UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

"Udigrudi": O underground tupiniquim. Chiclete com banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira.

ALINE MARTINS DOS SANTOS

Orientador(a): Profª Drª Samantha Viz Quadrat

Niterói

2012

Folha de Aprovação

UDIGRUDI: O UNDERGROUND TUPINIQUIM. CHICLETE COM BANANA E O HUMOR EM TEMPOS DE REDEMOCRATIZAÇÃO BRASILEIRA

Aline Martins dos Santos

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense-UFF, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

_____

Orientadora Profª. Drª. Samantha Viz Quadrat (UFF)

_____

Profª Drª Alessandra Carvalho (UFRJ)

_____

Profª Drª Ana Maria Mauad Sousa Andrade Essus (UFF)

Suplentes:

_____

Profª Drª Denise Rollemberg Cruz (UFF)

_____

Profª Maria Paula Nascimento Araujo (UFRJ)

Niterói

2012

S237 Santos, Aline Martins dos.

"Udigrudi": O *underground* tupiniquim. *Chiclete com banana* e o humor em tempos de redemocratização brasileira / Aline Martins dos Santos. – 2012.
188 f.; il.
Orientador: Samantha Viz Quadrat.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.
Bibliografia: f. 165-171.

1. Humor na imprensa. 2. História em quadrinhos. 3. Imprensa alternativa. 4. Imprensa: aspecto político. 5. Cotidiano. 6. Espaço urbano. I. Quadrat, Samantha Viz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 070.4440981

A minha sobrinha Duda e meu filho Matheus. Amores de minha vida.

Agradecimentos

E lá se foram dois anos... Dois anos difíceis, mas muito enriquecedores, dois anos de incertezas, mas também de conquistas, de frustrações e alegrias. Dois anos em que fiquei distante de amigos e familiares, mas que me permitiram vislumbrar novos horizontes e crescer enquanto pessoa e profissional... Essa doce dialética da vida. Agradeço-a por me permitir aprender sempre.

Gostaria de agradecer à Universidade Federal Fluminense. A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior) pela bolsa fornecida ao longo desses dois anos que possibilitaram a realização da pesquisa sem maiores dificuldades. Ao Programa de Pós-Graduação em História, aos coordenadores, aos funcionários do programa e também da Biblioteca sempre atenciosos e prestativos, aos professores que colaboraram com apoio e sugestões, em especial a professora Giselle Venâncio.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, da Biblioteca Tigres Bastos /Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), por estarem sempre dispostos a me auxiliar nas pesquisas.

A professora e minha orientadora Samantha Viz Quadrat por acreditar nesta pesquisa. Por seu constante espírito jovem que a permite estar aberta a temas ainda pouco trabalhados pelos pesquisadores em História. Por ter me guiado nesse processo, realizando correções necessárias, me auxiliando a definir caminhos importantes e contribuindo para a minha formação. Pelo apoio e palavras de conforto em um momento pessoal muito difícil e que me ajudaram a me manter tranqüila para a realização da pesquisa. Por ter se tornado uma pessoa a quem quero muito bem.

A banca de qualificação pelas considerações essenciais à pesquisa, que me proporcionaram novas reflexões, contribuindo para o melhor desenvolvimento do trabalho. A professora Alessandra Carvalho a quem infelizmente tive breve contato, mas cuja contribuição foi fundamental à minha pesquisa. A professora Ana Maria Mauad, por ser sempre tão gentil e prestativa. Pessoa querida a quem admiro muito por seu jeito único e cativante e também pela grande profissional que é.

A Reinaldo Batista e Laerte Coutinho, pela gentileza de me cederem uma entrevista, pela simpatia de ambos e por me proporcionarem tardes bem agradáveis.

A todos os amigos e colegas que estimularam e acompanharam minha trajetória acadêmica e que de alguma maneira me ajudaram com textos, documentos, sugestões.

A querida amiga Aline Rochedo pelo encontro, por ter me incentivado a prestar o mestrado para esta Universidade, por me apoiar e por me presentear sempre com palavras doces e momentos de paz e alegria.

As também muito queridas amigas do “bonde das transferidas” e a adotada pelo “bonde”, Tatiane Duarte, Rita de Cassia Gabrig, Silvana Nogueira e Jéssica Luzes, que mesmo estando distantes sempre encontram um tempo para um encontro, uma mensagem de apoio, uma palavra de carinho e conforto.

A minha família, meu pai Roberto Santos, minha mãe Marly Santos, minhas queridas irmãs Alessandra Santos e Priscila Santos e minha preciosa sobrinha (minha filha de coração) Maria Eduarda Santos por me apoiarem e participarem dessa e de outras conquistas.

A meu marido Jorge Luiz Peçanha, que dividiu comigo, literalmente, sendo ele também um mestrando, as dificuldades, incertezas, mas também alegrias dessa fase. Por iniciarmos e terminarmos juntos essa caminhada pelo tão sonhado título de mestre, agüentando os maus-humores e tristezas um do outro, mas apesar de tudo por mantermo-nos unidos.

E a meu filho Matheus Peçanha, que com seus insistentes pedidos de atenção e com seu carinho abundante me ajudaram a equilibrar os momentos de trabalho e relaxamento e a me manter feliz e em paz.

A eles que me fazem entender o que é essencial na vida.

Resumo

SANTOS, Aline Martins dos. "Udigrudi": O *Underground* Tupiniquim. *Chiclete com Banana e* o humor em tempos de redemocratização brasileira. Orientadora: Prof. Dra. Samantha Viz Quadrat. Niterói: UFF/ICHF/PPGH. Dissertação (Mestrado em História).

Esta dissertação analisa o surgimento da revista *Chiclete com Banana,* criada pelo cartunista Angeli em 1985 e que se tornou um marco no mercado editorial brasileiro dos anos 1980, não só pelos altos índices de vendagem, mas, sobretudo pela proposta de humor de costumes anárquicos e urbanos, criando figuras inigualáveis e tendo como seus principais consumidores, os *punks*. Durante o período de abertura democrática a revista irá deslocar o debate, anteriormente voltado para a crítica à política por conta da oposição à ditadura civil-militar, para uma crítica aos costumes, ao conservadorismo, as mazelas e contradições da sociedade burguesa, capitalista, liberal e antiquada. Tudo isso projetado no âmbito das representações culturais do universo urbano desenhado e imaginado pelos humoristas gráficos que tiveram seus trabalhos expostos na revista.

Abstract

SANTOS, Aline Martins dos. "Udigrudi": The *Tupiniquim* Underground. *Chiclete com Banana* and the humor in the times of the brazilian redemocratization. Advisor: Prof. Dra. Samantha Viz Quadrat. Niterói: UFF/ICHF/PPGH. Dissertation (Master's course in History).

This dissertation examines the creation of the magazine *Chiclete com Banana*, idealized by the cartoonist Angeli, which became a milestone in the Brazilian editorial market in the 1980's, not only because of its high sells, but also because of the humorous conceptions of the anarchic and urban customs, creating unique characters and having punks as its main consumers. During the period of democratic opening, the magazine will displace the debate changes from a criticism on politics, because of opposition to civil-military dictatorship, to a criticism on customs, on conservatism, on the issues and contradictions of bourgeois capitalist, liberal, and traditional society. It all considered in the context of the cultural representations of the urban universe projected and imagined by graphic humorists who had their works displayed in the magazine.

Lista de imagens

Figura 1 – Capa do *Pasquim* nº 1.....**34**
Pasquim nº 1, Rio, 26 de junho de 1969 – Acervo ABI

Figura 2 – Dois Fradinhos **38**
Pasquim nº2, Rio, julho de 1969, p.6 - Acervo ABI

Figura 3 - Baixinho "top-top".....**39**
Pasquim nº 4 – Rio, julho de 1969, p.14 - Acervo ABI

Figura 4 – Marciano **40**
Pasquim nº 47, Rio, 14 a 20 de maio de 1970, p. 7- Acervo ABI

Figura 5 – Zeróis **40**
Pasquim nº 4, Rio, julho de 1969, p.11 - Acervo ABI

Figura 6- Montagem "Eu quero mocotó"..... **41**
Pasquim nº 72, Rio, 4 a 10 de setembro de 1970, p.14 - Acervo ABI

Figura 7- Cabôco Mamadô e o Cemitério dos mortos vivos.....**43**
Pasquim nº 131, Rio, 4-10 de janeiro de 1972, p.32 - Acervo ABI

Figura 8 - Tamanduá chupador de cérebros.....**43**
Pasquim nº 115, Rio, 14 a 20 de setembro de 1971, p.5 - Acervo ABI

Figura 9 - Gastão, o Vomitador e os dois leitores.....**44**
Pasquim nº 318, Rio, 1-7 de agosto de 1975, p. 25 - Acervo ABI

Figura 10 - Rango **45**
Pasquim nº 373, Rio, 04-10 de setembro de 1976, p. 12 - Acervo ABI

Figura 11 - Ubaldo o Paranóico **46**
Pasquim nº 365, Rio, 25 de junho a 1 de julho de 1976, p. 5 - Acervo ABI

Figura 12 - Hymen's Lib.....**48**
Pasquim nº 145, Rio, 11-17 de abril de 1972, p. 19 - Acervo ABI

Figura 13 – Capa *Zap Comix* nº 1.....**52**
Zap Comix nº 1, Fevereiro de 1968 – Acervo Guia de quadrinhos

Figura 14 – Capa *The Fabulous Freak Brothers* nº 1..... **52**
The Freak Brothers nº 1, Fevereiro de 1971-Acervo Guia de quadrinhos

Figura 15 – Capa revista *Grilo* nº 17..... **54**
Grilo n° 17, 1 de fevereiro de 1972 - Acervo Guia de quadrinhos

Figura 16 – Capa revista *Balão* nº 9..... **56**
Balão n° 9, 1972 - Acervo Guia de quadrinhos

Figura 17 – Capa revista *O Bicho* nº 3..... **57**
O Bicho n° 3, Abril de 1975 - Acervo Guia de quadrinhos

Figura 18 - Revista *Piauí* nº 2..... **59**
Piauí n° 2, Novembro de 2006, p.57 – Acervo pessoal

Figura 19 – Cartum vencedor de Glauco.....**67**
4º Salão Internacional do Humor de Piracicaba, 1977, SP - Acervo do Salão

Figura 20 – Cantão do PMDB e cantinho do PDT.....**76**
Pasquim nº 689, Rio, 9-15 de setembro de 1982 – Acervo ABI

Figura 21 – *O Planeta Diário* nº1.....**83**
O Planeta Diário Ano I nº 1, Rio, dezembro de 1984 – Acervo ABI

Figura 22 – O carrasco e o torturado.....**86**
"Seção Ilustrada" – *Folha de São Paulo,* junho de 1985.

Figura 23 – Capa revista *Circo* **100**
Circo Ano I nº 1, outubro de 1986 – Acervo Guia de quadrinhos

Figura 24 – Capa revista *Chiclete com Banana* nº 2.....**102**
Chiclete com Banana Ano I nº 1, 1985 – Acervo pessoal

Figura 25– Capa do "Suplemento JAM"..... **107**
Chiclete com Banana Ano III nº 16, novembro-dezembro de 1985 – Acervo pessoal

Figura 26 – Capa revista *Geraldão* nº 6..... **108**
Geraldão Ano I nº 6, abril de 1988 – Acervo pessoal

Figura 27 – Capa revista *Piratas do Tiête* nº 1.....**109**
Piratas do Tiête Ano I nº 1, Maio de 1990 – Acervo pessoal

Figura 28 – "Casal é a vida" **120**
Chiclete com Banana Ano 2 n º 13, março-abril de 1988, p.23 – Acervo pessoal

Figura 29 – "Casal homossexual".....**121**
Chiclete com Banana Ano II nº 13, março-abril de 1998, p.21 – Acervo pessoal

Figura 30 – "Casal Neuras" **121**
Chiclete com Banana Ano I nº 3, março-abril de 1986, p.47 – Acervo pessoal

Figura 31 – New Imbeciws.....**123**
Chiclete com Banana Ano I nº 2, janeiro-fevereiro de 1986, p.33 – Acervo pessoal

Figura 32 – Rigapov.....**124**
Chiclete com Banana Ano I nº 3, março-abril de 1986, p.5 – Acervo pessoal

Figura 33 – O Grande Rhalah.....**124**
Chiclete com Banana Ano I nº 3, março-abril de 1986, p.32 – Acervo pessoal

Figura 34 – Rio Tiête.....**127**
Chiclete com Banana Ano I nº 4, maio-junho de 1986, p.42 – Acervo pessoal

Figura 35 – *Play Center*.....**127**
Chiclete com Banana Ano I nº 4, maio-junho de 1986, p.47 – Acervo pessoal

Figura 36 – Piratas pela cidade **128**
Chiclete com Banana Ano I nº 4, maio-junho de 1986, p.43 – Acervo pessoal

Figura 37 – Baleia Wally.....**128**
Chiclete com Banana Ano I nº 4, maio-junho de 1986, p.49 – Acervo pessoal

Figura 38 – Engarrafamento.....**131**
Chiclete com Banana Especial Bob Cuspe. SP: Circo Editorial.1988, pp.22-23 – Acervo pessoal

Figura 39 – Ribarmazinho.....**133**
Chiclete com Banana Ano IV nº 17, fevereiro de 1989, p.13 – Acervo pessoal

Figura 40 – Reclamações do mundo.....**134**
Chiclete com Banana nº 1, outubro de 1985, p.6 – Acervo pessoal

Figura 41 – Biografia Bob Cuspe **135**
Chiclete com Banana Ano I nº 4, outubro de 1985, pp.9-10 – Acervo pessoal

Figura 42 – Bob Cuspe: É muito pra minha cabeça.....**136**
Chiclete com Banana Ano I nº 4, outubro de 1985, p.12 – Acervo pessoal

Figura 43 – Meiaoito: Recordações **137**
Chiclete com Banana Ano II nº 11, setembro-outubro de 1987, p.13 – Acervo pessoal

Figura 44 – Meiaoito e Nanico: Revelações **138**
Chiclete com Banana Ano I nº 5, agosto-setembro de 1986, p.30 – Acervo pessoal

Figura 45 – Capa do livro *Rê Bordosa: Vida e Obra da Porraloca* **140**
Rê Bordosa: Vida e Obra da Porraloca. São Paulo: Devir, 2001 – Acervo pessoal

Figura 46 – Aborto **142**
Chiclete com Banana Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca, 1987, p.45 – Acervo pessoal

Figura 47 – Mãe de Rê Bordosa.....**143**
Chiclete com Banana Especial Rê Bordos. A morte da Porraloca, 1987, p.23 – Acervo pessoal

Figura 48 – Vírus da AIDS.....**145**
Chiclete com Banana Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca, 1987, p.61 – Acervo pessoal

Figura 49 – Morte de Rê Bordosa.....**146**
Chiclete com Banana Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca, *1987*, p.66 – Acervo pessoal

Figura 50 – Wood & Stock e as outras drogas.....**148**
Chiclete com Banana Ano III nº 15, agosto-setembro de 1988, p.18 – Acervo pessoal

Figura 51 – Wood e Ozzy..... **148**
Chiclete com Banana Ano III nº 15, agosto-setembro de 1988, p. 19 – Acervo pessoal

Figura 52 – Skrotinhos **150**
Chiclete com Banana Ano II nº 12, novembro-dezembro de 1987, p.21 – Acervo pessoal

Figura 53 – Skrotinhos e o idiota.....**151**
Chiclete com Banana Ano II nº 14, junho-julho de 1988, p.22 – Acervo pessoal

Figura 54 – Boneco Doy **152**
Chiclete com Banana Ano II nº 8, janeiro-fevereiro de 1987, p.45 – Acervo pessoal

Figura 55 – *Blitz*.....**153**
Chiclete com Banana Ano II nº 8, janeiro-fevereiro de 1987, p.48 – Acervo pessoal

Figura 56 – Trapo Humano.....**153**
Chiclete com Banana Ano II nº 8, janeiro-fevereiro de 1987, p.49 – Acervo pessoal

Caderno de imagens - Arquivo ABI **182**

Sumário

Introdução.....**14**

Capítulo 1: O Combate.....**28**

1.1 A Imprensa Alternativa.....**28**
1.2 O *underground* e o *udigrudi*.....**49**
1.3 Trajetória**s:** Encontros e desencontros.....**58**

Capítulo 2: O Escracho.....**74**

2.1 A "morte" do *Pasquim*.....**74**
2.2 O deboche subversivo.....**95**
2.3 A "pancada" do leitor.....**111**

Capítulo 3: Chiclete eu misturo com Banana.....**117**

3.1 Humor e representação cultural na revista *Chiclete com Banana*.....**117**
3.2 Entre o privado e o público.....**120**
3.3 Piratas do Tiête e Bob Cuspe: Cidade em ação.....**125**
3.4 Bob Cuspe e Meiaoito: Ceticismo e "revoluções".....**132**
3.5 Rê Bordosa: a *pin-up* dos anos 1980.....**140**
3.6 Wood & Stock: *Flower Power* com colesterol.....**147**
3.7 Srkotinhos: Inconveniência e desconstrução.....**149**
3.8 Doy Jorge: *Over* demais.....**151**

Considerações finais.....**156**

Fontes.....**162**

Referências bibliográficas.....**165**

Anexo I – Verbete de nomes.....**172**

Anexo II – Caderno de Imagens.....**182**

Chicletes Com Banana (1959)

Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba.
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba.
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana.
Chicletes eu misturo com banana,
E o meu samba vai ficar assim:

Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Eu quero ver a confusão

Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Olha aí, o samba-rock, meu irmão

É, mas em compensação,
Eu quero ver um boogie-woogie
De pandeiro e violão.
Eu quero ver o Tio Sam
De frigideira
Numa batucada brasileira.

Compositores: Gordurinha e Almira Castilho

Interprete: Jackson do Pandeiro

INTRODUÇÃO:

O debate sobre a definição de humor[1] e a identificação do que é risível abarca uma longa tradição histórico-filosófica, iniciada por Aristóteles e continuada por diversos filósofos, historiadores, psicólogos, sociólogos e demais pesquisadores, como Rabelais, Hegel, Nietzsche, Freud, Baudelaire, Breton. Suas abordagens foram as mais diversas, o que revela a complexidade do tema e sua inserção no âmago da vida social.[2] Nosso objetivo não é discutir toda a complexidade envolvida nestas pesquisas, mas é importante que alguns pontos sejam trazidos à baila.

Durante a antiguidade as comédias e sátiras buscavam representar os defeitos, vícios e fraquezas do ser humano. A partir do século XIX, a verdade e o sério já não bastavam para explicar o mundo, e o riso passou a ocupar um lugar especial na filosofia. O objeto do riso não era mais a deformidade e sim o desconhecido, a surpresa, tudo aquilo que invertia inesperadamente as concepções dadas de mundo.

No século XX o que passará a ser enfatizado pelos estudiosos do tema será a relação entre humor e libertação: o riso do contraste, que nos mostra o caráter falacioso do sério, e o riso da crítica social ou política. Essa abordagem nos é a mais cara, e a que trabalharemos brevemente destacando reflexões de alguns importantes estudiosos, pois elas nos ajudarão a pensar o humor *underground* produzido nos anos 1980, objeto de nossa pesquisa, e sua resposta esperada: o riso, como uma espécie de ato subversivo ao contexto político e social que se apresentava então.

Em 1905, Freud publicou o livro intitulado *O chiste e sua relação com o inconsciente,* seguido de *O humor*, de 1927.[3] Para o autor, o humor seria um processo de defesa que impediria o desprazer, uma válvula de escape para a psique. Para Freud o riso, nas suas mais variadas manifestações, tem algo de libertação de emoções reprimidas. A energia psíquica normalmente empregada para manter a situação sob controle seria desviada para o prazer. O "eu" se defenderia da dura realidade, das dores

[1] Sobre o humor ver mais em: ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990; BERGSON, Henri. *O riso.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983; MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003, p. 512; SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

[2] PEREIRA, Priscila. *Entre a Épica e a paródia. A (des) mistificação do gaucho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau.* Dissertação (Mestrado – História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011, p.21.

[3] FREUD, Sigmund. "El chiste y su relacion com El inconsciente" e "El humor". In: *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu ediciones, vol.21, 1967.

próprias à vida, das amarras que a sociedade lhe impõe, fazendo de tais sofrimentos oportunidades para se obter prazer.

Contrariando toda uma tradição que dava lugar a superioridade do riso, que dizia que rimos daquilo que consideramos inferior a nós, Freud demonstra que também podemos rir do que é superior a nós ou do que possui poder sobe nós. Para o autor quem consegue fazer piadas sobre a própria sorte estaria acima de seu destino.

Segundo Alberto Gawryszewski, o riso além de ser algo muito personalizado, já que ninguém pode rir por você, é também um ato social, faz parte de um coletivo.[4] Ele acrescenta ainda que o riso:

> (...) pode funcionar como um elemento aglutinador, reforçador identitário, como, por exemplo, a relação de duas torcidas organizadas de futebol. O riso, portanto, é um agente político por essência. (...) O riso como fruto da sociedade é um fenômeno cultural, varia no tempo e no espaço. Um fato, uma idéia ou outra coisa qualquer pode causar riso em lugar e uma época. Portanto, para compreendê-lo, faz-se necessário colocá-lo na sociedade que o gerou.[5]

No âmbito de cada cultura nacional, afirma Wladimir Propp, diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes maneiras de manifestá-lo.[6] Ao discutir o riso, Propp ainda observa que a sátira levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria e reforça a reação de condenação, de não compactuação, com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los.[7]

Em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*,[8] M. Bakhtin analisou a apropriação do cômico pelos setores subalternos da sociedade. O autor examinou a obra do escritor François Rabelais e defendeu que em seus escritos convergiam tanto elementos da alta cultura renascentista como da cultura popular e observou a presença de um "sistema de imagens da cultura cômica popular" o que caracterizava uma circularidade cultural entre essas formas de cultura. Cada uma teria influenciado a outra, recebendo e trocando signos culturais em uma dinâmica constante

---

[4] GAWRYSZEWSKI, Alberto. *O amigo da Onça. Uma expressão da alma brasileira*. Londrina: Univ. Est. de Londrina/ LEDI, 2009, p.65.
[5] Idem.
[6] PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso.* Editora Ática: S. P., 1992. p. 3.
[7] Idem, p.291. A sátira nem sempre será contestatória aos hábitos e costumes do seu tempo, pelo contrário, pode às vezes reforçar uma situação já existente.
[8] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Brasília: UNB: Hucitec, 1987.

e circular na qual o signo seria apropriado, (re)elaborado e depois retornaria a sua origem transformado.

