994. (119 min), son., color.



Figura 20: KOMINSKI-CRUMB, Aline. *Pra que serve uma Bunch?* In: \_\_\_\_\_. *Essa Bunch é um amor*. Conrad editora, 2011, p. 79.

As histórias de Bunch e sua família apresentam um forte contraste com as otimistas narrativas sobre famílias felizes e harmoniosas que apareciam nos programas de TV dos anos 1950 e 1960. Bablette, a mãe de Bunch, com frequência é ilustrada com uma aparência monstruosa, com dentes pontiagudos e um grande sorriso maléfico, além de estar sempre tentando manipular todos ao seu redor. Arnie, o pai, por sua vez, é retratado como um golpista sempre disposto a tirar vantagem de todas as situações, principalmente aquelas que envolvem dinheiro. Na tirinha “Blabette & Arnie: uma história sobre os pais da Bunch”, de 1976, Kominsky-Crumb inspira-se em seus pais para contar a história de um casal totalmente disfuncional. A HQ tem 17 páginas, sendo muito mais longa que as outras produzidas por Aline, que costumam ter de duas a três páginas. A história foi publicada no Brasil em 2011, no livro *Essa Bunch é um Amor*, com tradução de Daniel Pellizzari.

Segundo a narrativa, “Blabette veio de uma família abastada” que continuou tendo dinheiro mesmo após a depressão, enquanto Arnie, que perdera o pai aos 9 anos, vinha de uma família “abalada” e chegou a vender maçãs na rua (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 46). No início da vida adulta, ele serviu o exército e “em 1943 foi pro estrangeiro. Fez loucuras em Paris”, enquanto ela “namorava um menino rico (...)” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 46). Anos depois, quando Arnie voltou para os Estados Unidos, conheceu Bablette, que estava prestes a

se casar. Logo a garota desfez o noivado e eles começaram a sair. Arnie aparece na história como um aproveitador que busca impressionar os pais de sua noiva pela riqueza de sua família: “Preciso fazer eles gostarem de mim. Isso aqui é perfeito...” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 48). Após ser contratado para trabalhar na loja de carros do sogro, Arnie passa a aplicar golpes vendendo carros por um preço acima de seu valor - e deixando o sogro orgulhoso (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 50). Bablette, por sua vez, se mostra uma pessoa frívola, mimada e que “consegue tudo o que quer”, como uma aliança de noivado nova e cara e um casamento de gala (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 48-49). Após o casamento, não demora até que tenham seu primeiro filho, a pequena Bunch, e Blabette comece a se irritar com a vida de mãe e dona de casa. Em certo momento, quando Arnie pergunta sobre seu dia, Blabete responde furiosa:

Além de ver a Bunch pintando as paredes com merda? Bem, vejamos... Ah, levei roupa pra lavanderia e depois voltei pra casa com a nenê... Depois fui fazer as compras e carreguei os pacotes por dois lances de escadas... Aí fiquei de quatro pra esfregar o chão... Aí liguei pra minha mãe e comecei a reclamar... aí... (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 51).

A maternidade, conforme a narrativa apresenta, não condizia com os desejos de Bablette, para quem a vida familiar com uma criança era muito irritante: “Arniiiiie! Essa nenê tá me torturando de propósito!” diz a mãe após a recém nascida sujar as paredes do quarto (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 51).

Ainda assim, o casal ascende socialmente e se muda para uma casa cara num “bairro muito exclusivo” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 51) onde nasce o segundo filho Akkie que, ainda bebê teve um câncer e passou por tratamentos dolorosos. “Akkie se curou, mas sua psique sofreu danos”, diz a narradora (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 52). Akkie nos é apresentado como um garoto sensível que preferia admirar flores a jogar futebol – seriam estes os supostos danos permanentes na psique de Akkie? A personalidade do garoto divergia do que se acreditava ser um exemplo masculino e isso causava ainda mais discórdia entre os pais (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 52).

Em suas páginas, a HQ denuncia como as famílias do subúrbio estadunidense estavam imersas em conflitos, muitos deles decorrentes da busca por se enquadrar num perfil específico da família de classe média, forçando-os a se compararem cada vez mais com seus vizinhos. Numa discussão, Blabette grita para o marido: “Como ousa chamar isso de vida decente, seu vagabundo? Somos a única família da vizinhança sem empregada morando em casa, sem

regador de jardim e sem ar-condicionado central! E eu mesma preciso fazer meu cabelo, seu porco!!” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 52). Na cena, o casal continua trocando insultos e agressões físicas até Arnie obrigar esposa a fazer sexo contra sua vontade (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 54). No quarto ao lado, a pequena Bunch ouvia tudo, principalmente os protestos da mãe que não consentia ao sexo forçoso do marido, e passava a desenvolver uma repulsa pela sexualidade:

Eca! Dá pra ouvir meus pais fazendo aquilo. Peter Wolf tava certo! É tudo verdade! Minha mãe odeia porque machuca a garota... Mas o homem gosta! Comigo não. Eu vou ser médica.... Nunca vou precisar fazer isso! Preciso continuar sendo a mais esperta da turma, senão vou acabar que nem minha mãe... Gorda, feia e com um marido nojento! Eca! (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 54).

A história se encerra pouco após Arnie morrer de câncer, apresentando Blabette – entorpecida por calmantes - e seus dois filhos viajando para Miami tentando passar pelo luto fingindo ser uma família perfeita (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 62). Enquanto viajavam, os pensamentos de cada um, como se observa na figura 21, eram permeados de infelicidade, insegurança e indiferença. Por fim, a história se encerra apresentando de maneira trágica o destino de cada um dos personagens, com a ilustração focando em Blabette que se torna um mulher solitária (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 62). Uma história familiar com final infeliz, na contramão daquelas exibidas pelo cinema cujas narrativas se baseavam em sonhos “coletivos e específicos da cultura”, para usar a reflexão de Ann Kaplan (2000). Ou seja, se os sonhos sobre encontrar o amor verdadeiro, de conquistar sucesso e ascensão financeira, ter filhos perfeitos e harmonia familiar faziam parte de um estilo de vida propagado no cinema e em outras mídias (KAPLAN, 2000: 143), nos quadrinhos de Aline Kominsky-Crumb, este otimismo não tinha lugar.



Figura 21: KOMINSKY-CRUMB, Aline. Blabette & Arnie: Uma história dos pais da Bunch. In: \_\_\_\_\_. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 62.

Bablette foi uma das personagens mais recorrentes nas histórias de Kominsky-Crumb. Ao comentar sobre isso no documentário *Crumb* (1994), a artista afirmou: “É o jeito pelo qual consigo tolerar minha mãe. Criando desenhos realmente horríveis dela”. Um desses desenhos pode ser visto em “Saca só, Bicho”, HQ de 1981 na qual a artista se propôs a contar “uma história real que explica muita coisa sobre o atual estado transtornado da mente da Bunch” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 23). Em seu primeiro quadrinho, o texto que apresenta o objetivo da HQ e a ilustração que apresenta a protagonista são margeados por cachimbos, seringas, cogumelos e outras drogas (Figura 22). Uma forma de integrar o próprio quadrinho como parte da “linguagem ‘não verbal’ da história” (EISNER, 2005: 44) informando ao leitor que aquela é uma história sobre drogas.



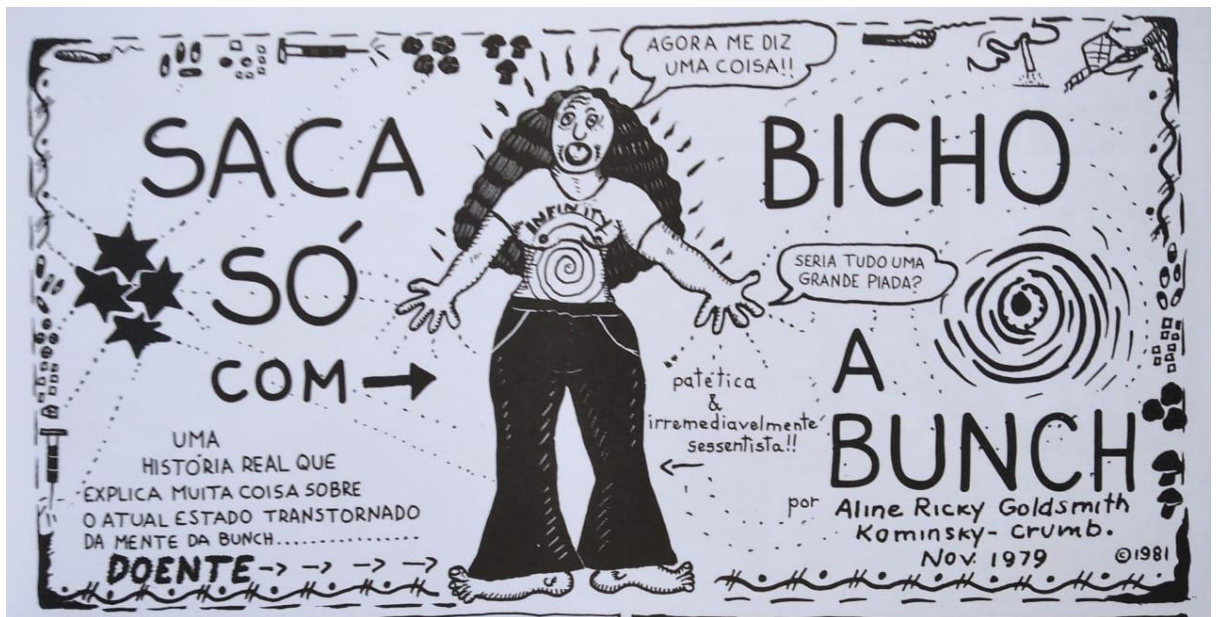


Figura 22: KOMINSKI, Aline. Saca só, bicho! In: \_\_\_\_\_. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 23.

A história se inicia no momento em que, “com apenas 16 anos, jovem e impressionável, Bunch começou a escapular até o Village...” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 23) e, num clube noturno, usou LSD pela primeira vez. Após se divertir por algumas horas, decidiu voltar para casa antes que seus pais chegassem. Uma vez em seu quarto, ainda sob efeitos da droga, a personagem passa a ter alucinações com a foto do músico George Harrison num pôster dos Beatles ao lado de sua cama: “George... Por que está me olhando desse jeito?”, diz ela em meio ao devaneio (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 24).

Enquanto isso, os pais da personagem chegam em casa e a mãe da garota decide entrar no quarto da filha para checar se tudo estava bem. Contudo, ao entrar no quarto, o que Bunch – ainda sob o efeito da droga - vê a sua frente é uma figura terrivelmente monstruosa (Figura 23).

Para uma melhor análise sobre a HQ de Bunch, cabe traçar um breve panorama sobre os entendimentos acerca das drogas alucinógenas no período narrado.

Em meados do século XX e mais intensamente durante os anos 1960 e 1970, as propriedades das drogas alucinógenas foram apropriadas por diversos sujeitos, entre eles, cientistas, artistas e jovens da contracultura que viam na droga, novas possibilidades de explorar e compreender a subjetividade, bem como de tratar a saúde da população (ADAIME, 2005: 07).

Jovens da geração de 1960 e 1970 – especialmente aqueles ligados aos movimentos *hippies* – entendiam os alucinógenos como um meio de apreender a realidade para além do véu



de racionalidade imposto pela civilização (PEREIRA, C. 1986: 85-86). Aquela mesma racionalidade que, segundo Marcuse (1986), impede os sujeitos de tomarem consciência das correntes que o aprisionam a uma vida de trabalho baseada em muita produtividade e pouco prazer.

Na psiquiatria, pensava-se os alucinógenos como uma nova possibilidade de acessar o inconsciente dos sujeitos. Em livro publicado nos anos 1960, por exemplo, ao falar sobre as principais pesquisas em psiquiatria e psicanálise da época, os psiquiatras Franz Alexander e Sheldon Selesnick (1966/1968: 380), afirmavam as possibilidades de o LSD fazer com que “os conflitos inconscientes chegassem à inconsciência e fossem comunicados”.

Esta forma de compreender uma relação entre alucinógenos, inconsciente e realidade vai muito além do contexto estadunidense. Longe dali – e perto de nós -, o psicanalista argentino Alberto Fontana, costumava tratar seus pacientes com LSD e acreditava que a droga permitia aos sujeitos uma “vivência oceânica integradora”, cuja experiência é capaz ligar o *ego* ilimitadamente ao *id*, de modo que ambos se ligariam ao “cosmos, fora de todo o espaço e o tempo” (FONTANA apud ADAIME, 2005: 06).

Percebe-se então, a circulação quase generalizada de uma concepção das drogas alucinógenas como um portal de acesso ao inconsciente e, conseqüentemente, à realidade – seja ela uma realidade do sujeito ou da civilização tal como ela é.

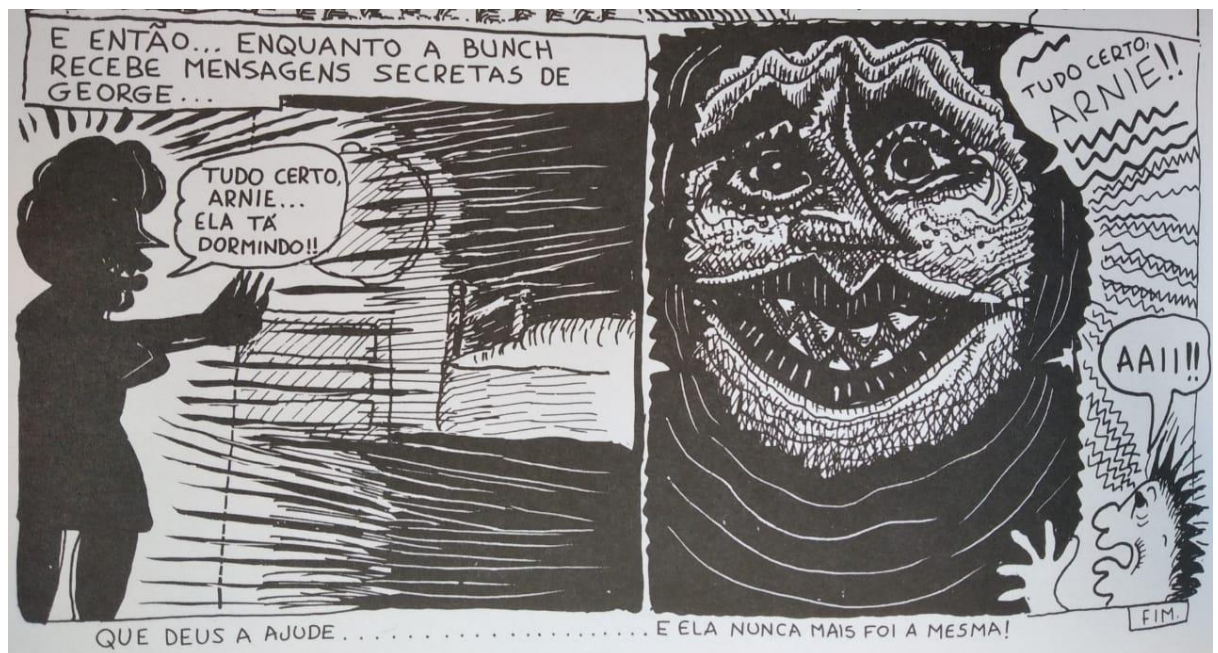


Figura 23: KOMINSKI-CRUMB, Aline. Saca só, bicho! In: \_\_\_\_\_. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 24.

Na HQ de Kominsky-Crumb, quando a personagem Bunch, sob influência do LSD, vê um monstro ao invés da mãe, compreende-se que aquela era uma visão de uma *realidade* da qual a garota, até então, não tinha consciência. Em seu inconsciente, sua mãe era um monstro. Após esta revelação, conforme diz a HQ (figura 23), a garota “nunca mais foi a mesma”, o que torna claro o fato de a HQ ser descrita como uma história que “explica muita coisa sobre o atual estado transtornado da mente de Bunch” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 23).

### 3.3 O mal-estar e a cena familiar

Os cuidados maternos e suas consequências psíquicas nas crianças foi um tema de grande relevância nos Estados Unidos em meados do século XX por meio de nomes psiquiatras e psicanalistas como Donald Winnicott<sup>93</sup>, René Spitz<sup>94</sup>, Anna Freud<sup>95</sup> e outros que se tornaram grandes referências no campo da psicologia infantil.

Contudo, foi o trabalho do Dr. Benjamin Spock (1903-1998) que causou um maior impacto na sociedade estadunidense do pós-guerra, principalmente a partir da publicação, em 1946, da primeira edição do livro *The Common Sense Book of Baby and Child Care*<sup>96</sup>. Direcionado especificamente às mães, o livro trouxe um conjunto de dicas e conselhos sobre

---

<sup>93</sup> O britânico Donald Winnicott (1896-1971) defendeu a capacidade dos pais em proporcionar aos filhos uma vida adulta saudável, na contramão do pensamento freudiano clássico que via as relações entre pais e filhos como uma fonte profícua de recalque e mal estar (SCULL, 2015: 273). Para Winnicott, não era necessária a pressão por uma “perfeição impossível” no processo de educação dos filhos, bastando aos pais que fossem “normalmente devotados” ou “suficientemente bons” (STELLIN et al, 2011; HALLIWELL, 2013: 155; SCULL, 2015: 273). Suas teorias, no entanto, passaram a ganhar muito mais destaque no mundo anglo-saxão e, posteriormente no Ocidente de modo geral, a partir das décadas de 1970 e 1980 (CARVETH, 2013: 253).

<sup>94</sup> O psicólogo infantil René Spitz (1887-1974) foi um médico húngaro que se mudou para Paris e, em 1939, emigrou para os Estados Unidos. Em seu trabalho, partiu de concepções psicanalíticas para investigar a ansiedade na infância e construir um conjunto de teorias sobre como certas cicatrizes emocionais impingidas na infância podem ser carregadas para a vida adulta (HALLIWELL, 2013: 154). Durante 1940 e 1950, Spitz produziu uma série de filmes educacionais focando especificamente na relação mãe-filho, abordando as maneiras pelas quais uma maternagem errática poderia despertar uma hostilidade do bebê para com a mãe, expressa por meio de vômitos, problemas respiratórios até mesmo a partir de brincadeiras com fezes (HALLIWELL, 2013: 154). Ver, por exemplo: SPITZ, René (dir.), *Psychogenic Disease in Infancy*, 1952. Disponível em <[www.archive.org/details/PsychogenicD](http://www.archive.org/details/PsychogenicD)>. Acesso: 10 de maio de 2022.

<sup>95</sup> Além de assumir a edição das obras do pai, Sigmund Freud em 1924, Anna Freud (1895-1982) também tornou-se diretora do novo instituto de psicanálise de Viena, tornando-se uma das grandes representantes da ortodoxia vienense (ROUDINESCO, PLON, 1998: 258). A psicanalista considerava inapropriada a análise de crianças, especialmente sob a luz do complexo de Édipo, em razão da falta de maturidade do superego. Para ela o tratamento ideal seria sob responsabilidade da família e a abordagem analítica deveria ser integrada à métodos educativos (ROUDINESCO, PLON, 1998: 259). Partindo de uma abordagem próxima das posições da *Psicologia do Ego*, o foco analítico de Anna Freud esteve na adaptação do *Ego* à realidade. O sucesso de sua obra nos Estados Unidos deu margem para o surgimento de uma das principais correntes representadas pela *International Psychoanalytical Association*: o Anafreudismo (ROUDINESCO, PLON, 1998: 259).

<sup>96</sup> Em tradução literal, o título diz algo como “O livro do senso comum no cuidado do bebê e da criança”. Contudo, em sua primeira publicação no Brasil, em 1982, recebeu o título “Meu Filho, meu tesouro”. No Brasil, o livro foi publicado pela Editora Record com tradução de Valerie Rumjanek.

como educar os filhos (HALLIWELL, 2013: 153) e, apesar de negar certas noções freudianas – como teoria da sexualidade infantil – baseou-se em diversos preceitos psicanalíticos, estudados por Spock na Cornell University Medical School na década anterior. Trazendo ainda noções vindas da pediatria e psiquiatria,

(...) em suas 507 seções de tamanho mínimo e uso gradativo de Freud, Spock adotou uma abordagem de desenvolvimento para o cuidado da criança, focando no potencial da criança e na primazia do amor da mãe, em vez da visão freudiana pessimista de que a neurose é uma companheira constante desde tenra idade. (HALLIWELL, 2013: 153).

As diversas mudanças culturais no pós-Segunda Guerra Mundial, bem como o *baby boom* contribuíram para que o livro tivesse uma recepção muito positiva (SCULL, 2015: 273; BROWNELL, 2011: 35) e não demorou para que se tornasse um sucesso, tendo vendido mais de 500 mil cópias nos primeiros seis meses após o lançamento e tornando-se o livro mais vendido nos Estados Unidos depois da bíblia (SCULL, 2015: 273).

A produção e o sucesso do livro dizem muito sobre aquele momento histórico já que, além de refletir todo o otimismo do pós-Segunda Guerra Mundial e tornar as mães mais confiantes sobre certo “instinto materno” (GILLON, 2004: 11) também evidenciou o choque dos valores progressistas do *New Deal* com ideais conservadores legados de uma era vitoriana (HALLIWELL, 2013: 153-154).

Segundo o historiador Steve Gillon (2004: 11), “Spock rejeitou sua própria educação, que enfatizava horários de alimentação rígidos e rotinas imutáveis, e insistia que os pais atendessem às necessidades e horários de seus filhos”. Esta educação mais permissiva defendida por Spock foi apontada por pesquisadores, como os historiadores Theodore Roszak (1972: 41), Steve Gillon (2004: 11) e Richard Brownell (2011: 35), como uma das responsáveis pela rebeldia dos jovens da contracultura. Em 1969, Roszak chega a mencionar que os responsáveis pelas “crianças peraltas” que fizeram a contracultura, são seus pais “que lhes deram um superego anêmico” graças à “carinhosa indulgência do Dr. Spock” (ROSZAK, 1972: 41).

Com os holofotes apontados para a maneira como as mães criam seus filhos nos Estados Unidos, o núcleo familiar passou a ser apontado cada vez mais como o responsável pelo sucesso ou fracasso dos sujeitos na vida adulta (SCULL, 2015: 274). Com muito mais ênfase após a popularização das teorias psicossomáticas sobre como questões psíquicas poderiam influenciar na saúde ou doença biológica dos sujeitos, “os analistas acusaram as mães da América, como a fonte, ao que parece, de uma gama cada vez maior de doenças e debilidade, e até mesmo uma

ameaça à saúde da nação” (SCULL, 2015: 274). A “mãe” tornou-se o elemento constante em um conjunto de teorias sobre a infância e a formação da personalidade neurótica dos sujeitos e, conseqüentemente, as mais diversas perturbações foram compreendidas como resultado de uma maternidade inadequada (SCULL, 2015: 274).

Penso que este olhar inquisidor direcionado às relações parentais teriam permitido que muitos dos jovens da contracultura vissem seus pais como responsáveis por grande parte de suas mazelas. Muitos dos protagonistas desta tese, por exemplo, apresentam em seus quadrinhos histórias nas quais o comportamento de pais e mães são apontados como causa da neurose, ansiedade e insegurança de seus filhos. O mal estar presente em tantos jovens é relacionado ao fato de seus pais terem, de alguma maneira, falhado como pais. Uma das mais impactantes tirinhas do artista Art Spiegelman, por exemplo, intitulada *Prisioneiro no Planeta Inferno: A História de um Caso* fala sobre um personagem que se sente aprisionado pelo sentimento de culpa após o suicídio de sua mãe.

Contudo, antes de falarmos um pouco sobre sua trajetória no *underground*, vale elucidar quem é Art Spiegelman, considerado “um dos mais célebres cartunistas de vanguarda norte-americanos da atualidade” (GOIDANICH; KLEINERT, 2011: 446).

O artista é conhecido principalmente por *Maus: A história de um Sobrevivente* – que aqui chamarei apenas de *Maus...* - o premiado livro em quadrinhos publicado entre 1986 e 1991 e que significou um novo momento para as HQs<sup>97</sup>, elevando seu *status* a um outro nível (HATFIELD, 2005).

Em *Maus...*, Spiegelman inspira-se na trajetória de sua própria família para contar a história de sobrevivência de um casal de judeus poloneses – inspirados nos pais do autor – e sua sobrevivência ao holocausto. Contudo, muito mais que a história de sobrevivência dos personagens, a HQ explora as maneiras pelas quais o sofrimento psíquico causado pelo holocausto pode, não só conformar o inconsciente dos sobreviventes, como também impactar nas gerações posteriores (SANTOS; FACCHINETTI, no prelo).

Contudo, muito antes de o livro de *Maus...* se tornar um grande clássico entre dois mundos (da alta e da baixa cultura)<sup>98</sup>, Spiegelman já havia conquistado um grande espaço entre os quadrinistas do meio *underground*, principalmente a partir de tirinhas como *Maus* (1972) - que neste momento, ainda era uma pequena HQ de três páginas - e *Prisioneiro do Planeta*

---

<sup>97</sup> Conforme mencionado na página 59.

<sup>98</sup> Há décadas, a questão do valor dos quadrinhos como produto cultural é fonte de inúmeros debates em meios artísticos e literários, principalmente nos Estados Unidos (FIEDLER, 1955: 23). O caso de *Maus: A história de um sobrevivente*, no entanto, tornou a discussão ainda mais complexa por abordar um tema tão complexo numa forma de mídia, até então, considerada rasa e alienante (CARVALHO, 2017).

*Inferno* (1973). Ambas histórias, como veremos mais adiante, têm como base os encontros e desencontros emocionais entre pais e filhos.

Spiegelman é filho de judeus poloneses e nasceu em 1948 em Estocolmo, na Suécia, pouco após o fim da Segunda Guerra Mundial. Quando ainda era criança, migrou com sua família para os Estados Unidos, onde morou no bairro de Rego Park no Queens em Nova York. Durante a infância, os quadrinhos foram sua “janela para a cultura americana” e desde cedo, dedicou-se a aprender a desenhar e chegou a trabalhar como *freelancer* num jornal (SPIEGELMAN, 2009: s/p).

Em 1965 conheceu o editor de um jornal *underground* que pediu ao artista que lhe fizesse algumas tirinhas sobre sexo e drogas e, como conhecia pouco sobre o assunto, decidiu se inscrever na Faculdade Harpur, em Binghamton, Nova York, onde estudou Arte e Filosofia (SPIEGELMAN, 2009: s/p). Nos anos que se seguiram Spiegelman passou a circular entre vários espaços, de Binghamton à San Francisco onde se envolveu com a comunidade *hippie*, passou a usar LSD e fez vários amigos entre os quadrinistas *underground*, sendo que ainda não havia encontrado um estilo próprio para sua arte:

Eu desenhava folhetos impressos às centenas e os distribuía nas esquinas e nos parques, em meus raros momentos de lucidez. Às vezes em formato de quadrinhos, ou imitando posters de concertos no Fillmore, eles exaltavam o LSD, protestavam contra a guerra e, muitas vezes, não tinham nenhuma mensagem reconhecível (SPIEGELMAN, 2009: s/p).

Em 1967, pouco após iniciar seus estudos na faculdade, “as coisas começaram a ficar seriamente desequilibradas” quando muitos de seus “conflitos subjacentes com seus pais vieram à tona” e o artista chegou a passar um mês internado no hospital psiquiátrico após um colapso resultante do excesso de uso de drogas (WECHSLER, 1986/2007: 75).

Spiegelman recebeu alta do hospital sob duas condições: deveria frequentar um psicoterapeuta e voltar para a casa de seus pais, sendo esta segunda, em suas palavras, “exatamente a prescrição errada” (SPIEGELMAN apud WECHSLER, 1986/2007: 77). Não demorou para que o artista descumprisse o acordo e deixasse não só a casa de sua família como também as consultas com o psiquiatra (SPIEGELMAN apud WECHSLER, 1986/2007: 77). Uma decisão que, segundo o artista, representou uma libertação das amarras de seus pais, motivando-o a viver sua própria vida sem se preocupar com os conflitos familiares.

A coisa maravilhosa sobre todo o episódio, porém, é que cortou todas as expectativas. Eu estava preso em uma luta de vida ou morte com meus pais. Qualquer coisa além do manicômio deixaria as coisas

insolúveis. Mas agora eu poderia me aventurar em meus próprios termos. Com o passar dos anos, desenvolvi uma confiança incrível em meu próprio inconsciente (SPIEGELMAN apud WECHSLER, 1986/2007: 77).

Contudo, poucos meses após sair de casa, sua mãe cometeu suicídio (SPIEGELMAN apud WECHSLER, 1986/2007: 77), algo que anos depois foi explorado em *Prisioneiro do Planeta Inferno*. Em 1970, Spiegelman mudou-se para San Francisco e conheceu o artista Justin Green que, na época, trabalhava nos primeiros esboços de *Binky Brown...* Foi a partir deste momento que Spiegelman encontrou a identidade artística que queria adotar. Inspirado na arte pessoal e subjetiva de Green, Spiegelman finalmente encontrou seu nicho artístico e o estilo narrativo que tanto buscou: “(...) juntei as peças de minha própria psique: em vez de desenhar a violência mais chocante que se pode imaginar, eu devia identificar as atrocidades presentes no mundo real onde meus pais haviam sobrevivido e me criado” (SPIEGELMAN, 2009: s/p).

Foi assim que surgiu a ideia de *Maus*, a tirinha de três páginas publicadas em 1972 que, posteriormente, foi descrita pelo artista como “uma espécie de Ur-Maus” – e é assim que a chamarei - se comparado ao livro *Maus...* que fora publicado nas décadas seguintes (BECKER, Online). Na língua alemã, o prefixo *Ur* é utilizado para se referir a algo primordial, ou seja, que veio antes. Ao referir-se à sua tirinha de três páginas como *Ur-Maus*, Spiegelman a apresenta como um ponto de origem. Origem para o grande livro que viria a seguir, origem para o que sua obra – e sua vida – viriam a se tornar, ou mesmo o ato catártico que o levaria a uma experiência artística e subjetiva de olhar para si e refletir sobre as razões de seu mal-estar<sup>99</sup>.

A tirinha foi publicada numa revista *underground* com o tema de animais intitulada *Funny Aminals* (sic)<sup>100</sup>, idealizada por alguns amigos próximos aos quadrinistas do meio

---

<sup>99</sup> Em Roland Barthes (2005: 113), por exemplo, a noção de *Ur-livro* – ou livro-origem - é citada como uma das características do *Livro-Guia*, ou seja, um “livro único, secreto ou não, que guia a vida de um sujeito”. Já em Freud, a ideia de *Urszene*, ou seja, *Cena Primária*, é utilizada para se referir ao trauma vivido pelo sujeito na infância e que serve como ponto de partida para a formação das neuroses. Na *teoria da sedução*, formulada – e abandonada – antes da construção do complexo de Édipo, a cena primária (*Urszenen*) referia-se ao trauma originado na criança após o ato de sedução dos adultos e que é recalcado no inconsciente após a criança entender que foi vítima de um ato abusivo (GINZBURG, 1989: 211). Em *estudos sobre a histeria*, Breuer e Freud (1893-1895/1992) sugerem o método catártico como aquele no qual, por meio da hipnose, o sujeito poderia voltar à sua questão traumática “promovendo, assim, pela via da fala, uma descarga da energia que estava relacionada ao conteúdo recalcado” (RIBEIRO JUNIOR; SILVA, 2021: 77). Em 1916, anos após abandonar a teoria da sedução e dedicar-se às teorias sobre o complexo de Édipo, Freud retomou a noção de cena primária (*Urszene*) para referir-se ao ato de testemunhar ou fantasiar relação sexual entre os pais, interpretando-a como uma forma de violência (GINZBURG, 1989: 213).

<sup>100</sup> *Funny Aminals* (o erro de ortografia é deliberado), que subverte as HQs de “funny animals”, do tipo Disney – aminal é um compost químico produzido pelos humanos, ao contrario dos animais, produzidos por Deus.

*underground* com objetivo de publicar algo sobre direitos dos animais – objetivo que logo foi deixado de lado (SPIEGELMAN, 2011: 111-112). Inspirada nas histórias que ouviu de seu pai na infância, *Ur-Maus* é uma história sobre o holocausto, porém, por ter sido publicada numa revista com temática de animais, os nazistas – aqui chamados de Die Katzen<sup>101</sup> - são representados por gatos, enquanto os judeus são ratos<sup>102</sup>. O enredo apresenta um rato adulto que, antes de dormir, conta a seu filho, um ratinho chamado Mickey, histórias sobre como ele e a esposa sobreviveram àqueles dias.

A primeira imagem da tirinha (figura 24) já é capaz de causar certo impacto no leitor apresentando vários ratos magros e com olhares tristes do outro lado de uma cerca, num campo de concentração. A narrativa segue de maneira sombria na qual, antes de dormir, o pai rato conta a seu pequeno filho como era a vida na Polônia durante a guerra.

---

<sup>101</sup> Referente para “gato” em alemão.

<sup>102</sup> O próprio título original da HQ, “Maus” é o referente para “rato” em alemão.





Figura 24: SPIEGELMAN, Art. Maus. In \_\_\_\_\_ Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.

Em suas três páginas, a HQ passa por vários momentos chocantes como o envio dos ratos para o guetos, a fome que muitos tiveram de enfrentar, a morte de muitos de seus amigos e as estratégias que alguns usaram para sobreviver. A história se encerra quando o pai narra o momento em que foi capturado junto de sua esposa pela Die Katzen e enviados para o campo



de concentração em Mauschwitz<sup>103</sup>. Com lágrimas nos olhos, o pai diz não conseguir contar mais nada e pede que o filho vá dormir.

As histórias sobre Auschwitz sempre foram uma questão na vida de Spiegelman. Em certo momento da narrativa do segundo volume do livro *Maus: A história de um sobrevivente*, o personagem Artie, inspirado no próprio autor do livro, comenta sobre o fato de ter crescido ouvindo tais histórias e que tinha pesadelos com a SS invadindo sua sala de aula e levando as crianças judias. Mesmo não tendo vivido Auschwitz, Spiegelman viveu sob a sombra do holocausto que lhe fora transmitida a partir das histórias que ouviu na infância, ou mesmo a partir das diversas formas de transmissão traumática como atos, silenciamentos, gestos ou olhares. Em sua análise sobre a questão da *transgeracionalidade*, a psicanalista Luciana Braga fala sobre as diversas formas de transmissão regidas “pela lógica do esquecimento, da repetição e da não apropriação histórica traumática dos pais” que tornaria possível, como vemos em *Maus...*, um descendente viver essa dupla temporalidade, relacionando o presente a um passado traumático que foi vivido por seus pais (BRAGA: 2011: 57). Essa forma de transmissão direta do trauma parental indicaria a sua transposição para o psiquismo da geração seguinte: suas crianças “passam a pensar, a associar, a sonhar, a se comportar como se estivessem na posição traumatizada dos pais” (BRAGA: 2011: 59). Esta reflexão nos ajuda a pensar algumas cenas das HQs de Spiegelman, como por exemplo no segundo volume de *Maus...* – o livro de 1991 - quando personagem Artie comenta sobre os pesadelos e sobre a sensação de culpa que o tomava por ter tido uma vida menos difícil que a de seus pais:

Não me entenda mal. Eu não era obcecado por essas coisas... Só que às vezes imaginava que tinha Zyklon B saindo do chuveiro lá de casa e não água. Sei que é maluquice, mas até que eu gostaria de ter estado em Auschwitz com meus pais para poder saber mesmo tudo o que sofreram!... Acho que é algum tipo de culpa por não ter passado pelo que eles passaram no campo de concentração (SPIEGELMAN, 2020: 176).

Tais questões nos levam a pensar a narrativa de *Ur-Maus* – a HQ de 1972 - não como história sobre os traumas vividos por um sobrevivente, mas sobre o processo de “transmissão direta do trauma parental” de um pai para um filho.

O tema do holocausto aparece novamente no trabalho de Spiegelman na tirinha *Sonho Real* publicada em 1975. Com traços de inspiração expressionista, a história faz parte de uma série de tirinhas de mesmo nome cuja proposta é narrar e ilustrar sonhos ou pesadelos de seu

---

<sup>103</sup> Inspirado no campo de concentração em Auschwitz, na Polônia.

autor. A HQ de uma única página se inicia com uma frase de *Lady Macbeth*<sup>104</sup>, segundo a qual “as consciências manchadas descarregam seus segredos nos surdos travesseiros” (SPIEGELMAN, 2009). A escolha da frase já indica a intenção do autor em contar uma história sobre culpa. Talvez aquela mesma culpa que o personagem Artie, de *Maus...*, mencionara na citação acima sobre não ter passado pelos mesmos sofrimentos que seus pais (SPIEGELMAN, 2020: 176).

Na conclusão da HQ, reproduzida na figura 25, além de trazer novamente a ideia de um sentimento de culpa, o narrador oferece uma interpretação do sonho, aludindo a um conjunto de questões que aparecem constantemente nas várias obras de Spiegelman e que, poderíamos dizer, reflete muito sobre suas angústias pessoais: o holocausto.

Além de trazer questões partidas de histórias que ouviu durante boa parte de sua vida – sobre o holocausto –, a tirinha nos serve ainda como um grande exemplo da cultura psicanalítica na qual foi produzida ao propôr que sonhos têm significado e estes significados podem ser interpretados. É claro que a busca por sentidos nos sonhos e pesadelos não se trata de uma atividade exclusiva da psicanálise, mas como afirma Joel Birman, a interpretação psicanalítica dos sonhos tornou-se “a tentativa de descobrir um código simbólico, explicitando suas regras de funcionamento e pontuando o sentido singular que ele articula num determinado contexto onírico” (BIRMAN, 1991: 81). Ou seja, foi a partir de Freud que o sonho passou a ser compreendido como uma forma de expressão inconsciente do próprio sonhador.

---

<sup>104</sup> Personagem da peça *Macbeth* de William Shakespeare, possivelmente escrita entre 1603 e 1607.



Figura 25: SPIEGELMAN, Art. Sonho Real. In \_\_\_\_\_ Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.

Outra HQ de grande carga emocional e subjetiva foi *Prisioneiro do Planeta Inferno*:



*história de um caso*, tirinha de quatro páginas publicada em 1973 na primeira edição da revista *Short Order Comix*. Com traços de inspiração expressionista, a história foi produzida, segundo o próprio autor, como uma forma de expressar a raiva por sua mãe, Anja Spiegelman, ter se suicidado sem se preocupar com as cicatrizes que seriam impingidas sobre ele e seu pai (SPIEGELMAN, 2011: 149).

Na primeira página da HQ, a identificação do personagem com o autor da história, além da semelhança física, é marcada por uma foto de Art Spiegelman, ainda criança, ao lado de Anja. Num momento em que quadrinhos autobiográficos eram pouco comuns, a fotografia oferece, nas palavras de Spiegelman, “a verossimilhança e autoridade que identificou a tira como uma história verdadeira” (SPIEGELMAN, 2011: 218). No enredo, o personagem - que aparece sempre vestido com roupas listradas como um prisioneiro - conta sua história:



Figura 26: SPIEGELMAN, Art. *Prisioneiro do Planeta Inferno*. In \_\_\_\_\_ *Breakdowns: Retrato do artista quando jovem*. Editora Schwarcz, 2009, s/p.

Segundo o personagem, certa noite ao chegar a casa de seus pais, com quem havia concordado em morar após sair do hospital psiquiátrico, foi recebido com a notícia da morte de sua mãe (SPIEGELMAN, 2009: s/p). Entre cenas do pai desesperado e de familiares lançando olhares de julgamento, o personagem afirma: “sentia náusea... a culpa me atormentava!” (SPIEGELMAN, 2009: s/p).

A sensação de culpa acompanha o personagem durante toda a narrativa e mesmo as questões sobre o holocausto acabam retornando – junto a outras questões - em suas confusas reflexões sobre as razões do suicídio da mãe, conforme se observa na figura 27.



Figura 27: Art. Prisioneiro do Planeta Inferno. In \_\_\_\_\_ Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.

A metáfora do prisioneiro se torna clara na conclusão da história: A mãe, por meio de seu ato egoísta de tirar a própria vida, havia aprisionado o filho de uma vez por todas numa sensação de culpa que o torturaria por anos. É o que se percebe na cena final quando, encarcerado numa prisão, o personagem, envia uma mensagem para sua mãe: “Bem, mãe, se você estiver me ouvindo... Parabéns! Você cometeu um crime perfeito... me pôs aqui. Deu curto nos meus circuitos... Cortou minhas terminações nervosas e cruzou meus fios!... Você me assassinou, mamãe, e me deixou aqui para levar a culpa!!!” (SPIEGELMAN, 2009: s/p).



Na já mencionada entrevista de Spiegelman à Lawrence Wechsler, o artista comenta o suicídio da mãe e o processo de construção da tirinha e, de certa forma, deixa transparecer como o sentimento de culpa promove um cruzamento entre o personagem da tirinha e seu autor. Em suas reflexões, o artista compreende os anos que se passaram entre a morte da mãe e a produção da HQ como um período em que todo este sentimento de culpa esteve recalçado até que, quando tudo veio à tona, a arte foi sua principal saída:

Era meu compromisso com o hospício a causa de seu suicídio? Não. Houve uma relação? Claro! Depois da guerra, ela investiu toda a sua vida em mim. Eu era mais um confidente para ela do que um filho. Ela não conseguia lidar com a separação. Eu não queria machucá-la, machucá-los. Mas eu tive que me libertar (...) Mas, falando de recalque, por um tempo, não tive nenhum sentimento. Se me perguntassem, eu diria apenas que ela era suicida, ponto final. Nada - eu me mudei para a Califórnia, mergulhei na cena *underground* dos quadrinhos, que estava prosperando lá, me imaginei ileso. E então um dia, quatro anos depois, tudo de repente veio à tona, todas as memórias ressurgindo. Eu me joguei em reclusão por um mês, e no final emergi com “Prisioneiro no Planeta Inferno” (SPIEGELMAN apud WECHSLER, 1986/2007: 77).

*Prisioneiro...* é reproduzida na íntegra no primeiro volume do livro *Maus: A história de um prisioneiro*, num momento em que Vladek, pai de Artie, encontra a revista e lê a tirinha. Apesar de ter ficado triste com a lembrança que a tirinha lhe trouxe, Vladek aceita o fato do filho tê-la criado como um ato catártico de expressar seu sofrimento: “Encontrei enquanto procurava coisas que você pediu da última vez”, diz o personagem Vladek, “Eu vi o retrato de mamãe, então eu li... e chorei. É bom você ter tirado isso de você, mas, para mim, traz à cabeça aquelas memórias de Anja” (SPIEGELMAN, 2020: 106).

Décadas mais tarde, ao refletir mais uma vez sobre o suicídio da mãe, o autor mencionou o significado da fotografia que aparece na primeira página de *Prisioneiro...* (figura 26). Na ocasião, o artista pensou o ato de sua mãe como consequência de seu crescimento e sua inserção à uma geração que negava os valores dos pais:

(...) pensei que essa imagem tinha tanto a inocência da infância, com minha mãe de um metro e meio de altura como uma grande figura, enquanto eu estava ajoelhado ao lado dela. Mas mostrava a mão dela na minha cabeça com um certo tipo de linguagem corporal que dizia: “Fique pequeno, meu menino. Não cresça”. Se tento entender o que aconteceu, parte de seu suicídio teve a ver com a sensação de desamparo enquanto eu estava rompendo com a família nuclear. Manter a mão na cabeça é um gesto maternal, mas é também empurrar para baixo alguém que está tentando se levantar. Evoca minha infância de uma forma econômica que tem algo em comum com o prólogo de duas páginas em *Maus* (SPIEGELMAN, 2011: 218).

O prólogo de duas páginas a que o artista se refere, trata-se de uma cena do livro *Maus...* inspirada em sua infância no Queens. Na cena o personagem Artie, ainda criança, sofre uma queda enquanto patinava com seus amigos que o deixam e seguem seu caminho. Chorando, o garoto conta ao pai o que aconteceu e este o repreende minimizando o que acabara de ocorrer ao menino em comparação com o que vivera na guerra: “Amigos? Seus amigos? Se trancar elas em um quarto sem comida por uma semana, aí ia ver o que é amigo!” (SPIEGELMAN, 2020: 05-06).

Por se tratar de uma obra publicada em condições distintas daquelas propostas nesta tese – num movimento artístico posterior e inserida numa lógica mais mercadológica -, não cabe aqui entrar nos pormenores de *Maus...*, porém uma breve análise sobre como esta obra reflete as nuances da cultura psicanalítica pode ser encontrada em “Trauma e Neurose em HQ: a autobiografia de um judeu americano” (SANTOS; FACCHINETTI, no prelo)<sup>105</sup>. Porém, vale destacar que, mais que uma história sobre o holocausto, *Maus...* traz em si toda uma reflexão acerca das maneiras pelas quais as cicatrizes psíquicas podem atravessar gerações, debatendo sobre como os traumas de guerra podem interferir até mesmo na relação dos sobreviventes com seus filhos. A cena acima destacada, por exemplo, na qual o pai do personagem Artie desqualifica o sofrimento do seu filho comparando-o ao que enfrentara na guerra, revela certa rivalidade entre pai e filho acerca de quais problemas são passíveis de sofrimento ou não. Esta rivalidade, que de certa forma, dá o tom de todo o livro, nos diz muito sobre como a relação pai/filho foi pensada e ressignificada em meados do século XX. Como veremos nas páginas a seguir, grande parte destas ressignificações foram construídas ou interpretadas à luz da psicanálise.

### 3.4. Édipo em quadrinhos

Em 1975, Art Spiegelman publicou a HQ *Cracking Jokes: Breve Investigação sobre Aspectos do Humor*, no qual busca elucidar uma espécie de teoria e história do humor, cujo embasamento psicanalítico é tão evidente que a tirinha chegou a ser republicada em 1998 no livro *Freud: Conflito e Cultura*, resultante da exposição de mesmo nome que circulou por vários países<sup>106</sup>.

Narrado por um palhaço bobo da Cômte – cujas pontas do chapéu têm formato de pênis

---

<sup>105</sup> Capítulo de livro a ser publicado no projeto *Pensar a loucura: trilhas históricas, culturais, literárias*, organizado por João Roberto Maia e José Roberto Franco Reis.

<sup>106</sup> Conforme mencionado na relação de fontes apresentada entre as páginas 15 e 17 desta tese.

– a HQ é claramente inspirada em *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente*, de Sigmund Freud. Na obra, publicada em 1905, o psicanalista busca demonstrar como as formas de comicidade mantêm um profundo diálogo com o inconsciente, sendo que o chiste, para ele, consiste numa forma de expressar ideias recalçadas (sejam elas desejos ou ofensas) (FREUD, 1905/2017; 196).

A HQ de Spiegelman se inicia com o narrador saindo de uma caixa de surpresas que, por si só, conforme explica um texto no quadrinho, é “um exemplo poderoso de chiste em sua forma primitiva” já que se trata de um brinquedo que causa uma “surpresa momentaneamente ameaçadora” e, logo em seguida, se transforma em motivo de riso, ensinando a criança a “dominar seu medo através do riso” (SPIEGELMAN, 2000: 149). Ao sair da caixa, o Bobo conta uma piada sobre um homem que acreditava estar morto e que, por esta razão, fora levado por sua família a um analista. No consultório, o analista pede que o homem se olhe no espelho por três horas enquanto repete a frase “homem morto não sangra”. Três horas depois, o analista retorna e espeta o dedo do paciente com uma agulha fazendo com que seu sangue escorra. Logo em seguida, o analista pergunta qual a lição se podia apreender daquele momento e, com o dedo ensanguentado, o paciente lhe responde: “que homem morto sangra sim!” (SPIEGELMAN, 2000: 149).

Como uma forma de explicar a lógica por trás da piada, o narrador traz uma introdução sobre a “história e teoria do humor”. Observe, na figura 28, que mesmo o analista que aparece na HQ é ilustrado como uma caricatura de Sigmund Freud. Chamo a atenção para a narrativa histórica na mesma figura 28, na qual o narrador associa o palhaço ao “antigo pai grande e ameaçador que agora é fraco e idiota” (SPIEGELMAN, 2000: 149). O fato de o autor escolher esta analogia para suas reflexões revela como a dinâmica de poder entre pai e filho acaba se tornando uma metáfora filosófica aos moldes edípicos para compreender os mais diversos jogos de poder. Já na figura 29, o bobo - que agora tem a cara do analista - segura uma foto de Sigmund Freud e explica que o que torna a piada do homem morto engraçada é a dinâmica entre uma figura de autoridade – centrada no próprio analista - e um leigo. Logo em seguida, ele explica: “Pela metáfora em forma de trocadilho, este chiste alivia as angústias de castração. O analista/pai tenta, sem sucesso, castrar o bobo/filho” (SPIEGELMAN, 2000: 150). O que vemos na HQ de Spiegelman é um diálogo constante entre a teoria e história do humor à dinâmicas entre autoridade e subalternidade comparadas a uma peleja de pai contra filho ou de indivíduo/instituições. O que torna o palhaço engraçado – e passível de ridicularização – é sua autoridade perdida (SPIEGELMAN, 2000: 149). Da mesma forma, o que torna agradável a piada do morto e do analista, é o triunfo do filho em sua batalha contra o pai:





Figura 28: SPIEGELMAN, Art. "Cracking Jokes: Breve Investigação sobre vários aspectos do humor". In: In: ROTH, Michael S. (org.). Freud: Conflito e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 149..

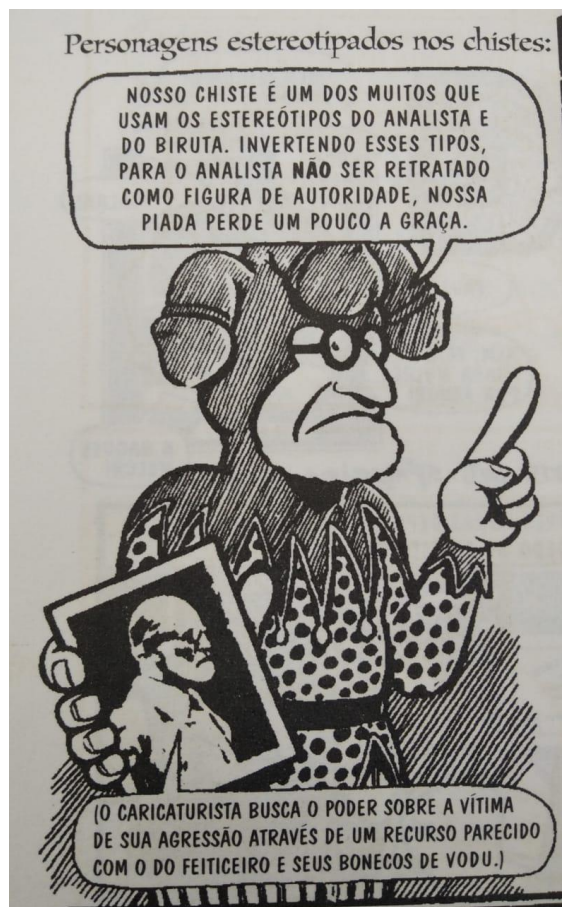


Figura 29: SPIEGELMAN, Art. "Cracking Jokes: Breve Investigação sobre vários aspectos do humor". In: In: ROTH, Michael S. (org.). Freud: Conflito e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 150.

Esta rivalidade pai/filho, aos moldes edípicos, serviu como escopo para muitas das histórias contadas pelos quadrinistas *underground* (SPIEGELMAN, 2000; CRUMB, 2005) deixando transparecer o quanto esse afastamento de sua geração com a anterior era uma questão em debate naquele período. Além disso, na década de 1970, alguns intelectuais também se dedicaram a pensar as rupturas e continuidades da dinâmica familiar do pós-guerra utilizando como parâmetro certas estruturas do Complexo de Édipo. O historiador John Demos (1978), por exemplo, traçou certos paralelos entre o complexo de Édipo e a dinâmica familiar estadunidense. Segundo ele, o “credo do sucesso” financeiro estabelecido nos Estados Unidos desde o século XIX instava aos jovens uma busca por ascensão social e financeira, cujo principal critério era superar a posição social dos próprios pais. Sendo assim, a ideia de sucesso naquele país passou a significar a superação do pai, numa dinâmica que, segundo o historiador, teria convertido a relação pais e filhos numa constante competição (DEMOS, 1978: 34).

Numa estrutura narrativa semelhante - e com referências ao Complexo de Édipo tão óbvias que se aproximam do clichê -, em 1972 Robert Crumb publicou uma tirinha de quatro páginas sobre como o “sonho americano” pode ser compreendido a partir da rivalidade pai/filho. Intitulada *As Confissões de R. Crumb*, a tirinha foi republicada no Brasil em 2005 pela Conrad Editora, no compilado *Robert Crumb: Minha Vida*, com tradução de Daniel Galera.

A tirinha é narrada e protagonizada novamente pelo personagem R. Crumb que, durante a sensação de relaxamento e prazer sentida por ele ao ouvir um disco *folk* de sua coleção, sente-se levado à uma outra dimensão (CRUMB, 2005: 13-14) - que poderíamos interpretar como a psiquê do personagem. Esta outra dimensão aparece na HQ como se fosse o cenário de um programa de auditório cujo apresentador anuncia: “e agora, um passeio pelo mundo maravilhoso de Robert Crumb” (CRUMB, 2005: 15). Logo em seguida, surge no palco um novo personagem que se apresenta como “o irmão Marx desaparecido que nunca fez sucesso!”. Este novo personagem é rejeitado pelo apresentador e empurrado – chutado, na verdade – por através de uma porta que daria acesso a um lugar chamado “Crumblândia!” (CRUMB, 2005: 15). Ao ser empurrado porta adentro, o personagem se vê numa longa queda por um espaço escuro e vazio até se transformar num bebê que, apesar do corpo de um recém-nascido, possuía um rosto de adulto, muito parecido com o de R. Crumb (CRUMB, 2005: 15). Após a transformação, vemos o bebê saindo pelo ventre de uma mulher, como se tivesse acabado de nascer (CRUMB, 2005: 16). Como se observa na figura 30, prontamente, a mulher envolve o bebê R. Crumb em seus seios nus e lhe oferece conforto e proteção maternos numa cena



carregada de erotismo que, numa referência literal à proibição do incesto, é interrompida pela chegada do pai.