O "riso popular" proposto por Bakhtin, por ser ambivalente expressaria uma opinião sobre o mundo, no qual os que riem estão incluídos. Ele acabaria com as diferenças de classe social, criando uma nova vida, ou uma nova forma de pensá-la, livre de regras e restrições convencionais. Esse riso "festivo", "carnavalesco" seria a forma de expressar a libertação das normas, da ordem imposta pelo mundo erudito, pelas instituições sociais como a Igreja e o Estado.

Apresentando-se como uma característica redimensionadora e reflexiva do mundo social, o humor,[9] e entre eles o humor gráfico,[10] constitui um lugar privilegiado para se observar não apenas os diferentes fatores que entram em jogo no processo de comunicação, mas também as premissas culturais que definem e orientam os comportamentos e as formas de interação revelando o "estranhamento" antropológico do riso quando nos vizualizamos na situação retratada.

O humor gráfico impresso, progrediu com o desenvolvimento das técnicas de impressão e com a popularização do jornal como meio de comunicação de massa. A partir do início do século XVIII, as páginas dos jornais europeus passaram a abrigar ilustrações, caricaturas, [11] charges políticas,[12] cartuns[13] e, posteriormente, tiras[14] e páginas

---

[9] Sobre as diversas formas de manifestação de humor ver: PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. Editora Ática: São Paulo, 1992.

[10] Sobre o humor gráfico ver mais em: STEIMBERG, Oscar. "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico" in Signo y Seña, Buenos Aires: Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001; HEGEL, F. Cours d´esthéthique, Apud MINOIS, George. *Op.cit*., 2003.

[11] Em geral a caricatura – deformação das características marcantes da pessoa, animal, coisa, fato – pode ser usada como ilustração de uma matéria (foto), mas quando este fato pode ser contado inteiramente numa forma gráfica é chamado de charge. Mendonça, Márcia de Souza. "Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinho". In: DIONÍZIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais e ensino*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 197.

[12] As charges trazem em sua essência a ironia, a sátira, o exacerbado do ridículo. A charge tem o seu principal manancial no jornalismo diário. Conforme são agendados temas relevantes à sociedade, fica a critério do chargista recortar a realidade factual e aplicar sua bagagem cultural e percepção social em seus traços, apropriando-se do humor, para fazer emergir o debate social dos problemas da própria sociedade, com uma abordagem reflexiva mas de maneira descontraída. O riso pode mascarar uma dura realidade e levar a sociedade a refletir temas que, por seu caráter, seriam dificilmente debatidos. "A charge é um texto de humor que aborda algum fato ou tema ligado ao noticiário. De certa forma, ela recria o fato de forma ficcional, estabelecendo com a notícia uma relação intertextual". In: RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009, p.21.

[13] O cartum surgiu depois da charge, e é uma forma de expressar idéias e opiniões, seja uma crítica política, esportiva, religiosa, social, através de uma imagem ou uma seqüência de imagens, dentro de um quadrinho ou não; podendo ter balões ou legendas. "Não estar vinculado a um fato do noticiário é a principal diferença entre a charge e o cartum. No mais, são muito parecidos". In: RAMOS, *Op.cit*, p. 23.

[14] As tiras são uma espécie de histórias em quadrinhos mais curta (até 4 quadrinhos), podendo ser seqüenciais (capítulos) ou fechadas. Iannone observa que de dominicais as tiras passaram a ser diárias. "Criaram-se histórias em capítulos, sempre com uma situação de suspense no último quadro. Assim, o

de quadrinhos (denominadas *comics*, nos Estados Unidos, e *funnies*, na Inglaterra).[15]

A história do humor no Brasil traz as marcas do desenvolvimento das relações sócio-politico-econômicas do país. É uma história riquíssima repleta de importantes artistas que tiveram um destacado papel na crítica social e política. Araujo Porto-Alegre (1806-1879) publicou a primeira arte gráfica ilustrada no Brasil, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro (1827-atual) em dezembro de 1837. Tratava-se do desenho (litografia) *A campainha e o cujo*, uma caricatura[16] que satirizava um destacado político da época, ao colocá-lo recebendo suborno.[17]

Angelo Agostini (1843-1910) deu continuidade a tradição de introduzir desenhos com temas de sátira política e social nas publicações jornalísticas e populares brasileiras. Na revista *Vida Fluminense* (1868-1875) editou em 30 de janeiro de 1869, o primeiro capítulo de *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*.[18] Nhô Quim é um caipira que vai para a cidade do Rio e se choca com a civilização meio rural, meio urbana. É uma caricatura dos costumes da época.

Agostini fundou também a *Revista Ilustrada* (1876-1898), órgão de intensa divulgação da causa republicana e abolicionista. Nas páginas da revista, Agostini criou outra história em quadrinhos, protagonizada por Zé Caipora. Através de caricaturas consideradas agressivas e ferinas, satirizou a vida na Corte (Rio de Janeiro), defendeu o fim do regime monarquista e, depois, recriminou os descaminhos da recém-proclamada República.[19]

No final do século XIX, o desenhista português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), fazia comentários críticos sociais na imprensa portuguesa por meio da

---

leitor ficava na expectativa da próxima tira e era obrigado a comprar o jornal no dia seguinte. Os capítulos duravam algumas semanas e as tiras acabaram convertendo-se em seção fixa nos periódicos norte-americanos". In: IANNONE, Leila Rentroia & IANNONE, Roberto Antonio. *O Mundo das Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.p. 42.

[15] O Quadrinho seria um grande rótulo, um hipergênero, que agregaria diferentes outros gêneros (caricatura, cartum, charge, etc) cada um com suas peculiaridades. Falaremos mais sobre algumas particularidades dos quadrinhos no terceiro capítulo.

[16] De acordo com Ana Luiza Martins a comunicação pelo humor via caricatura, vai ganhar relevo num país de difícil propagação da palavra escrita. Sendo uma das linguagens de maior aceitação nesse período, MARTINS, Ana Luiza. "Imprensa em Tempos de Império". IN: MARTINS, Ana Luiza. & LUCA, Tania Regina de. (org) *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p.64.

[17] Vale ressaltar que na época os periódicos não costumavam publicar caricaturas em suas páginas e desta forma, elas eram vendidas de maneira avulsa nas ruas. In: "170 anos de caricatura no Brasil". *Jornal da ABI*. Edição Extra, n° 322, Out. 2007, p. 4.
Disponível em: http://www.abi.org.br/jornaldaabi/Suplemento_Especial_Caricatura-2007.pdf Acessado em: 17 de março de 2011.

[18] Esta é a primeira história em quadrinhos do país e figura entre as mais antigas do mundo.

[19] Sua contribuição para os quadrinhos brasileiros pode ser constatada por sua participação na primeira publicação dedicada ao público infantil, a revista *O Tico-Tico*, lançada em 1905. In: FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p.205

personagem Zé Povinho, criado em 1875. A personagem tornou-se uma figura identificativa do povo português, criticando de uma forma humorística os principais problemas sociais, políticos e econômicos do país naquele período. Era uma caricatura do povo português na sua característica de eterna revolta perante o abandono e esquecimento da classe política, embora pouco ou nada fazendo para alterar a situação. A personagem tem como particularidade o gesto do manguito (o "Toma!"), representando a sua faceta de revolta e insolência.

Essa personagem irá inspirar outra parecida no Brasil, o Zé Povo, manejado e utilizado por diversos caricaturistas em seus discursos políticos, entre eles, Raul Pederneiras (1874-1953), K.Lixto (1877-1957) e J. Carlos (1884-1950) – o triunvirato máximo da caricatura brasileira da Primeira República - famosos por retratarem fatos do cotidiano, tipos sociais e por sátiras aos usos e costumes da classe média carioca. A personagem foi editada em diversas publicações, desde 1902, como: *O Malho* (1902-1930; 1935-1954), que fazia uma crítica constante ao cenário político da época, *Fon-Fon!* (1907-1958), a satírica *Careta* (1908-1960), entre outras.[20]

Seguindo o mesmo caminho, o cartunista Belmonte (1896-1947) criou a personagem Juca Pato – surgida numa charge de 1925, publicada nas páginas do jornal paulista *Folha da Noite*,[21] um indivíduo franzino, careca, de óculos e terno escuros, que se tornou o símbolo do povo sofrido, o cidadão comum que sofre por causa dos desmandos e da corrupção dos poderosos.[22]

Facetas, menos tímidas e subservientes, do povo brasileiro foram mostradas através de personagens como O Amigo da Onça na revista *O Cruzeiro* (1928-1975), criado por Péricles de Andrade Maranhão,[23] em 1943. A personagem encarnava o espertalhão, canalha e sem caráter, sarcástico beirando a maldade, mas simpático e loquaz, que não perdia a oportunidade de tirar vantagem ou de aprontar safadezas em

---

[20] É importante ressaltar que no início do século XX, ocorreu a modernização das técnicas de impressão e ilustração e a introdução das cores que possibilitaram o aumento do número de páginas, a elaboração de capas mais atrativas e maiores tiragens. Multiplicaram-se os títulos de revistas e jornais. Os processos de inovação tecnológica permitiram o uso de ilustração diversificada – charge, caricatura, fotografia - e com menor custo, permitindo o maior consumo. Nesse período deu-se também o crescimento urbano propiciando novos focos de notícia. ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. "Imprensa à serviço do progresso". In: MARTINS & LUCA, *Op.cit*, p.83.

[21] Em 1921, é criado o jornal *Folha da Noite*. Em julho de 1925 aparece o jornal *Folha da Manhã*, edição matutina da *Folha da Noite*. A *Folha da Tarde* é fundada após 24 anos. Em 1º de janeiro de 1960, os três títulos da empresa se fundem e surge o jornal *Folha de São Paulo* que funciona até hoje.

[22] A charge chegou a ser censurada durante a ditadura de Vargas, nos anos 1940.

[23] Perícles (1924-1961) publicou a personagem por 17 anos. Entretanto, ele não gostava de sua criação, pois se ressentia pelo fato da criatura ser mais valorizada que o criador. De personalidade instável e atormentada, o autor se suicidou na virada do ano de 1961 para 1962.

cima das fraquezas alheias. O Amigo da Onça foi usado para fazer crítica social. Ele atacava, entre outras coisas, as instituições sagradas como o casamento e a relação de chefes estressados com seus subordinados.

Millôr Fernandes irá se destacar em *O Cruzeiro*, onde assinava duas colunas que eram uma das mais procuradas pelos leitores: a coluna do "Vão Gogo" (pseudônimo inventado por ele), era a mais lida, entre os anos de 1948 e 1950, depois do Amigo da Onça; e a coluna "Pif-Paf" que gerou o embrião do jornal homônimo, lançado em 15 de Maio de 1964, que apesar de durar pouco marcou época, pois em somente 8 números de existência reuniu os mais audaciosos caricaturistas do período que no futuro fundariam *O Pasquim*.

Millôr criou o jornal como uma espécie de resposta a sua demisssão por "justa causa" da revista *O Cruzeiro* e também como um espaço de autonomia criativa.[24] Apesar de ser voltado predominante à crítica de costumes e ter sido preparado antes do golpe civil-militar, o jornal foi recebido com uma resposta ao golpe. Bernardo Kucinski argumenta que o uso que fizeram do jornal, as circunstâncias e seus leitores, fez dele uma revista política.[25]

Ziraldo teve carreira meteórica na revista *O Cruzeiro*, onde começou como assistente de arte, passou a editor de arte e depois relações públicas. Na revista pôde criar um dos seus primeiros personagens Saci-Pererê, uma personagem inspirada no folclore brasileiro. No início apenas um cartum na revista, porém a aceitação da personagem foi tão grande, que o autor resolveu criar toda uma turma de "amiguinhos" para sustentar o Pererê e transformar a personagem em revista em quadrinhos.[26] A turma do Pererê foi às bancas de revistas pela última vez em 1º de abril de 1964 - dia em que se instalava a ditadura civil-militar no país - bancada pela própria empresa que editava *O Cruz*eiro.

Essa "brasilidade" era algo característico da época. O olhar do nacionalismo

---

[24] Millôr contrariou as "recomendações" da revista em publicar assuntos proibidos. O fato se deve a seu artigo "Os dias da Criação", publicado na revista, que tratava de uma história cristã e bíblica da humanidade desde a criação do mundo. Através de uma linguagem metafórica, refletia sobre a condição humana. Esta produção incitou a ira de organizações moralistas como as Ligas Católicas, que entre outras coisas, apoiavam o golpe e legitimavam a ditadura. In: QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Pasquim: O jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991).* Dissertação (Mestrado - História). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005, p. 19.

[25] KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários: nos Tempos da Imprensa Alternativa*. 2ª Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2003, p. 48.

[26] A revista era publicada mensalmente todo dia primeiro, Foram lançadas quarenta e três edições de outubro de 1960 a abril de 1964. É reconhecida como a primeira revista de autor brasileiro a sair por uma grande editora e a contar com tiragens mensais elevadas.

envolveu a produção nacional de Histórias em Quadrinhos (HQs). Até então, o mercado brasileiro era um mosaico de quadrinhos importados, principalmente super heróis (*The Flash*, *Superman*, *Batman*, *O Fantasma*), aventuras de *cowboys* americanos (*Zorro*, *Tex*) e personagens Disney (*Pato Donald*, *Mickey*, *Tio Patinhas*).[27] Além de baseado em produtos importados, eles eram predominantemente dos Estados Unidos, por conta do monopólio dos *syndicates* americanos[28] havendo uma falta de quadrinhos de outras partes do mundo.

Porém é importante observar que com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o mercado de quadrinhos estrangeiros entrou em um hiato.[29] A "Guerra Fria" fez crescer o medo da infiltração inimiga no próprio solo e da possibilidade do uso do arsenal nuclear. O clima de anticomunismo e moralismo estadunidense atingiu também os quadrinhos com a implantação do rigoroso *Comics Code Authority* (1954),[30] por sugestão do senador Robert Hendrickson. *O Comics Coode* foi o ápice de uma verdadeira campanha contra a indústria dos *comics.*[31]

---

[27] Esse fato teve uma influência muito forte no estilo artístico dos quadrinistas brasileiros e na forma como o mercado foi constituído nas décadas posteriores. Na verdade, pode ser dito que antes do anos 1980, os quadrinhos brasileiros para adultos eram compostos de alguns quadrinhos eróticos produzidos e distribuídos independentemente, como os "*catecismos"* de Carlos zéfiro (anos 1950).

[28] *Syndicate* ou "agência" era "o termo empregado no jornalismo para definir as empresas distribuidoras de notícias, horóscopos, histórias em quadrinhos e outras matérias". Surgidos por volta de 1840, os *syndicates* proliferaram com o sucesso das tiras diárias. Hoje, eles atuam no mundo inteiro e além de promoverem e distribuírem as HQ's acumulam também as funções de cuidar dos direitos autorais dos artistas que representam, dos aspectos mercadológicos, como por exemplo, o combate à concorrência, e também em muitos casos, uma espécie de censura. Há quem acuse essa censura de ter sido utilizada em certas épocas, na promoção dos Estados Unidos no resto do mundo. Os exemplos estariam na divulgação dos super-heróis norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. In: IANNONE, Leila Rentroia & IANNONE, Roberto Antonio. *O Mundo das Histórias em Quadrinhos.* São Paulo: Moderna, 1994, p.42.

[29] LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é histórias em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.71. Devemos destacar que no período anterior a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente no período de 1938 e 1941, surge o estereótipo da representação do herói no século XX, o *super-herói*, um novo modelo de herói, dotado de capacidades sobre-humanas, capacidades essas que eram utilizadas para defender a população de qualquer ameaça. Este período de criação dos super-heróis é justamente o período marcado por uma intensa insegurança, em que a sociedade americana ainda assombrada pelos reflexos da crise de 1929 observava o prelúdio de uma nova guerra mundial. As personagens foram criadas como um elemento promotor de conquista e de mobilização da sociedade estadunidense para o esforço de guerra. Sobre o assunto ver mais em: SANTOS, Aline Martins dos. *A Segunda Guerra Mundial na Linguagem dos Quadrinhos*. Monografia (Graduação- História) Seropédica: UFRRJ, 2008.

[30] Criado pelas editoras como resposta a recomendação do Congresso e ao clamor moralista insuflado pelo psiquiatra Fredric Wertham, o código de ética restringiu o espaço de criação dos artistas. Entre outras coisas, ele proibia a aparição da nudez, a exaltação de qualquer atributo físico feminino, a exibição de violência e exigia o respeito às autoridades. As publicações recebiam um selo de aprovação do *Comics Code* que deveria vir impresso na capa. Uma das conseqüências deste movimento de autocensura foi a pasteurização das histórias. A editora mais prejudicada com o código foi a EC Comics, que publicava histórias em quadrinhos mais identificadas com os gêneros de ficção criminal, ficção de horror, ficção militar, ficção científica e sátira. Ela abandonou a maior parte dos títulos polêmicos e se concentrou na revista semanal de humor chamada Mad.

[31] Palavra inglesa que significa "cômico" ou "humorístico". As HQ's nasceram nos EUA e lá foram batizadas de *comics*, por que os primeiros artistas exploraram o gênero para fazer graça com o universo

Os pedagogos e os teóricos da comunicação estudaram intensivamente as HQs. Os primeiros pinçaram em suas páginas "vestígios de uma influência deletéria e eminentemente ideológica" e os segundos tentaram estabelecer relações entre os quadrinhos, o poder e a indústria cultural.[32] O livro *Seduction of the Innocent* do psiquiatra Frederich Wertham provocou pânico entre pais e educadores.

Segundo Gonçalo Junior, Wertham teria publicado um tratado implacável contra os *comics* com base em conclusões que teria tirado dos tratamentos que realizou em crianças e adolescentes com distúrbios de comportamento. A obra denunciava contundentemente, que terríveis crimes cometidos por crianças naqueles últimos anos foram estimulados pela leitura dos *comics,* que teriam indícios da presença do comunismo por trás do propósito de desestabilizar a conduta do povo americano. O psiquiatra também fez alusões a uma suposta relação homossexual entre Batman e Robin e afirmou que a força e independência da Mulher Maravilha a caracterizavam como lésbica.[33]

Esse discurso moralista também se estendeu ao Brasil e provocou modificações no mercado brasileiro em direção de uma produção nacional. Associado a isto grandes transformações ocorreram no campo das artes. Configurou-se no Brasil um debate intenso em torno da ideologia do nacionalismo, debate esse que influenciou inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais. Essa articulação político-ideológica se concretizou, na área da produção artístico-cultural (cinema, teatro, música e outras artes em geral), com uma intensa produção ideológica, vinculada à problemática do desenvolvimento e do nacionalismo reunindo intelectuais empenhados na interpretação do Brasil e na formação de uma "consciência nacional" capaz de agenciar o país, em sentido econômico, social e político.[34]

Essas transformações também chegaram às HQs, iniciando um movimento em pró da caracterização nacional do produto de artistas nacionais, em oposição ao material

---

miserável dos cortiços das grandes cidades americanas no final do século XIX. Essa expressão universalizou-se e é utilizada até hoje, inclusive para designar histórias que não são de caráter cômico. In: IANNONE, *Op.cit*, pp. 22-23.

[32] GALLAS, Ana Kelma. "Capitão-América, herói da lei e da ordem". Coleção Princípios: *Revista Teórica, Política e Informação.* Nº 35 São Paulo, 01.11.1994, p.41.

[33] JUNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos Quadrinhos*. São Paulo: Opera Graphica, 2006, Pg. 235. Vale ressaltar que, no final da vida, Wertham finalmente viu os benefícios dos quadrinhos para crianças e jovens, escrevendo até mesmo um livro sobre o assunto chamado *The World of Fanzines, A Special Form of Communication*, Southern Illinois University Press, 1973.

[34] Sobre este assunto ver mais em: FÁVERO, O. *Cultura Popular Educação Popular, memórias dos anos 60*. 1 ed. Rio de Janeiro. Edições Graal. 1983; HOLLANDA, H. B. GONÇALVES, M. *A. Cultura e Participação nos anos 60.* São Paulo. Editora Brasiliense S.A. 1999; RIDENTI, M. S. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. 1 ed. São Paulo. FAPESP. 1993.

estrangeiro que outrora invadira o nosso mercado,[35] cogitando-se até mesmo leis federais em favor de uma nacionalização das HQs.[36] Com essa condição favorável às HQs nacionais, o panorama se tornou mais propício aos nossos artistas, abrindo possibilidades inúmeras na criação brasileira.

A década de 1960 foi um tempo em que se militou em favor dessa causa. Era considerada imprescindível a identidade nacional em nossas HQs, tanto que se tornou quase uma regra dentre os artistas.[37] No Brasil, a relação dos quadrinhos/cartum sempre foi rica. Esta relação, contudo, toma impulso nos anos 1960, ou mais precisamente, depois de 1964. Fortuna e Ziraldo iniciaram-se no final dos anos 1940; Jaguar iniciar-se-á no final dos 1950. Mas a década de 1960 mostrar-nos-ia o amadurecimento político e cartunístico desses autores (entre os quais Claudius) e o surgimento de muitos outros. Como Henfil, Ciça e Lapi.

> Será a década do Pererê, dos Fradinhos, dos Chopnics; será a década do colapso do populismo, do Cinema Novo, da derrubada de Jango. Será também a década da Tropicália, do poema/ processo, da passeata dos 100 mil, do AI-5. Será ainda a década do Pasquim.[38]

Com a deposição do então presidente João Goulart por um golpe articulado por setores civis e militares da sociedade, em 31 de março de 1964, teve início uma forte perseguição política no país. Tendo de driblar a censura, principalmente após o Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968, os artistas brasileiros procuraram

---

[35] Um exemplo dessas iniciativas foi a criação em 1961 no Rio Grande do Sul, da CETPA – Cooperativa Editora de Trabalhos de Porto Alegre, idealizada pelo desenhista José Geraldo Barreto Dias e apoiada pelo então governador do RS, Leonel Brizola. A CETPA tinha como objetivo a progressiva nacionalização das HQ editadas no Brasil – numa tentativa de responder política e culturalmente ao consumo em massa dos *comics* estrangeiros.

[36] Em 23 de setembro de 1963 João Goulart (1961-1964), assinou o decreto-lei 52497 limitando a importação de histórias em quadrinhos estrangeiras e a implantação de cotas para publicação de HQs e tirinhas de jornal de autores brasileiros, a partir de discussões que contaram com a presença de artistas como Ziraldo e Fortuna. A implantação das cotas se daria da seguinte forma; 30% de produção nacional a partir de 1º de janeiro de 1964, mais 30% a partir de janeiro de 1965 e mais 30% em janeiro de 1966 (somando 60%). A lei também observava a "imperiosa necessidade de disciplinar a exploração das chamadas histórias em quadrinhos, dada a influência que exercem sobre o condicionamento emocional e a formação moral da infância e da adolescência" e o cuidado que se deveria ter com a "formação de uma consciência histórica nacional da nossa juventude" In: http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52497-23-setembro-1963-392527-norma-pe.html As grandes editoras brasileiras não foram censuradas, mas se sentiram lesadas por terem sido excluídas deste debate e entraram com ação judicial contra esta lei. Com o golpe de 1964, a lei não resistiu às mudanças políticas e nunca foi aplicada. Sobre o assunto ver mais em: JÚNIOR, Gonçalo. *Op.cit*; LACHTERMACHER, Stela; MIGEL, Edison. "HQ no Brasil: sua história e luta pelo mercado". In: LUYTEN, Sônia M. Bibe. (org.) *História em quadrinhos: leitura crítica.* São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

[37] LUYTEN, *Op. cit*, p.75.

[38] CIRNE,*Op.cit*,1982, p. 58.

veículos alternativos para editar seus protestos contra o autoritarismo do regime civil-militar. Os quadrinistas o fizeram em forma de charges, caricaturas e quadrinhos cujo humor gráfico voltou-se, principalmente, para a sátira política.

Uma das publicações mais importantes da época foi o semanário *Pasquim,*[39] que foi às bancas em junho de 1969, dedicando seu primeiro número à memória de Sérgio Porto. O *Pasquim* reuniu, além de jornalistas e intelectuais, desenhistas como Jaguar (criador do ratinho Sig, símbolo do jornal), Ziraldo, Millôr, Claudius e Henfil.

Inicialmente um jornal de crítica de costumes, vai tornando-se politizado e ganhando aspectos de combate à medida que a ditadura recrudescia e a censura aumentava, seguindo a tradição do humor impresso de assumir uma postura de luta contra a opressão. Às vezes censurados e até detidos por causa da mordacidade de seus trabalhos, estes artistas, a exemplo de outros, conseguiram manter vivo o espírito crítico durante o período de exceção. Henfil será um dos artistas que mais irá se destacar no semanário, concebendo diversas personagens (como os dois Fradinhos, Capitão Zeferino, a Graúna, o Bode Orelana etc.), tendo, inclusive, conseguido manter sua revista *Fradim* circulando de 1973 a 1980.

Ainda em 1960, Maurício de Souza e sua Turma da Mônica irão se destacar com suas histórias admitidamente feitas para a família, recheadas de bons valores e impondo um modelo de produção empresarial extremamente bem sucedido, baseado no desenho replicado em estúdio, que envolve a perda de autoria em prol da marca. Entretanto, no final dos anos 1960 Maurício cria a personagem Nico Demo que foge do padrão Turma da Mônica e seria a maior incursão do desenhista no campo da crítica política.[40]

A personagem, um menininho loiro com um corte de cabelo que lembrava um par de chifres, publicada inicialmente no *Jornal da Tarde* tinha um humor ácido e apresentava uma ambigüidade de caráter. Pairava a dúvida sobre se suas ações eram advindas de um gênio ruim ou eram fruto de uma (proposital) má interpretação dos fatos.

A rejeição pela crítica e a incompreensão do público levaram a editora a pedir que Mauricio "suavizasse" a personagem. A proposta é recusada pelo autor e Nico Demo foi então transferido para a *Folha da Tarde*, onde também não obteve muito

[39] Falaremos mais sobre o jornal no primeiro capítulo.

[40] Rolo e a turma da Tina também serão personagens que irão fugir um pouco do padrão Turma da Mônica. Criados nos anos 1960 eram adolescentes com um visual *hippie*, aos poucos o traço será eliminado e ao final dos anos 1970 o desenho das roupas será atualizado. Atualmente Rolo vem mostrando preocupação com o futuro e recentemente tornou-se estudante de jornalismo.

sucesso. Os leitores escreviam cartas reclamando e mais uma vez a editora pediu a mudança da personagem. Maurício rejeitou novamente o pedido e Nico Demo foi cortado, retornando apenas atualmente, aparentemente mais suavizado.[41]

Nos anos 1970, muitos quadrinistas organizados em centro acadêmicos e influenciados pelos movimentos de contracultura e pelo quadrinho *underground* estadunidense[42] irão criar várias revistas marginais, que aqui serão chamadas de udigrudi,[43] entre elas destaca-se a *Balão*[44] criada por alunos da USP, dos quais vai se sobressair Laerte. Angeli e Laerte irão trabalhar com a imprensa sindical e farão laboratório no *bunker* de Henfil, pouco tempo depois Glauco irá juntar-se a eles. Acostumados ao humor de combate, Laerte e Angeli ficarão impressionados com o humor mais leve e "debochado" de Glauco.

Com o início da abertura democrática em 1974, a sátira política cedeu o seu lugar de destaque ao humor de crítica social e de costumes. Vários quadrinistas passaram a abordar temas do cotidiano e modismos da classe média e/ou rica das metrópoles. Angeli, Glauco e Laerte irão se destacar, ao tratar dessas temáticas em revistas produzidas por eles próprios como *Chiclete com Banana* de Angeli, *Geraldão* de Glauco e *Piratas do Tiête* de Laerte, todas publicadas pela editora *Circo Editorial*, criada por Toninho Mendes em 1984.

---

[41] A personagem atualmente vem sendo publicada nas revistinhas da Turma da Mônica. Geisa Fernandes observa que por meio da personagem é "possível estabelecer outros canais de compreensão para o estado de cerceamento de liberdades (pessoais, políticas, de imprensa) vivenciado pelos brasileiros", no período da ditadura civil-militar. Ela ainda aponta para o fato de que a seção de quadrinhos tivesse tal relevância a ponto de gerar esse tipo de reação por parte do público e como, por meio de cartas, esse mesmo público influenciava o material a ser publicado no jornal. D'OLIVEIRA, Geisa Fernandes. *Saberes Enquadrados: histórias em Quadrinhos e (Re) construções identitárias.* Tese (Doutorado – Comunicação). São Paulo: ECA/USP, 2009, p.118.

[42] Nos Estados Unidos, o termo *underground* é utilizado para definir movimentos contrários ao convencional ou movimentos de protesto. "No caso dos comics, o *underground* equivale à "marginalidade", isto é, à abordagem de assuntos considerados antiéticos ou proibidos, como liberdade sexual, feminismo, homossexualismo e outros temas condenados pela censura dos syndicates". In: IANNONE, *Op. Cit*, p.54.

[43] O termo teria sido inventado por Glauber Rocha que o utilizou para desdenhar do "Cinema Marginal", formado por alguns ex-membros do "Cinema Novo", que começava a ganhar contornos tropicalistas ao reunir em seus trabalhos diferentes códigos culturais. Um exemplo bastante ilustrativo é o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no livro homônimo de Mario de Andrade. Glauber os acusava de abandonar o sentido revolucionário e partir para a grande indústria. Ao qual eles rebatiam ao demonstrar que abandonaram suas propostas, mas não suas preocupações políticas. O uso do nome passou a ser constante não apenas pelos cineastas marginais, "mas por uma vasta gama de artistas independentes, músicos, poetas, pintores, teatrólogos, enfim todos aqueles que mantinham com a arte uma relação *udigrudi*, descompromissada com os parâmetros de produção e as expectativas econômicas do mercado, do grande público (...). Artistas que, de modo geral, concebiam, produziam, e comercializavam suas obras de maneira independente, periférica, marginal". In: OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. *Pelo vale do cristal: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976).* Monografia (Graduação-História). Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p.27-28.

[44] Falaremos mais adiante sobre a revista.

Angeli será o expoente do humor gráfico nos anos 1980. Sensível observador do cotidiano urbano e das pessoas que nele transitam, Angeli desenvolveu uma galeria de personagens que ficaram famosos não só pelo seu humor anárquico, mas por serem bem urbanos, típicos tipos paulistanos em voga na época, características que os tornaram personagens muito verossímeis.[45]

Numa época de incertezas personagens como Bob Cuspe traziam novas contribuições para a análise do período. Era uma espécie de porta-voz das críticas sociais, o representante nos quadrinhos da onda *punk* que se instalou na periferia de São Paulo nos anos 1980. Acompanhado de outra personagem não menos famosa Rê Bordosa, a típica garota moderninha dos anos 1980 que adorava curtir os prazeres da vida, porém através de um comportamento altamente destrutivo.[46]

Essas e outras personagens, inicialmente publicadas em tiras na *Folha de São Paulo*, tornar-se-ão famosos com a criação da revista *Chiclete com Banana* em outubro de 1985. *Chiclete com Banana* abriu no mercado brasileiro um filão de revistas que estava esquecido com personagens caricaturais que representavam os diversos tipos sociais urbanos. A revista tornou-se um marco no mercado editorial brasileiro, não só pelos altos índices de vendagem, mas, sobretudo pela proposta de humor de costumes anárquicos e urbanos, criando figuras inigualáveis e tendo como seus principais consumidores, os *punks*.

A revista nos aponta alguns elementos desta juventude, por meio das referências às musicas, trajes, costumes e hábitos dos quais compartilhavam, como as drogas, o cigarro, a bebida, etc. Enfim, da descrição morfológica destes grupos, tratados critica e ironicamente, através do humor, mas que se apresentam como partes atuantes da sociedade urbana.

As personagens de Angeli, Laerte, Glauco e outros são o modo particular destes quadrinistas de representar e apresentar para a sociedade, sua visão crítica sobre sua realidade social, ressaltando as relações pessoais e o *espírito de época* que estão a sua volta, não sendo uma mera cópia da realidade social, mas um confronto dialético entre uma realidade que se *apresenta* e um autor que a *representa*.

As personagens podem indicar como parcelas da sociedade brasileira encaravam e se relacionavam com a idéia do *novo*, este relacionado às transformações sociais e

[45] Até então os tipos comuns eram os cariocas, principalmente graças ao *Pasquim*. Neste período os tipos paulistas entram em cena e começam a ganhar destaque.
[46] Falaremos mais destas personagens no terceiro capítulo.

econômicas ocorridas no período analisado. Mesmo fruto de uma modernidade, as personagens analisadas indicam uma reação a esta mesma realidade, formada pelas novas tecnologias e por uma nova mentalidade urbana.

Chiclete com Banana não era apenas uma revista de quadrinhos, mas um veículo de comportamentos e idéias incômodos. Aludindo a música "Chicletes com Banana" composta por Waldeck Artur de Macedo (Gordurinha) e interpretada por Jackson do Pandeiro,[47] a revista misturava *bebop* com samba, *rock* tocado com zabumba e tamborim, absorvia grandes autores que na época estavam fora da mídia, como Glauco Mattoso e o poeta *beat* Roberto Piva. Era um todo significativo que pulsava na vida urbana da metrópole de um país que vivia a transição à democracia após vinte e um anos de ditadura civil-militar.

Diante o exposto, o objetivo do trabalho é discutir a configuração de um campo de produção de humor gráfico associado à imprensa alternativa num primeiro momento relacionado a uma frente ampla de oposição ao regime civil-militar, num segundo momento, aponta-se como esse campo vai se aproximando da grande imprensa no bojo do processo de redemocratização. Nesse sentido destacam-se os conflitos de geração associados a projetos distintos do que é fazer oposição a ordem vigente numa sociedade democrática quando o debate desloca-se de uma crítica à política para uma crítica aos costumes, ao conservadorismo, as mazelas e contradições da sociedade burguesa, capitalista, liberal e antiquada. Tudo isso inserido no contexto das representações culturais do universo urbano projetado e imaginado pelos humoristas gráficos.

O trabalho foi dividido da seguinte maneira: No primeiro capitulo, analiso a criação da imprensa alternativa no período da ditadura civil-militar, destacando o nascimento do semanário *Pasquim* (expoente do humor gráfico no período) e da imprensa alternativa influenciada pelo *underground americano*. Acompanho ainda a trajetória dos principais humoristas e a produção dos quadrinhos *undergrounds* brasileiros no período da redemocratização.

No capítulo seguinte, analiso a "queda" do *Pasquim* e como esse 'acontecimento' se insere na crise de projetos que leva a um conflito de gerações dentro do humor gráfico brasileiro. Observo a configuração de novas relações no mercado

[47] A letra da música está na epígrafe do trabalho. A composição propunha uma divertida troca de influências entre a música brasileira e estadunidense. Além de inspirar um espetáculo musical de Augusto Boal em 1968, "Chiclete com Banana" deu nome a uma bem-sucedida banda baiana, às tiras de quadrinhos de Angeli e posteriormente à revista. Em 1972, Gilberto Gil incluiu uma versão, que fez muito sucesso, no disco que marcou o seu retorno do exílio londrino *Expresso 2222* (1972).

editorial associado à consolidação do projeto da "geração Pós-*Pasquim*" e as dificuldades e contradições de fazer humor na sociedade democrática. Traço ainda um perfil da revista *Chiclete com Banana* de Angeli, na década de 1980 e sua transformação ao longo desse período até chegar aos anos 1990, observando como ela interage com as mudanças do período.

No terceiro e último capítulo analiso a revista *Chiclete com Banana* através de suas personagens. Entendendo a revista como um suporte de representações sociais (do contexto social) relativas ao cotidiano de setores jovens da sociedade brasileira. A análise das HQs presentes na revista *Chiclete com Banana* tem como objetivo identificar a vinculação do conteúdo desse produto cultural à conjuntura histórica de meados dos anos 1980 até 1990.

Ou seja, entre as questões internas: as transformações políticas ocorridas entre a ditadura civil-militar e o processo de redemocratização e as mudanças que o Brasil sofre na sua organização social, com crescimento de novos setores urbanos ligados à classe média e os centros urbanos e industriais como principal foco populacional.

Em relações as questões externas: a Guerra Fria que marcaria toda a década de 1980. As transformações no mundo que vão se dando de tal maneira, que de sutil no início da década, desembocam numa total reformulação geopolítica do planeta com a queda do Muro de Berlim em novembro de 1989, esgotando o modelo socialista soviético. A eleição de Ronald Reagan nos EUA e de Margareth Thatcher no Reino Unido que traçariam a política neoliberal que hoje é característica da maioria dos países capitalistas. E o pior acidente nuclear do mundo, em Chernobyl, na União Soviética, em 1986. O medo do extermínio da humanidade através do poderio nuclear era algo muito presente provocando grande frustração e desinteresse, principalmente nos mais jovens.

Neste momento, estes quadrinhos acompanham a trajetória destas ebulições sociais e intelectuais diretamente em sua conjuntura histórica, bem como se transmitem por meio de uma linguagem de humor que dialoga com seus principais consumidores, uma parcela da juventude que se identificava com os grupos e as "tribos urbanas"[48] expostas em suas tiras.

[48] A partir de 1985 o sociólogo francês Michel Maffesoli começou a utilizar o termo "tribo urbana" em seus artigos, e em 1988 surgiu o seu *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. O uso metafórico da noção dava conta de formas supostamente novas de associação entre os indivíduos na "sociedade pós-moderna". Ver mais em: MAFESOLLI, Michel. *O Tempo das tribos; o declínio do individualismo nas sociedades de massas.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

CAPITULO I – "O COMBATE"

1.1 - A Imprensa Alternativa

Ao longo da história da imprensa no Brasil, com diversas características e nuances variadas, destaca-se a chamada imprensa alternativa. Esse tipo de jornalismo se caracteriza, de uma maneira geral, por ser um espaço de reflexão e de compromisso com os interesses sociais, políticos, ideológicos e culturais. Comumente, representam ainda oposição ao pensamento e às políticas dominantes.

A trajetória da imprensa alternativa no Brasil está intimamente ligada às lutas democráticas, que procuraram garantir, ao longo dos tempos, a liberdade de manifestação e a pluralidade de visões sobre a realidade. Pouco antes da instalação da imprensa oficial no Brasil com a chegada da família real portuguesa, já circulavam os boletins contestadores ao governo português, que difundiam os ideais de igualdade, fraternidade e liberdade inspirados pela Revolução Francesa de 1789.[49]

Além dos pasquins, os jornais operários que denunciavam a exploração da crescente massa de proletários do final do século XIX e início do século XX (com quase 400 títulos), os poucos jornais comunistas que enfrentaram os ditames do governo de Getúlio Vargas - mesmo com suas particularidades - não podem ser ignorados. Tais publicações apresentam características que os aproximam e os definem como uma possibilidade de expressão e de contestação e enfrentamento a um pensamento, um regime, um projeto, uma política, uma cultura, uma ideologia hegemônica.[50]

Mas se sua presença na vida brasileira data de longe, foi com o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, com seus instrumentos de exceção, como a Lei de Imprensa (09/02/1967), o Ato institucional Número 5 (13/12/1968), a Lei de Segurança Nacional, vários decretos-leis, a censura prévia e outros, que eles ganharam um fôlego surpreendente, multiplicando-se por todo o país. Um verdadeiro *boom* que teve início

[49] O surgimento desses boletins - os famosos, irreverentes e panfletários pasquins do século XIX que enfrentavam a colonização portuguesa - atingiu seu apogeu em 1830 com cerca de 50 títulos.
[50] Na história brasileira os freqüentes "alternativos" seriam jornais que se oporiam ou se desviariam das tendências hegemônicas na imprensa convencional brasileira. In: AGUIAR, Flávio. "Imprensa Alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo". IN: MARTINS & LUCA, *Op.cit*, p. 236.

no eixo Rio-São Paulo, mas logo atingiu outras capitais.[51]

A edição do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, no governo Costa e Silva (1967-1969), colocou a imprensa sob constante vigilância do aparelho repressor, embora a situação anterior estivesse longe de ser democrática. A partir do AI-5 tudo era controlado pelos censores que chegavam a se utilizar de serviços de escutas, recortes e de análise. O regime passou a exercer de forma direta a atividade censória sobre a imprensa e a mídia. Censores foram instalados nas redações de alguns jornais; circulares eram enviadas a elas, expondo o que podia ou não ser dito, nomes de pessoas e até mesmo certas palavras, foram vetadas.

O *Jornal do Brasil* foi ocupado por dois oficiais no dia em que foi decretado o AI-5. No dia seguinte, os jornalistas substituíram o material aprovado e publicaram o proibido pelos censores, no dia 15 cinco oficiais passaram então a censurar o jornal, o que durou três semanas.[52] A partir de 6 de janeiro, o *Jornal do Brasil* submeteu-se à auto-censura, em consenso com as instruções da Censura, que permaneceu até 1972. *O Correio da Manhã* também foi invadido logo após o AI-5. E Hélio Fernandes, diretor da *Tribuna da Imprensa*, foi preso. Uma edição de *O Estado de São Paulo* foi confiscada porque protestava contra o AI-5 e, em vários pontos do país, ações semelhantes foram constatadas.[53]

Grandes jornais como *O Globo* e *Folha de São Paulo*, nunca sofreram atos de censura por parte de agentes enviados às redações pelo governo. *O Estado de São Paulo* acatou ordens dos censores, comunicadas por telefone, até o momento em que se instaurou nesse jornal a censura prévia. Glaucio Soares observa que *O Estado de São Paulo* operou a maior parte do tempo sob exercício de algum grau de autocensura.[54]

A censura prévia, realizada por um censor enviado à redação, só entrou em vigor nesse jornal em 12 de março de 1973, sendo extinta dois anos depois, em janeiro de

---

[51] O surgimento desta imprensa nestas cidades não se deu por acaso ou por suas significativas participações na política e economia do país. A concentração dos grandes nomes do jornalismo brasileiro antenados ao momento político é que rendeu o pioneirismo a essas cidades.

[52] Sobre a censura ver mais em: AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado autoritário (1969-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência. O Estado de S. Paulo e o Movimento.* Bauru, Edusc, 1999; CARNEIRO, Maria Luzia Tucci. *Minorias Silenciadas:* História da Censura no Brasil. Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2003; KUSHNIR, Beatriz. Era proibido proibir? O DOPS, a censura e aimprensa clandestina no Brasil – do AI-5 à Anistia. *Discursos Sediosos*, Rio de Janeiro, Instituto Carioca de Criminologia, nº 3, 1997.

[53] KUCINSKI, Bernardo. "A Primeira Vítima: A Autocensura Durante o Regime Militar", In: CARNEIRO, Maria Luzia Tucci. *Minorias Silenciadas:* História da Censura no Brasil. Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2003, p. 534.

[54] SOARES, Gláucio Ary Dillon. "A censura durante o regime autoritário". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* ANPOCS nº10. In: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02.htm

1975. A censura na revista *Veja*, durou cerca de dois anos e quatro meses, acabando em junho de 1976. Na imprensa alternativa a censura prévia não apenas continuou como foi intensificada, findando somente em 1978, sendo o jornal *Opinião* um dos mais afetados. Tendo resistido por quatro anos e meio às pressões, não só da censura, mas também econômicas com o ataque às bancas de jornais que vendiam o periódico.[55]

Além do apoio ao golpe, a grande imprensa colaborou efetivamente para a manutenção e legitimação do regime civil-militar. Como aponta Maria Helena Capelato, muitos jornais colaboram com o golpe afirmando ter como objetivo impedir o perigo comunista e a anarquia simbolizados por Jango. Assim, "com o intuito de preservar a ordem, ou seja, a propriedade, os proprietários liberais não mediram esforços para derrubá-lo. A ditadura limitou-lhes a liberdade, mas preservou seus bens".[56]

Andrea Queiroz ressalta que

> Nas redações, eram feitas verdadeiras "limpezas", expurgando os jornalistas que não se submetiam às novas diretrizes de "controle de qualidade" dos jornais: a censura interna. Enfim, antes mesmo do crivo do censor, os donos dos jornais, redatores, editores e os próprios jornalistas se censuravam seguindo as "recomendações" das instituições governamentais. Neste sentido, o jornalista que não concordasse ou desobedecesse tais ordens era demitido.[57]

Ao falar sobre a liberdade de imprensa, Chinem recorda que Cláudio Abramo dizia nunca ter visto liberdade de imprensa e que a mesma só era utilizada pelos donos das empresas.

> Os jornalistas não podem ter opinião, mas os jornais expressam suas posições nos editoriais e nos textos daqueles que seguem linhas semelhantes às do jornal. A liberdade de opinião dos jornalistas tem como limite a orientação do jornal. Evidentemente, como a matéria jornalística é um mero produto industrial, deve obedecer à orientação do jornal, pois está subordinada a um projeto global.[58]

---

[55] Idem.