Figura 30: CRUMB, Robert. "As cnofissões de R. Crumb". In: \_\_\_\_\_. *Minha Vida*. São Paulo: Conrad, 2005, p. 16.

Nas cenas seguintes, assustado, o bebê tenta voltar para dentro do útero até que é agarrado pelo pai e chutado para fora de casa para arrumar um emprego (CRUMB, 2005: 16). Na rua, sozinho e sentindo falta da mãe, o garoto (que já não era mais um bebê, mas um menino), passa a perseguir mulheres cujo tipo físico o lembravam de sua mãe. Rejeitado, o garoto chora por viver num mundo "frio e cruel" e decide: "Um dia eu mostro pra eles!! Um dia, quando eu for grande, eles vão lamentar!!" (CRUMB, 2005: 17). A história se fecha com a narração indicando que "assim o sonho americano foi cravado no coração de um menino, inaugurando uma poderosa ambição que varreria tudo em seu rumo!" (CRUMB, 2005: 17).

Em certa medida, a conclusão da HQ apresenta alguma coincidência com as reflexões do historiador John Demos (1978) acima mencionadas se considerarmos que o "sonho

americano” e a “poderosa ambição” do protagonista surgem como uma forma de retaliação contra o pai, após ter a realização de seus desejos impedida por ele. Como não podia vencer o pai numa disputa pela mãe, R. Crumb o faria na esfera do sucesso financeiro – que na HQ é chamado de “sonho americano”.

\*\*\*

As HQs analisadas neste capítulo apresentam, sob o olhar irônico dos quadrinistas *underground*, as relações estabelecidas pela típica família dos subúrbios estadunidenses como permeadas de incoerências e conflitos, muito distante daquele modelo que o país apresentava a seus cidadãos e ao mundo por meio da cultura pop e da publicidade.

Em Kominsky-Crumb (2011) a principal fonte de mal-estar da personagem Bunch se encontra nos desenfreados ideais de consumo de sua família e na pressão de seus pais para que ela se enquadre nos mais diversos padrões sociais.

A obra de Art Spiegelman (2009; 2020), por sua vez, traz histórias de personagens tomados pela sensação de culpa e angústia pelo fato de terem escolhido romper com as antigas tradições e valores tão caros à geração de seus pais.

Já em Robert Crumb (2005), questões que remetem à teoria freudiana do complexo de Édipo dão o tom da história de um garoto cujos problemas se deram justamente a partir de sua rivalidade com o pai pelo amor e atenção da mãe.

O que a maior parte destas histórias têm em comum é o fato de a principal fonte de culpa e mal-estar de seus personagens se encontrar no âmago da família patriarcal. O mesmo modelo familiar que Herbert Marcuse (1986: 73), apropriando-se das teorias freudianas, definiu como uma das instituições responsáveis – ao lado da escola, escritório, Estado - pela perpetuação entre as gerações da culpa inconsciente originada pelo assassinato do pai primevo<sup>107</sup>. Ou seja, a psicanálise que outrora servira a muitos médicos e psiquiatras de modo a auxiliar na construção de um modelo específico de família, agora era apropriada por sujeitos que visavam desconstruir este mesmo modelo, apontando-o como uma das principais causas de sofrimento dos sujeitos.

---

<sup>107</sup> Ver “Horda Primeva (mito)” no Breve Glossário de Conceitos Psicanalíticos. Página 166 desta tese.

## Capítulo 4 – Gozar da liberdade

Nos últimos capítulos, apresentei as maneiras pelas quais os artistas do *underground* teceram críticas a determinados valores sociais estabelecidos e busquei demonstrar como muitas das contestações presentes em seus quadrinhos foram embasadas em ideias que vinham, dentre tantas outras fontes, da psicanálise. Partindo de noções advindas do campo psicanalítico, como *trauma* ou *neurose*, estes artistas escancararam em suas obras o potencial repressor e danoso de diversas instituições sociais e da família nuclear.

Neste ponto de minha tese, já próximo do fim, creio que seja pertinente apresentar um outro lado. Da mesma forma que os jovens da contracultura – e conseqüentemente os quadrinistas *underground* – apontaram as falhas e a hipocrisia de sua sociedade, eles também buscaram e propuseram soluções. Não bastava contestar e apontar o que estava errado no mundo, era necessário pensar quais seriam as balizas para o estabelecimento de uma nova sociedade, menos repressora e muito mais justa e pacífica. E foi neste momento que a construção de novas formas de viver e explorar a sexualidade surgiu como uma das soluções apresentadas.

A geração da contracultura tomou a questão do sexo como um tabu a ser quebrado e, em suas mãos, a sexualidade “ocupou um lugar muito importante como um determinante simbólico da identidade da contracultura” (BAILEY, 2002: 307). Tratava-se assim de uma sexualidade transgressiva que buscava não apenas uma nova experiência do viver e do estar no mundo, mas também uma linguagem visual e verbal que desafiasse o sistema.

Os quadrinistas *underground* exerceram um importante papel nessa busca e a cultura psicanalítica em que estavam inseridos teve também aí um grande impacto na forma como esta revolução foi concebida e expressa. Este capítulo final dedica-se justamente a demonstrar as maneiras pelas quais os artistas *underground* se apropriaram de referenciais teóricos da psicanálise, selecionando-os e utilizando-os entre as principais ferramentas na proposição de uma nova sociedade.

Assim, nas páginas a seguir, reflito sobre a revolução sexual de 1960 e 1970 e sobre como as propostas de Herbert Marcuse sobre a ressexualização do corpo influenciaram sua popularização. Reflexos de tais teorias podem ser encontradas, como demonstro, em histórias em quadrinhos de artistas que buscaram meios para ressignificar o amor e a sexualidade. Apresento também como muitas destas ideias acabaram tomando rumos controversos no movimento dos *comix underground* – e na contracultura de modo geral – causando rupturas no interior dos movimentos e fazendo com que novas vozes, em especial, as femininas, se

levantassem com o fim de construir novos sentidos para a revolução que almejavam.

#### **4.1. Faça amor, não faça guerra**

Ao ter acesso às HQs produzidas durante o movimento *underground*, é inevitável notar a frequência com que cenas de sexo são retratadas. Principalmente aos leitores de quadrinhos habituados à revistas do mercado convencional - como as de super-heróis ou da Disney - as constantes imagens de órgãos genitais, nudez gratuita e sexo selvagem dos *comix* podem causar certo espanto.

A figura 31, por exemplo, trata-se de um desenho feito por Gilbert Shelton para a revista *Hydrogen Bomb and Biochemical Warfare Funnies*, de 1970, na qual vemos quatro personagens que, aparentemente acabaram de fazer sexo grupal, num quarto repleto de drogas e revistas em quadrinhos espalhadas pelo chão. Ainda na cama, uma personagem nos conduz a entender que a leitura daquelas revistas é que os instigou ao ato sexual ao afirmar: “Uau! Isso foi longe! Vamos ler mais alguns deles e fazer de novo!”. Esta interpretação é confirmada pelo selo ilustrado logo abaixo da HQ com a mensagem “O chefe da polícia secreta diz: revistas em quadrinhos levam à degeneração”, de maneira a ironizar as diversas críticas das autoridades contra esta arte. Alguns dos cartazes colados na parede do quarto indicam a postura política dos personagens, como “Matem os porcos”, - referindo-se à polícia - e ”Resista ao Estado”. Chamo a atenção ainda para o cartaz onde se lê a frase “fuck for peace” ou “foder pela paz”, que apresenta uma interpretação no qual o sexo é compreendido como uma alternativa à guerra e à violência.





Figura 31: SHELTON, Gilbert. Sem título. In: CRUMB, Robert. et al. Zap Comix. 2ª edição. São Paulo: Conrad editora. 2005, p 22.

Em texto intitulado *Sex as Weapon: underground comix and the paradox of liberation*<sup>108</sup>, Beth Bailey faz uma análise acerca dos objetivos e contradições<sup>109</sup> do movimento *underground* dos anos 1960 e 1970 a partir da sexualidade reproduzida nas páginas de muitos jornais produzidos pela Nova Esquerda. De acordo com ela, as representações do sexo nestes jornais tinham dois propósitos que, em muitos casos, se misturavam durante a execução. O primeiro propósito era usar representações gráficas ou ‘ofensivas’ de sexo para confrontar e ofender a sociedade dominante. O segundo propósito era usar o sexo como um símbolo de liberdade e libertação, “buscando imagens, linguagens e atitudes que claramente transcendiam as restrições de uma sociedade repressiva” (BAILEY, 2002: 308).

A psicanálise comparece como apoio teórico que dá base científica à ideia de que a livre expressão da sexualidade se constituiria como antídoto contra os principais problemas daquela sociedade. Por exemplo, no livro autobiográfico em que fala sobre suas vivências entre a contracultura e os *hippies* durante os anos 1960, o psicólogo Charles Slack interpreta o surgimento daqueles movimentos a partir de uma oposição entre Eros e Thanatos, ou a clássica oposição entre pulsão de vida e pulsão de morte (FREUD, 1920/2016). Segundo ele, tanto as propostas de liberação da sexualidade<sup>110</sup>, quanto a suspeição frente aos constantes avanços tecnológicos foram as raízes das quais “brotou a flor completa do que Freud e Marcuse previram cuidadosamente ter duas partes: o componente sexual ou desejo de vida, Eros, popularmente conhecido como ‘revolução sexual’, e o desejo de morte, Thanatos, a Grande Morte” (SLACK, 1973: 95).

A expressão “revolução sexual” foi cunhada na Alemanha durante a década de 1920, a partir do trabalho do psicanalista Austríaco Wilhelm Reich, mas foi apropriada por diversos sujeitos, ganhando novas significações ao longo do século XX. Adepto das ideias de Marx e Engels, Reich dedicou-se a construir um saber que conciliasse a psicanálise com seus ideais de transformação e justiça social, tornando-se um dos principais nomes do freudomarxismo (DUNKER, 2006: 398). Contudo, foi no campo da sexualidade que suas ideias mais populares foram desenvolvidas (ROUDINESCO; PLON, 1998: 651). Grande parte de suas teorias tem suas bases firmadas numa profunda valorização do orgasmo genital, compreendido por ele como o principal meio de descarregar a libido acumulada e, conseqüentemente, evitar o

---

<sup>108</sup> Em tradução livre “Sexo como arma: Os quadrinhos *underground* e o paradoxo da libertação”.

<sup>109</sup> Contradições que serão exploradas mais a fundo nos próximos tópicos deste capítulo.

<sup>110</sup> No texto original, o autor afirmou: “Such free impulses, unleashing the repressed to do anything and everything just because it is one's own thing stemming from one's own inner seeds, was the inner origin of the madness of the sixties”. Ou, em tradução literal livre: “Esses impulsos livres, liberando o reprimido para fazer tudo e qualquer coisa só porque é vem de si mesmo, brotando de suas próprias sementes internas, foi a origem interna da loucura dos anos sessenta”. (SLACK, 1973: 95).



surgimento ou desenvolvimento das neuroses (ALBERTINI, 2015: 62). Como afirmou em sua obra *A função do Orgasmo*: “Não há neurose sem perturbações da função genital” (REICH, 1927/1977: 35). Mesmo Freud chegou a referir-se ao jovem Reich, em carta à sua amiga Lou Andreas-Salomé, como “um bravo, mas impetuoso criador de cavalos-de-batalha que agora venera no orgasmo genital o contraveneno de toda neurose” (FREUD apud ROUDINESCO; PLON, 1998: 651). Mas Reich acabou despertando a oposição de Freud e seus seguidores mais ortodoxos, especialmente pelo fato de que suas teorias, fundadas “no desenvolvimento de uma felicidade orgástica, acreditavam no ultrapassamento do conflito subjetivo pelo sexo, negando os ‘paradigmas da pulsão de morte’” (ROUDINESCO; PLON, 1998: 651). Ainda assim, em sua cruzada por “libertar os europeus de séculos de escravidão social, política e psicológica”, o psicanalista fundou várias clínicas na Europa dedicadas à sexologia e à campanhas informativas sobre controle de natalidade e aborto (ALLYN, 2016: 04). Tais projetos foram interrompidos na década de 1930 com a instabilidade na Europa decorrente da ascensão do nazismo (ALLYN, 2016: 04). Contudo, seu livro *The Sexual Struggle of Youth*, de 1932, fez suas ideias circularem amplamente, não só nos países de língua alemã, como nos Estados Unidos, onde foi reimpresso em 1945 sob o título *The Sexual Revolution* [A revolução sexual] (ALLYN, 2016: 04).

A partir de então, a expressão “revolução sexual” passou a ser apropriada nos Estados Unidos por diferentes sujeitos. Em 1954, por exemplo, o sociólogo russo Pitirim Sorokin (1956), que naquele momento era acadêmico de Harvard, usou o termo para se referir à constante sexualização da cultura que, segundo ele, seria capaz de levar a sociedade estadunidense ao colapso. Para o sociólogo, certa “obsessão em sexo” que teria ocupado a imprensa popular, a ciência, a lei e as várias esferas sociais estaria intimamente ligada ao aumento na taxa de divórcios, o encolhimento da família e toda uma ética e modo de vida hedonistas (SOROKIN, 1956). Referindo-se às cenas de nudez e sexo que passavam a ocupar as páginas das revistas e da literatura de vanguarda e outros fatores como a valorização do *sex appeal* como condição para o sucesso, o sociólogo descreveu esta “revolução sexual” como a proliferação de um erotismo que “(...) nos bombardeia continuamente, do berço ao túmulo, de todos os pontos de nosso espaço vital, em quase todas as etapas de nossa atividade, sentimento e pensamento” (SOROKIN, 1956: 54).

Nos anos 1960, a ideia de “revolução sexual” passou a designar também movimentos mais progressistas, como é possível observar nesta breve síntese do historiador David Allyn na introdução de seu livro *Make love, not war*:

No início dos anos sessenta, a "revolução sexual" foi usada para descrever o impacto suspeito da pílula anticoncepcional, recém-inventada, no comportamento de estudantes universitárias brancas, de classe média. Alguns anos depois, o termo foi empregado para descrever o repúdio à censura literária pela Suprema Corte dos Estados Unidos. Foi emprestado para caracterizar os desenvolvimentos no estudo científico do comportamento sexual, principalmente por Masters e Johnson. No final dos anos sessenta, a "revolução sexual" foi invocada para se referir à nova franqueza na cultura americana, especialmente a súbita aceitação da nudez no cinema e no palco (ALLYN, 2016: 04-05).

Já nos primeiros anos da década de 1970, continua Allyn (2016: 05), a revolução continuou a ser ressignificada, principalmente a partir da exibição de filmes de sexo-hardcore nos cinemas e a abertura de clubes privados de sexo grupal.

Contudo, interessa-nos principalmente os contornos que a revolução sexual ganhou ao ser apropriada pelos jovens da contracultura que, além de a utilizarem para se referir à “liberdade de fazer sexo onde e quando se desejassem” (ALLYN, 2016: 05), também a transformaram num instrumento de contestação política e social (ALLYN, 2016).

Esta forma de compreender a sexualidade livre como uma solução à violência, à guerra e às diversas questões sociais daquele período se aproximam muito das ideias popularizadas por Herbert Marcuse acerca da “ressexualização do corpo”. Para Marcuse, a oposição entre “civilização” e o “bem-estar” da humanidade, sugerido por Freud em *O Mal-Estar na civilização* diz respeito a uma condição histórica e que poderia ser radicalmente transformada<sup>111</sup>. Segundo ele, com a construção de uma nova racionalidade na qual a gratificação da libido fosse livre e mais importante que a atividade laboral, seria possível abolir os controles repressivos da civilização: “uma nova experiência básica de ser transformaria integralmente a existência humana” (MARCUSE, 1986: 139)

Tais ideias passaram a ser exploradas pelos jovens nas universidades progressistas, a partir da “convicção de que as instituições e práticas da civilização moderna estavam em desacordo com a realização humana” (BRONSTEIN, 2011: 26). A *Weltanschauung* acabou se somando a um conjunto de fatores históricos, produzindo uma grande reformulação nos costumes das novas gerações.

Um destes fatores foi o surgimento da pílula anticoncepcional, que ofereceu à mulher a possibilidade de ter relações sexuais a qualquer momento, livre de preocupações com uma gravidez indesejada (ALLYN, 2016: 34). O método contraceptivo oral conhecido apenas como “a pílula” foi desenvolvido em 1957 e licenciado pela *Food and Drug Administration* em 1960

---

<sup>111</sup> Conforme mencionei entre as páginas 44 a 49.

(ALLYN, 2016: 33). Na ocasião, ainda que muitos estados conservadores tivessem se posicionado contra sua venda e uso, a nível nacional muitos políticos de Washington apoiaram quaisquer medidas capazes de controlar uma explosão populacional, especialmente nos países em desenvolvimento (ALLYN, 2016: 35). O desenvolvimento da droga estava de acordo com a preocupação política, tão enraizada na Guerra Fria, de que uma nação superpopulosa pudesse se tornar um terreno fértil para o crescimento da popularidade do socialismo. O controle de natalidade, dessa forma, era uma medida do governo incentivada não apenas para os Estados Unidos, mas também para os países do então chamado “terceiro mundo” (ALLYN, 2016: 35). Dwight Eisenhower, que foi presidente do país entre 1953 e 1961, tornou-se grande apoiador do controle de natalidade, chegando a ser presidente honorário da *Planned Parenthood*, uma instituição dedicada a este fim (ALLYN, 2016: 35). Até mesmo John Kennedy, presidente em exercício quando a pílula foi lançada, apesar de sua criação católica<sup>112</sup>, apoiou o uso de métodos contraceptivos sob justificativa de acreditar na separação entre Estado e religião (ALLYN, 2016: 35).

A pílula não só se tornou a “contracepção palatável para os mais puritanos”, levando o controle de natalidade a figurar nas capas de revistas de família (ALLYN, 2016: 40), como também se tornou símbolo da revolução sexual. Num momento em que tabus sobre o sexo antes do casamento tornavam-se cada vez menos influentes, a pílula teve um importante papel ao solidificar a ideia de que o sexo não era necessariamente um ato estritamente ligado à reprodução e de que a sexualidade poderia ser um campo profícuo de autoconhecimento, prazer e reciprocidade (BRONSTEIN, 2011: 28; BINKLEY, 2007: 170).

Em meio a esta conjuntura, os jovens que vinham propondo fazer a revolução sexual passaram a defender a ideia do amor livre, “um *ethos* de conduta sexual sem compromisso, com múltiplos parceiros e orientada para a realização”, popularizando expressões como “sexo não é diferente de um aperto de mão” e “castidade gera desperdício” (BRONSTEIN, 2011: 28). Muitos deles distribuíram panfletos sobre a liberação sexual e, na Universidade de Stanford, por exemplo, universitários apoiadores e membros do movimento chegaram a coletar 450 assinaturas em apoio à distribuição de contraceptivos às mulheres solteiras em 1966 (ALLYN, 2016: 50). Em pouco tempo, esses ideais passaram a ganhar contornos mais políticos. Segundo Allyn (2016:50), a relação entre liberação sexual e ativismo estudantil foi legitimada principalmente a partir do momento em que os jovens passaram a vender *bottoms* com a frase

---

<sup>112</sup> Por estar em desacordo com sua doutrina, a Igreja Católica manteve uma histórica oposição aos métodos de controle de natalidade que foram reiteradas nas décadas de 1940 e 1950 por um conjunto de proclamações papais (ALLYN, 2016: 32).

“Faça amor, não faça guerra”, já que “o slogan expressava a visão comum de que a liberação sexual levaria a uma diminuição das tensões sociais”.

Esta entrada dos movimentos de liberação sexual na esfera da contestação política também foi reforçada a partir da apropriação das ideias defendidas por Herbert Marcuse, para quem uma nova forma de viver a sexualidade estaria completamente relacionada à transformações culturais e sociais que poderiam culminar na construção de uma sociedade menos repressiva. Para o filósofo:

Tendo deixado de ser usado como instrumento de trabalho em tempo integral, o corpo seria ressexualizado. A regressão envolvida nessa propagação da libido manifestar-se ia, primeiro, numa reativação de todas as zonas erotogênicas e, conseqüentemente, numa ressurgência da sexualidade polimórfica pré-genital e num declínio da supremacia genital. Todo o corpo se converteria em objeto de catexe, uma coisa a ser desfrutada – um instrumento de prazer. Essa mudança no valor e extensão das relações libidinais levaria a uma desintegração das instituições em que foram organizadas as relações privadas interpessoais, particularmente a família monogâmica e patriarcal (MARCUSE, 1986: 172).

A obra de Marcuse foi fundamental entre os jovens em sua luta pela liberação sexual nos anos 1960 e 1970. Foi exatamente este o período em que os *baby boomers* chegaram às universidades, logo, a população universitária era maior do que nunca (ALLYN, 2016: 50). E foi justamente neste espaço que muitos jovens estudantes popularizaram a ideia de que o sexo era um ato de libertação e que, além de bom e natural, era capaz de desafiar as balizas “corruptas e artificiais” da sociedade estadunidense “estabelecidas pelas gerações mais velhas” (BRONSTEIN, 2011: 28).

Para estes jovens, que haviam crescido sob ameaças de uma guerra nuclear e perdiam vários de seus amigos na Guerra do Vietnã, as ideias de Marcuse ofereceram uma alternativa ao cenário de violência e pessimismo que viviam (ALLYN, 2016: 197).

A ideia de que a construção de uma sociedade na qual a sexualidade não fosse um tabu poderia derrubar impérios de ganância e violência pode ser observada também em obras como *The Sex Marchers*, publicado originalmente em 1968 pelos ativistas dos direitos civis e da liberdade sexual Jefferson Poland e Sam Sloan. Na obra, os autores afirmam que “nossa capacidade de violência é um transbordamento, uma consequência natural de nossa sexualidade recalçada, nossas libidos enjauladas” (POLAND; SLOAN, 1968: 08).

Dessa forma, a sexualidade passou a ser resignificada pelos jovens da contracultura como algo carregado de “valores de autonomia, totalidade e individualidade” e serviu como base para a construção de uma poderosa celebração do corpo (GERHARD, 2001: 85).

Em seu breve panorama acerca da escrita da história do corpo, o historiador Roy Porter (1991b) esclarece que, durante séculos, uma visão dualista do homem “entendida como uma aliança ansiosa da mente e do corpo, da psique e do soma” foram reafirmadas por preceitos clássicos e judaico-cristãos de nossa herança cultural. Mesmo que por caminhos diferentes, ambas tradições enalteciam a mente – ou a alma – enquanto o corpo foi visto como objeto de desonra e impureza (PORTER, 1991b: 292), de modo a sancionar “sistemas inteiros de relações de poder auto-regulado” (PORTER, 1991b: 293). Esta puritana suspeição em relação ao corpo, no entanto, teria sido subvertida por um processo de desmistificação ocorrido nas sociedades ocidentais durante os séculos XIX e XX (PORTER, 1991b: 293). A contracultura e a revolução sexual dos anos 1960 – assim como outros fatores e eventos - teriam exercido um grande papel nesta revolução cultural (PORTER, 1991b: 293) ao defender uma noção do corpo não mais como objeto de pecado, mas como “fonte de realização pessoal e auto expressão livre” (BRONSTEIN, 2011: 27-28). Como esclarece a pesquisadora Jane F. Gerhard, o corpo defendido pela contracultura “era um corpo livre dos efeitos do racismo, classismo, tecnologia e recalque sexual. O utopismo do momento sustentava que a união de corpos autênticos na liberdade e no prazer forneceria a cola para a comunidade amada” (GERHARD, 2001: 85).

E os quadrinhos *underground*, situados em meio a este momento de transição, refletiram a construção de uma nova relação dos sujeitos com o corpo e a sexualidade. Isso pode ser observado, por exemplo, na tirinha de duas páginas de Aline Kominsky-Crumb, publicada em 1975 e intitulada “Bunch se diverte sozinha”. A HQ apresenta cenas em que a personagem extrai espinhas internas, se coça, se masturba, se bronzeia e experimenta o gosto e o cheiro de alimentos ou de fluidos vindos de seu próprio corpo. Por fim, como se observa na figura 32, a personagem adormece e, quando a luz do sol a acorda na manhã seguinte, nua em sua cama, ela recomeça seu processo de autoconhecimento corporal (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 31-32).



Figura 32: KOMINSKY-CRUMB, Aline. Bunch se diverte sozinha. In: \_\_\_\_\_. Essa Bunch é um amor. Conrad editora, 2011, p. 32.

Trata-se de uma história simples sobre Bunch interagindo e explorando seu próprio corpo sem qualquer forma de censura. Em muitas das histórias da personagem, vimos Bunch sujeitar sua sexualidade e seu corpo à expectativas e prazeres alheios aos seus, como nas cenas em que faz sexo contra a vontade (KOMINSKY-CRUMB, 2011; 13-14; 21-22) ou como na HQ “Minha banha nos separou” em que Kominsky-Crumb narra uma história em que Bunch

se dedica à várias dietas de emagrecimento para agradar seu namorado Herbie. Por fim, a garota decide se medicar a pedido do namorado e, em tom de ironia, afirma: “Aceitei o conselho de Herb! Fomos juntos ao médico e comprei uns remédios ótimos. Agora não tenho apetite nenhum... E ganhei de brinde uma personalidade ótima!” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 30). A frase final nos leva a refletir ainda sobre as maneiras como a personagem pôde ser alienada de si própria, não apenas no nível do corpo, mas também a nível psíquico, ao ser quimicamente aprisionada/reprimida pelos medicamentos. Em “Bunch se diverte sozinha”, no entanto, observamos uma ressignificação na qual o corpo torna-se fonte de diversão para a própria personagem. Tomando seu corpo de volta para si, Bunch se envolve em um prazeroso processo de autoconhecimento e a própria frase dita pela personagem no último quadrinho, “Meu corpo é uma fonte infinita de diversão!” (KOMINSKY-CRUMB, 2011: 32), expressa um entendimento do corpo como fonte e instrumento de prazer para si própria.

Já em *Pequenos Sinais de Paixão*, tirinha de Art Spiegelman publicada em 1974, o artista expressa um ideal de romantismo a partir de uma nova configuração, sobrepondo entre textos e ilustrações, uma narrativa romântica com cenas de uma sexualidade explícita e não monogâmica, oposta àquela tradicional burguesa.

A HQ foi construída a partir de uma estrutura peculiar, ao contar sua história a partir de fragmentos de duas narrativas textuais distintas que se intercalam entre os quadrinhos. Apesar de distintas, estas duas narrativas se completam, conduzindo o leitor a determinada interpretação de sua história.

A primeira narrativa textual apresenta os personagens da HQ e se dedica a narrar a história:

Aí tem a Marsha, ela é anã e fica na cabine do Roxie vendendo bilhetes. E aí tem o Augie, que pinta placas numa loja. E Augie é anão. E é isso, mas tem também o Bernie Nojento, que é corcunda. Ele é nojento quando está bêbado, e está sempre bêbado. Então ele é chamado de Bernie Nojento (SPIEGELMAN, 2009: s/p).

A segunda narrativa textual é a citação de um livro teórico de Jack Woodford<sup>113</sup> sobre os clichês românticos da literatura que jogam com a expectativa do leitor ao apresentar um casal de personagens que claramente ficará junto no fim da história, mas que deve passar por uma série de contratempos até que isso aconteça.

Ambas narrativas textuais – uma narrando a HQ e outra problematizando a literatura

---

<sup>113</sup>Referência segundo a nota de Art Spiegelman: WOODFORD, Jack. Tentativa e erro: o segredo da escrita que vende. Nova York: Garden City Pub, 1993, p. 22-23.



romântica – acompanham as ilustrações que mostram o personagem Bernie nojento saindo de um cinema erótico e tropeçando numa lata de tinta usada por Augie, o anão. A junção entre as duas narrativas textuais e as ilustrações constrói uma expectativa no leitor de que Augie seguirá o rastro de tinta e chegará até a anã Marsha por quem irá se apaixonar. A HQ, contudo, termina antes que isso aconteça, deixando os próximos acontecimentos para a imaginação do leitor.

A presença do texto de Jack Woodford sugere a possibilidade de que aquela seja uma história de amor comum, como àquelas presentes nos clichês dos livros românticos. Contudo, as ilustrações trazem também cenas explícitas de sexo a três – do filme que Bernie via no cinema – e se intercalam com cenas dos três protagonistas da história. Em toda sua não-linearidade, a HQ pode incitar dúvidas sobre quais cenas os “pequenos sinais de paixão” do título se referem de fato: ao casal de anões ou às cenas de sexo explícito do filme erótico?



Figura 33: SPIEGELMAN, Art. Pequenos Sinais de Paixão. In \_\_\_\_\_ Breakdowns: Retrato do artista quando jovem. Editora Schwarcz, 2009, s/p.

A história de amor narrada por Spiegelman, neste sentido, foge ao estilo convencional de muitas narrativas românticas do período – como aquelas de Hollywood - que enalteciam ideais de amor e monogamia carregados de pureza e delicadeza.

É importante lembrar aqui que, para Freud, os diversos vínculos humanos, especialmente os laços amorosos, tratavam-se de “laços libidinais desviados de seus objetivos sexuais” e que foram construídos pela civilização com um meio de amenizar o sofrimento dos sujeitos por não terem sua libido satisfeita (ROUDINESCO; PLON, 1998: 491). Corroborando com esta reflexão, Marcuse afirma que este “amor” romântico, domesticado e aprisionado a uma junção de sexualidade” e “afeto” dialoga estreitamente com um modelo de sociedade na qual a “força plena da moralidade foi mobilizada contra o uso do corpo como mero objeto, meio e instrumento de prazer” (MARCUSE, 1986: 171). Este mesmo amor romântico, criticado por Freud e por Marcuse e tão explorados por Hollywood e pela literatura romântica (KAPLAN, 2000) são desconstruídos por Spiegelman em sua HQ a partir de uma história de amor alheia aos padrões monogâmicos e convencionais. Em *Pequenos Sinais de Paixão*, Spiegelman debocha dos clichês românticos defendidos pela burguesia e classe média e parece refletir sobre novas formas de amar, mais livres, mais casuais e menos baseada em relações sociais de posse (MARCUSE, 1986: 171).

#### **4.2. Caindo no Clichê**

Apesar de muitos quadrinistas *underground* terem dedicado sua obra a pensar e sugerir novos modos de relação com o próprio corpo, nem todos trouxeram grandes contribuições ao movimento de liberação sexual e aos objetivos mais amplos da contracultura. Pelo contrário, em muitos casos, ao apontar a miséria da sociedade a partir da transgressão artística, esses quadrinistas acabaram por cimentar outras formas de opressão e preconceito, sucumbindo “aos seus próprios clichês – sexo, drogas e hedonismo, exauridos de vontade política – e broxaram, recuando para as margens da cultura” (HATFIELD, 2005: 19).

Em tese sobre a revista *underground Zap Comix*, a historiadora da arte Amy Pederson (1998: 62) ressalta o alinhamento de algumas HQs *underground* com as ideias de Herbert Marcuse, especialmente no que diz respeito ao “abandono das convenções e das inibições sexuais para reconciliar a humanidade com o princípio do prazer”. No entanto, em muitas destas HQs, como as de Robert Crumb por exemplo, não havia qualquer acréscimo à revolução sexual ou qualquer intencionalidade de construção de um novo futuro (PEDERSON, 1998: 62). De fato, em uma posição distinta daquela abordada pelos militantes da revolução sexual, grande parte dos quadrinistas *underground* não tinha qualquer proposta de relacionar a liberação do comportamento sexual e da libido ao alcance de um objetivo utópico. “Em vez disso”, diz Pederson, “eles combinaram expressões de liberdade sexual com ataques muitas vezes cruéis

à sociedade (e aos corpos das mulheres) (...)” (PEDERSON, 1998: 62).

Seguindo a mesma direção de Pederson, penso que a popularização das cenas de sexo em algumas HQs *underground* tem laços de continuidade com a exposição de pornografia que passou a ganhar espaço nos cinemas durante os anos 1970. Ambas exploram agressivamente os ideais de liberdade sexual apresentados em imagens e roteiros sem propor qualquer reflexão sobre seus objetivos e consequências. De fato, foi a partir deste período que, não apenas o cinema convencional passou a exibir cenas de sexo explícito, como cresceu o mercado de revistas sobre o tema – para além da *Playboy*, que existia desde 1953 – que traziam fotos de nudez frontal e dançarinas de topless, além de livrarias e cinemas destinados apenas ao entretenimento adulto masculino (BRONSTEIN, 2011: 64).

Nos cinemas, até as décadas de 1950 e 1960 as cenas de sexo explícito eram exibidas apenas em filmes mudos em preto e branco, produzidos no formato de curtametragem e não traziam qualquer narrativa complexa ou envolvente (WILLIAMS, P., 2019: 05). Eram filmes geralmente produzidos de forma anônima e ilegal e exibidos em ambientes exclusivamente masculinos (WILLIAMS, L., 1999: 74). Contudo, em 1972, a estreia do filme *Garganta Profunda* nos cinemas convencionais redefiniu os padrões do que era considerado obsceno em Hollywood (BINKLEY, 2017: 172). O filme sobre uma jovem que descobre que seu clitóris se encontra na garganta, apresenta a garota explorando seu fenômeno fisiológico a partir de longas sequências de cenas de sexo oral (BINKLEY, 2017: 172) e cenas explícitas de penetração e ejaculação (BRONSTEIN, 2011: 72). *Garganta Profunda* atraiu um público composto por homens e mulheres, jovens e de meia-idade, ricos e de classe média (BRONSTEIN, 2011: 74) e foi definido como “o primeiro filme pornográfico a ser considerado digno de interesse para um público de vanguarda, pensado para manter gosto e sofisticação no reino da cultura” (BINKLEY, 2017: 172). Celebrado principalmente por jornalistas e intelectuais (BRONSTEIN, 2011: 75), o filme foi capaz de elevar a história do sexo no cinema a uma nova era: no início dos anos 1970, estadunidenses viam mais pornografia do que nunca (P. WILLIAMS, 2019: 05).

Contudo, ainda que parte deste *boom* da pornografia tenha sido influenciado, entre outros fatores, pela liberação de costumes advinda da revolução sexual da contracultura (SIDES, 2006: 356; McMILLAN, 2011: 175), não trazia qualquer espaço de discussão sobre utopias, nudez e sexo, se propondo como puro entretenimento para o gozo do corpo. Como apontam Lasch (1983), Kehl e Bucci (2004) ou Santi (2005: 185), “o gozo aparece (...) inicialmente como uma possibilidade e então passa a ser um dever. Aquele que não goza, deve estar doente”.

A expansão da pornografia e da sexualidade na mídia – expressa em personagens ostentando *sex appeal* nas séries de TV, o apelo da publicidade para a sensualidade, etc. – representou nada além da captura da revolução sexual pelo mercado (BRONSTEIN, 2011: 65).

Em artigo publicado em 2019, o teórico literário Paul Williams produz uma análise da HQ *Pequenos Sinais de Paixão* de Spiegelman (2009) compreendendo-a como uma forma de refutar aqueles que defendiam que a pornografia seria a representação da libertação da moral sexual repressiva. Para ele, Spiegelman era cético em relação à liberdade de expressão sexual (WILLIAMS, P., 2019: 03) e sua HQ teve o objetivo de demonstrar como a pornografia não só era vazia em relação à estrutura narrativa, como também valorizava estritamente o gozo estritamente masculino (WILLIAMS, P., 2019).

No tópico anterior discuti sobre o posicionamento de Spiegelman em relação à libertação da sexualidade – compreendo sua HQ como um desafio às convenções puritanas sobre o amor romântico alinhadas à ética da maturidade e sustentadas pelo cinema e pela literatura de seu tempo. Por outro lado, tendo a concordar com Williams em relação ao fato de que *Pequenos sinais...* traga uma crítica à valorização da pornografia. Contudo, nem todos os quadrinistas *underground* acompanharam esta crítica, sendo que muitos deles continuaram a reproduzir antigos preconceitos. Isso pode ser observado, por exemplo, em uma HQ de 1968 do artista *underground* S. Clay Wilson, publicado no Brasil em 2005 pela Conrad Editora, em uma coletânea que reúne várias HQs originalmente publicadas na revista *Zap Comix* durante o período *underground*.

A história intitulada *Capitão Sporra e os Piratas Perversos* trata das aventuras de um grupo de marinheiros homossexuais liderados pelo Capitão Sporra:





Figura 34: WILSON, S Clay. "Capitão Sporra e os Piratas Perversos". In: CRUMB, Robert et al. Zap Comix. São Paulo: Conrad Editora, 2005, p. 76.

A HQ narra as aventuras dos piratas que, em seu navio em alto mar, se tocam e transam enquanto decidem a próxima viagem, até que são atacados pelo "Coxas Trêmulas", um navio inimigo tripulado por um grupo de piratas lésbicas lideradas pela Capitã Fátima. Quando o navio de Sporra é invadido, os dois grupos piratas logo iniciam uma pitoresca batalha cujo combate não é realizado apenas por meio de armas, mas também a partir de toques sexuais e sexo oral. Em certo momento, os dois capitães entram num combate corpo a corpo e rolam pelo convés até cair numa escotilha onde continuam sua luta. "Àquela altura", diz o narrador, "a luta entre os piratas perversos e as lésbicas havia amainado... Todos estavam cansados. O sentimento espalhou-se pelo navio, todos queriam parar de lutar para fazer sexo!" (WILSON, 2005: 85). A história se encerra no momento em que, com o navio de Sporra afundando, todos os marujos deslocam-se para o navio de Fátima onde resolvem "fazer uma grande orgia", esquecendo-se dos dois capitães que lutavam e afundavam junto do navio (WILSON, 2005: 85).

Ainda que a conclusão da HQ possa ser interpretada como a história de dois grupos inimigos cuja paz é selada a partir da tensão sexual articulada como Eros pelo sexo entre eles, todo seu desenvolvimento é sustentado pela hipersexualização e ridicularização dos personagens por serem homossexuais. Como afirmou o pesquisador Roy Cook (2017: 38) sobre a homossexualidade na HQ de Wilson e de outros artistas, "embora sejam notáveis por introduzir tão cedo tópicos anteriormente tabus nos quadrinhos, as próprias representações eram geralmente estereotipadas e negativas". Neste ponto, a história vai no caminho inverso

de um dos mais expressivos movimentos da contracultura estadunidense: o movimento gay. Falamos aqui de um momento em que, no clima contracultural dos anos 1960, muitos grupos homossexuais passaram a lutar pelo direito dos gays de existirem e atuarem na sociedade, buscando desconstruir a imagem da cultura dominante estadunidense que continuava a apontar como modelo de normalidade e sucesso o “casal heterossexual branco e de classe média, vivendo uma existência privada com seus filhos nos subúrbios” (McRUER, 2002: 216), mantendo a presença da homossexualidade na sociedade à margem, ainda sob o eco das teorias da degeneração. Se após a II Guerra a eugenia negativa havia submergido da superfície social, por outro lado pequenos traços de sua normatividade atingem a superfície, como é o caso da permanência da psicopatologização da homossexualidade no pós guerra e de processos terapêuticos que visavam a sua normatização.

O próprio título do grupo, “Piratas Perversos”, é carregado de significação já que a ideia de “perversão” é intrínseca ao processo histórico de patologização de certas condutas sexuais, especialmente a homossexualidade. Como demonstrou o filósofo Lanteri-Laura, muitas das condutas sexuais tidas *a priori* como desviantes passaram a ser apropriadas pela medicina psiquiátrica no século XIX, sendo classificadas dessa forma como “perversões sexuais” por questões morais que, segundo ele, “sempre acabam por se revelar culturais” (LANTERI-LAURA, 1994: 137). A homossexualidade, conforme afirma o filósofo, acabou tornando-se central neste processo de patologização da sexualidade que permaneceu, de maneira oficial em manuais médicos, até o século XX (LANTERI-LAURA, 1994). Apropriada por Freud durante a construção do saber psicanalítico, a ideia de perversão passou a referir-se à manifestações sexuais que não tem qualquer relação com a reprodução (COUTO, 2017: 01). Na psicanálise, o conceito de perversão continuou a ser abordado como um desvio sexual em relação à norma, porém, além de figurar com uma estrutura psíquica ao lado da neurose e da psicose, foi isenta de qualquer valoração pejorativa ou positiva (ROUDINESCO; PLON, 1998: 54). Já na apropriação de Marcuse, a ideia de “perversão” mantém os sentidos construídos por Freud, mas passa a ser enaltecida como representante de uma sexualidade livre, característica do mundo que se buscava construir. Para ele, as perversões “parecem rejeitar a escravização total do ego do prazer pelo ego da realidade” e proclamam a liberdade pulsional num mundo de recalque (MARCUSE, 1986: 55-56). As perversões, neste sentido, rejeitam todo o sentimento de culpa que acompanha o recalque sexual (MARCUSE, 1986: 55-56).

Ainda que em Marcuse a ideia de perversão tenha ganho um sentido otimista, ligado à busca pela liberação pulsional do desejo e pela superação das angústias a ela vinculadas, as ideias sobre o enquadramento ou não da homossexualidade como uma patologia estavam em



disputa naquele momento, como é possível observar nas disputas sobre a inclusão ou não da homossexualidade no *DSM*. O *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)* é um manual criado pela Associação de Psiquiatria Americana em 1952 com objetivo de homogeneizar as classificações psiquiátricas (RUSSO, 1997, 2017; PEREIRA, M, 2014). Até 1968, enquanto a primeira edição do *DSM* estava em vigor, o termo “perversão sexual” foi utilizado como um termo suplementar para a categoria 320.6 do manual, ou seja, a dos “desvios sexuais”, na qual a homossexualidade havia sido inserida (DSM-I, 1952: 121), espelhando e se inserindo na tradição de diversas classificações nosológicas que vieram antes dela desde o XIX, com Krafft-Ebing. Na publicação do segundo volume do *DSM*, em 1968 – que também foi o ano de publicação da HQ de Wilson -, após uma grande mudança nosográfica e conceitual em suas categorias, os “desvios sexuais” passaram a integrar o campo dos “transtornos de personalidade” e, ainda que a palavra “perversão” não mais apareça no manual, a ideia da homossexualidade como um desvio permanece<sup>114</sup>. A permanência da homossexualidade como doença levou, em 1970, muitos ativistas gays a ocuparem o congresso da APA em São Francisco, na Califórnia, em forte ativismo político contra o enquadramento da homossexualidade no manual (DUNKER, 2014: 90). Apenas em 1973, após anos de protesto e debates, a APA concordou em retirar a homossexualidade de suas categorias, mantendo apenas a classificação “homossexualidade distônica” para designar os “sujeitos que vivenciam sua homossexualidade de forma conflitiva e que, eventualmente, gostariam de se ver livres dessa condição” (DUNKER, 2014: 90).

Em meio a esta conjuntura na qual o movimento gay lutava para que os sujeitos pudessem amar livremente a quem quisessem amar e, ao mesmo tempo, lutavam para que a homossexualidade fosse desvinculada da condição de uma categoria psiquiátrica, a HQ em questão surge com uma abordagem que ridiculariza os personagens homossexuais e trata suas atividades como pervertidas.

Há neste ponto, uma desvinculação dos quadrinhos *underground* com determinados ideais da contracultura. Em 1973, o quadrinista Bill Griffith chegou a comentar em artigo publicado no jornal *San Francisco Phoenix*, que a proliferação de títulos pornográficos e de terror entre os *comix* não tinham qualquer relação com o projeto original de liberdade de expressão que o movimento havia proposto originalmente (GABILLIET, 2010: 108). Já Art Spiegelman, em certa ocasião, ao comentar sobre sua busca por fugir de certos arquétipos

---

<sup>114</sup> Sobre as mudanças nosográficas e conceituais que ocorreram nas diferentes edições do DSM, ver Russo e Venancio, 2006 e Pereira, 2014.

preconceituosos em sua arte, chegou a mencionar a maneira como muitas HQs do período<sup>115</sup> buscavam apenas ofender aos mais diversos sujeitos: “O retorno do recalcado – todas aquelas imagens insultuosas que foram expulsas da cultura dominante, mas existiam na parte de trás do cérebro de lagarto de todos - agora trazidas de volta como uma espécie de Lenny Bruce<sup>116</sup>: ‘Há alguém que eu ainda não insultei?’” (SPIEGELMAN, 2011: 113).

Desta forma, ainda que tenha surgido com uma proposta de liberdade artística e se somado às diversas vozes que buscaram contestar o *status quo*, certas vertentes acabaram reproduzindo muitos discursos de dominação. Este caminho tomado por alguns dos artistas *underground*, porém, teve resposta. A principal delas veio das mulheres artistas que passaram a se reunir e criar suas próprias revistas onde trataram de temas caros ao movimento feminista, como o direito ao aborto, assédio sexual, e outras questões. Este será o tema do próximo tópico desta tese.

### 4.3. Uma revolução dentro da revolução

Como vimos, a expansão da pornografia no cinema durante os anos 1970 foi celebrada por intelectuais e pelos jovens da Nova Esquerda como um passo adiante nos ideais de liberação sexual. Num primeiro momento, o assunto foi interpretado por artistas e intelectuais como a superação de um tabu que sustentava as balizas da sociedade na qual buscavam transformar. A pornografia lhes parecia, naquele momento, o prenúncio de um tempo no qual a sexualidade deixava de se tornar um “pecado” fechado no universo privado familiar e se tornava uma parte natural da vida da qual se podia falar e desfrutar.

Porém, conforme afirmei no tópico anterior, não demorou para que muitos percebessem que ainda que esta nova onda fosse, de fato, um reflexo da revolução sexual, ela foi apropriada em termos masculinos (BRONSTEIN, 2011: 65). A objetificação e hipersexualização das mulheres na pornografia acabou se tornando uma tendência entre os jovens da contracultura e seus meios de divulgação. Em texto no qual analisa a imprensa *underground*, por exemplo, a historiadora Beth Bailey fala sobre os jornais produzidos por jovens da nova esquerda, que contribuíram para a construção de uma identidade capaz de unir os jovens em prol de um ideal de liberdade sustentado por sexo, drogas e *rock n’ roll* (BAILEY, 2002: 306). Nestes jornais,

---

<sup>115</sup> Ao comentar em entrevista que, antes de criar *Ur-Maus* (1972), pretendia criar uma história sobre racismo, mas, além de não saber nada sobre a experiência negra nos Estados Unidos, teve receio de construir apenas mais uma caricatura racista como muitas surgidas nos *Comix*, como a personagem Angelfood McSpade de Robert Crumb (SPIEGELMAN, 2011: 113).

<sup>116</sup> Lenny Bruce (1925-1966) foi um comediante estadunidense conhecido por fazer piadas consideradas polêmicas e obscenas durante seus shows.

segundo ela, a liberdade tão buscada pela nova esquerda foi muitas vezes representada graficamente como uma mulher nua, tornando, dessa forma, os “corpos femininos como símbolos fundamentais de liberdade e identidade contracultural” (BAILEY, 2002: 309-310). Esse simbolismo, contudo, construiu obstáculos para as mulheres que lutavam contra a opressão machista, dificultando assim a negociação acerca de suas posições sobre o sexo (BAILEY, 2002: 307). As imagens públicas de corpos femininos apresentadas para o consumo sexual masculino passaram a ser vistas por muitas ativistas feministas como uma traição dos homens que outrora foram reconhecidos por elas como camaradas em sua luta (BRONSTEIN, 2011: 65). Além disso, grande parte das ideias trazidas pelas mulheres nos movimentos contraculturais eram ignoradas e sua atuação fora relegada à papéis secundários, sempre subordinadas a líderes masculinos. Mesmo os ideais da liberação sexual foram compreendidos por muitas autoras da época como meios para explorar as mulheres sexualmente, de modo a pressioná-las a ir para a cama com homens do movimento como forma de demonstrar apoio à revolução (BAILEY, 2002: 316; BRONSTEIN, 2011: 42).

Em 1970, a jornalista e ativista Robin Morgan publicou um manifesto intitulado “Adeus a tudo isso” no qual expunha várias das atitudes misóginas de homens militantes da revolução sexual e rompia com os movimentos e os ideais da contracultura. No texto, Morgan dava “adeus àqueles sonhos otimistas e simplórios de igualdade socialista que todos os nossos irmãos socialistas querem que acreditemos” (MORGAN, 1970: 420). O manifesto foi um furioso grito contra o sexismo de uma revolução liderada por homens que, como ela então afirmava, buscavam combater males causados pelos próprios homens:

As descrições sarcásticas de funcionárias femininas no mastro. As piadinhas, os anúncios pessoais, o sorriso, o rosnado. Não mais, irmãos. Chega de ignorância bem-intencionada, chega de cooptação, chega de assumir que essa coisa pela qual todos lutamos é a mesma: uma revolução sob o comando do homem, com liberdade e justiça para todos. Não mais! (MORGAN, 1970: 419).

Este rompimento no interior dos movimentos de esquerda se deu em um momento de grande popularização das teorias da segunda onda do feminismo que passaram a oferecer novas lentes pelas quais muitas mulheres começaram a refletir sobre os descaminhos da revolução sexual.

O feminismo, organizado como “um movimento coletivo de luta de mulheres” passou por uma “segunda onda” a partir de meados da década de 1960 até o início da década seguinte e teceu críticas à domesticidade imposta às mulheres, a baixa inserção feminina no mercado de trabalho entre muitas outras pautas. Uma de suas principais inspirações, o livro *A Mística*

*Feminina*, de Betty Friedan (1963/1971), suscita reflexões sobre a condição da mulher no período, expondo “como a cultura pressionava a mulher a cumprir papéis que lhe eram impostos, negligenciando suas potencialidades” (MEDEIROS, 2018: 84).

Grande parte dos debates e das dinâmicas feministas do período foram pautadas pela ideia de que “o pessoal é político” (MEDEIROS, 2018: 83), que pode ser compreendido a partir da reflexão da ativista Carol Hanisch, para quem, “pode haver apenas uma ação coletiva para uma solução coletiva” (HANISH, 1969). A partir da aceitação geral de que a solução para questões pessoais femininas deveria ser buscada não no âmbito privado, mas no espaço político, “quebra-se uma antiga dicotomia (as fronteiras entre o que é do âmbito público e o que é da esfera do privado) e amplia-se o alcance do político e do que deve ser ‘assunto’ de toda sociedade” (MEDEIROS, 2018: 83).

Muitas mulheres dos grupos feministas - especialmente o famoso *Women’s liberation Movement* - haviam sido membros da Nova Esquerda e sua organização foi resultado “de suas experiências de sexismo flagrante dentro desse movimento” (BRONSTEIN, 2011: 41). Foi a partir destes grupos feministas que surgiu, em meados dos anos 1970, um forte movimento anti-pornografia nos Estados Unidos, promovido principalmente através do argumento de que esta forma de mídia – bem como a publicidade e certos produtos midiáticos – mantinham um apelo sexista que sustentava a sociedade patriarcal e a posição das mulheres como objetos preparados para uso doméstico e sexual (BRONSTEIN, 2011).

Este clima de suspeição e protesto contra a representação de uma sexualidade agressivamente masculina também aconteceu no meio dos *comix*. A objetificação e a submissão na qual as mulheres eram retratadas nos quadrinhos acabou chamando a atenção e despertando a revolta de muitas artistas. A quadrinista Trina Robbins (2013) aponta como muitos quadrinistas homens do *underground* apontavam a violência contra a mulher em suas HQs, não como possibilidade de reflexão, mas como simples humor. Segundo ela, “para esses caras, e para muitos de seus leitores do sexo masculino, cenas de estupro gráfico eram o máximo, cabeças decapitadas de mulheres rolando nos corredores” (ROBBINS, 2013: s/p).

O próprio movimento dos quadrinhos *underground* era pouco acessível às quadrinistas do sexo feminino, sendo que tanto os artistas quanto seus distribuidores eram predominantemente homens (MEDEIROS, 2018: 82). Conforme afirmou a pesquisadora Elena Masarah-Revuelta, o sexismo no meio dos quadrinhos *underground* levou as quadrinistas do sexo feminino a estabelecerem um espaço próprio de trabalho, “onde pudessem explorar seus interesses artísticos e onde pudessem se organizar em grupos, que colocassem as mulheres, seus problemas e suas preocupações no centro de um meio caracterizado por sua

masculinização histórica” (MASARAH-REVUELTA, 2016: 82). Essa dinâmica se deu principalmente a partir do pioneirismo de Trina Robbins que, envolvida com o movimento feminista, passou a refletir, após ler um artigo num jornal *underground* sobre a liberação feminina, que o fato de ser mulher a levava a ser excluída de vários projetos dos *comix* (MEDEIROS, 2018: 82).

Foi então que decidiu recrutar um grupo de artistas do sexo feminino para construírem juntas suas próprias revistas em quadrinhos (MEDEIROS, 2018: 82). Até então, desenhos e tirinhas feministas já apareciam em alguns jornais, porém, apenas em 1970 surgiu *It Ain't Me, Babe*, primeira revista em quadrinhos produzida apenas por mulheres, cuja criação se relacionava intimamente ao feminismo, e que criticava a misoginia da própria esquerda (MASARAH REVUELTA, 2016: 82; MEDEIROS, 2018: 77).

Derivada de um jornal feminista de mesmo nome, a revista *It Ain't Me, Babe* uniu os universos do feminismo e dos *comix underground* de modo a unir arte e política ao redor de tabus como aborto, maternidade solteira e assédio sexual (WOODBURY, 2016).

Já em sua capa, a revista trazia um grupo de famosas personagens femininas das histórias em quadrinhos apresentadas de uma forma diferente das revistas *underground* masculinas ou mesmo das revistas do mercado convencional que ilustravam mulheres “de forma hipersexualizada ou como ornamento” (MEDEIROS, 2018: 90). Aqui, personagens como a Mulher Maravilha, Luluzinha, Olívia Palito e outras, marcham furiosas numa mesma direção como se estivessem num protesto (figura 35).