[56] CAPELATO, Maria Helena Rolim. *A imprensa na história do Brasil* São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988, p.55. Muitos vão se decepcionar com o rumo da revolução, com as violências praticadas contra muitos de seus colegas. Alguns entrarão em choque com órgãos da censura e tentarão denunciá-la através de subterfúgios, porém, como destaca Maria Helena Capelato, houve jornais que se beneficiaram com o novo regime e em troca do apoio ao governo conseguiram expandir suas empresas. O exemplo mais significativo é o do jornal *O Globo*, um dos maiores grupos brasileiros de comunicação atualmente. In: *Op, cit*, p.57.

[57] QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Pasquim: O jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991).* Dissertação (Mestrado - História). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005, p. 18.

[58] Algo que ainda vale para os tempos democráticos. CHINEM, Rivaldo. *Imprensa Alternativa. Jornalismo de oposição e inovação*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1995, p.11.

Porém, é preciso observar, como aponta Beatriz Kushnir, que nem "todas as redações eram de esquerda, nem todos os jornalistas fizeram do ofício um ato de resistência ao arbítrio".[59] Como complementa a autora, existiram jornalistas que resistiram ao regime, outros que lutaram contra ele e outros ainda que colaboraram com o mesmo, seja se auto-censurando ou inclusive sendo eles mesmos os próprios censores dentro da redação.[60]

Com os meios eletrônicos, como a televisão e o rádio, e a grande imprensa controlados as forças de oposição viram-se na necessidade de articular novas formas de atuação. A imprensa alternativa dos anos 1960 e 1970 pautou e abriu novas e grandes possibilidades de enfrentamento.[61] Contrastando com a anuência da grande imprensa para com a ditadura civil-militar, os jornais alternativos faziam a crítica sistemática ao governo. Inclusive nos anos de seu aparente sucesso, no período conhecido como "milagre econômico", localizado entre os anos de 1970 a 1973, destoando, assim, do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa, construindo dessa forma todo um discurso alternativo.[62]

Esclarecendo-nos sobre o que seria essa imprensa alternativa, Maria Paula Araujo aponta que

> Eram jornais de formato tablóide ou minitablóide, muitas vezes de tiragem irregular, alguns vendidos em bancas, outros de circulação restrita, e sempre de oposição. Durante a ditadura, esses jornais questionaram o regime, denunciaram a violência e a arbitrariedade, expressando uma opinião e uma posição de esquerda num país que praticamente havia suprimido quase todos os canais de organização e manifestação política de oposição.[63]

---

[59] KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*. São Paulo: Fapesp/ Boitempo Editorial, 2004, p.26.

[60] Idem, p.27.

[61] A diversidade de temas abordados por esse jornalismo contestador garante outra possibilidade de pensamento e a pluralidade de idéias. Longe da produção tecnicista, do reducionismo das linguagens, das mesmices das pautas e temas propostos pela grande imprensa, esse jornalismo dá outras alternativas para olhar a realidade por meio da diversificação de enfoques, ou pelo menos, aborda os acontecimentos sob o enfoque comprometido com o social. Representa uma alternativa não só à imprensa convencional, mas uma alternativa à natureza dominante do sistema sócio, político, econômico e cultural do país. Desta forma, os conflitos humanos, assim como novas categorias para explicar a vida, serviram como pano de fundo para a criação de periódicos nessa linha. Beijo (Rio de Janeiro, 1977), por exemplo, discutia abertamente questões como homossexualidade e prazer. Os ideais feministas também tiveram lugar nas páginas desses jornais: Brasil Mulher (Londrina, 1975) e Nós Mulheres (São Paulo, 1976) foram alguns dos representantes desse núcleo, inspirado, especialmente, nos textos de Simone de Beauvoir.

[62] KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos Tempos da Imprensa Alternativa*. 2ª Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2003, p.5.

[63] ARAUJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 21.

Desta forma, uma conjugação de fatores levou à explosão dos alternativos: a existência de recursos humanos disponíveis e insatisfeitos, vão somar-se facilidades técnicas crescentes com a introdução progressiva do *offset*, da fotocópia e do *fax*, permitindo a impressão compensadora de tiragens menores e mais baratas e uma massa de leitores em potencial descontentes com o que liam.[64]

Como afirma Kucinski

> A imprensa alternativa dos anos 1970 pode ser vista, assim, em seu conjunto, também como sucessora da imprensa panfletária dos pasquins e da imprensa anarquista, na função social de criação de um espaço público reflexo, contra-hegemônico (...).[65]

Bernardo Kucinski enumera quatro significados essenciais para a imprensa alternativa: o de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes - jornalistas buscando alternativas ao fechamento de seus espaços na grande imprensa e intelectuais, encurralados pelo ambiente repressivo que se instalou nas universidades; o de única saída para uma situação difícil e, o do desejo que as gerações dos anos 1960 e 1970 tinham de protagonizarem as transformações sociais.[66] E mais do que isso, a imprensa alternativa ao representar um dos mais importantes espaços de luta política na época um espaço de "resistência" - era não apenas um fenômeno jornalístico, mas um fenômeno político.[67]

O papel dos humoristas foi fundamental para a imprensa alternativa, pois, para eles, o espaço de publicação nos grandes jornais fechou-se quase por completo, dada a contundência natural do humor crítico, exatamente num momento em que os traços grotescos do golpe de 1964 detonaram dentro deles um furor criativo.[68]

De acordo com Rivaldo Chinem, foi Alberto Dines quem aproveitando uma

---

[64] CHINEM, *Op. cit*, p. 237.
[65] KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica – Ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998, p.5.
[66] KUCINSKI, *Op. cit*, 1998, pp. 6-7.
[67] Idem, p. 22.
[68] Alguns chargistas permaneceram na grande imprensa, como Ziraldo no *Jornal do Brasil*. A vereda política foi desbravada concomitantemente ao golpe militar, mas foi especifica conforme a publicação que a divulgaria. Os trabalhos de Ziraldo produzidos na grande imprensa ainda que extremamente politizados, eram mais pudicos que os realizados no *Pasquim*. Como aponta Luciano Francisco, o humor de Ziraldo no JB, "estava amparado por um suporte bem estruturado comercialmente e que, a partir de determinado momento, fez oposição a alguns aspectos, principalmente econômicos, da ditadura militar, embora outrora tenha se relacionado com subserviência, na ambição de adquirir benefícios do regime". In: FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo: análise de sua produção gráfica n'O Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977)*. Dissertação (Mestrado-História Social) São Paulo: USP, 2010, p. 136.

idéia norte-americana, lançou a expressão "imprensa alternativa" em 1976. Para ele, a função dessa imprensa era realmente tentar fazer uma alternativa, "não apenas de noticiário, mas de mercado, de postura, de organização acionária".[69] Na época, Dines teria chamado essa imprensa de imprensa do leitor, independente, *underground* ou *udigrudi*, e completava que era a única que fazia perguntas, a única que questionava.[70]

Não podemos deixar de ressaltar que a *imprensa alternativa*, apesar de ser uma alternativa, era fundamentalmente dependente da chamada grande imprensa.

> Era uma dependência contraditória, evidentemente, para não dizer dialética. Era preciso que os grandes jornais e revistas dissessem alguma coisa para que os pequenos alternativos pudessem dizer o contrário ou complementar o que não fora dito, corrigir o dito, desmistificar a distorção, desvendar os mistérios reais habilmente escondidos pelas palavras oficiais.[71]

E, segundo Maria Paula Araújo a imprensa alternativa,

> (...) congregava jornais de vários tipos: a) jornais de esquerda (que se vinculavam tanto a jornalistas de oposição quanto aos partidos e organizações políticas clandestinas); b) revistas de contracultura (que reuniam intelectuais e artistas "alternativos" ou "malditos" – os que produziam fora do esquema comercial); e c) publicações de movimentos de bairro e, principalmente, um tipo específico de imprensa alternativa – aquela vinculada a grupos e movimentos de minorias políticas, como a imprensa feminista, a chamada "imprensa negra", os jornais de grupos homossexuais organizados, as publicações indígenas etc.).[72]

O humor gráfico passará a satirizar, com mais veemência e combatividade, a situação política instaurada. O golpe civil-militar e seu moralismo bateram de frente com os quadrinhos, mas inspiraram também publicações cheias de charges e humor como o semanário *O Pasquim* que foi lançado em 1969, ou seja, apenas seis meses após ser editado o AI-5.[73]

---

[69] CHINEM, *Op.cit*, p.3
[70] Idem.
[71] ABRAMO, Perceu. *Apud* "Imprensa Alternativa: apogeu, queda e novos caminhos". *Cadernos da Comunicação*. Série Memória; vol. 13– Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2005.
[72] ARAUJO, *Op. cit*, p. 21. Ao fim de 21 anos de ditadura civil-militar brasileira, haviam nascido cerca de 160 periódicos de vários tipos - satíricos políticos, feministas, ecológicos, culturais - que tinham como traço comum a intransigente oposição ao governo.
[73] KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*. São Paulo: Fapesp/ Boitempo Editorial, 2004, *p.*23.

Fig. 1 – Capa *Pasquim* nº 1, 26 de junho de 1969. Acervo ABI.

O *Pasquim* fazia grande uso de uma linguagem polêmica de humor contra o "milagre econômico", os costumes e críticas à ditadura. Ele quebrou as formalidades jornalísticas. Como ressalta Chinem: "o aparecimento do Pasquim se deu em uma época de grandes mudanças no quadro cultural brasileiro, uma nova geração fincava suas raízes: Chico, Gil, Caetano, Milton, a Tropicália e o Cinema Novo".[74]

Henfil, Ziraldo, Fortuna, Millôr Fernandes, Jaguar, Claudius,[75] são apenas alguns autores da revista que chegou a vender cerca de 200 mil exemplares, enquanto no mesmo período a *Veja* vendia 50 mil exemplares.

Para Andréa Queiroz, "o *Pasquim* pode ser compreendido enquanto alternativo à cultura estabelecida, oposição ao regime de exceção, e, ainda, tendo como instrumento de comunicação o humor".[76] Ele deu voz a muitos jornalistas, intelectuais excluídos dos grandes veículos, por não concordarem com o apoio que tais meios deram à ditadura.

A autora destaca ainda que houve um grande encontro de gerações no semanário,

> (...) da mesma forma que existiam profissionais com larga experiência, tendo começado na imprensa nas décadas de 1949 e 1950 e que mantinham um olhar tradicional e conservador sobre a sociedade. Havia também aqueles que estavam chegando aos veículos de comunicação nesse instante. E assim, formavam suas

[74] CHINEM, *Op. Cit*., p. 48.
[75] Em anexo, encontra-se uma lista de verbetes de nomes.
[76] QUEIROZ, *Op. Cit.*, p. 18.

> opiniões sobre o mundo, a política e o meio social em que viviam no calor dos acontecimentos que marcaram a chamada "geração de 1968". Esta pluralidade, ao mesmo tempo em que, distinguia o semanário de Ipanema dos outros alternativos da época, acabou por gerar uma contradição em suas páginas, provocada pelo embate das idéias e opiniões entre os mais antigos, taxados de conservadores e os novos jornalistas, reconhecidos como libertários.[77]

O *Pasquim* era um lugar de confronto de idéias e de sociabilidade. Atraindo para seu universo vários profissionais com as mais diversas convicções ideológicas e de faixa etária diferentes, desta forma eram previsíveis os conflitos geracionais e políticos. Com este cenário plural, tentava-se manter um equilíbrio, muitas vezes tenso.

É necessário ressaltar que antes da formação do *Pasquim*, Juarez Machado, Miguel Paiva, Ivan, Vagner e Henfil tentaram criar uma revista de humor independente. Henfil, que já contestava a hierarquia dos medalhões nas páginas de jornal, queria que apenas os novos participassem, mas as dificuldades financeiras e logísticas o demoveram a aceitar que os "velhos" (como Henfil denominava os jornalistas consagrados - Millôr Ziraldo Jaguar, Claudius, Fortuna) se somassem à empreitada. Temia que a hierarquia se repetisse.

Porém, na constituição da empresa que editaria a revista houve um impasse quanto à forma de propriedade. Os jovens defendiam uma cooperativa, com cotas iguais para todos. Os mais velhos descartaram a proposta, alegando terem mais experiência e reconhecimento do público. Não chegando a um consenso, romperam as tratativas e a revista nunca saiu.[78]

Esta questão irá se repetir no *Pasquim*, Millôr, Ziraldo e Henfil colaboravam com o semanário, mas não eram efetivos e isso não acontecia justamente por haver um desacordo na espécie de propriedade que se empregaria ao jornal. Henfil, que liderava os cartunistas mais jovens recém-chegados à imprensa, propunha uma cooperativa, com igualdade de direitos para todos os jornalistas. Millôr achava injusto, Jaguar também. Desta forma, diante do impasse o *Pasquim* começou como uma sociedade por cotas, mas que se manteve instável durante toda a sua existência alternativa. Uma forma deficiente de sociedade por cotas, como definirá Kucinski.[79]

Apesar da diferenças, Jaguar teria afirmado em entrevista a Dênis de Moraes,

---

[77] Idem, p.31.
[78] MORAES, *Op.cit*, p. 101-02.
[79] KUCINSKI, *Op.cit*, 2003, p.106-107. Ainda que existisse uma diferenciação por cota entre os jornalistas, não havia uma organização hierárquica da redação nem um controle financeiro administrativo. Não havia nem as vantagens de um comando hierárquico, nem as de uma cooperativa e desta forma, a composição acionária mudava a cada crise.

que Henfil "correspondia ao perfil de cartunista que ainda faltava ao P*asquim*: um sujeito que fizesse "humor porrada", duro na queda com a virulência de um Dom Martin, de *Mad*".[80] Henfil aceitou a proposta, mas manteve-se afastado, à margem de qualquer confusão. Como afirmaria Jaguar: "Ele era retraído e reticente, raramente se envolvia com os lances da patota".[81]

Braga denominará os pasquinianos de a "patota". O autor assim os considerava por não serem uma redação tradicional, uma equipe no sentido estrutural. A produção do jornal era construída sem uma pauta definida, cada autor trazia uma contribuição inteiramente pessoal e independente, sem obedecer a nenhum plano.[82] Entretanto, o semanário não era apenas um somatório dessas idiossincrasias sem uma equipe estruturada e organizada hierarquicamente. O que existia era um núcleo fixo que representava os principais colaboradores, que agiam como redatores, seguindo-se dos colaboradores eventuais. Henfil observaria em entrevista ao jornal *Opinião* em julho de 1976, que os jornalistas eram unidos exclusivamente pelo humor.[83]

O *Pasquim* costumava publicar quadrinhos e artigos sobre política sempre baseados em idéias satíricas e de humor. A diagramação criativa valorizava as ilustrações, desenhos, caricaturas e montagens fotográficas – as famosas fotonovelas.

Em relação ao estilo de humor, os pasquinianos se inspiravam em Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto (1923-1968), que dirigia o - batizado pelo próprio - "semanário-hepático-filosófico" *A Carapuça* (1968). Ele foi um grande precursor da sátira, da irreverência e deboche *pasquinianos*, além de reconhecido criador de tipos populares, frasista nato e cronista irreverente, o que lhe renderia atuação destacada na televisão e no teatro na década de 1960.

A importância de Sérgio Porto era de tal ordem que com a sua morte, os jornalistas de *A Carapuça* acreditaram ser inviável a continuidade do jornal, sem a associação a Stanislaw e decretaram automaticamente o seu fim. Jaguar chegaria a afirmar que Stanislaw foi o pai d'O Pasquim.[84] E se Stanislaw era o pai, o Barão de Itararé - pseudônimo de Aparício Torelly (1895-1971) seria o avó do semanário.

O Barão de Itararé era colaborador do jornal estatal carioca *A Manhã* (foi dono

---

[80] *Apud.* BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70. Mais pra epa que pra oba*. Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília, 1991, p.100.
[81] *Apud.* BRAGA, p. 109.
[82] Idem, pp.178-182.
[83] QUEIROZ, *Op.cit*, p.77
[84] Entrevista Jaguar. 06/08/2004. *Apud* QUEIROZ, *Op.cit*, p.21.

de vários jornais alternativos, o mais famoso dele foi o *A Manha* (1926-1956),[85] junto ao qual enfrentou a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, criticou os integralistas de Plínio Salgado, humilhou políticos corruptos e fez troça da elite conservadora brasileira.[86] Em outubro de 1930 se declara duque nas páginas do jornal, semanas depois anuncia que passara a Barão por conta de sua modéstia.

As influências do humor do Barão, demonstradas em seu jornal *A Manha*, podem ser observadas em alguns aspectos reproduzidos no semanário: A utilização da publicidade como parte de uma produção humorística; a habilidade de brincar com o próprio veículo impresso; a oralidade e a expressividade, a brincadeira com os fonemas, a construção de neologismos e a ressignificação das palavras. Aos olhos pasquinianos, o Barão teria ensinado a sátira política e Stanislaw a teria aprofundado.[87]

Como não havia espaço no mercado para quadrinhos brasileiros para adultos, meios como *o Pasquim* se tornaram lugares em que artistas podiam expressar seus pontos de vista e praticar seus desenhos. Porém, a maioria dos quadrinistas desenhavam charges, e algumas vezes tiras, mas não histórias em quadrinhos. Apesar disso, *o Pasquim* vai ser muito influente no trabalho dos quadrinistas e revistas em quadrinhos que apareceram nos anos 1980.

O cartunista Henfil, por exemplo, que vai dar início a tradição do formato "tira",[88] com suas personagens *Graúna* e *Os Fradinhos*, era visto por muitos como o grande mentor das gerações futuras. De acordo com Cirne, Henfil seria o principal modelo produtivo do quadrinho brasileiro nos anos 1970. Para ele

> Henfil embora não seja barroco, está para o quadrinho – e a cultura brasileira- dos anos 70 assim como Glauber Rocha com sua exuberância e seu delírio barroco esteve para o cinema – e a cultura dos anos 60, a mesma estética da fome, a mesma garra revolucionária.[89]

---

[85] O jornal recebeu este nome para fazer ironia com o jornal *A Manhã* - em que Torelly trabalhara anteriormente -, um porta-voz do Estado Novo. Segundo Angela de Castro Gomes, o jornal começou a circular em agosto de 1941, firmando "uma postura francamente doutrinária e assumindo caráter didático na exposição das idéias do presidente e dos feitos do regime". In: GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores.* Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.16.

[86] Entretanto pagou um alto preço pela ousadia. Foi preso diversas vezes, apanhou da polícia, viveu com dificuldades financeiras, mas sempre manteve o humor crítico e corrosivo. É dele a frase "entre sem bater", fixada a porta do jornal que dirigia, depois de ter a redação destruída e ter sido preso e torturado pela polícia política de Vargas.

[87] SALIBA, *Op.cit,* p.233.

[88] A única vertente dos quadrinhos da qual se pode dizer que desenvolveu um conjunto de características profundamente nacional é a tira. Sob a influência da rebeldia contra a ditadura durante os anos 1960 e mais tarde de grandes nomes dos quadrinhos *undergrounds* nos 1980, a tira brasileira ganhou uma personalidade muito mais ácida e menos comportada do que a americana.

[89] CIRNE, *Op, cit*, 1982, p. 117. É importante ressaltar que Moacy Cirne é o maior escritor de livros sobre quadrinhos do Brasil dos anos 1970, autor dos primeiros livros verdadeiramente clássicos sobre o tema no

No início do jornal, Henfil despontaria com os Fradinhos, que travavam uma guerra sem fim: o Baixinho, irreverente e sádico, fazia de tudo para atazanar a vida do Cumprido, personagem mais recatado e conservador. As personagens autobiográficas revelariam o conflito de personalidades do autor. Cumprido representava seu lado careta, carola e conservador e Baixinho, o lado revolucionário, anarquista e utópico. Seu sadismo crônico transgredia cânones morais sem nenhum pudor.

Fig. 2 – Dois Fradinhos - *Pasquim* nº 2, julho de 1969 - Acervo ABI

Sua marca indelével era o gesto obsceno que reproduzia o efeito sonoro – top, top, top – equivalia a uma maneira, pouco ortodoxa, de dizer que o outro estava "ferrado". A personagem era um contraponto ao charmoso jeito intelectualizado de grande parte da equipe do *Pasquim*.

Brasil. Defensor dos quadrinhos brasileiros, Cirne compartilhava com Henfil a idéia do quadrinho como um meio para atacar, discutir e se pensar as mazelas do povo brasileiro.

Fig. 3 - Baixinho "top-top" - *Pasquim* nº 4, julho de 1969, p.14 - Acervo ABI

Henfil criou também o cangaceiro Zeferino (publicado no *Jornal do Brasil* e em outros jornais posteriormente), moldado na figura bonachona e um tanto coronelesca do pai, um livre-atirador que ocupou diversos cargos, de diretor de penitenciária a agente funerário. Havia ainda o Bode Orellana, o intelectual da tira, que ele ironizava sem dó, baseado no tipo físico do cantor erudito baiano Elomar. A Graúna era a personagem feminina da trama, que oscilava entre a submissão e o ativismo e que aparentemente, representaria a classe média. Graficamente, talvez fosse sua mais genial e sucinta criação: o corpo da ave era pouco mais que um ponto de exclamação.

Millôr cria o cartunzão ou "Poster dos Pobres". Ziraldo cria o Marciano, personagem de curta duração, mas vasto de entrelinhas. Em forma de paródias, tecia comentários sobre os equívocos do estado autoritário. O marciano era uma espécie de alter-ego de Ziraldo. Como afirmou o desenhista no *Pasquim* nº 47[90] a personagem fazia parte do grupo de "marcianos resistentes".[91]

[90] O *Pasquim*, nº 47, 14-20 de maio, 1970, p.7.
[91] Como aponta Luciano Francisco, os marcianos resistentes, além de outros revolucionários, seriam os "jornalistas e artistas que se impuseram contra o autoritarismo militar, buscando outros circuitos que não apenas a hegemônica imprensa comercial, pautada eticamente no poder e na influência do capital". In: FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo: Análise de sua produção gráfica n'o Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977).* Dissertação (mestrado- História). São Paulo: USP, 2010, p. 95.

Fig. 4 – Marciano - Pasquim nº 47, 14 a 20 de maio de 1970, p. 7 - Acervo ABI

E ainda ridiculariza os super-heróis das HQs americanas, com os Zeróis – originalmente produzidos para o JB. Colocando-os em situações próximas ao cidadão-médio.