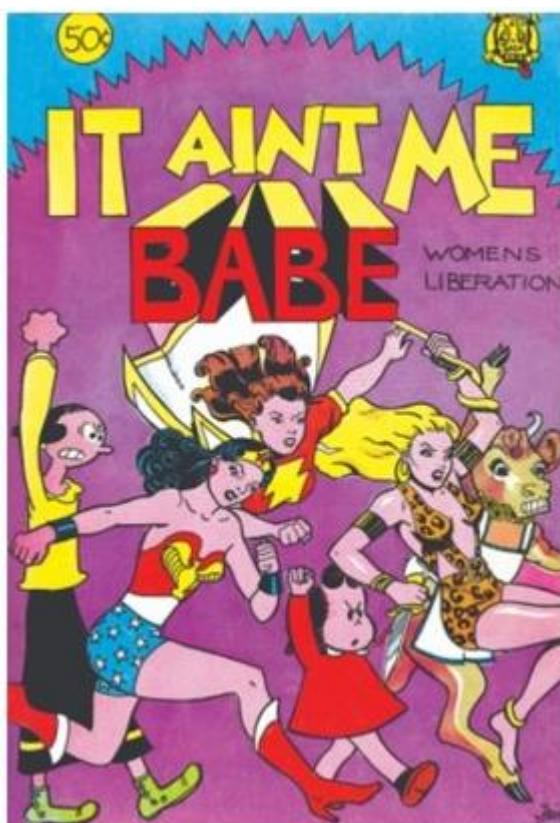


Figura 35: Capa de Trina Robbins para a revista *It Ain't Me, Babe*. In: ROBBINS, Trina et al. *It Ain't Me, Babe*. San Francisco: Last Gap, 1970.

A imagem da capa ilustra uma das histórias da revista, intitulada *Breaking Out* na qual várias personagens conhecidas do público em geral se conscientizam sobre as opressões masculinas e, tal qual as mulheres do *Women's Liberation*, decidem se revoltar contra o estado da arte machista, promovendo reuniões e se organizando em grupos femininos que vão às ruas reivindicar seus direitos<sup>117</sup> (MEDEIROS, 2018: 91).

Chamo a atenção para a história *Monday* [Segunda-feira], assinada pela quadrinista Michelle Brand. A HQ, de três páginas, começa com um grupo de mulheres trabalhando em sua máquina de escrever num escritório, o que parece, pela expressão no rosto das personagens, um trabalho rotineiro e entediante. Em algum momento, porém, enquanto faz seu trabalho mecânico e enfadonho, uma das personagens sente-se levada para algum lugar longe dali, para uma “floresta tropical, sombria, misteriosa” onde “o silêncio é quebrado apenas pelos barulhos de insetos selvagens” (BRAND, 1970: 10). De repente, vemos a mesma personagem que, outrora se encontrava entediada num escritório, vestida com roupas da selva e se balançando

---

<sup>117</sup> Uma análise mais geral sobre esta HQ e o papel dos quadrinhos underground femininos dos anos 1970 pode ser lida no texto *Psicodelia, Humor e Militância: os coletivos de mulheres quadrinistas no comix underground norte americano*, de Talita Sauer Medeiros.



entre cipós até chegar em sua rústica casa na árvore: “Lá vem ela, a Rainha da Selva. Rapidamente ela salta de galho em galho, ansiosa para voltar para casa depois de muitas batalhas cansativas contra a injustiça e a opressão” (BRAND, 1970: 10).

Enquanto descansava, deitada em sua rede, a Rainha da Selva ouve um barulho vindo da mata e, ao conferir de que se trata, vê um “malvado comerciante de escravos” levando consigo um grupo de mulheres prisioneiras – que não por acaso se pareciam muito com as colegas de trabalho da personagem no escritório (BRAND, 1970: 11). A heroína então enfrenta o comerciante de escravos e o derrota, libertando as mulheres.

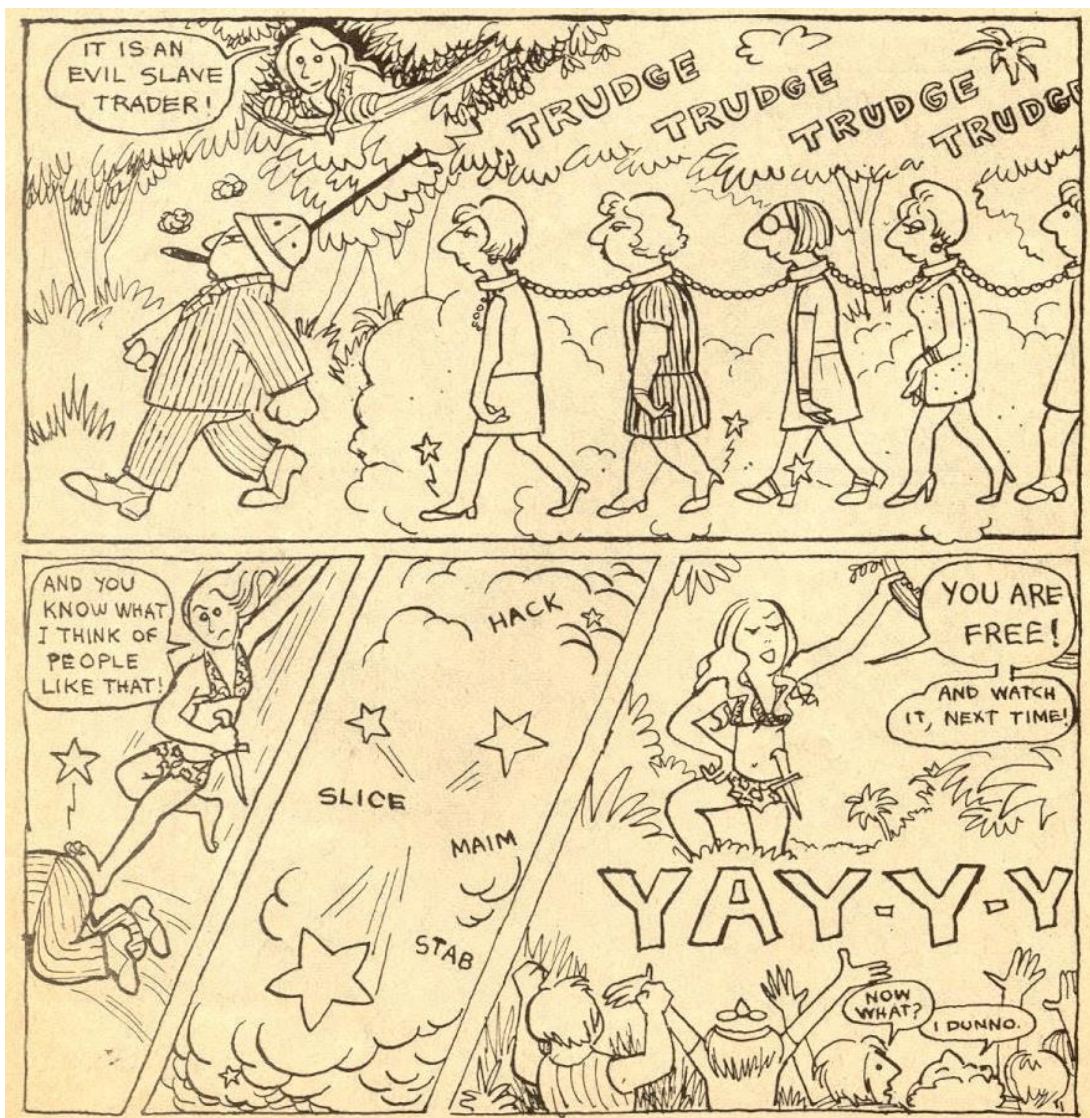


Figura 36: BRAND, Michelle. “Monday”. In: ROBBINS, Trina et al. *It Ain’t Me, Babe*. San Francisco: Last Gap, 1970, p. 10.

Pouco mais tarde, naquele mesmo dia, a Rainha é atacada por um tigre e enquanto luta contra o animal, ouve uma voz a dizer: “Vamos, querida! Hora do intervalo” (BRAND, 1970: 12)! Surpresa, a personagem retorna à sua realidade no escritório e, ao ver suas colegas de



trabalho caminhando para o intervalo numa marcha semelhante à que as mulheres prisioneiras faziam (figuras 36 e 37), percebe que tudo não passou de uma breve fantasia.

Muitas são as significações que podemos apreender desta HQ já que, num certo ponto, a heroína é uma mulher que liberta outras da escravidão de um homem. Ou seja, diferente do que muitas mulheres da Nova Esquerda acreditavam antes, não haveria um homem para salvá-las de fato da escravidão. Enquanto os homens estivessem à frente, sua condição de submissão permaneceria. Caberia a elas, mulheres, tomarem a frente e salvarem umas às outras.

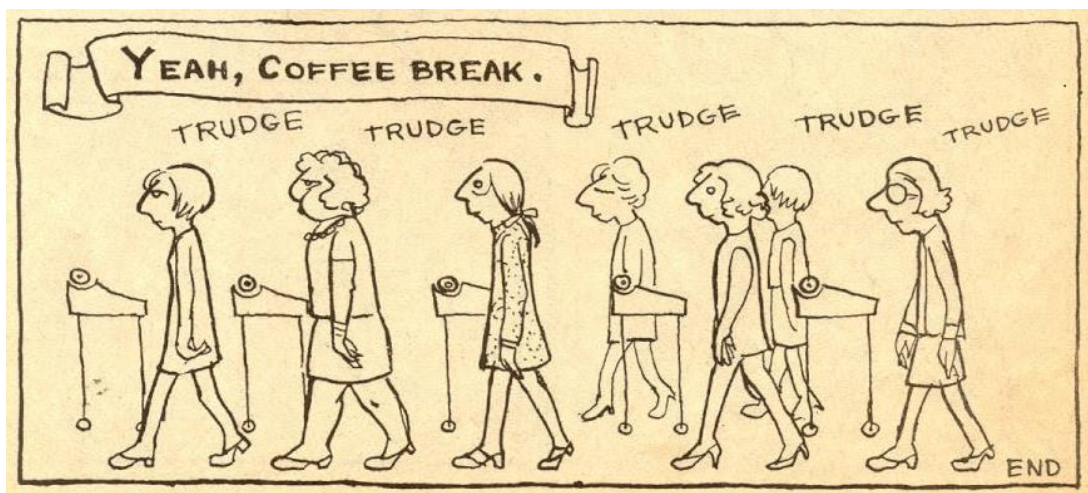


Figura 37: BRAND, Michelle. "Monday". In: ROBBINS, Trina et al. *It Ain't Me, Babe*. San Francisco: Last Gap, 1970, p. 11.

Neste ponto, a HQ serve ainda como uma denúncia contra o trabalho mecânico e repetitivo que, para ela, era análoga à escravidão e sua libertação só poderia ocorrer a partir da fantasia. A fantasia que, segundo a filosofia de Herbert Marcuse, com base na psicanálise freudiana, é a única atividade psíquica livre do domínio das normas e valores impostos pela sociedade (MARCUSE, 1986: 29).

Para o filósofo, por meio de uma “racionalidade que lhes é imposta de fora”, a civilização induz os sujeitos a aprisionarem *Eros* e a se dedicarem à uma vida de trabalho mecânico baseado em produtividade. Esta dinâmica seria a responsável pelo “domínio do homem pelo homem” (MARCUSE, 1986: 21), de maneira muito semelhante às personagens da HQ. A fantasia, pelo contrário, “mantém-se vinculada ao princípio de prazer”<sup>118</sup> (MARCUSE, 1986: 29) e na tirinha de Michelle Brand, é ela que traz emoção e aventura à sua vida, de modo a escapar, por um momento, de seu trabalho repetitivo e enfadonho, levando-a a libertar também outras mulheres de qualquer opressão.

<sup>118</sup> Para Marcuse, a arte, por ser produto destas fantasias, é o principal elo entre os mais profundos desejos inconscientes dos sujeitos e a realidade a qual estão inseridos (MARCUSE: 1986: 126).

Mesmo a heroína de sua fantasia é uma mulher das selvas, ou seja, uma personagem que vive bem distante da lógica dominante da sociedade. Era fora da civilização, demonstra ela, que se encontrava a libertação.

Esta libertação era, de certa forma, um dos objetivos da revista *It Ain't Me, Babe* que teve uma única edição, mas foi responsável pela organização dos primeiros coletivos de mulheres quadrinistas dedicadas à produção e distribuição de revistas (MEDEIROS, 2018: 77). Comparadas aos *comix* masculinos, as revistas masculinas que surgiram a partir de então, foram responsáveis por introduzir “uma consciência política mais rigorosa” nos quadrinhos (GARCIA, 2010: 151). Talvez a mais importante delas tenha sido a revista *Wimmen's Comix*, criada em 1972. A revista acabou atraindo um grande público e se tornando uma das mais longas antologias de quadrinhos produzidas por mulheres, tendo sido publicada até 1992, lançando, no total, cerca de dezessete edições (MEDEIROS, 2018: 92). Conforme explica a historiadora Talita Sauer Medeiros,

O modo de organização da *Wimmen's* se aproximava da estrutura dos grupos feministas, assim como, as histórias publicadas nas várias edições da revista também possuíam uma perspectiva feminista. Assim, esses quadrinhos feitos por mulheres mesmo ainda que sem preparo ou sofisticação foram muito importantes, em especial pela inserção de temas até então não abordados (MEDEIROS, 2018: 92).

Em sua primeira edição, *Wimmen's Comix* traz uma HQ assinada por Trina Robbins chamada *Sandy comes out* - ou *Sandy sai do armário* em tradução livre - sobre uma garota que busca no lesbianismo uma alternativa para as opressões de sua sociedade. Numa clara referência ao ativismo de T.I. Grace Atkinson<sup>119</sup>, para quem o lesbianismo seria capaz de unir as mulheres numa “recusa do patriarcado e da dominação masculina” (SWAIN, 2016: 19), a HQ apresenta a protagonista tomando uma importante decisão: “Sandy, você deve encontrar uma alternativa positiva para a família nuclear desumanizante...”, diz ela olhando para o espelho, “Alguma maneira de esmagar o imperialismo fático... Será que a única libertação do jugo da opressão machista pode ser encontrada no lesbianismo?” (ROBBINS, 2016: 54).

Inspirada em Sandy Crumb, a irmã do quadrinista Robert Crumb e colega de quarto de Robbins, a HQ foi considerada a primeira história em quadrinhos protagonizada por uma personagem abertamente lésbica, porém foi também alvo de críticas por parte da comunidade gay por ter sido produzida por uma mulher heterossexual e ter simplificado o entendimento de

---

<sup>119</sup> Para Atkinson, a ideia de que o sexo era uma necessidade biológica se tornara uma das balizas da opressão masculina, uma vez que a sexualidade era vista como intrínseca ao papel social dos sujeitos no que diz respeito aos ideais de masculino e feminino vinculado à reprodução e à diferença essencial entre os dois “sexos” (REYNOLDS, 1973: 04-05). O lesbianismo político, desta forma, foi pensado como “essencial para a edificação de uma sociedade onde o sexo não seria mais o eixo da vida, no plano individual ou político” (SWAIN, 2016: 19).

Sandy como homossexual, tratando o tema de maneira superficial (TRIPTOW, 1989; HALL, 2012). Contudo, é importante notar que diferente da HQ de S. Clay Wilson, mencionada anteriormente, a homossexualidade aqui não é ridicularizada ou permeada de estereótipos, mas tratada como uma alternativa política.

Em minha leitura sobre a primeira edição da revista, minha atenção foi atraída pela HQ “Sativa”, de três páginas, assinada por Sharon Rudahl. Sativa é uma personagem que vive num mundo utópico no qual a civilização já não mais existe: “Gerações depois de seu povo ter escapado das pragas e da fome que marcaram o fim da civilização, Sativa e seu amante descem de sua comuna nas colinas... Colhendo maconha selvagem no caminho” (RUDAHL, 2016: 60). Na HQ, enquanto cavalgavam seminus entre os campos, os personagens avistam, ao longe, uma cidade onde havia um pequeno povoado, “como nos livros antigos” (RUDAHL, 2016: 60).

Ao cavalgar montanha abaixo para conhecer a cidade, os personagens encontram nada além de miséria e opressão num lugar onde pessoas mutiladas por guerras de gangues vagavam enlouquecidas pelas ruas. Em meio a crianças abandonadas e filas enormes de pessoas à espera de comida, remédio e vacina, os líderes das gangues vencedoras distribuem fichas para estes bens em troca de serviços sexuais (RUDAHL, 2016: 61).

Enquanto seu amado, desesperançoso com o que via, insistia para voltar para sua vida tranquila nas montanhas, Sativa estava decidida a mudar aquela realidade: “Temos que ajudar a elevar o nível de consciência por aqui” (RUDAHL, 2016: 62). Após conhecer toda aquela miséria, a protagonista concorda em voltar para as montanhas com o rapaz, onde passam uma última noite juntos e, na manhã seguinte, ela decide retornar à cidade: “Eu tenho trabalho a fazer” (RUDAHL, 2016: 63). Com a mensagem “A liberdade não pode ser dada” na parte inferior do quadrinho, Sativa “deixa seu homem para lutar na cidade” (RUDAHL, 2016: 63).



Figura 38: RUDAHL, Sharon. "Sativa". In: MAVRIDES, Paul. *The Complete Wimmen's Comix*, vol 1. Singapura: Fantagraphics Books, 2016, p. 63.

As montanhas que servem de cenário para o lugar onde Sativa e seu amado viviam se assemelham à imagem que, segundo Beth Bailey, foi uma das mais utilizadas por artistas *underground* – para além dos *comix* – ao buscar uma representação de liberdade, apresentando a “profundidade estilizada de casais em contraluz correndo nus pelos prados” (BAILEY, 2002: 308). Imagens que apresentavam o oposto da civilização que Rudahl e a contracultura tanto criticavam. Essa oposição fica clara na figura 38, na qual se pode observar o campo, onde os personagens vivem de amor e paz e, pouco mais a frente, a cidade, escura e repleta de prédios e grandes construções de modo a simbolizar a civilização moderna – onde reina a miséria.

Noções sobre o fim da civilização pareciam muito presentes em algumas HQs *underground* do período (RUDAHL, 1973; CRUMB, 2005b), talvez influenciadas pelos debates sobre uma possível ameaça nuclear que permeava a mídia e o imaginário popular estadunidense durante as décadas de 1950 e 1960, em decorrência da Guerra Fria (TOTA, 2009: 252-253). Há, contudo, nos quadrinhos de Rudahl, um olhar utópico sobre o fim da civilização que, se compararmos à filosofia marcuseana, poderíamos compreender não como o fim da civilização em si, mas dos valores burgueses que a sustentam. Em sua HQ, ela apresenta uma cidade miserável dominada por homens – ressaltando a crítica aos valores patriarcais –, pela lógica da guerra e por uma sexualidade opressiva em contraposição à terra bucólica, onde a civilização não mais existia, em que Sativa e seu amado viviam uma vida voltada à felicidade e ao prazer.

Com a frase “Temos que ajudar a elevar o nível de consciência por aqui” (RUDAHL, 2016: 62), expressa pela heroína, a história apresenta a grande miséria daquela civilização

fictícia como consequência da falta de consciência de seus moradores e alienação perante sua própria realidade. Contudo, a HQ parte do princípio no qual o bem-estar geral de uma civilização se inscreve na ordem do possível e, alinhada ao pensamento de Marcuse, considera “a primazia da consciência na mudança social” (ROSZAK, 1972: 106) e, em sua conclusão, vemos uma heroína livre das correntes da civilização pronta para libertar outros sujeitos.

A artista Aline Kominsky também contribui para a primeira edição de *Wimmen's Comix* com uma HQ de cinco páginas intitulada *Goldie: a neurotic woman* ou *Goldie: uma mulher neurótica*. Assim como em outras histórias de Aline Kominsky, vemos a família como uma grande fonte de neuroses para a personagem principal, contudo, aqui os conflitos familiares acabam se agravando a partir de questões sobre a própria sexualidade da garota, de modo a lhe inculcar uma sensação de culpa e vergonha.

A narrativa trata de uma garota chamada Goldie que, quando criança, sentia-se amada por sua carinhosa família e por seus professores, enquanto sua amizade era disputada por todos no colégio. Porém, com o tempo, algo mudou e “com a puberdade, veio a feiura e a culpa” (KOMINSKY, 2016: 39). Na figura 39, vemos a menina Goldie, ainda adolescente, tendo de lidar com as críticas de seus pais à sua aparência e com o fato de ouvi-los fazendo sexo durante a noite. A personagem passa então a evitar o próprio pai, numa sensação de que toda sua afeição seria de cunho sexual. Conforme ela explica na HQ, “não os culpo por me odiar. Eu sentia repulsa por meus pais, mas não podia deixar de ouvi-los à noite. A afeição do meu pai me enojava” (KOMINSKY, 2016: 40). No último quadrinho, vemos a garota se masturbando e se deixando levar pelo mal-estar por acreditar que ninguém além dela faz isso (KOMINSKY, 2016: 40). Sentindo-se “sempre com tesão e culpada” (KOMINSKY, 2016: 40), a garota passou a associar seu prazer erótico à sensação de culpa:



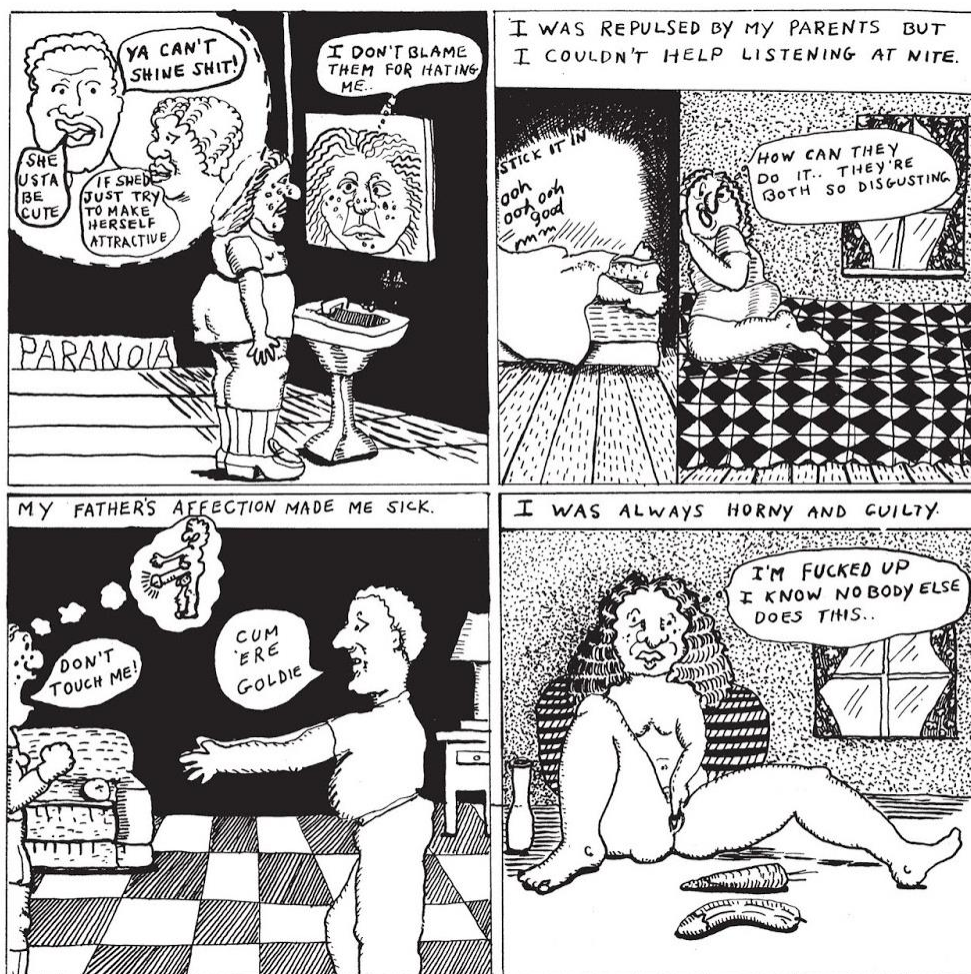


Figura 39: KOMINSKY, Aline. "Goldie". In: MAVRIDES, Paul. *The Complete Wimmen's Comix*, vol 1. Singapura: Fantagraphics Books, 2016, p. 40.

Goldie passa a fazer de tudo para atrair os garotos, usa roupas curtas e exagera na maquiagem, mas acaba atraindo apenas os meninos que fingem amá-la, mas que a abandonam após a relação sexual (KOMINSKY, 2016: 40-41). “Eu era uma lesma gigante vivendo em uma fantasia de felicidade futura” (KOMINSKY, 2016: 41), diz ela.

Durante a faculdade, algumas coisas mudaram, mas a sensação de culpa permanecia: “Eu finalmente saí do ensino médio e realmente me libertei. Fiquei chapada, fodi muito, bebi, engravidei e um novo tipo de auto-ódio começou” (KOMINSKY, 2016: 41). A HQ não fala sobre o destino da gravidez da personagem, mas considerando que se trata de uma HQ inspirada na própria vida da artista, podemos concluir que a criança teria sido dada para adoção, como afirma Harvey Pekar (2011: 08) na apresentação do livro *Essa Bunch é um amor*, de Aline Kominsky. Algo que, segundo ele, “causou uma ‘imensa ruptura psicológica’ com seu passado” (PEKAR, 2011: 08). Na HQ, após estes eventos, Goldie passou a acreditar que “se divertir é pecado” e que ela deveria punir-se por fazê-lo (KOMINSKY, 2016: 41). Logo,

acabou se mudando para “um apartamento desprezível no Lower East Side”, onde era infeliz e vivia em péssimas condições, até que um dia conheceu alguém: “(...) encontrei um menino judeu magricela, sensível e inseguro com um emprego e me mudei para a vida dele”. (KOMINSKY, 2016: 41). A personagem não demorou a se casar com o rapaz, mas, logo passou a se sentir “sufocada e desesperada em um cenário idílico do deserto”, além de continuar se sentindo “paranóica e com tesão” (KOMINSKY, 2016: 42). Goldie abandona seu casamento e, “em estado de desespero”, acaba se envolvendo com muitos homens numa tentativa desesperada de evitar sua angústia: “O único alívio da dor era o prazer. Eu o persegui compulsivamente” (KOMINSKY, 2016: 42). Com o tempo, após se envolver sexualmente com tantas pessoas, Goldie passou a sentir que tinha esgotado seu “suprimento de homens”, ou seja, a fonte de prazer que lhe evitava pensar na dor (KOMINSKY, 2016: 43). Ao se perceber sozinha, a personagem se dedica a um processo de olhar para trás e sua mente “começa a analisar os eventos passados” de sua vida. Como se trouxesse à tona as mais diversas questões recalçadas em seu inconsciente, a mente de Goldie apresenta uma espécie de relatório no qual, tanto a influência de seus pais quanto a influência de seu casamento teriam lhe trazido a este momento de sua vida (figura 40).

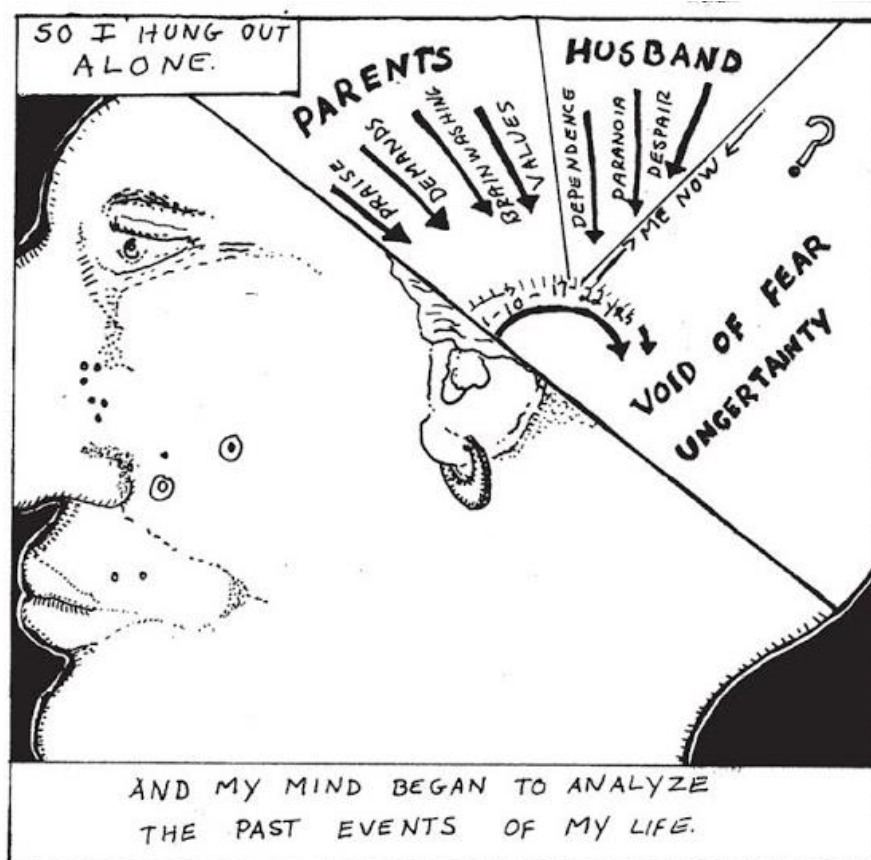


Figura 40: KOMINSKY, Aline. “Goldie”. In: MAVRIDES, Paul. *The Complete Wimmen’s Comix*, vol 1. Singapura: Fantasgraphic Books, 2016, p. 43.



Conforme seu relatório mental demonstra, até os 17 anos seus pais foram responsáveis por inculcar em sua vida “elogios”, “demandas”, “lavagem cerebral” e “valores”. Neste ponto, é inegável perceber a maneira como sua reflexão se aproxima da ideia psicanalítica do superego, que se origina a partir de uma dependência da criança em relação aos pais e, após se solidificar por meio de influências sociais e culturais, torna-se representante psíquico da moralidade estabelecida. Algo que, acaba gerando “o sentimento de culpabilidade e a necessidade de punição, gerada pelo desejo de transgredir estas restrições” (MARCUSE, 1986: 43), da mesma forma que ocorrerá à personagem e a tornará uma mulher consumida pela culpa.

O relatório demonstra ainda que a vida de Goldie com seu marido a teria levado a questões como “dependência”, “paranóia” e “desespero” (KOMINSKY, 2016: 43). Por fim, sua mente lhes mostra o ponto onde a garota se encontra, aos 22 anos, num momento em que se sente cheia de incertezas e busca evitar o medo a qualquer custo (KOMINSKY, 2016: 43).

Após este processo de auto-reflexão e autoconhecimento, Goldie percebe que boa parte de sua vida esteve condicionada a dar prazer ao outro. É neste momento que ela decide tomar as rédeas de sua história e seguir um novo caminho: “Em vez de me odiar, fiquei indignada com todos. Algum sentimento de orgulho, há muito perdido, veio à tona. Finalmente, depois de 22 anos tentando agradar outras pessoas, decidi viver no meu próprio estilo!” (KOMINSKY, 2016: 43).

A história contada por Kominsky apresenta uma personagem que durante anos renunciou a seus próprios desejos buscando se enquadrar nos padrões de sua sociedade. Nesta dinâmica, ideias psicanalíticas de “recalque” e “neurose” servem à narrativa de modo a demonstrar que o fato de ter recalçado seus próprios desejos e ter usado seu corpo simplesmente como objeto de prazer para os homens, teriam feito de Goldie uma “mulher neurótica” e incapaz de ser feliz. Partindo destes conceitos psicanalíticos para relacionar o mal-estar de Goldie à uma vida dedicada ao gozo dos homens, a HQ defende uma liberação sexual construída não apenas em termos masculinos, mas envolvendo também o prazer e a liberdade femininos. Assim, a protagonista da história só alcança sua felicidade a partir do momento em que decide se reinventar e se reconstruir de modo a pensar uma vida em que possa se dedicar a satisfação de seus próprios desejos.

A HQ, neste sentido, vai além de representar a vida de uma só mulher, mas torna-se simbólica especialmente por ser publicada na *Wimmen's Comix*, uma revista surgida como protesto feminino contra homens que, sob a pele de companheiros revolucionários, abusaram e exploraram muitas ativistas. Da mesma forma que Goldie constrói um novo sentido para sua

vida, as artistas da *Wimmen's Comix* constroem um novo sentido para sua revolução.

\*\*\*

As fontes analisadas neste capítulo refletem nuances dos projetos de libertação promovidos por alguns sujeitos ligados aos movimentos da contracultura que viram na libertação de Eros (satisfação da libido) uma alternativa para muitos dos problemas de seu tempo: a guerra, o trabalho exploratório, etc.

Ainda que esta exploração da sexualidade tenha, por vezes, seguido caminhos que reforçavam antigos preconceitos e relações de poder – como em Wilson (2005) – prevalecia um olhar voltado à libertação que se reafirmava em novos pontos de revolta, como no surgimento dos coletivos feministas de quadrinhos liderados por Trina Robbins (2016) e outras artistas.

Como demonstrei, em HQs de Kominsky-Crumb (2011, 2016) e Spiegelman (2009), é possível notar um esforço de ressignificação do corpo e da sexualidade. O corpo, outrora visto como objeto de pecado e mero instrumento de trabalho (MARCUSE, 1986), passava a ser descrito nas páginas dos *comix* como fonte de autoconhecimento e satisfação. A exploração da livre sexualidade passava a ser valorizada em detrimento dos tradicionais relacionamentos afetivos monogâmicos, compreendidos como caprichos baseados nas relações de posse de uma burguesia puritana.

Já as HQs de Brand e Rudahl apresentam um diálogo muito próximo ao pensamento de Marcuse à medida que suas HQs parecem refletir críticas do filósofo à lógica de seu tempo, como o trabalho mecânico baseado em desempenho e até questões sobre guerra nuclear. As bases freudianas de suas reflexões, acabam servindo às narrativas como instrumentos de grande relevância para a crítica ao acentuado racionalismo estadunidense. Na HQ de Brand (1970) o trabalho mecânico é visto como uma forma de escravidão, cuja única forma de suportar é por meio da fantasia – que segundo Marcuse era a única atividade mental livre das amarras do racionalismo civilizacional (MARCUSE, 1986: 29). A civilização também é o ponto central da HQ de Rudahl (2016) que seguindo na esteira da filosofia marcuseana, apresenta uma cidade cuja falta de consciência de seus cidadãos para com sua miséria sustenta uma lógica contínua de sofrimento.

Desta forma, seguindo uma lógica observada também nos capítulos anteriores, é possível notar como as maneiras pelas quais a cultura psicanalítica na qual estavam inseridos permitiu a estes artistas contestarem as instituições sociais, bem como construírem propostas

sobre novos modelos civilizacionais menos opressivos com base em ideais de liberdade e numa resignificação da sexualidade.

## Considerações Finais

Em uma reflexão acerca dos sentidos por trás do conceito e do ideal de “revolta” a psicanalista e escritora Julia Kristeva (2000: 07) pensa o que a psicanálise nos diria sobre o tema: “a felicidade só existe ao preço de uma revolta. Nenhum de nós alcança o prazer sem antes enfrentar um obstáculo, uma proibição, uma autoridade ou uma lei que nos permita realizar-nos como autônomos e livres”.

Creio que a reflexão de Kristeva descreve muito das motivações que levaram os quadrinistas *underground* a se lançarem à prática artística para questionar e desafiar algumas das mais sólidas instituições de seu tempo.

Por meio de uma arte que foi, por tanto tempo, inferior e de pouco valor cultural (CARVALHO, 2017), os protagonistas desta tese nos convidam a refletir sobre os modos de produção de subjetividades a partir de uma dinâmica que rejeita não só as tradições de seus pais, como também a moral e os valores que as compõem. Neste exercício, viram na psicanálise uma das principais chaves interpretativas para que, em suas narrativas, personagens comuns em situações ordinárias incitassem questionamentos sobre seu cotidiano, desnaturalizando situações de opressão que muitas vezes soam como uma realidade dada e a-histórica.

Ao longo desta tese, apreendemos como teorias psicanalíticas podem ser apropriadas por diferentes sujeitos com interesses distintos – e por vezes opostos –, sejam eles políticos ou culturais.

Esta questão nos ajuda a refletir sobre como um saber pode ser remodelado e resuscitado pelos diversos sujeitos que o apropriam, de modo a ganhar as formas que melhor se adequem às questões culturais e sociais dos meios em que circula. De um lado, nas mãos da medicina e da psiquiatria, vimos uma vertente da psicanálise se tornar instrumento de normatização, introspecção e controle. De outro lado, nas mãos de intelectuais como Marcuse e dos jovens da contracultura, vemos outra vertente deste mesmo saber se tornar uma das principais armas a serem usadas na luta pela liberdade, tanto dos corpos, quanto das emoções.

E foi este contexto de revolta contracultural que forneceu a atmosfera ideal para o surgimento dos quadrinhos *underground*, cujo conteúdo subjetivo e provocante se somou ao coro de vozes que desafiavam a moral e o ideal de maturidade estabelecidos. A análise destes quadrinhos nos permitiu um vislumbre sobre como a psicanálise pode servir aos sujeitos como instrumento para mudanças sociais e culturais.

Temas como a relação entre o mal-estar dos sujeitos e a renúncia ao prazer foram recorrentes nas HQs *underground* publicadas entre 1960 e 1980 e o impacto de teorias

psicanalíticas em suas páginas se tornou cada vez mais claro durante o caminho percorrido por essa tese. Nestes quadrinhos, estas teorias foram utilizadas como uma forma de debochar e, ao mesmo tempo, acusar as instituições sociais e a ética da maturidade como profícuas fontes de neurose.

Contudo, muito além de apontar as hipocrisias e os danos causados pelas amarras da civilização, como vimos, o movimento dos quadrinhos *underground* também foi sobre libertação. Nas páginas de muitos dos *comix*, foi possível notar o reflexo dos movimentos de liberdade sexual que promoveram a ressexualização dos corpos como um primeiro passo para se construir uma nova sociedade mais voltada ao prazer do que ao desempenho servil. Neste projeto, as ideias psicanalíticas somaram-se a um conjunto de saberes e práticas que inspiraram a produção de quadrinhos que visavam uma ressignificação da relação do sujeito consigo mesmo e com o outro.

Neste ponto, cabe perguntar: quais as consequências históricas desta dinâmica? A contracultura e estes artistas conquistaram, de fato, alguma mudança? Marcuse diria que sim. Em 1976, o filósofo refletiu sobre os efeitos dos vários movimentos rebeldes que explodiram ao redor do Globo na década anterior – como a contracultura nos Estados Unidos, o maio de 68 na França, a primavera de Praga – e afirmou que as novas possibilidades de liberdade por eles construídos, teriam sido responsáveis por nos aproximar um pouco mais da sociedade ideal:

(...) a originalidade do movimento [foi] ter produzido uma nova definição de revolução, colocando-a em relação com novas possibilidades de liberdade, novas potencialidades do desenvolvimento socialista, ao mesmo tempo produzidas e bloqueadas pelo capitalismo avançado. Novas dimensões abriram-se assim para a transformação da sociedade (MARCUSE apud GARCIA M., 1999: 16).

Munidos de todo um arcabouço de ideias vindas da psicanálise e de outros saberes, os protagonistas da história contada nesta tese teceram um dos fios da grande teia de movimentos que permitiu esta aproximação. Há, é claro, pontos de vista divergentes deste. Em suas reflexões sobre a sexualidade empreendidas após a década de 1970, Michel Foucault discute o lugar privilegiado que o sexo ocupa nas sociedades ocidentais, integrando um grande espaço na produção de “verdades” e, conseqüentemente, nos dispositivos de poder (FOUCAULT, 1998;1999). Em sua teoria, mesmo sendo considerado um tabu, o sexo foi colocado no centro da existência humana e suas interdições “fazem parte de uma economia complexa em que existem ao lado de incitações, de manifestações, de valorizações” (FOUCAULT, 1998: 230). Neste sentido, para o filósofo, as “teorias da repressão” que ganharam espaço no século XX -

estas teorias compartilhadas por Reich, Marcuse e outros, segundo a qual parte dos males da sociedade eram consequência da interdição da sexualidade – não escapam aos discursos de poder ocidentais que são mantidos por esta hegemonia do sexo no ocidente: “O valor desta crítica e seus efeitos na realidade foram consideráveis. Mas a própria possibilidade de seu sucesso estava ligada ao fato de que se desenrolava ainda no dispositivo de sexualidade, e não fora ou contra ele” (FOUCAULT, 1999: 123).

A meu ver, um dos principais méritos dos quadrinhos *underground* encontra-se no ponto de confluência entre a criação artística e a busca por novas possibilidades de ser e existir. E, como demonstrei, foi a psicanálise que lançou as bases para esta confluência.

A meu ver, um dos principais méritos dos quadrinhos *underground* encontra-se no ponto de confluência entre a criação artística e a busca por novas possibilidades de ser e existir. E, como demonstrei, foi a psicanálise que lançou as bases para esta confluência.

Além disso, nos últimos anos, os quadrinhos autobiográficos têm se tornado um gênero cada vez mais comum no mercado. De acordo com Hatfield, se hoje existem tantos quadrinhos que são utilizados por seus autores como um “meio extremamente pessoal de exploração artística e autoexpressão”, foi o *underground* que mostrou que isso era possível (HATFIELD, 2005: IX). Acrescento à reflexão de Hatfield, de modo a sugerir, que o fato de os quadrinhos *underground* terem sido tão impactados pela cultura psicanalítica também contribuiu para isso.

O exercício de produção de si e expressão subjetiva por meio de quadrinhos, iniciada pelos artistas que protagonizaram esta tese, também ecoou, é claro, no Brasil. Cito, por exemplo, o livro *Cartas para Ninguém*, no qual a escritora e quadrinista Diana Salu (2019) reúne trabalhos produzidos durante três anos numa combinação de quadrinhos com uma linguagem poética e uma linguagem epistolar em que reflete sobre suas vivências como mulher transsexual e lésbica.

Outro exemplo, é o trabalho do cartunista gaúcho Rafael Corrêa que em 2010 foi diagnosticado com esclerose múltipla, uma doença degenerativa autoimune. Desde 2010, o artista tem se dedicado a publicar semanalmente em seu portal online tirinhas inspiradas em suas experiências, intituladas *Memórias de um Esclerosado*<sup>120</sup>.

Obras que podem nos oferecer um interessante vislumbre sobre a maneira como os artistas utilizam as histórias em quadrinhos como um espaço ético para a construção de si de modo a considerar novos contextos nacionais.

---

<sup>120</sup> Disponível em: <<https://memoriasdeumesclerosado.tumblr.com/post/123671438603>>. Acesso 25 de maio de 2022.



A este propósito, acredito que as reflexões apresentadas nesta tese, nos permitem ainda olhar para as maneiras pelas quais este encontro do potencial utópico da psicanálise com o levante contra a autoridade se deu em outros contextos nacionais, como nos países da América Latina ou da Grã-Bretanha. A cultura psicanalítica, como já mencionado, tratou-se de um fenômeno que tomou boa parte das sociedades ocidentais e “a intersecção da política com as teorias da psicanálise”, como ressaltou Mariano Plotkin, ainda que tenham surgido nos Estados Unidos, “tornou-se a pedra angular dos movimentos da Nova Esquerda que varreram o mundo” (PLOTKIN, 2012: 211).

A pesquisa apresentada nesta tese pode servir como um ponto de partida para refletirmos sobre os modos pelos quais a arte e os movimentos de resistência ou revolta política foram afetados pela cultura psicanalítica em outros países.

No Brasil, por exemplo, sabemos que a psicanálise foi objeto de interesse de muitos dos jornalistas e artistas envolvidos na produção do jornal *O Pasquim* (LIMA, 2021: 219), um periódico semanal carioca conhecido por seu humor crítico à Ditadura Militar. O próprio personagem símbolo do jornal, o ratinho Sig, recebeu seu nome em referência à Sigmund Freud. Em tirinha de 1970, intitulada “Minha vida: por Sigmund Freud”, assinada pelo jornalista Ivan Lessa e pelo cartunista Jaguar, o personagem afirma, de maneira bem-humorada, seu papel político: “E as mocinhas da PUC que olham pra mim e dizem ‘que gracinha!’? Eu sou é um contestador de estruturas!! Pois é! Minha vida é muito trite e não quero entrar em detalhes.”<sup>121</sup>

De que maneira e em que medida a cultura psicanalítica teria impactado no periódico em seus atos de resistência? Acredito que esta pergunta como esta podem gerar inúmeras possibilidades de pesquisa e podem acrescentar muito, não só à história da psicanálise, mas dos *saberes psi* de modo geral.

\*\*\*

É importante esclarecer que muitas questões abordadas nesta tese, como a filosofia de Herbert Marcuse e até mesmo alguns conceitos psicanalíticos, acabaram sendo apresentadas de maneira breve e resumida sem que pudessem ser suficientemente exploradas em toda sua riqueza e complexidade. Isso se justifica por uma questão metodológica, já que optei por privilegiar principalmente as questões que se relacionavam diretamente às fontes analisadas de maneira que o leitor pudesse compreender melhor sua relação dos quadrinhos *underground*

---

<sup>121</sup> LESSA, Ivan. JAGUARIBE, Sérgio (JAGUAR). Sigmund Freud. *O Pasquim*. Edição 45, 03 a 10/05/1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=958>>. Acesso 20/02/2022.

com a cultura psicanalítica. Foi por esta razão também que vários eventos e teorias de grande relevância para a história da psicanálise acabaram não sendo discutidos.

Entre estes pontos, é possível citar as diversas ideias que se fortaleceram entre as décadas de 1960 e 1970 firmando um posicionamento de suspeição em relação à psicanálise, especialmente aquela construída por Sigmund Freud. Para além das críticas mencionadas anteriormente nesta tese<sup>122</sup>, surgidas no interior da psiquiatria estadunidense, a psicanálise passou a ser alvo de julgamento por parte de muitos sujeitos vindos dos mais diversos meios sociais.

Nos crescentes movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970, intelectuais como Betty Friedan; Kate Millet e Germaine Greer denunciaram o falocentrismo que marcava grande parte da obra freudiana como expresso na própria ideia do conceito da *inveja do pênis*. No livro *A Mística Feminina*, por exemplo, Betty Friedan (1971) faz críticas à maneira como sujeitos estadunidenses de meados do século XX utilizaram as ideias psicanalíticas como uma forma de legitimar, sob um signo de “verdade”, velhos preconceitos que colocavam a mulher como seres intelectualmente inferiores ao homem. Para além das teorias da *inveja do pênis*, Friedan menciona também o paradoxo do conceito de *superego* que, se por um lado libera o homem da “tirania dos ‘deveres’ e da tirania do passado” que impedem “a criança de tornar-se adulta”, por outro lado, “paralisa a mulher culta de hoje” por meio de uma nova “tirania de ‘deveres’ que a acorrenta a uma velha imagem, impedindo-a de evoluir e optar, e negando-lhe identidade como indivíduo” (FRIEDAN, 1971: 92).

Além disso, em 1972 foi publicado na França o livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*<sup>123</sup>, onde o filósofo Gilles Deleuze e o filósofo e psicanalista Félix Guattari tecem críticas à certos pontos da psicanálise e sugerem que o desejo vai muito além daquilo que foi enquadrado por Freud<sup>124</sup>. Escrito no calor das manifestações da contracultura e do Maio de 68, os autores questionaram a primazia do complexo de Édipo na teoria freudiana e defenderam uma abordagem sobre o psiquismo e sobre o desejo na qual o *político* e o *social* tivessem tanto espaço quanto a *sexualidade*. Para os autores, o aprisionamento da teoria psicanalítica à cena edípica reduz a dinâmica inconsciente à uma representação de desejos a partir de símbolos, sendo que, mais que *representar* - como num “teatro, cena e encenação” -, o inconsciente é capaz de *criar* desejos, tal qual uma “fábrica, ateliê” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 78). Na

---

<sup>122</sup> Na página 03.

<sup>123</sup> O Anti-Édipo é o primeiro de dois livros de Deleuze e Guattari com o subtítulo “Capitalismo e Esquizofrenia”. O Segundo livro se chama Mil Platôs e foi publicado no ano de 1980.

<sup>124</sup> Suas críticas e reinterpretações abrangem também vários outros psicanalistas como Jacques Lacan e Melanie Klein.

teoria freudiana, segundo os autores, “o inconsciente produtivo é substituído por um inconsciente que sabe apenas exprimir-se – e exprimir-se no mito, na tragédia, no sonho” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 77).

Estas e outras críticas fomentaram muitos dos debates acerca dos saberes psicanalíticos e seu impacto cultural e social em meados do século XX e são apropriadas até os dias atuais no âmbito dos estudos queer, estudos antirracistas e pós-coloniais, entre outros (HERZOG, 2016: 155).

\*\*\*

Nos créditos de um documentário produzido em 1999 sobre as diversas transformações culturais, sociais e políticas do século XX, uma frase chama a atenção: “Se Deus é pai, Freud é a mãe”<sup>125</sup>. Lembro de não ter entendido muito bem o significado da frase na primeira vez em que a li, apesar de hoje me parecer algo tão óbvio. Hoje percebo o quanto ideias vindas da psicanálise ajudaram a moldar parte da forma como compreendemos o mundo e principalmente, no que queremos transformá-lo quando decidimos lutar por algo. Ter percebido isso me levou a realizar esta tese, tendo como fontes principais muitos dos quadrinhos que li na adolescência. A pesquisa me fez perceber como estas teorias e esta forma de compreender o mundo e as pessoas ao meu redor estiveram tão próximas de mim durante toda minha vida. Este relato justifica, em parte, o fato de eu ter escolhido para minha análise, fontes produzidas num país tão distante. Para além dos quadrinhos, muitos dos filmes que vi e dos livros que li, desde minha infância, ofereceram uma visão de mundo que tinha em suas bases reflexos dessa cultura psicanalítica estadunidense. Compreender o impacto da cultura psicanalítica na arte produzida nos Estados Unidos, portanto, nos estimula a pensar também naqueles que consomem esta arte em outros contextos nacionais e como se apropriam dela, negociam significados e constroem uma ressignificação para sua própria história.

---

<sup>125</sup> Nós que aqui estamos, por vós esperamos [documentário]. Direção: Marcelo Masagão. Brasil, 2000. (73 min), son., color.

## Apêndice: Breve Glossário de conceitos psicanalíticos

Este glossário foi construído para esclarecer, por meio de uma linguagem simples e direta, alguns dos principais conceitos psicanalíticos explorados nos capítulos desta tese. Seu objetivo é possibilitar aos leitores leigos em psicanálise – assim com eu - uma melhor compreensão e uma melhor experiência de leitura.

O glossário foi dividido em duas partes, sendo a primeira delas formada por conceitos cunhados especialmente por Freud e a segunda formada por conceitos do filósofo Herbert Marcuse.

Porém, antes de explorar tais conceitos, é importante esclarecer algumas questões relacionadas à construção dos mesmos, já que tratam-se de ideias surgidas em diferentes momentos da construção do pensamento psicanalítico. Muitos deles foram formulados na primeira década do século XX, período em que, com objetivo de oferecer um diagnóstico e quiçá um prognóstico ao mal-estar social, Freud construiu sua própria interpretação acerca do processo civilizador.

Nesta dinâmica, partindo de ideias situadas no interior do saber psicanalítico, Freud sugeriu que tanto a emergência da civilização, quanto o mal-estar sofrido pelos sujeitos civilizados se davam a partir de processos psíquicos. Como delineou a partir do ensaio *A moral sexual 'cultural' e o nervosismo moderno*, de 1908, o mal-estar seria um reflexo da condição do sujeito na modernidade (FREUD, 1908/2016), ou seja, do “conflito *no* sujeito entre o registro da pulsão e o registro da civilização” (BIRMAN, 2005: 204). Dessa maneira, o desenvolvimento da psicanálise, como pretendia Freud, deveria ser capaz de oferecer o caminho para superar este conflito, tornando-se assim um dos instrumentos primordiais na “cura” do mal-estar social.

Durante a Primeira Guerra Mundial, porém, a psicanálise foi posta à prova do social (BIRMAN, 2005) no discurso freudiano e, num exercício de autocrítica, Freud repensou várias de suas proposições dando à sua compreensão da civilização uma nova direção. Grande parte de suas ferramentas teóricas – como aquelas que envolviam o conflito entre pulsão e civilização - foi deslocada da dimensão psíquica e inserida numa ordem estrutural na qual a superação do mal-estar não mais foi vista como um horizonte possível. Grande parte desta mudança pode ser notada a partir de *Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte* (FREUD, 1915/2010), de 1915, e principalmente em *O Mal Estar na Civilização* (FREUD, 1929/2011) de 1929. Obras em que Freud assume “um *estilo trágico* de leitura da modernidade” (BIRMAN, 2005: 204). Neste novo caminho teórico, a questão da morte torna-se uma reflexão constante em diversas

obras do psicanalista e o conflito entre *pulsão de morte* e *pulsão de vida* passa a ser compreendido por Freud como o elemento originário que impulsiona todo o aparato psíquico, papel que, em sua teoria anterior, era exercido pela tensão entre *princípio do prazer* e *princípio de realidade*.

As definições apresentadas neste glossário, é claro, não dão conta da riqueza e complexidade de cada conceito e nem sequer o pretendem. Além disso, é importante ter em contada que estes conceitos ultrapassaram as formulações de Sigmund Freud e foram apropriados, reformulados e reconstruídos por muitos outros psicanalistas e intelectuais. Contudo, busquei apresentar aqui apenas as questões que se fazem essenciais para a compreensão desta tese.

#### *Conceitos de Sigmund Freud:*

##### **Auto-análise:**

A análise de si por si mesmo é aquela na qual o sujeito se lança ao processo de interpretar os sentidos do que é produzido por seu próprio inconsciente. Conforme revelou nas cartas enviadas a seu amigo Fliess, Freud dedicou-se a este trabalho sobre si próprio entre 1895 e 1901, a partir de uma busca por compreender os sentidos de seus próprios sonhos (KAUFMANN, 1996: 63). A técnica, contudo, logo foi abandonada por Freud, por razões descritas também em carta destinada a Fliess, na qual afirmou que esta forma de análise só é possível se o sujeito fizer uso “de conhecimentos objetivamente adquiridos, como em relação a um estranho”. De acordo com Freud, “a verdadeira auto-análise é impossível, caso contrário já não haveria doença. Como meus casos têm me criado alguns outros problemas, vejo-me forçado a interromper minha própria análise” (FREUD apud ROUDINESCO; PLON, 1998: 44).