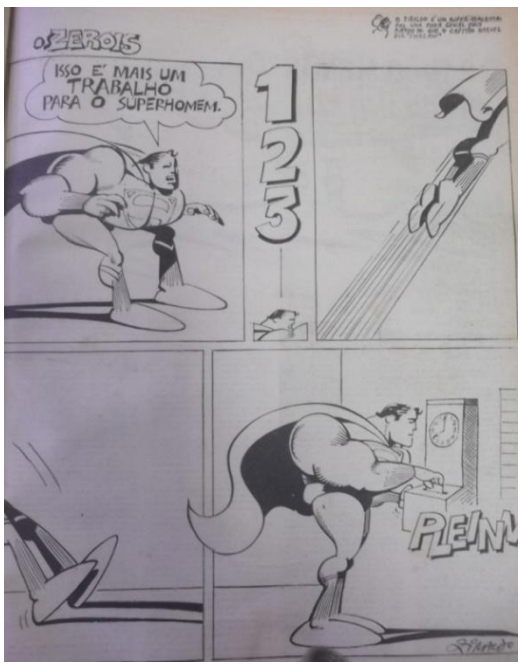


Fig. 5 – Zeróis - *Pasquim* nº 4, julho de 1969, p.11 - Acervo ABI

Ultrapassando os 200 mil exemplares, o *Pasquim* preocupava os altos escalões do regime. O modo mais rápido de asfixiá-lo seria impedir a circulação regular. Porém, apesar de incômodo, é importante destacar os meandros da relação com as diferentes formas de censura que incidiram sobre o semanário.

Até o final de 1973, os censores eram cariocas e mantinham de alguma forma, uma negociação com os jornalistas do *Pasquim* sobre o que seria ou não publicado – e como seria publicado. Marina Brum Duarte[92] lia e rasurava o material do semanário na própria redação. Foi destituída em novembro de 1970 porque liberou, sem maiores questionamentos, uma montagem feita com a imagem de Pedro Américo, "O Grito do Ipiranga", na qual Jaguar trocou o famoso "Independência ou morte" por um balãozinho com uma frase "Eu quero Mocotó". Além da mudança do executor da censura, a imagem também foi responsável pela prisão de onze jornalistas do jornal durante dois meses.

Fig. 6- "Eu quero mocotó" - Pasquim nº 72, 4 a 10 de setembro de 1970, p. 14 - Acervo ABI

Em primeiro de novembro de 1970 os policiais do Departamento de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) invadiram a sede do *Pasquim* e prenderam todos os jornalistas menos Millôr. A"gripe", forma como se referiram ao fato no próprio jornal, assolou o *Pasquim.* Mesmo assim o jornal continuou a ser publicado por Millôr, Henfil

[92] Mais conhecida como Dona Marina, também responsável por censurar algumas músicas de Chico Buarque. De acordo com Queiroz, os pasquinianos construíram uma memória sobre a censora, na qual se consideravam mais "espertos que ela" conseguindo ludibriá-la com uma conversa ou uma garrafa de uísque e também de que amenizavam suas ações, já que, segundo eles, ela não gostava do que fazia. In: QUEIROZ, *Op.cit*, p.117.

e Martha Alencar (secretária do jornal) com a ajuda de outros intelectuais e artistas do cenário cultural brasileiro.

Durante os dois meses que os jornalistas ficaram presos, não chegaram a ser torturados fisicamente. O ato da prisão tinha interesse em desarticular sua produção e decretar o seu fim. Algo que não acontecerá, pois o jornal continuará sendo publicado por aqueles que não haviam sido presos (Henfil e Millôr) e por outros colaboradores.[93] Os militares queriam preservar a imagem de que o regime mantinha as liberdades públicas e que não era uma ditadura. Por isso, não fecham o jornal, mas provocam o "terrorismo cultural" sobre os seus editores.[94]

Após a prisão, o controle passa a ser realizado pelo general Juarez Paz Pinto, que lia e censurava os textos, segundo relatos da "patota", nas areias de Copacabana. Também foi afastado de seu ofício quando não percebeu a "subversão" de uma entrevista publicada pelo jornal. Na edição de número 227, Ângela Gillian, antropóloga americana e negra, afirmou ter visto muito preconceito racial no Brasil. Como o general não questionou em momento algum as afirmações da antropóloga, a conversa foi publicada integralmente, provocando logo depois o efeito mais indesejado para a equipe: o *Pasquim* passou a ser censurado fora do Rio de Janeiro.[95]

O jornalista Sérgio Augusto em texto publicado na Antologia do *Pasquim*[96] reconhece que a "barganha" com os militares cariocas sobre o que seria ou não publicado, acabou quando a censura foi transferida para o "longínquo, impessoal, implacável e inacessível Centro de Informações do Exército, em Brasília".[97] Desta forma nenhuma negociação era possível e para aumentar os problemas, o transporte do material consumia um tempo significativo, a produção do jornal precisava ser feita com um material excedente que pudesse suprir os possíveis cortes ou demoras na devolução.[98]

A censura tornou-se mais evidente após esses fatos, porém ela não representou o

---

[93] Tarso de Castro posteriormente acusou Millôr de não ter sido preso por negociar com os militares e Millôr afirmará que Tarso "roubava o jornal" para sustentar o vício da bebida.

[94] A coação sobre os organismos de comunicação que eram de cunho político e econômico foi definida por Kushnir como terrorismo cultural. A autora observa que por meio dessa tática, "jornais foram depredados, bombas foram explodidas, houve invasão de editoras, gráficas foram destruídas, tiragens foram apreendidas". KUSHNIR, *Op. Cit*, p. 41

[95] A entrevista ficou famosa porque nem o "Rei" Pelé foi poupado; a pesquisadora disse que o jogador teria se casado com uma mulher branca para "melhorar a raça" e, ascender socialmente. BUZALAF, Marcia Neme. *O aniversário do Pasquim. 22 anos em 5*. In: Discursos fotográficos, Londrina, v.5, n.7, p.231-237, jul./dez. 2009, p.236.

[96] *O Pasquim, Antologia*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

[97] Apud, BUZALAF, *Op.cit*, p.236.

[98] Idem, p.236.

fim das ações dos artistas. Novas personagens foram criadas. Henfil, por exemplo, ia dando vida a figuras que funcionavam como uma espécie de termômetro do momento político, à medida que a ditadura avançava. Do didático Caboco Mamadô, que no cemitério dos mortos-vivos enterrava aqueles que Henfil considerava colaboracionistas.

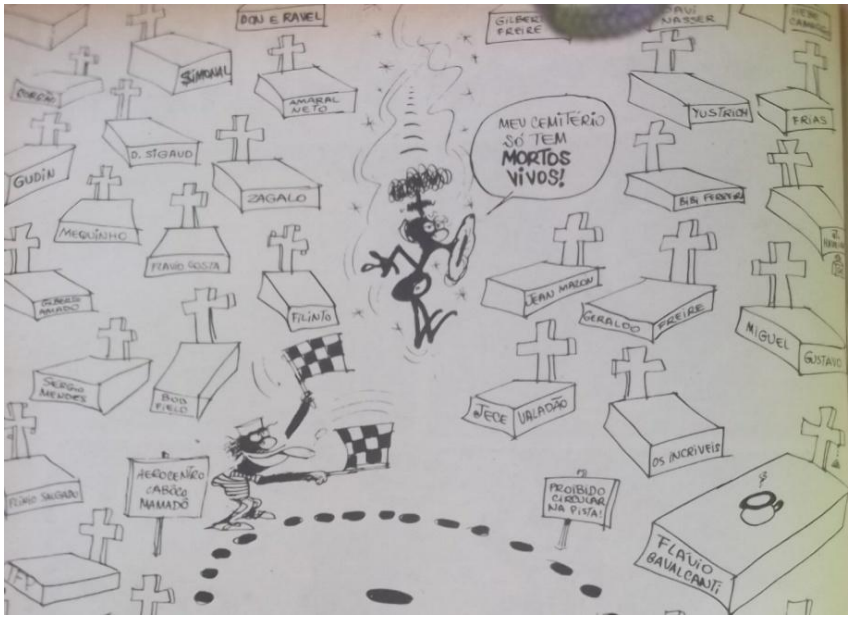


Fig. 8 - Cabôco Mamadô e o Cemitério dos mortos vivos – *Pasquim* nº 131, 4-10 de janeiro de 1972, p.32 - Acervo ABI

Ao Tamanduá Chupador de Cérebros que deixava subentendido a inutilidade desse órgão para os que aceitavam as condições políticas vigentes.

Fig. 7- Tamanduá chupador de cérebros - *Pasquim* nº 115, 14 a 20 de setembro de 1971, p. 5 - Acervo ABI

Claudius revezava suas personagens Lili, Eurico, Malaquias – fábulas de referência política. Jaguar criou o Gastão - O Vomitador, que exprimia na sua prática a náusea causada pela situação que está analisando.

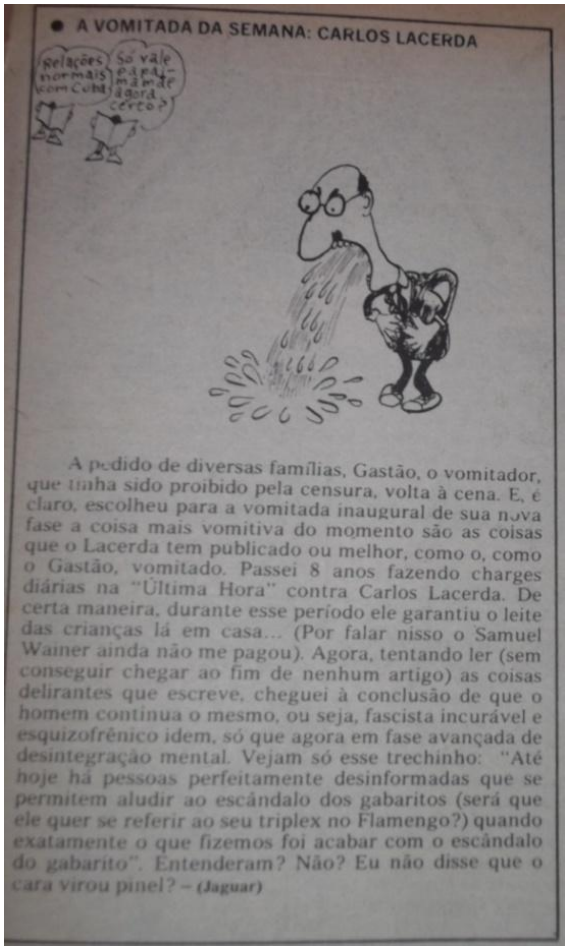


Fig. 9 - Gastão, o Vomitador e os dois leitores - *Pasquim* nº 318, 1-7 de agosto de 1975, p.25 - Acervo ABI

Além de Hélio e Jacy (duas aranhas) e os dois leitores atrás de seus jornais (ver fig.9), personagens 'marginais' que aparecem a todo o momento pelos cantos das páginas, e produzem comentários da atualidade em um diálogo ultra-rápido: questão/resposta ou fala/réplica.[99] Nesse ano o número de desenhistas aumentou. Alguns descobertos através da Seção "Abre-Alas" que estimulava o envio de textos e cartuns. Estima-se que o *Pasquim* tenha chegado a lançar cerca de 200 novos cartunistas.

Com o término do governo Emílio Garrastazu Médici (30/08/1969 - 15/03/1974) e a presidência de Ernesto Geisel (15/03/1974 - 15/03/1979) tem início o processo de abertura "lenta, gradual e segura". O *Pasquim* ficou sob censura prévia até 1975,

[99] BRAGA, Op.cit, p. 47.

quando receberam a informação de que estavam dispensados de submeter o material à "apreciação" dos censores e que a "responsabilidade" agora era deles. O que cria um ambiente de instabilidade: o que não poderia ser dito? Afinal, como se verificaria posteriormente, a liberdade total ainda não era algo concreto e como não havia uma agenda ou normas claras não se sabia até onde se podia ir. Os limites da transição não eram tão claros.

Em 25 de outubro de 1975 o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado no DOI-CODI, em São Paulo. O laudo médico apontava suicídio, porém após a divulgação de fotos do jornalista morto, ficou notório que a morte havia ocorrido em decorrência de torturas. A notícia do crime paralisou as redações de todos os jornais, rádios, televisões e revistas de São Paulo e todo o Brasil. Além disso, iniciou uma onda de protestos, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) que cobrou instauração de inquérito, a União Nacional dos Estudantes (UNE) que promoveu uma série de protestos, a ala progressista da Igreja, com mais de 40 bispos assinando denúncias contra a violência do governo, entre outros.

Fig. 10- *Rango* de Edgar Vasques, publicada na Semana da Pátria em 1976, causou a apreensão imediata do *Pasquim*. Na época não se podia brincar com as cores da bandeira brasileira. *Pasquim* nº 373, 04-10 de setembro de 1976, p. 12 - Acervo ABI

É nesse ambiente de medo, pela evidência de que as torturas ainda existiam que Henfil cria o inefável Ubaldo, o Paranóico. "exemplar exacerbado do indivíduo crítico que absorveu a repressão a ponto de culpabilizar (e, portanto auto-reprimir) todo impulso contestador.[100]

[100] BRAGA, *Op.cit*, p.69.

Fig. 11 - Ubaldo o Paranóico – *Pasquim* nº 365, 25 de junho a 1 de julho de 1976, p.5 - Acervo ABI

Embora o *Pasquim* fosse um centro produtor de vital importância, tendo desencadeado cartuns e tiras, não foi o único reduto do humor "descolado" no Rio de Janeiro. *Pingente*,[101] de 1977 (Codecri – editora do *Pasquim*) e a edição nacional de

[101] O primeiro jornal *Pingente* foi publicado em junho de 1977, colaboraram: Guidacci, Duayer, Reinaldo, Claúdio Paiva, Jésus Rocha, Coentro, Demo, Sylvio Abreu, Nilson, Dirceu, Carlos Eduardo Novaes e outros. *O Pingente*, além de ser uma alusão aos passageiros de última classe da Central do Brasil, era uma constatação de que, apesar de trabalharem em o *Pasquim*, os artistas não eram mais parte integrante dele. O jornal tinha fotofofocas, história em quadrinhos, cartuns, *picles*, textos de humor, tentando sair um pouco da pegada do *Pasquim*. O *Pingente* independente teve 7 números. Saía nas bancas distribuído pela editora Abril. Vendeu algo em torno de 8 mil exemplares. Depois de 7 números o *Pasquim* sugeriu que ele fosse encartado no jornal e ele chegou a ser distribuído dentro do *Pasquim*, mas foram poucos números. Por conservar ainda as mesmas características da matriz, não soube como se

MAD[102] publicada pelaVecchi, que em seu n° 16, de outubro de 1975, abriu espaço para o quadrinho brasileiro - à moda *MAD* - com a estória "Mexa-se com um trânsito desses", texto de Carlos Eduardo Novaes e desenhos de Vilmar Rodrigues, são alguns outros exemplos.

Não nos esqueçamos também da produção veiculada em jornais (alternativos ou da grande imprensa), de Minas Gerais como a página semanal *Humordaz* e Rio Grande do Sul onde se destacam *QI 14* e *Antologia Brasileira de Humor*, ou em jornais nordestinos, de Salvador a Fortaleza, de Recife a Natal como *Albert Piauí*. Muitos foram os caminhos (geográficos e políticos, econômicos e sociais) que levaram ao humor.[103]

Na observação de Andrea Queiroz, o *Pasquim* "era ao mesmo tempo libertário e conservador".[104] Ele foi libertário quando trouxe questionamentos e críticas acerca do conservadorismo da sociedade, em especial da classe média, bem como sobre o autoritarismo dos governos civis-militares. Entretanto, os pasquinianos não rompiam totalmente com os tabus sociais, também havia opiniões conservadoras e machistas que se refletiam nas páginas do jornal em uma eterna contradição.[105]

Como por exemplo, a relação dos pasquinianos com a homossexualidade que era sempre satirizada (o periódico teria sido o primeiro a cunhar a palavra "bicha" para designar os homossexuais) e a permanência de diversos estereótipos construídos ao longo da história e que o movimento feminista tentava desconstruir.[106]

---

diferenciar e fechou. In: CARUSO, *Op.cit*, p.7 e entrevista com Reinaldo, humorista e chargista, realizada por Aline Santos em 12 de novembro de 2010 na cidade de São Paulo.

[102] A edição nacional de MAD começou a ser publicada em 1974 pela editora Vecchi, editada por Otacílio d'Assunção, o Ota. Enquanto foi publicada pela Vechi (até meados de 1984) recebeu o nome de *Mad em português*. A Mad atingiu seu apogeu no final da década de 1970, quando começou a produzir material nacional e mesclá-lo às traduções e adaptações. In: http://www.madmania.com.br/ Consultado em 20 de abril de 2011.

[103] CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos – Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975, p.62.

[104] QUEIROZ, *Op cit*, p.45.

[105] QUADRAT, Samantha Viz. "Telecoteco e Balacobaco: a mulher vista pelo Pasquim". In: VII Encontro Regional de História: história e violência, 1996, Rio de Janeiro. MENEZES, Lená. (org). *História e violência*. Rio de Janeiro: ANPUH/CCS-UERJ, 1996. p. 370-376

[106] Sobre o assunto ver mais em: QUADRAT, *Op.cit*.; SOIHET, Rachel. "Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 591-611, 2005.

Fig. 12 - Hymen's Lib (desenho de Jaguar) – Pasquim nº 145, 11-17 de abril de 1972, p. 19 - Acervo ABI

Além do *Pasquim*, outros jornais alternativos muito importantes foram *Opinião*, *Movimento* e *Versus*. Em 1972 surgiu o *Opinião* em São Paulo, idealizado por Fernando Gasparian. O jornal começou sem censura prévia e tinha uma estética gráfica requintada, baseada na caricatura refinada e com textos dos melhores intelectuais brasileiros. Considerado o mais influente jornal durante o regime militar. Em todo o seu período de circulação (até 1978), fez um jornalismo investigativo e nacionalista, sempre em defesa da democracia brasileira.

Como aponta Rivaldo Chinem, "Opinião funcionou como um canal de comunicação entre intelectuais e jornalistas perseguidos pelo regime militar, devolvendo o direito de expressão aos pesquisadores e pensadores expulsos das universidades". [107] Por causa dessa postura, foi também um dos veículos mais perseguidos pelos censores, que deram plantão em sua redação de janeiro de 1973 a abril de 1977 e a partir daí sua estética entrou em crise, e não mais se recuperou.

Movimento, originou-se de uma dissidência dentro do *Opinião*, por muitos considerado "intectualizado demais". Foi fundado em São Paulo em 1975 e submetido à censura prévia desde seu nascimento, de propriedade coletiva, voltado para a oposição à ditadura militar e a luta pelas liberdades democráticas. Mesmo mutilado pela censura (muitas vezes era editado cheio de tarjas pretas) durante a maior parte de sua existência, praticou o jornalismo por meio da reportagem e da apuração rigorosa dos fatos.

Esteticamente, optava por ilustrações pesadas, pautadas pelo grotesco, estilo que enunciava o que as palavras não podiam dizer. Ao longo de seis anos, inspirou e divulgou

[107] CHINEM, Op. Cit, p. 59.

campanhas que tornaram vitoriosas, como a da defesa da anistia e a da assembléia nacional constituinte. Entre alguns de seus fundadores estão: Raimundo Rodrigues Pereira, Tonico Ferreira, Marcos Gomes, Bernardo Kucinski, Maurício Azedo, Fernando Peixoto, Chico de Oliveira e Aguinaldo Silva.

Versus, nasceu na casa do jornalista Marcos Faerman, na Vila Mariana, Capital paulista em 1975. Propunha-se a ser um jornal de idéias, de cultura, que assumia uma concepção literária em suas reportagens. Além de jornalistas, abria espaço também para os sociólogos, para os economistas, para a cena e a vida brasileira. Era uma imprensa voltada para outros aspectos da realidade, como a cultura, a arte, a história, a antropologia, a psicanálise e a psiquiatria. Circulou até 1977.

Outra vertente da imprensa alternativa será aquela ligada ao *underground* americano que, juntamente com o *Pasquim*, influenciará enormemente a nova geração de artistas do humor gráfico brasileiro, sobre o qual falaremos adiante.

1.2– O *underground* e o *udigrudi.*

Com a perseguição aos quadrinhos nos Estados Unidos nos anos 1950, como já foi comentado, as editoras *DC Comics e Marvel Comics* – maiores editoras de quadrinhos dos dias de hoje - se consolidaram no setor, com histórias bem comportadas, dentro dos padrões dos bons costumes da sociedade conservadora. As personagens passaram a ser mais importantes que os autores no gosto do público, estabelecendo um rodízio de roteiristas e desenhistas próprio ao processo industrial, que exigia grande e ininterrupta produção.

O cenário só começou a mudar nos anos 1970 com a *Marvel*, que publicou a famosa história sobre o vício de drogas de Harry Osborn[108] sem o selo do código de ética. Ninguém mais se importava com o código e, aos poucos, ele foi sendo deixado de lado, sumindo dentro da diagramação das capas e conseqüentemente as histórias foram se modificando.

Em 2001, a Marvel abandonou o código e somente em janeiro de 2011 a DC anunciou a abolição do selo do código de ética, aliás, a arte do selo da CCA é da DC. A

[108] Harry Osborn é filho de Normam Osborn, alter-ego (identidade secreta) de duende-verde, inimigo do homem-aranha (*Spider-man*).

Archie Comics e a Bongo Comics seguiram a decisão e também abandonaram o código. O código era pouco ou nada influente nos últimos anos, pois avaliava um número cada vez menor de publicações desde que a Marvel aboliu o selo da CCA em 2001. A partir de então as revistas passaram a ter selos classificatórios por idade.

Porém, algumas editoras mudaram sua linha editorial com uma maior segmentação de estilos e propostas e uma conseqüente diferenciação do público visado. Um exemplo é a revista *Mad*, editada por Bill Gainnes, que burlava o código ao apresentar não só quadrinhos, mas textos satíricos tendo como alvo os sucessos de Hollywood e os costumes da sociedade estadunidense.

Com a explosão da contracultura e do movimento *hippie*, que questionavam à política imperialista dos Estados Unidos protagonizada, especialmente, pela Guerra do Vietnã, os jovens influenciados pelas idéias de liberdade de "On the Road"[109] começavam a se opor à sociedade de consumo vigente. O movimento *beat*[110] que vivia recluso em bares nos Estados Unidos, passou a caminhar pelas ruas nos anos 1960 e influenciaria novas mudanças de comportamento jovem. Essa onda de contestação ficou conhecida como *movimento underground*, ou contracultura, que pretendia transformar todo o sistema e cultura vigentes.