##### **Complexo de Édipo:**

É o processo descrito por Freud no qual a criança passa a nutrir uma paixão pela mãe (que a oferece proteção e alimento), ao mesmo tempo em que desenvolve uma aversão ao pai, que se apresenta como um obstáculo à realização de seu desejo levando-o ao recalçamento. O complexo de Édipo é superado a partir do *complexo de castração* que se caracteriza pelo momento em que a criança, ao perceber as barreiras paternas, abandona qualquer investimento em seu desejo pela mãe e passa a aceitar as normas e a autoridade do pai (ROUDINESCO; PLON, 1998: 168). É a partir desta aceitação, no seio do núcleo familiar, que a criança se

depara com uma primeira barreira moral, sendo que, futuramente, teria de lidar com outras barreiras morais impostas pela sociedade. Mesmo tendo submetido suas teorias à diversas revisões ao longo de toda sua vida e carreira, nos últimos anos de sua vida, Freud ainda reconhecia a relevância do complexo de Édipo na história da psicanálise, conforme demonstrou em seu *Compêndio de Psicanálise* publicado em 1938. No livro, ao promover uma retrospectiva sobre sua teoria, Freud afirmou que mesmo que a única realização da qual a psicanálise pudesse se gabar fosse o complexo de Édipo recalçado, “essa descoberta, por si só, dar-lhe-ia o direito de ser incluída entre as preciosas novas conquistas da humanidade” (FREUD, 1938/2018: 158).

### **Horda Primeva (mito):**

Elaborado por Freud (2012) no livro *Totem e Tabu*, publicado entre 1912 e 1913, o mito da horda primeva reforçou a dinâmica de sua teoria acerca do complexo de Édipo e colocou o pai no centro da constituição da neurose (BRUNNER, 2000). O mito é descrito a partir de uma organização social primitiva na qual o pai – o líder – mantém todas as mulheres da tribo para si, impedindo seus filhos de possuírem quaisquer mulheres ou de ameaçarem o domínio da tribo, expulsando-os no momento em que chegam à idade adulta. Em certo momento, desejando as mulheres e o poder do pai, os filhos expulsos conspiram contra ele e o assassinam. Pouco depois, estes mesmos filhos se dão conta de que nenhum deles pode ocupar o lugar do pai sem desencadear uma guerra contra todos os outros e que, conseqüentemente, o parricídio não foi suficiente para que seus desejos fossem satisfeitos. Dessa forma, o remorso pelo ato cometido acabou levando os filhos a criarem um substituto para o pai na forma de Totem – que seria posteriormente identificado como Deus – e a construir uma espécie de contrato social no qual, em nome do pai assassinado, renunciavam ao despotismo por meio da proibição do parricídio e do incesto (BRUNNER, 2000; GOMES, 2003). A partir destas leis criadas em nome do pai assassinado, “sua existência real que proibia o incesto, foi substituída pela lei, pela via da obediência adiada” outorgando ao pai morto, um poder muito maior do que tivera quando vivo (GOMES, 2003: 276). A intensificação das interdições e o sentimento de culpa decorrentes do assassinato do pai primevo, segundo Freud (1912-1913/2012), permaneceriam arraigadas nas gerações seguintes, perpassando por todo o processo civilizacional, “operando no inconsciente, produzindo preceitos morais e uma necessidade de expiação” (GOMES, 2003: 277).

### **Neurose:**

O termo neurose remonta ao século XVIII, mas interessa aos objetivos desta tese, os sentidos adquiridos a partir do fim do século XIX, sobretudo por meio dos trabalhos de Pierre Janet, Joseph Breuer e Sigmund Freud, quando a neurose foi pensada como uma afecção de variados níveis de sofrimento psíquico, mas sem que os sujeitos portadores desse sofrimento perdessem a capacidade de julgamento de realidade e de integridade do *eu* (PEREIRA, M. 2010: 131). A obra freudiana, de maneira mais específica, sublinha a presença do conflito psíquico inconsciente e da dimensão simbólica dos sintomas (PEREIRA, M. 2010). Para Freud, o surgimento das neuroses é resultante de desejos e aspirações “investidos de afeto” (FREUD, 1905/2016: 60), cuja satisfação fora negada por motivos de “vergonha, nojo e moral” (FREUD, 1905/2016: 62). Esta resistência à satisfação da libído se sustenta por meio de um processo psíquico identificado como o *recalcamento*. Nessa dinâmica, ao invés de serem satisfeitos, os desejos recalcados e enviados para o inconsciente aspiram por uma forma de se expressar, de acordo com seu valor afetivo, por meio de uma descarga: o sintoma neurótico (FREUD, 1905/2016: 61). As reflexões de Freud sobre a ideia de neurose foram desenvolvidas especialmente a partir de obras como *A Sexualidade na Etiologia das Neuroses* (1898) e nos *Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade* (1905).

### **Princípio de prazer e princípio de realidade:**

Conforme pensou Freud nos primeiros anos da psicanálise, o funcionamento psíquico seria movido pela dinâmica de oposição entre o *princípio de prazer* e o *princípio de realidade*, conceitos apresentados em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, de 1911. O princípio de prazer refere-se à atividade psíquica que tem como objetivo primário evitar o desprazer e buscar o prazer. Relacionado a processos primários inconscientes, ele rege as pulsões sexuais e a direcionam em busca da satisfação da libído<sup>126</sup>, o gozo. Contudo, este princípio defronta-se muitas vezes com o princípio de realidade que é aquele que lida com as normas e tabus da realidade externa. É o princípio de realidade que impõe limites ao sujeito para que este se adapte à cultura e aos valores da civilização ao seu redor. Como ressaltou Freud, neste princípio “já não se imaginava o que era agradável, mas sim o que era real, ainda que fosse desagradável” (FREUD, 1911/2010: 83).

### ***Pulsão (Trieb) sexual:***

---

<sup>126</sup> Em *Três Ensaios* (...) a *pulsão sexual* é apresentada numa analogia à *pulsão de nutrição*: se para esta, o referente linguístico seria a palavra “fome”, para aquela, o referente seria a “libído” (FREUD, 1905: 06).



Refere-se à energia sexual dos sujeitos e relaciona-se à libido. O conceito foi apresentado em *Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade*, obra em que Freud (1905/2016) desenvolve a hipótese – iniciada em *A Sexualidade na Etiologia das Neuroses*, de 1898, de que as neuroses originam-se a partir de experiências relacionadas à sexualidade vividas na infância (ROUDINESCO; PLON: 628). Em sua teoria, a pulsão visa o prazer e a satisfação, estimulando a atividade motora do organismo e do psiquismo inconsciente (ROUDINESCO; PLON, 1998: 628). No segundo texto de *Três ensaios...*, Freud afirmou que, ao nascerem, as crianças já trazem consigo “germens de impulsos sexuais, que continuam a se desenvolver por algum tempo”, mas que passam por uma temporária supressão progressiva (FREUD, 1905/2016: 78). É durante este período de latência que, tanto por efeito da educação quanto da hereditariedade orgânica, a criança desenvolve certas barreiras que são colocadas no caminho da pulsão sexual e que contribuem para a construção de certos valores morais e sociais que moldarão a “cultura e normalidade posteriores do indivíduo” (FREUD, 1905/2016: 80). Neste sentido, a latência não se trata de um interrompimento das moções sexuais infantis, mas um desvio de sua energia sexual em direção a outros fins. Este desvio é o que foi nomeado na teoria psicanalítica como *sublimação*.

### **Pulsões de Morte e Pulsões de Vida:**

Freud passou a refletir sobre a morte após observar em seus pacientes uma tendência que os leva a buscar a reprodução de um estado anterior, de modo a reviver situações traumáticas constantemente. Esta tendência é o que o psicanalista chama de *compulsão à repetição* (GUTIÉRREZ-TERRAZAS, 2002: 93). Em determinados casos, a compulsão à repetição pode ser traduzida na busca do sujeito por um estado que seja ainda anterior ao surgimento da própria vida, ou seja, um retorno ao estado inorgânico (MEZAN, 2006). Trata-se assim do desejo de retornar a um momento em que a vida ainda não havia surgido e, portanto, não havia qualquer conflito ou tensão. Um estado próximo do que foi chamado de *princípio de nirvana* (GUTIÉRREZ-TERRAZAS, 2002: 93), ou seja, o “princípio econômico da redução das tensões a zero”<sup>127</sup> (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000: 413). É neste ponto que surge a ideia de *pulsão morte*, com base na conclusão de que “se toda pulsão visa restaurar o estado de quietude, e se toda quietude do inorgânico é perturbada pela irrupção da vida, então o retorno à quietude é um retorno à não-vida, e a pulsão é um esforço para atingir a morte” (MEZAN, 2006: 194).

---

<sup>127</sup> O Princípio do Nirvana foi uma apropriação de Freud à teoria da psicanalista britânica Barbara Low (ROUDINESCO E PLON, 1998: 489).

A pulsão de vida, muitas vezes chamada de *Eros*, foi descrita por Freud como a energia que mantém a conservação da vida. Ou seja, ao surgir, a vida também tende a se repetir e a função de *Eros* é “assegurar a reiteração indefinida do ciclo vital” e a perseveração da espécie (MEZAN, 2006: 194). Ao contrário das pulsões de morte que tendem a buscar um retorno ao inorgânico por meio da destruição das unidades vitais, as pulsões de vida buscam a conservação destas unidades (por meio das pulsões de autoconservação, libído narcísica), mas também a proliferação da vida (por meio da união dos indivíduos no acasalamento, união dos gametas na fecundação). (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000: 413).

Partindo destas premissas, Freud conclui que a vida humana não é algo dado a priori, mas algo a ser construído “como um bem, em contraposição a morte originária” e que deve ainda ser constantemente posta em manutenção “para que o sujeito possa manter a vida enquanto possibilidade e um bem em aberto para si” (BIRMAN, 2005: 213).

Uma das principais implicações nesta virada teórica é percebida na afirmação de Freud (1929/2011) de que o alcance da felicidade<sup>128</sup> humana não era mais um destino possível, tal qual ele outrora acreditou. Isso se dá pelo fato de que a *pulsão de morte*, ao contrário da maneira como antes as pulsões eram antes pensadas, não possui qualquer alinhamento com o *princípio da realidade*, já que ela vem de algo anterior à construção da própria realidade e, conseqüentemente, anterior à construção da civilização. Neste sentido, qualquer harmonia entre pulsão e civilização torna-se impossível (BIRMAN, 2005: 213).

Tais dinâmicas foram desenvolvidas especialmente a partir da obra *O Mal Estar na Civilização* de 1929.

### **Recalque:**

O processo de recalque tem como objetivo manter no inconsciente as ideias e desejos vindos das pulsões que, se fossem realizados, culminariam num extrapolamento das normas morais inculcadas no sujeito. O recalque, neste sentido, trata-se da barreira que, além de impedir os conteúdos do inconsciente de acessarem o pré-consciente, “constitui a realidade psíquica e necessariamente a camufla frente à realidade material” (BIRMAN, 1991: 63). Esta barreira surge a partir do momento em que a família passa a ensinar valores morais à criança, atribuindo-lhes noções de certo e errado e censurando certas atitudes. O recalque, porém, nunca é definitivo, pois não lida com as pulsões em si, “mas com seus representantes, imagens ou

---

<sup>128</sup> Como esclarece Mendes (2011: 61), “a palavra felicidade, em seu sentido mais estrito, só se relaciona com os sentimentos de prazer”.

idéias, os quais, apesar de recalçados, continuam ativos no inconsciente, sob a forma de derivados ainda mais prontos a retornar para o consciente, na medida em que se localizam na periferia do inconsciente” (ROUDINESCO; PLON, 1998: 648).

### **Segunda tópica (Id, ego e superego):**

Trata-se do modelo estrutural do aparelho psíquico desenvolvido por Freud nos anos de 1920, especialmente a partir da obra *O Ego e o Id*. Por meio da segunda tópica, Freud (1923/2016) pensou o psiquismo a partir de três instâncias: *Isso (id)*, *Eu (ego)* e *SuperEu (superego)*. O *Isso* se trata da instância primitiva do aparelho psíquico, que carrega toda libido do sujeito e busca, acima de tudo, satisfazer seus desejos, desconhecendo qualquer julgamento de valores ou barreira moral. O *Eu*, por sua vez, é a instância que estabelece o equilíbrio entre as exigências do *Isso* e as regras morais da realidade na qual o sujeito se insere. Nas palavras de Freud, “o Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id que contém as paixões” (FREUD, 1923/2016: 31). A terceira instância, o *SuperEu*, é aquela que age - de maneira severa e implacável - contra as exigências do *Isso* em nome da moralidade. Nesta dinâmica, cabe ao *Eu* a posição de intermediário entre a agressividade do *Isso* e as forças extremamente recalcadoras do *SuperEu*.

### **Sublimação:**

Nas obras construídas antes de sua grande virada teórica, Freud definiu a *sublimação* como uma forma de direcionar a energia da pulsão sexual para objetos não sexuais e mais valorizados socialmente como a arte ou a investigação intelectual (ROUDINESCO, PLON 1998; MENDES, 2011). Contudo, após se lançar a um processo de revisão de sua obra, Freud deu novos contornos à ideia de sublimação, adequando-a à sua nova teoria das pulsões (que passa a se firmar numa dualidade entre *pulsão de vida (Eros)* e *pulsão de morte*). Em *Além do Princípio do Prazer*, obra de 1920, Freud (2016) toma a pulsão de morte como algo insuperável e que marca perpetuamente a subjetividade do sujeito. Nesta teoria, a vida humana deixa de ser pensada como algo dado a priori, mas algo a ser conquistado pelo sujeito e que deve ser constantemente posto em manutenção “como um bem, em contraposição a morte originária” (BIRMAN, 2005: 213). A mudança acaba impactando na emergência de uma nova compreensão do conceito de sublimação. Se antes, a sublimação consistia numa dessexualização da pulsão, na nova teoria freudiana, pelo contrário, é definida pela transformação da *pulsão da morte* em *Eros*, tornando possíveis tanto o erotismo quanto a criação (BIRMAN, 2005: 210-211).

- *Conceitos de Herbert Marcuse:*

**Princípio de realidade (para Marcuse):**

A noção psicanalítica do princípio de realidade tornou-se um dos conceitos fundamentais da obra de Herbert Marcuse que o definiu como o mundo externo que ampara o organismo humano. Porém, em sua apropriação, este mundo externo com o qual o ego se defronta, nada mais é do que “uma organização histórico-social específica da realidade” e seu impacto psíquico nos sujeitos se dá a partir de agências ou agentes sociais específicos de sua cultura situada num tempo e lugar (MARCUSE, 1986: 44).

Seguindo esta linha, de modo a considerar a teoria psicanalítica a partir de uma estrutura não apenas biológica, mas também histórica e social, o filósofo cunhou os conceitos de *mais-recalque* e *princípio de desempenho*.

**Mais-recalque e Princípio de Desempenho:** A partir do conceito de *mais-recalque*, Marcuse (1986) sugere que além do *recalque básico*, aquele necessário para o desenvolvimento civilizacional, há também um quociente de recalque muito maior que é destinado à dominação social (MARCUSE, 1986: 47). Este quociente, a *mais-recalque*<sup>129</sup>, no olhar do filósofo, seria o responsável pelo mal-estar experimentado pelos sujeitos civilizados. Numa definição mais clara, oferecida por Roszak (1972: 113), o *mais-recalque* é definida como “aquilo que ‘um dado grupo ou indivíduo’ impõe a outros a fim de manter-se e consolidar-se numa posição privilegiada”.

A noção de *princípio de desempenho*, por sua vez, define a “forma histórica predominante do *princípio de realidade*” (MARCUSE, 1986: 45) no regime capitalista. Nesta forma histórica, “a sociedade é estratificada de acordo com os desempenhos econômicos concorrentes dos seus membros” e a dominação do homem pelo homem é racionalizada a partir da reprodução em “escala ampliada e sob condições progressivas” do trabalho social (MARCUSE, 1986: 52). Em sua concepção, a superação do *princípio de desempenho* e aderência a um *princípio de realidade* sem *mais-recalque*, onde os indivíduos tenham mais tempo livre do que tempo de atividade laboral, seria capaz de mudar a relação do sujeito com a civilização. A liberação de

---

<sup>129</sup> Apesar de Marcuse não mencionar Karl Marx em sua obra, Paul Robinson afirma que a noção de *mais-recalque* teria sido inspirada no conceito marxiano de *mais-valia*, proposta para se referir à “medida quantitativa da exploração humana sob o capitalismo” (Robinson, 1971: 158). Esta e outras influências de Marx na obra de Marcuse foram apontadas por Paul Robinson em: Robinson, Paul. *A esquerda freudiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1971.

*Eros* e a eliminação de *mais-recalque*, para Marcuse, não faria com que a atividade laboral deixasse de existir, mas destruiria a organização social na qual a existência humana é convertida em instrumento de trabalho substituindo-a por um *princípio de realidade* mais livre (MARCUSE, 1986).

### Fontes:

- ALEXANDER, Franz; SELESNICK. *História da Psiquiatria: uma avaliação do pensamento e da prática psiquiátrica desde os tempos primitivos até o presente*. (1966). São Paulo: Ibrasa, 1968.
- BERNSTEIN, Robert; KAMEN, Jack; SEVERIN, Marie. *Psychoanalysis*. EC Comics. Vol's. 01-04, 1955.
- BRAND, Michelle. "Monday". In: ROBBINS, Trina et al. *It Ain't Me, Babe*. San Francisco: Last Gap, 1970. pp: 10-12.
- Crumb [documentário]. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Lynn O'Donnel. Estados Unidos da América, 1994. (119 min), son., color.
- CRUMB, Robert. *A mente suja de Robert Crumb*. São Paulo: Veneta, 2021.
- CRUMB, Robert. *América*. São Paulo, Conrad, 2004.
- CRUMB, Robert. "Angelfood McSpade". In: CRUMB, Robert et al. *Zap Comix*. São Paulo: Conrad Editora, 2005b. pp. 42-45.
- CRUMB, Robert. *Meus Problemas com as Mulheres*. São Paulo: Conrad, 2010.
- CRUMB, Robert. *Minha Vida*. São Paulo, Conrad, 2005a.
- CRUMB, Robert. "The pleasure is our, folks!" In: CRUMB, Robert (org.). *Snatch Comics, nº 02*. San Francisco: Apex Novelties, 1969. p. 02.
- GREEN, Justin. *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. San Francisco: Last Gap, 1972.
- GREEN, Justin; SPIEGELMAN, Art. "Introduction". In: GREEN, Justin. *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. San Francisco: McSweeney's Books, 2009.
- KIRBY, Jack; SIMON, Joe; MESKIN; Morton. *The Strange World of Your Dreams*. Prize Group. Vol's 01-04, 1952/1953.
- KOMINSKY, Aline (org.). *El Perfecto*. BERKELEY: Print Mint, 1973.
- KOMINSKY, Aline. "Goldie". In: MAVRIDES, Paul. *The Complete Wimmen's Comix, vol 1*. Singapura: Fantasgraphic Books, 2016. Pp. 39-43.
- KOMINSKY-CRUMB, Aline. *Essa Bunch é um amor*. São Paulo: Conrad Editora, 2011.
- O'HIGGINS, Harvey. Natural Religion. *The Outlook Magazine*. Nova York, 21 de março de 1928, pp. 458-459. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/Harvey%20Ohiggins%20-%20Natural%20Religion%20(1928).pdf>. Acesso em 20 de maio de 2022.
- Psycho. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Estados Unidos da América, 1960 (110 min), son, não colorido.
- ROBBINS, Trina. "Sandy comes out". In: MAVRIDES, Paul. *The Complete Wimmen's Comix, vol 1*. Singapura: Fantasgraphic Books, 2016. pp. 54-56.
- RUDAHL, Sharon. "Acid Revolution". In: KOMINSKY, Aline (org.). *El Perfecto*. BERKELEY: Print Mint, 1973. p. 31.
- RUDAHL, Sharon. "Tales of Sativa". In: MAVRIDES, Paul. *The Complete Wimmen's Comix, vol 1*. Singapura: Fantasgraphic Books, 2016. pp: 60-63.
- SHELTON, Gilbert. Sem título. In: CRUMB, Robert. et al. *Zap Comix*. 2ª edição. São Paulo: Conrad editora, 2005, p. 22.

SPIEGELMAN, Art. “Cracking Jokes: Breve Investigação sobre vários aspectos do humor”. In: ROTH, Michael S. (org.). *Freud: Conflito e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 149-152, 2000. pp: 149-152.

SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns: Retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Ed. Schwartz, 2009.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente – história completa*. São Paulo: Ed. Schwartz, 2020.

WILSON, S Clay. “Capitão Sporra e os Piratas Pervertidos”. In: CRUMB, Robert et al. *Zap Comix*. São Paulo: Conrad Editora, 2005. pp: 76-85.

### Referências Bibliográficas:

ADAIME, Rafael D. A Pesquisa do inconsciente no século dos Alucinógenos. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Hucitec. 2005. Disponível em <<http://cetadobserva.ufba.br/sites/cetadobserva.ufba.br/files/351.pdf>>. Acesso 01 junho de 2021.

ADORNO, Theodor. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações de massa nessa sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da USP, 1971. pp. 287-295.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “O Iluminismo como mitificação das Massas”. In: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. pp.05-44.

AGUIAR, Adriano Amaral. *A Psiquiatria no Divã: Entre as ciências da vida e a medicalização da existência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2004.

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: A questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991. pp. 66-81.

ALBERTINI, Paulo. *Na psicanálise de Wilhelm Reich*. 322f. Tese (Livre docência) – Departamento de Psicologia da aprendizagem, do desenvolvimento e da personalidade. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

ALBERTO, José. “Segredos da E.C.! A ‘New Direction’: o penúltimo canto do cisne da E.C”. *Cripta do Terror*, 5. Rio de Janeiro, Record, 1991.

ALMEIDA, Angela. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo – Coleção Tudo é História*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

ALLYN, David. *Make love, not war: the sexual revolution – an unfettered history*. Londres/Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

ALONSO, Angela. *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Phillippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. pp. 9-34.



- BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BERGER, Peter. “Para uma Compreensão Sociológica da Psicanálise”. In: FIGUEIRA, Sérvulo (org.). *Psicanálise e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed. 1980. pp. 11-26.
- ASHKENAZI, Ofer; DITTMAR, Jakob. Comic as Historiography. *Image Text-Interdisciplinary Studies*, v. 11, n. 1. 2019. Disponível em <[http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v11\\_1/ashkenazi\\_dittmar/](http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v11_1/ashkenazi_dittmar/)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2021.
- BAILEY, Beth. “Sex as Weapon: Underground comix and the paradox of liberation”. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael W. (ed’s.). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s & ‘70s*. Nova York e Londres: Routledge, 2002. pp. 305-324.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol. 2*. São Paulo: Martins Fontes: 2005.
- BINKLEY, Sam. *Getting lose: lifestyle consumption in the 1970s*. Durham/Londres: Duke University Press, 2017.
- BECKER, Leon. Art Spiegelman: my life in cartoons. 2020. Disponível em: <<https://www.foldmagazine.com/art-spiegelman>>. Acesso: 30 abr. 2021.
- BELLO, Grace. The bipolar Cartoonist: Ellen Forney’s ‘Marbles’. 2012. Disponível em <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/54604-the-bipolar-cartoonist-ellen-forney-s-marbles.html>>. Acesso em 25 de agosto de 2022.
- CARVETH, Donald. Social and historical influences on Psychoanalytic thought. *Clio’s Psyche*, v. 20, n. 03, pp. 253-262.
- COUTO, Daniela P. Freud, Klein, Lacan e a constituição do sujeito. *Psicologia em Pesquisa*. Juiz de Fora, v. 11, n. 01. 2017. pp. 01-10.
- BIRMAN, Joel. *A Constituição da Psicanálise: Freud e a experiência psicanalítica*. Rio de Janeiro: Timbre/Taurus, 1989.
- BIRMAN, Joel. *A Constituição da Psicanálise 2: Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1991.
- BIRMAN, Joel. Drogas, Performance e Psiquiatrização na Contemporaneidade. *Ágora*. Rio de Janeiro, v. 17, n. esp, 2014. pp. 23-37.
- BIRMAN, Joel. O Mal-Estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. *Physis: Rev. Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, v. 15, supl. 2005. pp. 203-224.
- BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato (org.), *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 122-155.
- BRAGA, Luciana L. Transmissão transgeracional do trauma e resiliência em descendentes de sobreviventes as Shoah: um estudo qualitativo. 341 f. Tese (Doutorado em Psiquiatria) – Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2011.
- BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael W. “Introduction: historicizing the American Counterculture of the 1960s and 70s”. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael W. (ed’s.). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s & ‘70s*. Nova York e Londres: Routledge, 2002. pp. 17-40.
- BRONSTEIN, Carolyn. *Battling Pornography: the American feminist anti-pornography movement, 1976-1986*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- BROWNELL, Richard. *American Counterculture of the 1960s*. Lucent Books, 2011.
- BRUNNER, Jose. “Oedipus Politicus: o paradigma freudiano das relações sociais”. In: ROTH, Michael S. (org.). *Freud: Conflito e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. pp. 7-86.
- CARAVACA, Jimena; DANIEL, Claudia; PLOTKIN, Mariano (Ed’s.). *Saberes Desbordados: Histórias de diálogos entre conhecimentos científicos y sentido común (Argentina, siglos XIX y XX)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social, 2018.
- CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Tempo Social*. São Paulo, v. 17, n. 2, 2005. pp. 93-107.
- CARVALHO, Beatriz S. *O Processo de Legitimação Cultural das Histórias e Quadrinhos*. 176 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.
- CARUTH, Cathy. “Trauma and Experience: Introduction.” In: Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1995. pp: 03–12.
- CARVETH, Donald. Social and Historical Influences on Psychoanalytic Thought. *Clio’s Psyche*, n. 20, v. 3 p. 253-262. 2013.
- CASTRO, Rafael. *A sublimação do “id primitivo” em “ego civilizado”: o projeto dos psiquiatras-psicanalistas para civilizar o país (1926-1944)*. 242 f. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 2014.
- CHARTIER, Roger. “A História Entre Narrativa e Conhecimento”. In: CHARTIER, Roger. *A Beira da Falésia: A História entre Certezas e Quietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002a. pp. 81-100.
- CHARTIER, Roger. “Por uma Sociologia Histórica das Práticas Culturais”. In: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Portugal: Difusão Editorial, 2002b. pp. 13-28.
- CHINALLI, Myriam. A Chegada da Peste: cem anos da viagem de Freud aos EUA (1909-2009). *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte: v. 04, n. 07, 2010. pp. 01-10.
- CHUTE, Hillary. *Graphic women: Life narrative and contemporary comics*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- COHEN, Patricia. Freud Is Widely Taught at Universities, Except in the Psychology Department. *New York Times*. 2007. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2007/11/25/weekinreview/25cohen.html>>. Acesso: 05 fev. 2022.
- COOK, Roy. “Underground and alternative comics”. In: BRAMLETT, Frank; COOK, Roy; MESKIN, Aaron. *The Routledge Companion to Comics*. Nova York/Londres: Routledge Companion, 2017, p. 34-43.
- CORRÊA, Rafael. Memórias de um esclerosado. Disponível em: <<https://memoriasdeumesclerosado.tumblr.com/post/123671438603>>. Acesso 25 de maio de 2022.
- COSTA, Rafael. *Estética, tradição e estilo nos quadrinhos: a kunstwollen da Grande Depressão e do American way of life*. 302 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.
- CUSHMAN, Philip. *Constructing the Self, Constructing America: A Cultural History of*

*Psychotherapy*. Cambridge: Perseus, 1995.

COZER, Raquel. A beira dos 70, Robert Crumb fala à Folha da antologia com suas histórias mais pervertidas. Folha de São Paulo. 2013. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1328878-robert-crumb-se-diz-constrangido-com-historias-reunidas-em-antologia.shtml>>. Acesso 05 de novembro de 2021.

DAVID, Sérgio. *Freud e a religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, 2011.

DEMOS, John. Oedipus and America: historical perspectives on the reception of psychoanalysis in the United States. *The Annual of Psychoanalysis*, v. 06. 1978. pp. 23-39.

DUNCAN, Randy. SMITH, Mathew. *The power of Comics: history, form and culture*. Nova York: Bloomsbury, 2009.

DUNKER, Christian I.L. Aspectos Históricos da Psicanálise Pós-Freudiana. In: VILELA-JACÓ, Ana Maria; FERREIRA, Arthur A.L.; PORTUGAL, Francisco, T. *A História da Psicologia - Rumos e Percursos*. Rio de Janeiro: Nau, 2006, v.1, pp. 387-412.

DUNKER, Christian I. L. Questões entre a psicanálise e o DSM. *Jornal de Psicanálise*, v. 47, n. 7, 2014, pp. 79-107.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EHRENREICH, Barbara. *O Medo da Queda: ascensão e crise da classe média*. São Paulo: Scritta. 1994.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

FACCHINETTI, Cristiana. *Deglutindo Freud: Histórias da digestão do discurso psicanalítico no Brasil (1920-1940)*. 215 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

FIEDLER, Leslie. The middle against both ends. *The Encounter*, v. 5. 1955. pp. 16-23.

FIGUEIRA, Sérvulo. “A Influência da Obra de Freud na Vida Cotidiana”. In: FIGUEIRA, Sérvulo. *Nos Bastidores da Psicanálise: Sobre Política, História, Estrutura e Dinâmica do Campo Psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. pp. 99-108.

FLECK, Ludwig. *Gênese e Desenvolvimento de um Fato Científico*. Belo Horizonte: Fabrefactum, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *El Poder Psiquiátrico: Curso do Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.

FOUCAULT, Michel. “Não ao sexo rei”. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. pp. 229-242.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: estética, literatura e pintura, música e cinema. Vol. III*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pp.82-118.

- FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos” (1900). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 04 – A interpretação dos sonhos (1900)*. Companhia das Letras, 2019 [E-Book].
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do prazer* (1920). São Paulo: L&PM Editores, 2016.
- FREUD, Sigmund. “A questão da análise leiga: diálogo com um interlocutor imparcial” (1926). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 17 – Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Companhia das Letras. 2014. pp. 124-217.
- FREUD, Sigmund. “A questão da análise leiga: diálogo com um interlocutor imparcial – Pós escrito” (1927). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 17 – Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Companhia das Letras. 2014. pp. 218-228.
- FREUD, Sigmund. “A moral sexual ‘cultural’ e o nervosismo moderno” (1908). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, vol. 08 - O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Companhia das Letras. 2016. pp. 251-271. [E-Book].
- FREUD, Sigmund. “Atos obsessivos e práticas religiosas” (1907). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, vol. 08 - O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Companhia das Letras. 2016. p. 209-218. [E-Book].
- FREUD, Sigmund. “Compêndio de Psicanálise” (1938). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 19 – Moisés e o monoteísmo, Compêndio de Psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Companhia das Letras. 2018. pp. 118-171.
- FREUD, Sigmund. “Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte” (1915). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 12 – Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Companhia das Letras. 2010. pp. 209-246.
- FREUD, Sigmund. “Contribuição à História do Movimento Psicanalítico” (1914). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 11 – Totem e Tabu, Contribuição a história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Companhia das Letras. 2012. pp. 177-237.
- FREUD, Sigmund. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico” (1911). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 10 – “O caso Schreber” e outros textos (2010) (1911-1913)*. Companhia das Letras. 2010. pp. 81-91.
- FREUD, Sigmund. “O Eu e o Id” (1923). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, vol. 16 - O eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Companhia das Letras. 2016. pp. 13-74.
- FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização” (1929). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 18 – O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)*. Companhia das Letras. 2011. p. 09-89.
- FREUD, Sigmund. “Totem e Tabu” (1912-1913). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 11 – Totem e Tabu, Contribuição a história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Companhia das Letras. 2012. p. 07-176.
- FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 06 – Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Companhia das Letras. 2016. p. 13-172.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- GABILLIET, Jean-Paul. *Of Comics and Men: a cultural history of American Comic Books*.

- University Press of Mississippi/Jackson. 2010.
- GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- GARCIA, Santiago. *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2010.
- GARCIA, Marco Aurélio. “Em busca de 1968”. In: GARCIA, Marco Aurélio & VIEIRA, Maria Alice (orgs.). *Rebeldes e contestadores: 1968. Brasil, França e Alemanha*. São Paulo, Perseu Abramo, 1999.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Editora Schwartz, 2010.
- GERHARD, Jane. *Desiring Revolution: Second-wave feminism and the rewriting of American sexual thought, 1920 to 1982*. Nova York: Columbia University Press, 2001.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- GILBERT, James. *A Cycle of Outrage: America's reaction to the juvenile delinquent in the 1950's*. Nova York: Oxford University Press, 1986.
- GILLON, Steve. *Boomer Nation: The Largest and Richest Generation Ever and How it Changes America*. Nova York: Free Press, 2004.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1989.
- GOIDANICH, Hiron C.; KLEINERT, André. *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GOODWIN, Andrew. *Dancing in The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- GOMES, Romina M. M. A escrita freudiana do pai-sintoma. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2 2003. pp. 271-288,
- GROTH, Gary. Zap: an interview with Robert Crumb. *The Comics Journal*. 2014. Disponível em <<https://www.tcj.com/zap-an-interview-with-robert-crumb/>>. Acesso em 21 de setembro de 2021.
- GUTIÉRREZ-TERRAZAS, José. O conceito de pulsão de morte na obra de Freud. *Ágora*. v. 5, n. 1. 2012. pp. 91-100.
- HALE Jr., Nathan. From Berggasse XIX to Central Park West: the americanization of psychoanalysis, 1919-1940. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v 14, 1978, pp. 299-315.
- HALE Jr., Nathan. *Freud and the Americans. The Beginning of Psychoanalysis in the United States, 1876-1917*. Nova York: Oxford University Press, 1995a.
- HALE Jr, Nathan. G. *The rise and crisis of psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917–1985*. Oxford: Oxford University Press, 1995b.
- HALL, Justin. *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.
- HALLIWELL, Martin. *Therapeutic Revolutions: Medicine, Psychiatry and American Culture (1945-1970)*. Rutgers University Press, 2013.
- HANISCH, Carol. “The Personal is Political”. 1969. Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acesso: 07 abril 2022.
- HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press

of Mississippi. 2005.

HEALY, David. *Mania: A short history of bipolar disorder*. Baltimore: The Johns Hopkins university Press, 2008.

HERZOG, Dagmar. *Cold War Freud: Psychoanalysis in an Age of Catastrophes*. Cambridge: Cambridge University Press. 2016.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

JABLONKA, Ivan. History and Comics. Books & Ideas. 2016. Disponível em <<https://booksandideas.net/History-and-Comics.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. "Cultura Pop: entre o popular e a distinção" In: SÁ, Simone P.; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador/Brasília: EDUFBA; COMPÓS, 2015. pp. 45-56.

JAY, Martin. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2008.

JUNG, Carl. *Aion: Estudos sobre o simbolismo do si mesmo*. Petrópolis: Editora Vozes: 1998.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

KAMIENSKI, Daniel P. *Prescribing the American Dream: Psychoanalysts, Mass Media and the Construction of Social and Political Norms in the 1950's*. 48 f. (Master Thesis in Arts in History). University of Montana. Missoula, 2016.

KAPLAN, Elizabeth Ann. "Freud, Cinema e Cultura". In: ROTH, Michael S. (org.). *Freud: Conflito e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. pp. 137-148.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KHEL, Maria. R. e BUCCI, Eugênio. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

KELLY, Jon. Freud de boteco: como os conceitos do psicanalista se popularizaram? BBCNews Brasil. 2014. Disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/09/140922\\_frases\\_freud\\_mv](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/09/140922_frases_freud_mv)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2022.

KEMP, Amy. EDLER, Flávio. A reforma médica no Brasil e nos Estados Unidos: uma comparação entre duas retóricas. *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, v. 11, n. 3, p. 569-585. 2004.

KLINE, Wendy. *Building a better race: gender, sexuality, and eugenics from the turn of the century to the baby boom*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2001.

KOVEL, Joel. "The American Mental Health Industry," In: David Ingleby (ed). *Critical Psychiatry*, Nova York: Pantheon Books, 1980. pp. 72-101.

KRISTEVA, Julia. *Sense and non-sense of revolt: the power and limits of psychoanalysis*. Nova York: Columbia University Press, 2000.

- KUPERMANN, Daniel. *Transferências cruzadas: história da psicanálise e suas instituições*. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- KURZWEIL, Edith. “A receptividade a Freud nos Estados Unidos”. In: ROTH, Michael S. (org.). *Freud: Conflito e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. pp. 116-126.
- LANTÉRI-LAURA, G. *Leitura das perversões: história de sua apropriação médica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand L. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LEVIN, Eric. Putting Freud on the Couch: Historian Peter Gay Finds a Genius Whose Stature Time Cannot Shrink. *People Weekly*. Nova York, 06 de junho de 1988, p. 101. Disponível em <<https://people.com/archive/putting-freud-on-the-couch-historian-peter-gay-finds-a-genius-whose-stature-time-cannot-shrink-vol-29-no-22/>>. Acesso em 15 de maio de 2022.
- LIMA, Rafael A. *A psicanálise na Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985): história, clínica e política*. 666f. (Doutorado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.
- LINDNER, Robert. *Rebel without a Cause: the story of a criminal psychopath*. Other Press, 2003.
- LIMA, Brunno Marcondes. O Mal-estar na civilização: um diálogo entre Freud e Marcuse. *Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. 10, n. 1. 2010. pp. 61-86.
- MACIEL, Karla D.S.A.; ROCHA, Zeferino D.B. Dois discursos de Freud sobre a religião. *Revista mal-estar e subjetividade*. Fortaleza, v. 8, n. 3. 2008. pp. 729-754.
- MAKARI, George. “Mitteleuropa on the Hudson: on the struggle for American psychoanalysis after the Anshluß”. In: BURNHAM, John C. *After Freud left: a century of Psychoanalysis in America*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2005. pp. 111-124.
- MAKARI, George. Revolution in mind: the creation of psychoanalysis. *Issues in Psychoanalytic Psychology*. V. 32, n. 01 e 02, 2010. p. 21-36.
- MARCONDES, Sérgio R. A. “Nós, os Charlatões”: *Gastão Pereira da Silva e a Divulgação da Psicanálise em O Malho (1936-1944)*. 138 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 2015.
- MARCUSE, Herbert. “A arte na sociedade unidimensional” (1960). In: LIMA, Luiz C. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 259-272.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- MASARAH-REVUELTA, Elena. Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo. *Flanders: Revista Interdisciplinar de Estudos Feministas*, v.01, pp. 77-78, 2016.
- McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa foma de arte*. São Paulo: M. Books, 2006.
- McLUHAN, Marshal. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo:



Cultrix, 1971.

McMILLAN, John. *Smoking Typewriters: The Sixties Underground Press and the Rise of the Alternative Media in America*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

McRUER, Robert. “Gay Gatherings: Reimagining the Counterculture”. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael W. (ed’s.). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s & ‘70s*. Nova York e Londres: Routledge, 2002. pp. 215-240.

MEDEIROS, Talita S. Psicodelia, humor e militância: os coletivos de mulheres quadrinistas no comix underground norte americano. *Revista Ártemis*, v. 26, n. 01, 2018. pp. 76-103.

MEIRELES, Selma M. “Quadrinhos e Linguística: Onomatopeias e interjeições e suas funções na narrativa em quadrinhos”. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto E. (orgs). *A linguagem dos Quadrinhos: Estudos de estética, linguística e semiótica*. São Paulo: Ed. Criativo, 2015. pp. 48-77.

MENDES, Gabriel N. *A Deeper Science: Richard Wright, Dr. Fredric Wertham, and the Fight for Mental Healthcare in Harlem, NY, 1940-1960*. 233 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Department of American Civilization, Brown University. Providence, 2010.

MESKIN, Aaron; COOK, Roy. *The art of comics: a philosophical approach*. Chichester: Blackwell Publishing, 2012.

MEZAN, Renato. *Freud: Pensador da Cultura*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006. [E-Book].

MORGAN, Robin. “Goodbye to all that”. 1970. Disponível em <<https://faculty.atu.edu/cbrucker/Amst2003/Texts/Goodbye.pdf>>. Acesso: 03 abril de 2022.

MOYA, Álvaro. *História das histórias em quadrinhos*. L&PM, 1986.

NADEL, Alan. *Containment Culture: American narratives, postmodernism, and the atomic age*. Duke University Press, 1995.

NUNES, Everardo D. Editorial: Cem anos do Relatório Flexner. *Ciência e Saúde Coletiva*, v. 15, n. 0, sup. 1, p. 956. 2010.

NYE, J. S. *Paradoxo do Poder Americano*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PEDERSON, Amy M. *Cleaning up after sixties elephants: Robert Crumb, Robert Williams and the genesis of Zap Comix*. 203 f. (master of arts) – Department of Fine Arts, University of British Columbia, 2000.

PEKAR, Harvey. “Prefácio”. In: KOMINSKY-CRUMB, Aline. *Essa Bunch é um amor*. São Paulo: Conrad Editora, 2011.

PEREIRA, Carlos A. M. *O que é contracultura – Coleção Primeiros Passos*. Editora Brasiliense, 1986.

PEREIRA, Mário E.C. A crise da psiquiatria centrada no diagnóstico e o futuro da clínica psiquiátrica: psicopatologia, antropologia médica e o sujeito da psicanálise. *Physis, Revista de Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 04, 2014. pp. 1035-1052.

PEREIRA, Mário E.C. Cullen e a Introdução do termo “neurose” na medicina. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 13, n. 1. 2010. pp. 128-134.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. São Paulo: Globo, 2014.

- PLON, Michel. Ordem e subversão no movimento psicanalítico: o fantasma de Jung. *Ágora*, v. 5, n. 2, 2002, pp. 317-328.
- PLOTKIN, Mariano. Psicoanálisis y Habitus Nacional: Um Enfoque Comparativo de la Recepción del Psicoanálisis em Argentina y Brasil (1910-1950). *Memória Social*. Bogotá, v. 13, n. 27, 2009. 2009. pp. 61-85.
- PLOTKIN, Mariano. Tell me your dreams. Psychoanalysis and popular culture in Buenos Aires, 1930-1950. *The Americas*. Cambridge University Press, v. 55, n. 04. 1999. p. 601-629.
- POLAND, Jefferson; SLOAN, Sam (eds.), *The Sex Marchers*. Los Angeles: Elysium Press, 1968.
- PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1991. pp. 291-326.
- PORTER, Roy. *Madness: A Brief History*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- PORTER, Roy. *Uma História social da loucura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- PURDY, Sean. “O Século Americano” In: KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007, pp. 173-296.
- RAJ, Kapil. Conexões, Cruzamentos, Circulações: A Passagem da Cartografia Britânica pela Índia, séculos XVII-XIX. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*. v. 24, 2007. pp. 155-179.
- RAJ, Kapil. Além do Pós Colonialismo... E pós-positivismo: Circulação e a História Global da Ciência. *Revista Maracanan*. Rio de Janeiro, n. 13, 2015. pp. 164-175.
- RANDALL, Jon. “The Goblin meets Binky Brown who met the Virgin Mary”. *Goblin Magazine*. 1995. Disponível em: <[http://lust-for-life.org/Lust-For-Life/\\_Textual/JonRandall\\_TheGoblinMeetsBinkyBrownWhoMetTheHolyVirginMary-ByJustinGreen\\_5pp/JonRandall\\_TheGoblinMeetsBinkyBrownWhoMetTheHolyVirginMary-ByJustinGreen\\_5pp.pdf](http://lust-for-life.org/Lust-For-Life/_Textual/JonRandall_TheGoblinMeetsBinkyBrownWhoMetTheHolyVirginMary-ByJustinGreen_5pp/JonRandall_TheGoblinMeetsBinkyBrownWhoMetTheHolyVirginMary-ByJustinGreen_5pp.pdf)>. Acesso: 25 de setembro de 2021.
- REDMOND, Jonathan; SHULMAN, Michael. Access to Psychoanalytic Ideas in American Undergraduate Institutions. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. v. 56, n. 02, 2008. pp. 391-408. Disponível em <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0003065108318639>>. Acesso: 14 ago. 2021.
- REICH, Wilhelm. *Psicopatologia e sociologia da vida sexual*. Porto/São Paulo: Escorpião/Global, 1977.
- REYNOLDS, Beatrice. An interview with Ti-Grace Atkinson: Her speeches and speechmaking. *Today's Speech*, v. 21, n. 4, p. 03-10. 1973.
- RIBEIRO JUNIOR, Laelson M.; SILVA, Edvania G. Os caminhos da memória em Freud: traço, rearranjo, tradução e índice. *Diálogos Pertinentes – revista científica de letras*, v. 17, n. 01. 2021. pp. 68-91.
- RIESMAN, Abraham. The Creator of Avengers: Endgame villain Thanos has beef with Marvel. 2019. Disponível em: <https://www.vulture.com/2019/04/jim-starlin-creator-of-infinity-war-thanos-hates-marvel.html>. Acesso em 02 set. 2021.
- ROBBINS, Trina. Wimmen's Studies. *Labrys, études féministes/estudos feministas*, v. 23, 2013.
- ROBINSON, Paul. *A esquerda freudiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1971.

- ROSE, Nikolas. *Governing the Soul: The shaping of the Private Self*. Londres: Free Association Books, 1999.
- ROSENBERG, Charles. “Introduction: Framing disease: Illness, society and history”. In: ROSENBERG, Charles; golden, Janet. (ed.) *Framing Disease - Studies in Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. pp. XIII-XXVI.
- ROSENKRANZ, Patrick. *Rebel Visions: The Underground Comix Revolution (1963-1975)*. Seattle: Fantagraphics Books. 2008.
- ROSENTHAL, Gabriele. História de vida vivenciada e história de vida narrada: a interrelação entre experiência, recordar e narrar. *Civitas*. Porto Alegre, v. 14, n. 2. 2014. p. 227-249.
- ROSS, Dorothy. Freud and the vicissitudes of modernism in the United States (1940-1980). In: BURNHAM, John C. *After Freud Left: A century of psychoanalysis in America*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 2005. pp. 163-188.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes. 1972.
- ROTH, Philip. *O Complexo de Portnoy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- RUPERTHUZ HONORATO, Mariano. “Freud para Todos”: Psicoanálisis y Cultura de masas em Chile, 1920-1950. *História, Ciência e Saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 24, Suplemento, 2017. pp . 1121-141.
- RUPERTHUZ-HONORATO, Mariano. *Freud y los Chilenos: Historia de la recepción del psicoanálisis em Chile (1910-1949)*. (Tese de doutorado em Psicologia) – Universidad de Chile. Santiago, 2013.
- RUSSO, Jane. Do psíquico ao somático: notas sobre a reconfiguração do self contemporâneo. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 24, supl. 2017. pp. 157-169.
- RUSSO, Jane. *O Mundo Psi no Brasil*. Coleção Descobrimdo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- RUSSO, Jane. Os Três Sujeitos da Psiquiatria. *Cadernos IPUB*. Rio de Janeiro, v. 08, 1997. pp. 12-23.
- RUSSO, Jane; VENANCIO, Ana T.A. Classificando as pessoas e suas perturbações: A “Revolução Terminológica” do DSM III. *Rev. Latinoam. Psicopat.* n. 9, v. 3, 2006. pp. 460-483.
- RUSSO, Jane; VENANCIO, Ana. Humanos demasiadamente orgânicos: Um Estudo Comparativo de Diferentes Versões de um Manual Psiquiátrico. *V Reunião de Antropologia do Mercosul*. Trabalho apresentado no GT Corpo, Saúde e Doença. Florianópolis, 2003.
- SALU, Diana. *Cartas para Ninguém*. Padê Editorial, 2019.
- SAMPAIO, Ronaldo S. *Do universal ao particular: uma discussão sobre o masculino na psicanálise*. 198f. Tese (Doutorado em psicologia) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2010.
- SAMUEL, Lawrence R. *Shrink: A Cultural History of Psychoanalysis in America*. University of Nebraska Press, 2013.
- SANTI, Pedro. L. R. *A crítica ao eu na Modernidade: em Montaigne e Freud*. São Paulo: Casa

do Psicólogo, 2003.

SANTOS, Diego.; FACCHINETTI, Cristiana. Trauma e Neurose em HQ: a autobiografia de um judeu americano. No prelo.

SANTOS, Roberto. “A linguagem dos quadrinhos”. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto E. (orgs). *A linguagem dos Quadrinhos: Estudos de estética, linguística e semiótica*. São Paulo: Ed. Criativo, 2015. pp. 22-47.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

SCULL, Andrew. *Madness in Civilization: A cultural history of insanity, from the Bible to Freud, from the Madhouse to Modern Medicine*. Princeton: Princeton University Press, 2015. [E-book].

SIBILIA, Paula. O “eu” dos blogs e das webcams: autr, narrador ou personagem? *Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. Porto Alegre, 2004.

SIBILIA, Paula. O show da vida íntima na internet: blogs, fotologs, videologs e webcams. *Anais do 15º Encontro anual da compós*. Bauru, 2006.

SILVA, Nadilson M. *Fantasia e Cotidiano nas Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SKINN, Dez. *Comix: the underground revolution*. Nova York: Thunder’s Mouth Press, 2004.

SKUES, Richard. “Clark revisited: reappraising Freud in America”. In: BURNHAM, John C. *After Freud Left: A century of psychoanalysis in America*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 2005. pp. 49-84.

SLACK, Charles. *Timothy Leary, the madness of the Sixties and Me*. Peter Wyden Publisher, 1973.

SLONECKER, Blake. *The counterculture of 1960s and 1970s. American History*, Oxford University Press, 2017.

SOARES, Thiago. “Percursos para estudos sobre a música pop”. In: SÁ, Simone P.; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador/Brasília: EDUFBA; COMPÓS, 2015, pp. 19-33.

SOROKIN, Pitirim. “Sexualization of American culture”. In: SOROKIN, Pitirim. *The American Sex Revolution*. Boston: Porter Sargent Publisher, 1956, pp. 19-55.

SPIEGELMAN, Art. *MetaMaus*. Nova York: Viking, Penguin Books, 2011.

STELLIN; R.M.R.; MONTEIRO· C.F.A.; ALBUQUERQUE R.A.; MARQUES, C.M.X.C. Processos de construção de maternagem. Feminilidade e maternagem: recursos psíquicos para o exercício da maternagem em suas singularidades. *Estilos da Clínica*. São Paulo, v. 16, n. 1, p. 170-185. 2011.

SWAIN, Tânia N. Lesbianismos, cartografia de uma interrogação. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 23, n. 35. 2016. pp. 11-24.

TEIXEIRA, Rafael. Os gibis americanos nos 40 e 50. *Cadernos de comunicação da série estudos: A Indústria em Quadrinhos*. Rio de Janeiro: Sec. Esp. De Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro. 2003. pp. 13-56.

TOTA, Antonio P. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009. [E-book]

TRIPTOW, Robert. *Gay Comics*. Nova York: Plume Publishing, 1989.

- TURKLE, Sherry. *Psychoanalytic Politics: Freud's French Revolution*. New York: Basic Books, 1978.
- VAZQUEZ, Laura; PIRES, Conceição. "Percurso Teórico e Metodológico dos Estudos sobre HQs na Argentina e Brasil". In: RODRIGUES, Rogério R. *Possibilidades de Pesquisa em História*. São Paulo: editora Contexto, 2017.
- Von FRANZ, Marie-Louise. "O processo de individuação". In: JUNG, Carl. *O homem de seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969. pp. 154-229.
- WATTERS, Ethan. A americanização da doença mental. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 13, n. 01. 2010. pp. 102-115.
- WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. *Revista Sociedade e Estado*, v. 25, n. 2. 2010. pp. 205-224.
- WERTHAM, Fredric. *The seduction of the innocent: the influence of comic books on today's youth*. 1954. Disponível em <<https://archive.org/details/fredricwerthamseductionoftheinnocent19542ndprinting>>. Acesso: 10 fev. 2021.
- WECHSLER, Lawrence. "Art's father, Vladek's son". (1986) In: WITEK, Joseph (Ed.). *Art Spiegelman: conversations*. Mississippi: Mississippi University Press, 2007. pp. 68-83.
- WILLIAMS, Ian. Graphic Medicine. *Hektoen International*. Chicago, v. 4, n. 1, 2012a. Disponível em <[http://www.hektoeninternational.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=353:graphic-medicine&catid=93&Itemid=716](http://www.hektoeninternational.org/index.php?option=com_content&view=article&id=353:graphic-medicine&catid=93&Itemid=716)>. Acesso em 01 de dezembro de 2021.
- WILLIAMS, Ian. Graphic Medicine: Comics as Medical Narrative. *MedHumanities*. Londres, v. 38, 2012b. pp. 27-27.
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core: power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- WILLIAMS, Paul. Art Spiegelman's 'Little Sign of Passion' and the emergence of hard-core pornographic feature film. *Textual Practice*, 2019, pp. 1-24.
- WOODBURY, Jason. "Go your own way: talking feminist toons with 'wimmen's comix' founder Trina Robbins". *Flood Magazine*. 2016. Disponível em <<https://floodmagazine.com/35458/go-your-own-way-talking-feminist-toons-with-wimmens-comix-founder-trina-robbins/>>. Acesso 03 abril 2022
- YOUNG, Marilyn. "Foreword". In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael W. (ed's.). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s & '70s*. Nova York e Londres: Routledge, 2002. pp. 01-04.
- ZARETSKY, Eli. *Political Freud: A History*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- ZARETSKY, Eli. "Psychoanalysis, Authoritarianism, and the 1960s". In: DAMOUSI, Joy; BEN PLOTKIN, Mariano (ed's.). *Psychoanalysis and Politics: Histories of Psychoanalysis under conditions of restricted political freedom*. Nova York: Oxford University Press, 2012. pp. 233-259.