A cultura *underground* - não comercial, autoral, crítica e revolucionária, à margem do sistema oficial - alastrou-se por várias expressões artísticas, como o cinema (com produções anti-hollywoodianas feitas por artistas de vanguarda, como Derek Jarman e Andy Warhol), moda (colares e roupas com estilo psicodélico), música (do folk de Boby Dylan ao rock de Jimi Hendrix e Janis Joplin) e os quadrinhos foram um dos expoentes desse movimento.

Como observa Marcelo Ridenti,

> (...) a contracultura caracterizava-se por pregar a liberdade sexual e o uso de drogas – como a maconha e o LSD, cujo uso era considerado uma forma de protesto contra o sistema. O amor livre e as drogas seriam libertadores de potencialidades humanas escondidas sob a couraça imposta aos indivíduos pelo moralismo da chamada "sociedade de consumo". Aliás, contra os valores dessa sociedade, começaram a se formar comunidades alternativas, com economias de

[109] Título do livro do *beatnik* Jack Keurouac, de 1957.

[110] O movimento *beat* ou a geração *beat* foi um movimento literário, vanguarda artística, com ramificações na música e na fotografia na cultura norte-americana dos anos 1950. Manifestou-se por meio de um grupo de jovens escritores que extrapolaram a arte e a vida transformando-as numa explosão criativa, embalada pelo êxtase das drogas, em busca de experiências transcendentais. Destacaram-se Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal, Cassady, Gregory Corso, Carl Solomon, entre outros.

> subsistência no campo e um modo de vida inovador, como as do movimento *hippie*.[111]

A ação do movimento *hippie*, que se contrapôs aos valores morais de sua época pregando ideais de "paz e amor", criticando a sociedade de consumo e realizando intensa oposição à Guerra do Vietnã, mostraram um novo lugar para a juventude embalado pelo prazer, o uso de alucinógenos e o rock'n'roll Manifestações e palavras de ordem mobilizaram jovens em diversas partes do mundo. Movimentos como o *Black Power, Gay Power e Women' Lib* ganham força e cresce o desejo de se rebelar, a busca por liberdade de expressão, liberdade sexual e igualdade de direitos.

Toda a rebeldia dos anos 1960 encontrou o seu ápice em 1968. O movimento estudantil explodiu e tomou conta das ruas em diversas partes do mundo, como Estados Unidos, França, México, Brasil, e contestava a sociedade, seus sistemas de ensino e a cultura em diversos aspectos, como a sexualidade, os costumes, a moral e a estética.

A questão não se tratava mais de conflitos entre países, mas sim, do conflito interno de cada cidadão, dos medos, esperanças, sonhos, conquistas que o homem buscava dentro dele para tentar viver em tranqüilidade consigo mesmo e com a sociedade da qual fazia parte. Nos quadrinhos o conflito político perde espaço para os conflitos privados, particulares, para o questionamento.

Alguns quadrinistas vão retomar então sua identidade e postura crítica, no bojo das transformações que tomavam de assalto a sociedade estadunidense, Stan Lee irá recriar todo o Universo da *Marvel Comics* introduzindo personagens mais próximas do leitor, como *Spider-man* alter ego de Peter Parker, um adolescente tímido, atrapalhado, sempre às voltas com problemas financeiros, porém extremamente inteligente. Acompanhando o movimento pelos direitos civis, Stan Lee irá criar também os *X-Men*, grupo de mutantes que tem como maior desafio serem aceitos pela sociedade.

Com a derrota na guerra do Vietnã e o escândalo de *Watergate,* as HQ's das editoras Marvel e DC serão marcadas por histórias carregadas de mudanças de valores no universo dos super-heróis. Personagens (como o *Capitão América*) que se identificam com o papel dos EUA de guardião da liberdade e da democracia, começam a se questionar sobre suas ações e outros (como o *Wolwerine – X-Men e Batman*) agem de forma individualizada, descrente das instituições e do Estado.

---

[111] RIDENTI, Marcelo. "Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança". IN: FERRREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: O Tempo da Ditadura.* R.J: Civilização Brasileira, 2003, v.4 pp. 147.

Ainda nos anos 1970 surgem os quadrinhos *underground*, como expressão contestatória e irreverente, à margem do mercado editorial e sem vínculos com lucros, livres das restrições morais e tendo como regra, não ter regra. Os movimentos de contracultura introduziram elementos radicalmente inovadores à temática e a linguagem desses quadrinhos, caracterizados por um modo de narrar fundado sobre uma abordagem crítica do cotidiano, a celebração da liberdade sexual, das drogas e o estabelecimento de uma oposição aos valores identificados como dominantes, propondo assim novos olhares para a realidade estadunidense.

Nomes como Robert Crumb, Gilbert Shelton, Bill Griffith, Victor Moscoso e Richard Corben tornaram-se célebres ao publicar com recursos próprios revistas em quadrinhos que desafiavam o código de ética e a censura imposta ao mercado. *Freak Brothers* (1967) de Gilbert Shelton, e *Zap Comix*,[112] lançada em 1967 por Crumb são as revistas que mais se destacaram.

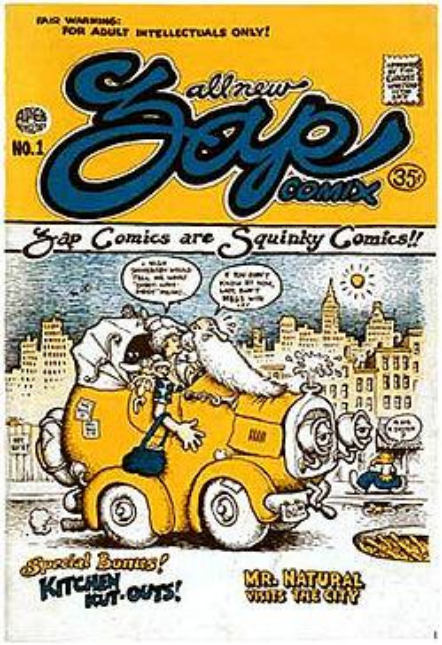


Fig. 13- Capa *Zap Comix* Nº 1 Fevereiro de 1968. Acervo Guia dos Quadrinhos.

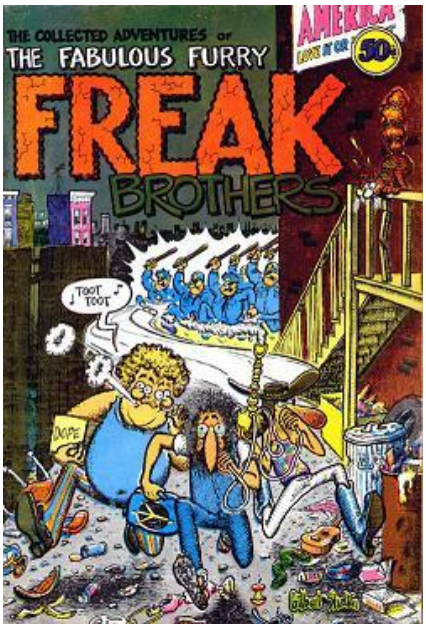


Fig. 14 – Capa *The Fabulous Furry Freak Brothers* Nº 1 Fevereiro de 1971. Acervo Guia dos Quadrinhos.

As personagens *underground* são:

> (...) extremamente diferentes dos super-heróis, não apenas por não possuírem superpoderes, mas por envelhecerem. (...) as personagens parecem ter uma existência

[112] *Comix* em oposição aos comportados *comics.*

> real, parecem ser pessoas que vivem no cotidiano das grandes cidades e são diretamente influenciados pelos acontecimentos à sua volta.[113]

A aproximação da realidade faz desse tipo de quadrinho um lugar privilegiado para o debate de questões consideradas polêmicas pela sociedade. As possibilidades de experimentação estética, estilística e de diferentes fantasias que falavam diretamente aos seus desejos e expectativas alargaram-se. As fantasias consideradas até então aversivas serão legitimadas pelo público consumidor. Estas revistas irão se caracterizar por estilos e propostas visuais variados, com uma estética caricatural e realista, mas com aspecto sujo, carregado de traços e hachuras, expressando a sensibilidade do autor que detinha o domínio sobre sua obra, ainda que seu trabalho fosse publicado por editoras comerciais.

O caminho aberto por Crumb, expoente do movimento, se revelou fecundo e originou uma seqüência de *comics* revolucionários que não almejavam o lucro nem a popularidade de seus autores, mas o protesto de sinal libertário. As revistas *undergrounds* e os quadrinhos de vanguarda estadunidenses e europeus influenciaram toda uma geração de autores brasileiros, que produziram suas próprias revistas "marginais" na década de 1970 e 1980 no Brasil, como Laerte, Angeli, Glauco e outros.[114] Os quadrinhos *undergrounds* começaram a aparecer no Brasil no início da década de 1970, com a revista *Grilo*, publicada pela editora *Espaço-Tempo Veículos de Comunicação Ltda*, entre os anos 1971 e 1972, em 48 edições, a princípio semanais, depois quinzenais.[115]

A revista teve como grande mérito apresentar pela primeira vez no Brasil, artistas dos quadrinhos *underground* do mundo todo, entre eles os franceses Jean-Marc Reiser e Wolinski publicados na revista francesa *Hara Kiri*, o holandês Bernard Willem Holtrop e é claro, o mestre dos quadrinhos *undergrounds* estadunidenses, Robert Crumb. Mais tarde ela abriu espaço para os artistas nacionais, mais especificamente na edição 27, como Claúdio Martins com a história SR.[116]

---

[113] SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasias e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: Annablume, 2002, p.23.

[114] Vale ressaltar que o Pasquim, através da coluna "UNderground" de Luiz Carlos Maciel, trouxe algumas discussões relacionadas à contracultura em suas páginas. O intelectual gaúcho acreditava que era importante compreender a cultura *underground*, mas, sobretudo observar como as manifestações culturais e artísticas no Brasil se apropriaram da idéia. Porém, como ressalta Andrea Queiroz, não se pode afirmar que os jornalistas do semanário, como um todo, partilhavam dos ideais da contracultura. In: QUEIROZ, *Op.cit*, p.38-39.

[115] A tiragem por número chegava a 30 mil exemplares.

[116] NARANJO, Marcelo. "*Grilo*, um importante momento dos quadrinhos no Brasil'. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/museu_grilo.cfm>. Consultado em 25 de Abril de 2010.

Fig. 15 – Capa revista *Grilo*. N° 17 - 1 de fevereiro de 1972. Acervo Guia dos Quadrinhos.

A poesia marginal se evidenciou na metade da década de 1970, engrossando a "contracultura tupiniquim", especialmente a partir da antologia *26 Poetas Hoje*, preparada por Heloísa Buarque de Holanda.[117]

> Começam... a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido critico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas, e mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida.[118]

No humor gráfico, os jovens quadrinistas e cartunistas, inspirados pelo *underground* estadunidense, se organizaram em torno de centros acadêmicos para a produção de suas próprias revistas "marginais". A revista *Balão*, publicada por alunos da USP e da FAU com a curta duração de dez números, revelou autores consagrados até

[117] HOLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. 3ªed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
[118] Podemos adaptar essas impressões de Heloísa Buarque de Holanda para o mundo dos quadrinhos, visto que, o cenário quadrinístico alternativo brasileiro, seguia o mesmo esquema e tinha os mesmo problemas dos poemas marginais. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 97-98.

hoje, como os irmãos Paulo e Chico Caruso, Luis Gê e Laerte.[119] As revistas eram vendidas de mão-em-mão e tinham tiragens limitadas. Não havia uma preocupação lucrativa. O lucro conseguido era utilizado na produção de novos números.[120]

> A *Balão* era um projeto de um pessoal da FAU e de um pessoal da ECA, além de gente que não era da Universidade. Mas ele ficou com fama de ser da FAU porque era impresso na FAU, tinha o [Luís] Gê, o Lord K (que chamava Kiko naquela época), os irmãos Caruso, era todo mundo da FAU, então a representação da ECA era minoria. [121]

Balão conseguiu disseminar uma ideologia sobre a importância da expressão individual através dos produtos culturais, contribuindo para a criação dos chamados 'quadrinhos de autor',[122] reforçando propostas de produtos e mercados marginais. Era o *comix* contra o *comics*; a estética do *underground* se contrapondo aos quadrinhos tradicionais, e aos valores a eles vinculados.[123] O *Balão* foi a publicação de quadrinhos alternativos mais importante desse período e motivou a criação de vários fanzines, como [124]

[119] É importante destacar que a ECA, fundada em 1966, era um dos principais focos de agitação política na USP, sendo bastante perseguido pela repressão. Três momentos foram cruciais para a reorganização do movimento estudantil na USP, no período da chamada distensão democrática: a greve dos estudantes da ECA em 1975, motivada, entre outras coisas, pela repulsa à Manuel Dias, considerado pelos alunos como agente da repressão. Outras universidades também se solidarizaram, como por exemplo, a UFF, organizando manifestações de apoio; as paralisações em protesto contra o assassinato do jornalista Wladimir Herzog e a recriação do DCE em 1976.

[120] SILVA, *Op.cit*, 2002, p.24.

[121] Entrevista publicada originalmente na revista *Panacea* nº 36, de novembro de 1994. Disponível no site: http://www.thethirdnipple.com/panacea/10anos/36/laerte/laerte08.htm Consultada em 23 de abril de 2010.

[122] Quadrinhos de autor seriam historietas ilustradas em que um único artista é responsável pelo cenário, pelas ilustrações e eventualmente também pela colorização. O termo está associado a uma exigência de um maior nível artístico, de um estilo narrativo mais individual e uma temática mais pessoal, muitas vezes autobiográfica. Os quadrinhos de autor geralmente estão inseridos numa economia independente da corrente principal.

[123] Deve ser ressaltado que não é muito claro até que ponto todos os artistas tinham uma intenção real de desafiar as estruturas mais comercias. Essas características podem ser um resultado da falta de dinheiro e de uma estrutura de produção e distribuição mais comerciais. In: SILVA, Nadilson Manoel. *As Histórias em Quadrinhos tornam-se adultas*. 2002. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP16SILVA.pdf Consultado em 22 de março de 2010.

[124] Fanzine - revista editada por fã**.** Trata-se de uma publicação despretensiosa, eventualmente sofisticada no aspecto gráfico, dependendo do poder econômico do respectivo editor (faneditor). Engloba todo o tipo de temas, assumindo usualmente, mas não necessariamente, uma determinada postura política, com especial incidência em histórias em quadrinhos (banda desenhada), ficção científica, poesia, feminismo, vegetarianismo, veganismo, cinema, jogos de computador e video-games, em padrões experimentais. Brasil o fanzine é genérico para toda produção independente. Houve, uma distinção entre fanzines (feitos por fãs) e produção independente (Produção artística inédita), mas a disseminação do termo "fanzine", fez com que toda a produção independente no Brasil fosse denominada fanzines.

Fig. 16 – Capa revista *Balão* nº 9 – 1975. Acervo Guia dos quadrinhos.

Os quadrinhos *udigrudis* dos anos 1970 consolidaram um estilo próprio e um mercado alternativo que nitidamente se diferenciava das propostas comerciais. Além disso, essas publicações costumavam misturar quadrinhos estrangeiros com quadrinhos brasileiros, criando assim um mercado para novos artistas. Moacy Cirne apresentou um quadro da produção dos quadrinhos nos anos 1970,[125] destacando que havia uma grande diversidade de estilos, indo dos experimentalistas (Lapi e José Ronaldo), passando pelos poéticos (Evandro Mesquita- cantor) até os quadrinhos nitidamente políticos.

Seguindo a proposta estética alternativa de *Balão*, surge *O Bicho,* que, entretanto, tinha uma produção comercial completamente diferente. Editada pela *Codecri a revista* circulou nos anos de 1975 e 1976. A revista era editada pelo cartunista Fortuna, e tinha vários colaboradores como Nani, Cláudio Paiva, Laerte, Mariza Dias (uma das poucas cartunistas mulheres) com cartuns, tiras, ilustrações e quadrinhos. Publicava quadrinhos e cartuns "não enlatados", como assumia em sua capa, o que dava lugar a artistas como Quino, Crumb, Wolinski, entre outros e fazia também uma verdadeira pesquisa arqueológica entre os quadrinistas mais antigos, como Seth, Luiz Sá, Carlos Estevão.

[125] CIRNE, *Op cit*., 1975.

Fig. 17 – Capa revista *O Bicho* nº 3, Abril de 1975. Acervo Guia dos Quadrinhos

A revista *Balão* se destacava, por ter inaugurado a forma de criação e produção 'marginal' e *O Bicho*, por ter levado essa forma às bancas de jornal. Enquanto *Balão* ficava nos 1000 exemplares, *O Bicho* atingia a soma de 12.00/15.000 cópias – lançadas pela editora Codecri.

Segundo Moacy Cirne, na literatura e nos quadrinhos mais 'rebeldes',

> (...) o que se coloca em questão é o modo de se poetizar o cotidiano e o imprevisível, a transgressão – nos quadrinheiros – vai se dar em vários níveis. Rompe-se com os comics enlatados e se aproveita a 'lição' dos comix mais avançados. A transgressão ora se dá a nível narrativo, ora a nível temático, todos os caminhos são possíveis, desde que procurem questionar a ideologia do imperialismo técnico e cultural.[126]

Durante os anos 1970, havia várias tendências em termos de propostas políticas e de estilo. Como o Brasil ainda estava sob um governo ditatorial, a política e o combate a ditadura-civil militar se estabeleciam como temas principais, embora não exclusivos. Entretanto, de acordo com Nadilson da Silva, essa década representou um novo momento para os quadrinhos pelas seguintes razões: a) eles eram vendidos de mão em mão, incorporando um estilo *underground* que tinha sido utilizado nos EUA; b) eles tinham tiragem limitada; c) eram produzidos de forma irregular; d) não eram feitos para gerar lucros, geralmente os lucros, quando existiam, eram completamente utilizados

[126] CIRNE, *Op. Cit.*, 1975, p.69.

para produzir outro número da revista; e) estavam envolvidos em certa crítica em relação aos quadrinhos tradicionais e por ultimo, eles tendiam a expressar diretamente a atitude dos criadores, chamados 'quadrinhos de autor', reforçando propostas de produtos e mercados marginais.[127]

Como eles geralmente eram contra os padrões mais comerciais, o conteúdo dos quadrinhos expressavam perspectivas e assuntos que não eram abordados pela mídia tradicional. Compreender a história dos nossos quadrinhos alternativos ou *udigrudis*, de acordo com Cirne, é compreender o contexto de sua radicalidade.

> É compreender os seus problemas editoriais (a partir de problemas financeiros concretos) e as suas ilusões conteudísticas. É compreender a sua relação antropofágica oswaldiana com os comix underground dos Estados Unidos. É compreender que é necessário rejeitar, na teoria e na prática, uma crítica fria e supostamente distanciada do objeto analisado, sem, com isso, advogar a volta do ultrapassado impressionismo. É compreender a relação imaginária poesia/quadrinhos, trilhas e veredas de um caminho difícil e problemático.[128]

Sob o impacto das novas manifestações (anti) artísticas e das novas realidades (contra) culturais, esses quadrinhos inseriram-se na problemática do experimental, para alguns de forma nem sempre satisfatória (no sentido mercadológico), mas, por outro lado, revelando autores da mais singular inventividade. Mesmo em se tratando de resultados insatisfatórios economicamente, são quadrinhos que agridem velhas concepções estéticas e velhos preconceitos moralistas de nossa sociedade, além de fustigarem a própria cultura de massa.

1.3 – Trajetórias: encontros e desencontros

De família de origem italiana, de classe média baixa e católica, Arnaldo Angeli Filho, mais conhecido como Angeli, nasceu em 31 de agosto de 1956, no bairro Casa Verde, um bairro de periferia próximo ao rio Tietê, na cidade de São Paulo. Começou a desenhar ainda pequeno influenciado pelo pai, um funileiro que adorava passarinhos e os desenhava com perfeição para entreter o filho, porém o menino preferia retratar caubóis, sobretudo Roy Rogers, herói dos faroestes que assistia incansavelmente.

---

127 SILVA, Nadilson. *Op. cit*, online, p.4.
128 Idem, p. 73.

Angeli afirma que antes de tornar-se profissional desenhava em qualquer coisa, papel de pão, caderneta de conta de mercearia. Gostava de ficar em casa desenhando figuras, copiando desenhos de revistas e livros dos artistas que amirava e que recolhia na biblioteca. Entre 8 e 9 anos assistiu ao filme *Os Reis do Iê, Iê, Iê* dos Beatles.

> Aquilo mudou minha vida, minha visão de mundo, eu queria ser cabeludo. Peguei uma caderneta e desenhei os Beatles de ponta a ponta. Era Beatles de tudo quanto é jeito. Eu cortava o cabelo deles, deixava mais comprido, punha barba na cara que achava que tinha que ter barba.[129]

Ainda sobre música, ele afirma que em sua adolescência foi muito influenciado pela música da época, o tropicalismo, o rock. Atualmente, no início do ano de 2010, Angeli publicou na revista *Piauí* uma HQ autobiográfica "*Satisfaction* – Minha vida em um compacto simples", na qual ele relata o impacto que teve, ainda na infância, ao ouvir o compacto de *Satisfaction*, dos *Rolling Stones*, então recém-lançado no Brasil.

Fig. 18 – Revista *Piauí* nº 2 – Novembro 2006, p. 57. Acervo pessoal

[129] DALTO, Darlene. *Processo de Criação*. São Paulo: Marco Zero: 1993, p.29.

Ele se interessou muito por quadrinhos. Sobre suas preferências a época aponta:

> Os sobrinhos do Capitão eram personagens não muito divulgados, eram o oposto do que o Disney apresentava, eram personagens que afrontavam a família. Entre 68 e 70 saía uma revista chamada *O Grilo* que publicava todos os desenhistas do *underground* americano, a coisa mais moderna até então. Aquilo me influenciou terrivelmente, tanto que carrego essas influências até hoje. São autores que influenciaram uma geração inteira de desenhistas no mundo todo.[130]

Angeli sempre teve atração pelo lado *underground* da vida, era fã do cartunista americano Robert Crumb, do escritor brasileiro Millôr Fernandes e do autor francês Wolinski. Sua fascinação por Robert Crumb era resultado da relação entre os quadrinhos de Crumb e a música rock. Para Angeli, os quadrinhos de Crumb "expressavam exatamente o que estava acontecendo naquela época, a cultura psicodélica de San Francisco, ele foi o artista ideal para descrever as experiências com LSD e outras drogas".[131]

Sua idéia projeto era construir uma arte gráfica que refletisse sobre a política e a cultura brasileira. Semelhante a Crumb, ele queria satirizar o estilo de vida ocidental e criar uma arte engajada e militante. Essa proposta de arte militante fez Angeli ter problemas na escola com os professores e com a diretoria, que em plena ditadura não aceitavam aquela postura "subversiva" o que acarretou sua expulsão.

> Na escola, eu fazia cópias dos desenhos do *Pasquim* nos cadernos de música. O professor era militar que compunha hinos e um dia me pediu para ver a lição. Eu apresentei o caderno e ele ficou horrorizado. Me deu um esporro. Eu era tímido e fui diminuindo na cadeira, fui virando um fiapo de gente. Aí peitei o cara. Já tinha repetido a quinta série quatro vezes. Já tinha fumado meu primeiro baseado. Poucos dias antes, havia sido suspenso por chamar a professora de português de vesga. Já estava me influenciando pelo Rock, era cabeludo. Fui expulso do colégio e para mim foi um alívio. Eu queria ser cartunista.[132]

Quando tinha 10 anos o pai lhe presenteou no Natal com uma prancheta feita por ele mesmo, o que foi um incentivo a mais para continuar desenhando. Entretanto, Angeli permanecia solitário em sua rebeldia, seus questionamentos e seus desenhos até encontrar uma "turma" muito parecida com ele em seu bairro, entre eles aquele que se tornaria grande amigo até os dias de hoje, Toninho Mendes. Toninho nasceu em

---

[130] Idem, pp. 29-30.
[131] Entrevista Angeli, 9 de dezembro de 1994. *Apud*: Silva, *Op Cit*, online. Influências que irão aparecer em seu trabalho, principalmente na revista *Chiclete com Banana*, através dos assuntos tratados, do formato apresentado e da estética agressiva
[132] Angeli em entrevista a Revista *Playboy*. São Paulo: Editora Abril, setembro de 2006, p.70.

Itapeva, interior de São Paulo, mas passou a infância no bairro da Casa Verde, onde conheceu os quadrinhos e a vida boêmia ao lado do amigo.

Aos 13 anos Angeli trabalhou como *office-boy* no Banco de Investimentos do Brasil (atual Itaú) e depois na Univest e foi assim que conheceu melhor a cidade de São Paulo, cenário e muitas vezes personagem principal de suas histórias, característica que com certeza ficará marcada em seu trabalho. Em um documentário recente sobre Angeli e as transformações em sua obra "Angeli 24 horas". O quadrinista fala sobre esse assunto, sua relação com a Casa Verde e como todas essas experiências influenciaram em seu trabalho.

> Sendo *office-boy* eu descobri a cidade, eu atravessei a ponte da Casa Verde e fui para a cidade. (...) Eu tinha uma certa vergonha da Casa Verde. Por que a Casa Verde era um bairro bem de classe média para baixo mesmo. Eu tinha problemas com aquilo, mas não durou muito para eu transformar num pilar da minha vida, do meu trabalho. Eu comecei a ter orgulho da Casa Verde, de ser da Colônia Italiana, de conviver com os negros da Casa Verde e de transformar isso em HQ. Essa poluição toda eu coloco em tudo que eu faço. De certa maneira, o Rio Tiête é um personagem para mim.[133]

Em 1970, aos 14 anos, Angeli deixou o emprego de *office-boy*. Desempregado e fora da escola, os pais começaram a pressionar o futuro cartunista a procurar um serviço para ajudar com as despesas da casa.

Percebendo que Angeli possuía habilidades para a arte gráfica, seu tio acessou um contato nos estúdios de Maurício de Souza e conseguiu inscrevê-lo em um teste, ele só precisava fazer boas cópias de Mônica e do Bidu e o emprego de ilustrador seria seu. Angeli entrou em pânico, pois seu objetivo não era passar a vida ilustrando desenhos da *Turma da Mônica*. Passou a noite treinando, porém no dia seguinte foi reprovado e saiu aliviado.[134]

Sem espaço em São Paulo para divulgar seus trabalhos, consegue publicar seu primeiro desenho no espaço de cartas dos leitores do *Pasquim*. Já em 1972, completamente obcecado por fazer parte do time do jornal carioca, sem dinheiro, pegava o ônibus de São Paulo até o Rio com o amigo Toninho Mendes e dormia na rua. Chegou a morar um tempo no Morro do Cantagalo no Rio de Janeiro.

---

[133] Documentário "Angeli 24 horas". 4 Ventos. Direção: Beth Formaggini. 2010.
[134] Playboy. *Op.cit.*p.63.

> Peguei a minha pasta, pus debaixo do braço e com 16 anos estava morando no morro do Cantagalo. (...) Eu morava com um amigo e oferecia os desenhos para o *Pasquim*, para o *Jornal do Brasil* e o *Pasquim* publicava um, o jornal do Brasil outro. Mas tudo muito espalhado. Esse amigo se chamava Antonio Ventura, era um poeta *beat* da geração do Jorge Mautner, do Antonio Bivar. Era considerado o poetinha do morro (risos). 'Ô, poetinha, tem um baseado?' E eu lá fazendo capa para os livros mimeografados dele que a gente vendia de mão em mão em porta de teatro. Vendi muita revista.[135]

Henfil recebeu-o com atenção, estimulando-o a prosseguir. Angeli passou a colaborar com o semanário e só tornaria a ver Henfil em São Paulo alguns anos depois.

Pouco tempo depois, já de volta a São Paulo, Angeli e uns amigos da Casa Verde resolveram alugar uma casa no Brooklin e montar uma comunidade *hippie* - no sentido estético e filosófico, porém, com um lado *punk* na atitude de alguns membros que não seguiam fielmente ao lema "paz e amor"- que vivia a filosofia "sexo, drogas e *rock n'roll"*.[136] O grupo "hippie" conhecia muita gente relacionada aos shows de rock e eram ligados ao poeta Roberto Piva, da geração *beatnik* de São Paulo, ao cantor e compositor Jorge Mautner e ao dramaturgo Antonio Bivar.

Na comunidade o grupo editou um jornal alternativo, no estilo do *Pasquim*, o *Patatá,* em São Paulo.[137] Esse jornal era vendido de mão em mão em shows de rock. No início dos anos 1970 e a ditadura civil-militar estava no auge de sua repressão. Muitas vezes, esse jornal teve problemas com o *DOPS* devido aos quadrinhos e charges que criticavam o governo civil-militar, inclusive com o próprio Angeli, que conta: "O editor responsável teve que ir ao DOPS responder por uma charge minha, que era o mapa do Brasil com uma tarja em cima".[138] No entanto, devido a diversos desentendimentos com o grupo, o cartunista resolveu não produzir mais para o *Patatá* e sair da comunidade *Hippie*.

Para Nadilson Manoel da Silva, essa origem alternativa influenciou Angeli em pelo menos dois aspectos, a saber:

> Primeiramente na adoção de uma atitude crítica em relação à sociedade tradicional, expressa através de seu humor sarcástico; e em segundo lugar, em sua simpatia por expressões culturais alternativas, principalmente quando

---

[135] DALTO, *Op. cit*, p.32
[136] *Playboy*, *Op.cit*, p.74.
[137] Talvez o primeiro jornal alternativo de São Paulo.
[138] P*layboy*, O*p cit*, p.74.

relacionadas a movimentos de juventude.[139]

Sobre sua relação com a cidade e com as drogas, Angeli destaca que não ia para Saquarema se drogar, esse não era o perfil dele. Tomava LSD no centro da cidade de São Paulo. "Eu não era esotérico, não acreditava na era de aquário. Eu era um *hippie* urbano".[140]

No início dos anos 1970 começou a ter contato com alguns jornalistas da *Folha de São Paulo,* e conheceu Cláudio Abramo, que em 1973 o contratou para ser chargista político. Nesse jornal pode encontrar um espaço maior para desenvolver seus personagens. Na ocasião tinha apenas 17 anos. O trabalho na *Folha de São Paulo* lhe permitiu uma maior comodidade, já que morava em São Paulo, enquanto o *Pasquim* era feito no Rio de Janeiro e ele tinha que viajar o tempo inteiro entre as duas cidades. Nesse período Angeli colaborou ainda com os jornais alternativos *Versus, Movimento* e publicou uma HQ na revista *Balão*.

Neste período Angeli já conhecia Laerte Coutinho, ou apenas Laerte. Eles publicavam nos mesmos lugares e se conheciam dos Salões de Humor. Laerte nasceu em São Paulo, em 10 de junho de 1951. Pertencente a uma família de classe média alta paulistana, seu pai era professor universitário da área de mineralogia.

Laerte concluiu o Curso Livre de Desenho e Pintura para adolescentes da Fundação Armando Álvares Penteado em 1968. Entrou na Universidade de São Paulo em 1969, para cursar a Escola de Comunicações Culturais, mais tarde Comunicações e Artes. Fez música e jornalismo, mas não terminou nenhum dos cursos. Começou profissionalmente desenhando o personagem *Leão* para a revista (Fanzine) *Sibila*, editada por Toninho Falcão em 1970. Personagem que era um ser humano com cabeça de leão que contracenava com pessoas normais, numa cidade normal.

Em 1973 trabalhou na revista BANAS (revista de economia), e na *PLACAR* (personagens: Baianinho e Crioulo). Foi premiado no CUDHU (Concurso Universitário de Desenho de Humor) da Poli e também no Salão de Piracicaba. Em 1974 faz seu primeiro trabalho para um jornal, a *Gazeta Mercantil*, inclusive os famosos retratos pontilhistas. No mesmo ano começou a produzir material de campanha para o MDB durante as eleições.

Em 1975 volta para a Gazeta Mercantil e é contratado, trabalhando lá por 10

[139] SILVA, *Op Cit*, online, p. 7.
[140] Extras do filme/animação: *Wood e Stock - Sexo, orégano e Rock'n' Roll,* 2006. Direção: Otto Guerra.

anos. Em fins de 1975, Laerte Coutinho e Henfil encontraram-se pela primeira vez. Laerte fora encarregado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) de obter a adesão de cartunistas do Rio de Janeiro à campanha da Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo em solidariedade às vitimas da repressão desencadeada pelo governo Ernesto Geisel. Seriam colocados à venda cartões com poemas de Dom Hélder Câmara sobre a paz, ilustrados com desenhos de pombas (cada cartunista faria o seu), para arrecadar dinheiro para as famílias dos presos políticos.[141]

Laerte e Henfil continuaram mantendo contato por cartas até que no começo de 1978, Laerte contou que estava participando de uma pequena empresa de comunicação chamada *Oboré*.[142] O novo sindicalismo tentava ampliar as bases operárias do ABC. O líder metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva teve a idéia de formar uma equipe de jovens jornalistas e estudantes de Comunicação para dar assessoria aos sindicatos de metalúrgicos da região. Achava que os jornais existentes não cativavam os operários, visto a quantidade de textos, fotos escassas, ilustrações mal feitas. Lula incumbiu Laerte de recrutar colaboradores. Desse núcleo surgiu a *Oboré*.

A empresa definia-se como um canal de comunicação sem vínculos partidários, embora seis dos dez fundadores pertencessem aos quadros do PCB, e tinha como tarefa traduzir a política e a economia para uma linguagem de mais fácil compreensão para o trabalhador. A *Oboré* distinguia-se da imprensa alternativa porque não pretendia editar um jornal próprio, sua idéia era colocar-se à disposição do movimento sindical para difundir informações.

Henfil estimulou Laerte a prosseguir e se aprofundar, mas com uma advertência: "Somos retaguarda dos movimentos sociais. Temos que ir lá, meter a mão, ajudar naquilo que pudermos. Mas lembre-se: sempre na retaguarda. Nós não somos a vanguarda: os trabalhadores é que são".[143] Mais tarde Henfil integra-se à fração de desenhistas que colaborava no *front* sindical (Laerte, Nilson Azevedo, Angeli, Chico Caruso, Paulo Caruso, Jota, Petchó, Milton, Jaime Prates).

Numa fase existencial marcada pelo desejo de ação coletiva, Henfil fascinou-se pela *Oboré*. A começar pelo ambiente franciscano: ninguém ganhava um centavo, pois a receita obtida com os serviços era destinava para o pagamento das despesas fixas

[141] MORAES, Dênis de Moraes. *O Rebelde do Traço. A vida de Henfil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.p. 287
[142] Em tupi-guarani- trombeta cujo som agudo convoca os índios para assembléias nas aldeias. Idem, p. 287.
[143] MORAES, *Op. Cit*, p.288.

(aluguel, luz, telefone, material de consumo, etc.). Os jornalistas sobreviviam com empregos na grande imprensa; os estudantes de Comunicação, sob a proteção da família. Naquela espécie de mutirão pelos oprimidos, "trabalhava-se interminavelmente em madrugadas, feriados, sábados e domingos".[144]

Sobre sua participação no PCB e o envolvimento com os sindicatos, Laerte afirma o seguinte:

> Isso foi um projeto que a gente tinha. Eu era comunista, nessa época, era do partidão. E a gente queria fazer uma transação com os sindicatos que levassem eles a desenvolver serviços de comunicação. Também era uma maneira de influir na política sindical — era nossa linha política [risos]. 73 começou. Depois, com as greves de 78 no ABC, desde 77, eu comecei a me envolver por outra ponta e aí a gente (do partidão) acabou se reunindo depois e fundamos uma empresa chamada Oboré, que era uma equipe para assessoria de imprensa para os sindicatos. Não que precisasse ser fundada, ela já existia há muitos anos, mas estava numa situação muito ruim. (...) E a gente procurou fazer com que os sindicatos tivessem órgãos próprios, autóctones, que pudessem veicular as transações deles. Isso era uma maneira também de fazer os sindicatos pensarem no que eles tinham como política, grande parte dos sindicatos funcionavam como grandes dinossauros que não sabiam direito para onde estavam indo. (...) Eu era do partidão e hoje não sou de partido nenhum. Saí do partidão de um jeito atabalhoado, confuso, mas era o que eu deveria ter feito mesmo, talvez não devesse nem ter entrado. Naquela época eu ficava todo mordido, por um lado magoado porque eu era o único que estava com transação política (fora o Henfil e o Maringoni), e por outro me sentindo meio herói: "Eu sou a ponta da consciência dos profissionais nessa área". Eu não sei, aquilo era uma coisa meio postiça em mim. Depois, com o tempo, eu fui percebendo porque eu tava no partidão. Uma necessidade de ter quem me orientasse, quem dissesse o que era certo e o que era errado. Era um conforto de personalidade, eu precisava de uma diretriz.[145]

A tabelinha Henfil-Laerte-Angeli marcou época na imprensa sindical e no laboratório do cartum coletivo as edições sobre campanhas salariais e greves estimulavam a invenção conjunta. Acontecia diversas vezes de um só cartum ter pinceladas dos três autores. De acordo com Moraes "Angeli, que tinha o traço mais pesado, desenhava o patrão; Henfil imprimia leveza ao movimento das multidões; e Laerte compunha o cenário ou repartia com Henfil os operários".[146]

Sérgio Gomes apresentou Henfil a Lula (Luís Inácio Lula da Silva) no 3º congresso de Metalúrgicos no Guarujá em outubro de 1978. Logo após o encontro Sérgio, depois de apresentar a idéia à Lula e tê-la aprovada na plenária do Congresso,

---

[144] Idem, pp.288-89.
[145] *Panacea*, *Op. Cit*, Online.
[146] MORAES, *Op. Cit*., p. 292.

convidou Henfil e Laerte para converterem em histórias em quadrinhos os Anais do Guarujá, eles aceitaram e um fim de semana produziram em 19 páginas o que Lula considerou "uma verdadeira revolução na comunicação sindical brasileira". "Eles embeberam no humor feroz palavras de ordem como autonomia e liberdade sindical, direito de greve e contrato coletivo de trabalho. João Ferrador, personagem-símbolo dos metalúrgicos, criado por Laerte, conduzia a narrativa".[147]

Lula afirmou que a cartilha

> (...) era algo novo, uma comunicação mais direta e atraente. Quando distribuímos a cartilha, os trabalhadores pegavam, colocavam dentro do bolso e levavam para dentro da fábrica. Ninguém jogava fora, como costumava acontecer com os boletins. Até então, por inexperiência, nós fazíamos um boletim e dizíamos o que queríamos no final! Para se informar do dia e da hora de uma assembléia, o operário tinha que ler tudo até o rodapé. A história em quadrinhos não, era direta. Descobri que, muitas vezes, uma imagem fala mais que uma página escrita.[148]

Glauco, Laerte, Angeli e Nilson Azevedo – e depois outros – foram trabalhar com Henfil em São Paulo na rua Itacolomi no que acabou se apresentando como um verdadeiro *bunker* de criação de material para o movimento sindical, como o próprio Henfil nomearia.[149]

Nilson, desempregado, passou a morar com Henfil em 1979. Glauco, já morava com Henfil que integrara o júri[150] que apontou seu *cartum* como um dos cinco melhores desenhos entre os 800 enviados do país e do exterior para o Salão Internacional de Humor de Piracicaba em 1977.[151]

O *cartum* satirizava, com certa compaixão, a depressão de um censor desempregado.

---

[147] Idem, p. 293 A personagem foi criada para a publicação do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo

[148] Idem, p.294-95.

[149] O *bunker* situava-se no apartamento de Henfil no bairro de Higienópolis (São Paulo). Eles viviam de forma comunitária e o *bunker* transformou-se em uma espécie de República Socialista.

[150] Ao lado de Chico Caruso, Luís Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes, Angeli, Zélio Alves Pinto, Elifas Andreato, Jayme Leão e Carlito Maia

[151] O Salão de Humor de Piracicaba, iniciado em 1974, reuniu o que de melhor se produzia no Brasil e em vários países, sendo considerado um dos melhores salões de humor do mundo. Ali novos profissionais divulgaram seu trabalho e projetaram-se.

Fig. 19 - Cartum de Glauco vencedor do 4º Salão Internacional do Humor de Piracicaba – 1977, SP. Acervo do Salão Internacional do Humor – Biblioteca Nacional

Impressionados com o humor meio *hippie* e escrachado de Glauco, Angeli e Laerte atraíram-no a *Oboré* e de lá foi um pulo para o *bunker*.[152] Nascido em 10 de março de 1957 na cidade de Jandaia do Sul, Paraná, Glauco Villas Boas pertencia a família dos sertanistas e indigenistas Orlando, Cláudio e Leonardo Villas Boas que ficaram famosos pelo trabalho de contato e proteção dos indígenas brasileiros e pelo empenho na criação do Parque Nacional do Xingu em 1961.[153]

Glauco mudou-se para Ribeirão Preto em 1976 para prestar vestibular em engenharia. Nesse período conheceu José Hamilton Ribeiro, jornalista que na época dirigia o jornal *Diário da Manhã* que gosta de seu trabalho e o contrata para fazer uma tira diária. O nome da tira era o *Rei Magro e o Dragolin.* As premiações recebidas no Salão Internacional de Humor de Piracicaba em 1977, e mais tarde na 2ª Bienal de Humorismo y Gráfica de Cuba abre as portas para a grande imprensa.

Além de trabalharem na grande imprensa[154] – Glauco (publicava suas tiras

[152] MORAES, *Op.cit*, p.303

[153] Glauco era adepto do Santo Daime, e foi padrinho fundador da igreja animista Céu de Maria, que ficava em sua casa em Osasco (SP). Glauco foi assassinado em Osasco na madrugada de 12 de março de 2010, junto com o filho Raoni Villas Boas de 25 anos.

[154] Destacamos a carência de pesquisas aprofundadas sobre a atuação desses quadrinistas na grande imprensa e de sua relação com a mesma nesse período. Provenientes de uma militância política e cultural junto ao PCB e/ou aos movimentos sindicais, esses artistas encontraram uma oportunidade interessante de trabalho nesses veículos. Em especial Angeli, que começou a trabalhar na *Folha de São Paulo* em 1973 e

esporadicamente), Angeli e Nilson na *Folha de São Paulo*, Laerte na Gazeta Mercantil - , "os garotos de Henfil" aplicavam capitais de imaginação na *Oboré*, em semanários alternativos e nos treinamentos supervisionados pelo guru. Henfil ensinava-lhes truques, corrigia falhas e implicava. Henfil, artista pronto e acabado, exagerava nos preceitos. Dos rapazes ainda em lapidação, aguardava técnica e coerência compatíveis às suas.

Henfil apesar de elogiar o trabalho dos novos cartunistas, principalmente o de Glauco, apresentava às vezes uma postura autoritária e excessivamente protetora no afã de guiá-los. Os dilemas entre Henfil e "seus meninos" obedeceram a entrechoques de temperamentos e de visões de mundo.

Henfil procurou também, influir na formação política dos rapazes, o que foi bem menos complicado já que todos aspiravam à plena redemocratização do país e inclinavam-se à esquerda. Na *Oboré* o humor participante facilitava as lições de como explorar as contradições do poder através do deboche. Moraes observa que "na dobradinha com o Henfil, Laerte cansou de ouvir a frase: Não quero piada, quero pauleira pura. (...) Se alguém vacilasse na convicção democrática, babau, não perdoava".[155]

Mais tarde ocorreram fissuras no *bunker*. Henfil e Angeli desentenderam-se e nunca mais trabalharam juntos. Na raiz da dissensão, a rebeldia de Angeli diante do que ele chamou de "tendência de Henfil" a controlar a vida dos outros. Henfil teria dito a Nilson que havia perdido a confiança e se desencantado com Angeli. A briga teria começado por ciúmes recíprocos – Henfil achando que Angeli, se insinuara para sua namorada Lúcia; e Angeli incomodado com a intromissão de Henfil no desfecho de seu primeiro casamento.

Os atritos agravaram-se também por questões ideológicas. Henfil incluiu-se entre os intelectuais que reprovavam o namoro de Caetano Veloso e Gilberto Gil com a distensão lenta do general Geisel. Essas controvérsias remeteriam a 1968, quando o meio artístico e intelectual se apresentava dividido entre duas correntes: a esquerda engajada, hegemonizada pelo PCB e seus aliados, que valorizava uma estratégia de acumulação de forças para debilitar progressivamente a ditadura e encarava a arte como ferramenta para a formulação de consciência crítica; e a contracultura que vivenciava um conjunto de valores e comportamentos voltados à experimentação formal e à

---

ajudou a levar muitos deles para esse jornal. Porém, é interessante ressaltar que a *Folha* viveria um momento de censura imposta pelo regime civil-militar, que não findaria com o início do processo de abertura democrática, para a totalidade da imprensa.

[155] Idem, p.311.

procura da libertação pessoal.

Para os engajados, a contracultura abstinha-se de uma ação conseqüente contra a ditadura e se enredava no existencialismo alienado. Já os vanguardistas incomodavam-se com o pedagogismo da arte participante e as camisas-de-força ideológicas. Os baianos perfilavam-se desde o Tropicalismo, com a contracultura. À inquietação estética correspondia um certo distanciamento em relação à militância política. As desavenças cruzaram a década de 1970 e se aguçariam a partir de 1978 com a posição de Glauber Rocha que elevou o general Couto e Silva à condição de "gênio da raça'.[156]

Em 31 de agosto de 1978, em entrevista à crítica de cinema Pola Vartuck de *O Estado de São Paulo,* Caca Diegues acusou segmentos da esquerda brasileira de exercer um patrulhamento ideológico, "(...) uma espécie de policia política que fica te vigiando nas estradas de criação para ver se você passou na velocidade permitida".[157]

As principais vítimas desse patrulhamento foram Caetano e Gil. Já o principal acusado – aceitando e empunhando orgulhosamente o título – foi Henfil que criou a expressão "patrulha odara", em referência aos versos da música Odara de Caetano[158] que considerava um chamado para esquecer a luta política, largar tudo e "dançar" de forma alienada.

A discussão parecia interminável, mas se demonstrou um divisor de águas na conceituação do papel político e estético da arte e da necessidade ou não de o artista pautar obrigatoriamente sua atuação pelas circunstâncias sócio-políticas.

Angeli tomou as dores dos baianos, porque simpatizava com uma postura política *light* e com a visão estética de correntes egressas da contracultura. Ele argumentava "que o trabalho do Caetano era a favor do ser humano, só que não determinava uma linha política para as pessoas seguirem".[159] Henfil recriminava a mansidão dos ex-tropicalistas diante do regime civil-militar. Henfil desenhou Rita, aliada dos baianos, na pele de uma macaquinha. Angeli irritou-se e comentou: "Você está tratando a Rita como se ela fosse uma pessoinha fútil?" Henfil revidou: "E ela não é?".[160]

De acordo com Ronaldo Costa Couto, a luta armada já havia acabado, a ameaça comunista se despedaçado, as ditaduras não eram bem vistas no exterior, a economia

---

[156] Idem, p. 352.
[157] *Estado de São Paulo,* 31 de agosto de 1978. In: BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 292.
[158] "Odara". Composição de Caetano Veloso. Álbum *Bicho,* Universal Music, 1977.
[159] MORAES, *Op. Cit*, p. 345.
[160] Idem.

mundial mergulhada na crise do petróleo fulmina o modelo de crescimento do "milagre brasileiro". Diante dessas questões, o autor afirma que havia a consciência de uma parte da esquerda de que o regime era obsoleto e não podia continuar indefinidamente e desta forma "a maior parte da oposição percebe que o caminho viável é caminhar para uma sociedade aberta junto com os militares. Não *contra* eles".[161]

A questão das divisões na forma de pensar o processo de abertura democrática feito com o apoio ou não dos militares pelas esquerdas parece ficar bem evidenciada nos depoimentos de Caetano Veloso, Jorge Mautner[162] e Gilberto Gil apresentados no Documentário "Canções do Exílio. A Labareda que lambeu tudo".[163]

No documentário Caetano tem a preocupação de ressaltar que a decisão de Glauber em apoiar Geisel foi produto de uma reflexão profunda do cineasta sobre a possibilidade de se fazer um projeto nacionalista apenas com o apoio dos militares, em detrimento dos projetos da esquerda católica pela qual não possuía muita afeição.

Caetano disse admirar e entender suas idéias, mas não conseguir apoiá-las inteiramente naquele momento, entre outros motivos por ter ficado preso em quartéis militares, o que lhe impossibilitava conseguir sentir qualquer simpatia pelos militares e também por temer a questão estatizante em geral.

Jorge Mautner e Gilberto Gil expõem as divergências de opiniões das esquerdas sobre a permanência ou não de Caetano e Gil no exílio. Correntes mais radicais da esquerda, representadas no documentário pelo pensamento de Violeta Arraes,[164] acreditavam que eles deveriam permanecer no exílio para dramatizar a situação e que desta forma, viria a modificação da História e a ditadura se transformaria e outras correntes, representadas no documentário por Jorge Mautner, acreditavam que eles deveriam voltar, pois este era um processo lento, gradativo e que sem o apoio do exército não se fazia política.

Além dessas questões já citadas, o contato de Henfil com a esquerda, com os franciscanos e com outras perspectivas também contribuiu para o desentendimento entre

---

[161] COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura. Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.277.

[162] Escritor, cantor e compositor, filho de refugiados europeus da Segunda Guerra Mundial. Em 1962 adere ao Partido Comunista. É preso, enviado para Barretos e solto com a condição de se expressar mais cuidadosamente em suas obras. Viaja para Londres em 1970 onde se aproxima de Gil e Caetano.

[163] Documentário "Canções do Exílio. A Labareda que lambeu tudo". Programa É tudo verdade. Canal Brasil. Direção: Geneton Moraes Neto, 2011.

[164] Socióloga, psicanalista e ativista política. Presa, juntamente com o marido, foi expulsa do país e passou a morar na França com sua família. Acolheu muitos exilados e, inclusive, tratou de alguns como psicoterapeuta. Ficou conhecida como a "Rosa de Paris".

ele e Angeli, já que o segundo começava a se afastar desse tipo de postura e desvincular seu trabalho de qualquer tendência política.

> O Henfil tinha uma ligação com os franciscanos. É uma doutrina. E humor não pode se aliar a doutrina. Eu, o cartunista Nilson Azevedo, o Henfil e o Laerte tínhamos um grupo. A gente trabalhava para os sindicatos, inclusive o do Lula. E o Henfil aliava o trabalho dele a uma tendência política. Eu sempre achei isso estranho, porque acho que o humor tem que ser anárquico, (...), eu comecei a ter problemas com o Henfil. O Glauco morava na casa dele, estava apaixonado por uma menina, era muito jovem e gostava de queimar um baseado lá. O Henfil achava um absurdo. E dizia: 'Pô, o cara fica aí brincando e o Brasil caindo'. Aí tinha a música 'o bêbado e o equilibrista', que falava do irmão do Henfil. A gente estava trabalhando e de repente começava a tocar a música no rádio. Ele falava: 'Pára! Vamos ouvir essa maravilha'. Só que ele fez tanto isso que a música começou a me enojar, a me dar náuseas. Hoje eu até gosto dela. Um dia eu falei: 'Olha, eu não gosto dessa música. É uma marcha meio militaresca e essa coisa de a gente ficar parado, escutando, é muito chata, Eu não gosto de hinos'. A partir daí, ele começou a me excluir. Falou mal de mim. Eu já estava desbundando meus personagens. O Henfil estava radicalizando e eu, doido para soltar a franga.[165]

Neste período Angeli também se afastou da turma do *Pasquim*. Ele elogiava muito os artistas do *Pasquim*, porém seu afastamento do grupo se deu em relação a diversos fatores. Dentre eles, o desentendimento com Henfil e o descontentamento com o modo da *esquerda brasileira de* encarar a política. Para Angeli, a forma como os partidos de esquerda procuravam conduzir a luta política era bastante complicada. O ortodoxismo de alguns militantes, segundo o cartunista, era baseado em uma ilusão de uma revolução que nunca viria.

Angeli acreditava numa revolução muito mais de comportamento do que referida à tomada do poder pelo proletariado. Outro fator foi sua relação com o jornal *Folha de São Paulo* que lhe permitiu maior comodidade, espaço e liberdade criativa. Glauco também deixará o *bunker* no segundo semestre de 1979, queixando-se do excessivo controle de Henfil sobre seu trabalho. "Eu me senti bloqueado com as cobranças dele e achei melhor me afastar."[166]

Em relação a seu rompimento com Henfil nesta época, Laerte se posiciona da seguinte forma:

---

[165] Playboy, *Op. Cit.*, pp.70.
[166] MORAES, *Op. Cit*. p.346.

> Henfil é um cara sensacional. A transação gráfica que ele deixa pra gente é uma conquista que não tem tamanho. Acho que esse negócio do desenho rápido, caligráfico, talvez tenha sido a primeira vez em que se fez, um negócio sem rascunho, mesmo. Ele era bem datado, mesmo, ele fazia questão de ser datado, de ser um cara que trabalhava ali, praquele momento, praquela hora. Um sujeito muito criativo, que era capaz de ser ele mesmo em várias linguagens, em televisão, em cinema, em teatro (...). Agora, pessoalmente ele era um cara muito turrão, um esquerdóide... Apesar de ser um cara turrão, ele tinha razão numa porrada de coisas. A época que a gente rompeu, por exemplo, foi uma época em que foi criado o PT (eu continuava partidão como sempre), e eu me lembro de uma conversa telefônica que a gente teve em que ele dizia que era um absurdo o que estava acontecendo, porque as pessoas (ele falava as pessoas, mas ele tava se referindo ao partidão) estavam pedindo uma Constituinte com o João Figueiredo, que era uma anistia de joelhos, essa linha de críticas. E eu dizia que não, que era o avanço possível e tal. Foi mais ou menos isso que dividiu a gente, ele foi pro PT, mais à esquerda, e eu fiquei no partidão, que era aquela cozinhação toda. Acho que eu teria feito bem se eu tivesse acompanhado o Henfil nessa, mas, por outro lado, eu também precisava me livrar dessa "tutela" do Henfil.[167]

Destacamos aqui que essa situação descrita acima - a posição de Henfil em relação aos seus "protegidos"- nos remete a discussão proposta por Karl Mannheim ao analisar o problema da juventude na sociedade moderna em sua obra, "Diagnóstico do nosso tempo".[168] Mannheim afirma que "a juventude pertence aos recursos latentes de que toda sociedade dispõe e de cuja mobilização depende sua vitalidade".[169] Porém, "dependerá da estrutura social que essas reservas (e quais delas, se as houver) sejam mobilizadas e integradas em uma função".[170]

Maria Juraci Cavalcante irá retomar essa discussão no artigo "O mito da rebeldia da juventude – uma abordagem sociológica",[171] observando que as reservas de Mannheim em pensar a juventude em termos de essencialidade se sustentam, sobretudo

---

[167] Em entrevista cedida a mim, em 12 de julho de 2011 em São Paulo, Laerte demonstrou estar muito desiludido com a situação política e social do país atualmente, principalmente por constatar que muitos daqueles que apoiaram e colaboraram com a ditadura civil-militar permanecem na política até hoje sem sofrerem maiores problemas. Sente que talvez Henfil não estivesse tão equivocado em suas dúvidas em relação ao processo de abertura e que talvez a tentativa de aceleração do processo tenha sido um erro. "A revolução que se esperava não foi feita". É preciso destacar que a morte de seu filho Diogo com apenas 22 anos num acidente de carro em 2005 e de seu amigo Glauco juntamente ao filho Raoni, abalaram profundamente Laerte que vem passando por um momento de transformação muito grande, não só na maneira de se vestir, mas também em relação a sua produção intelectual, a seu trabalho, onde está buscando uma nova forma de produzir humor e é claro, em relação a ele mesmo, suas certezas e fragilidades.

[168] MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico do Nosso Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

[169] Idem, p. 49.

[170] Idem, p.53.

[171] CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. "O mito da rebeldia da juventude – Uma abordagem sociológica". In: *Educação em Debate*. Fortaleza, 13(1): jan-jun, 1987, pp. 11-23.

quando observamos as experiências históricas da Rússia, Alemanha Nazista, Itália Fascista e Japão. A autora afirma que "a juventude em si não consegue fabricar algo de novo, a não ser que receba um apelo por parte dos adultos".[172] Ou seja, a juventude é vista como uma categoria social passiva, incapaz de inovar a não ser que seja guiada pela geração anterior e é claro, consiga realizar a mudança, mas da maneira como a geração anterior a imagina e deseja.

Entretanto, Maria Cavalcante observa ainda que as possibilidades de análise podem se ampliar, se considerarmos que:

> A juventude como força nova capaz de pressionar as gerações mais velhas no sentido de obter uma renovação de valores e práticas sociais. A esta pressão poderá se contrapor uma força repressiva ou uma situação nova, dentro do qual as expectativas da juventude se realizam.[173]

Esta observação da autora nos ajudará a pensar pontos importantes do próximo capítulo de nossa dissertação.

[172]Idem, p.13.
[173]Idem, p.14. Lembrando sempre que o comportamento da juventude varia de acordo com contextos particulares e históricos e desta forma, não devemos entender a juventude, enquanto fenômeno sociológico, em termos de um atributo político e ideológico como algo dado. É importante ressaltar que o conceito de juventude é muito fluído. Uma pessoa pode não ser jovem fisicamente, mas possuir pensamentos considerados jovens e vice-versa.

CAPÍTULO II – O ESCRACHO

2.1- A "morte" do Pasquim

A década de 1980 inicia-se sobre o processo de abertura política no Brasil promovido pelo General Ernesto Geisel (1969-1974) em 1974 e continuado por João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985) de forma "lenta, gradual e segura". O quadro herdado de duas décadas de regime civil-militar: o conflito de uma sociedade urbana, moderna na aparência, mas ainda conservadora na conduta de certos setores como a família, a igreja, etc. O Estado antes ameaçador, não é mais o único detentor da força e da autoridade. O que se almeja não é mais a revolução armada – mas a liberdade e melhores condições de vida – essa é a luta cotidiana.

Desde o início da década o *Pasquim* passava por uma crise agravada, especialmente, pelas constantes apreensões e pela diminuição das vendas por conta de sucessivos aumentos de preço - numa tentativa de acompanhar a inflação e de se recuperar das apreensões -, e também do *terrorismo cultural* com a colocação de bombas em bancas de jornais que vendiam material da imprensa alternativa, supostamente promovido por agentes da repressão e setores da inteligência como forma de gerar instabilidade ao processo de transição ainda na década anterior. Além da pressão feita pelo governo aos anunciantes, havia uma tentativa de asfixia econômica a este e a outros semanários.

De acordo com Chinem

> (...) as bombas, de forma muito eficaz, fizeram aquilo que a censura não conseguira, impediram que esses jornais chegassem aos seus leitores. Começaram intimidando os jornaleiros, depois as redações e o próprio público; em cinco ou seis meses, havia um abismo entre essa imprensa (...) e um público que não conseguiu ter acesso a ela.[174]

A campanha pela anistia e as entrevistas com os retornados constituem a última grande fase do *Pasquim*, como apontará Ziraldo em uma conferência em julho de

[174] CHINEM, *Op. Cit.* p.20.

1982.[175] Porém, quando o assunto da volta dos anistiados já estava mais do que esgotado e o jornal ficando redundante a vendagem cai em 40%. Mesmo com o discurso de distensão política, o medo ainda era freqüente entre os jornalistas. A autocensura continuava marcante[176] e desta forma, a cada número o jornal ia perdendo sua *fala*[177] e identidade e ia "morrendo" aos poucos.

José Luiz Braga afirma que muita coisa pesou contra o *Pasquim* neste período: "a grande imprensa renovada, a multiplicação de nanicos 'especializados por temas ou posições, o custo de gráfica, a inflação, os atentados e ameaças contra bombas, a repressão".[178] Segundo o autor, com a abertura a grande imprensa se adaptou rapidamente à nova fase, renovando sua linguagem, se tornando sem censura, mais informativa e atendendo bem e rápido às novas solicitações do público leitor.

É importante destacar que neste período ocorrem mudanças importantes na grande imprensa. A chegada do computador acelerou o processo de industrialização pelo qual passava a imprensa nacional.[179] Além disso, o que dava vitalidade à pequena imprensa, seus temas e linguagem, foi absorvido pela grande. À imprensa nanica faltava a infra-estrutura de captação de informação, o corpo de repórteres, a rapidez do ritmo diário. Paralelamente, surge uma diversidade de títulos novos, de nanicos, com posturas mais específicas do que as adotadas anteriormente: jornais de minorias, de grupos, de partidos, jornais definidos por um interesse ou uma idéia.[180]

No período de 1980-81 a Codecri (editora do *Pasquim*) era quem ajudava economicamente a garantir a continuidade do jornal. Ziraldo assumiu a direção e substitui o formato clássico pelo *standart*, dos jornais diários. Esse formato durou apenas cinco meses. Para Braga "o jornal muda no formato, mas não consegue modificar-se em profundidade" permanecendo preso aos hábitos e as formulações que

---

[175] Conferência de Ziraldo à Associação Brasileira das Emissoras Públicas Educativas e Culturais (ABEPEC). *Folhetim* (suplemento semanal da *Folha de São Paulo*), 30 de dezembro de 1979.

[176] Os jornalistas não a nomeavam desta maneira, preferindo chamá-la, como observa Andrea Queiroz "de certas prevenções que tinham de ser tomadas, afim de não desafiarem o governo." In: QUEIROZ, *Op. Cit*, pp. 165-66.

[177] Sobre a *fala pasquiniana*, ver mais em QUEIROZ, *Op. Cit*, pp.81-86.

[178] BRAGA, *Op.cit*, p. 108.

[179] De acordo com Luiza Villaméa a *Folha de São Paulo* foi pioneira na informatização das redações e ainda nos anos 1980, promoveu outra mudança que em médio prazo influenciou toda a imprensa nacional. O jornal incorporou métodos de organização do trabalho similares aos das grandes indústrias e restringiu a opinião aos editoriais e colunas assinadas. Era o Projeto Folha implantado pelo diretor de redação Otavio Frias Filho que pregava a busca de um jornalismo "crítico, pluralista, apartidário e moderno". In: VILLAMÉA, Luiza. "Revolução Tecnológica e Reviravolta Política". In: MARTINS & LUCA (orgs.). *Op.cit.*

[180] Idem. pp. 101-102.

fizeram o sucesso do *Pasquim* antigo.[181] Além desta transformação no formato, o jornal engajou-se na campanha do PMDB devido à crença de Ziraldo de que o jornal tinha de ficar mais político e que esse engajamento "salvaria" o *Pasquim* da crise.[182]

A tentativa de reerguer o jornal fracassa e Ziraldo e Jaguar, que apoiava o PDT, dão início a uma disputa político-partidária nas páginas do *Pasquim*, contrariando a tradição plural do jornal, o que acabou por descaracterizá-lo. Henfil aliado ao PT vai deixar o jornal logo depois.

Fig. 20 - Cantão do PMDB e cantinho do PDT. *Pasquim* Nº 689. Rio, 9-15 de setembro de 1982. Arquivo ABI

Com a volta das eleições diretas para governador do estado em 1982, pouco a pouco Brasília vai se impondo como centro administrativo; São Paulo, centro econômico, adquire na republica tecnocrática condições de virar o centro da cultura. O Rio vai perdendo o brilho e o *Pasquim* o seu espaço de publicação nacional.[183]

---

[181] BRAGA, *Op. Cit*, p.111.
[182] QUEIROZ, *Op.cit*,. p 168.
[183] De acordo com Braga, apesar de nunca ter dado cobertura a notícias de todo o país, duas características marcavam o Pasquim como publicação nacional: era um jornal do Rio, até pouco antes capital federal, e ainda na época a capital cultural do país e tinha como assunto temas de perspectiva geral. Os temas eram vistos a partir do ponto de vista do Rio, mas naquele período era essa visão que interessava ao país. BRAGA, *Op. cit*. p.119.

Angeli, Laerte e Luis Gê mais tarde também foram convidados por Jaguar a participar do semanário e foram recebidos no *Pasquim* com a manchete "Os sampistas estão chegando". Criando a página "Rumores Paulistas" em julho de 1982, uma prévia da *Chiclete com Banana*. Eles trouxeram junto Edgar Vasquez e o poeta Glauco Mattoso. São Paulo ganhou assim um espaço, representando uma perspectiva de humor não carioca.

Com a vitória de Leonel Brizola para governador do Rio de Janeiro, Ziraldo transferiu suas cotas para Jaguar e saiu do semanário. Nesse período a dívida do jornal já beirava os 200 mil dólares. Antes disso, Gabeira deixa o *Pasquim* irritado com críticas feitas por Ziraldo o que piora ainda mais a situação financeira do jornal, pois nesse momento o sucesso dos livros de Gabeira que eram lançados pela Codecri era um dos elementos de manutenção econômica do jornal.[184]

Com Millôr na *Isto é,* Ziraldo *no Jornal do Brasil* e Henfil no *Jornal do Brasil* e na *Isto É,* [185] Jaguar tentou por todos os meios continuar publicando o *Pasquim*, contando para isso com novos talentos. Colaboraram nessa época: Reinaldo**,** Hubert e Cláudio Paiva, além de Nani, Mariano & Agnes.

Um fenômeno como *o Pasquim* teve problemas para manter o mesmo ímpeto num regime de liberdades democráticas, o confronto com a ditadura pode ser considerado a mola propulsora do deboche e irreverência que o semanário ipanemense levou a todo país, datando, de certa forma, esse mesmo fenômeno.

Com a abertura política, os grandes jornais assimilaram os expoentes da imprensa nanica e isso, indiretamente, esvaziou o humor crítico da "patota". A ditadura

---

[184] Expulso do país em 1969, por fazer parte da ação do sequestro ao embaixador americano Charles Elbrick, Gabeira retornou ao Brasil em dezembro de 1979 e um mês depois de sua volta, no verão de 1989, apareceu em pleno posto 9 –Praia de Ipanema – trajando o que seria a parte de baixo do biquíni de sua prima, a jornalista Leda Naagle. Acostumado ao nudismo europeu, não tinha uma sunga e pegou emprestada a calcinha de crochê de sua prima, feita pela mãe da jornalista. Ziraldo, nas páginas do Pasquim, ironizava a posição libertária de Gabeira. É possível perceber que as contradições que sempre existiram no jornal, nesse caso uma visão dupla do valor atribuído às posições libertárias, não conseguiram mais dialogar. Elas eram vistas como um instrumento interessante para um combate político contra o regime e concorriam para uma ação comum. Ultrapassado o momento, porém, o confronto inevitavelmente se instalou.

[185] *Veja, Isto É, Folha de São Paulo* e o *Jornal do Brasil* serão os principais espaços de publicação para esses "veteranos" e também para a nova geração. Nesse período a *Folha de São Paulo* passa a inserir 50% de material nacional nas tiras publicadas em suas páginas. Além da grande imprensa, o humor na década de 1980 vai buscar outros espaços, como livros e revistas. Destacam-se *Careta* (1980), inspirada na *Careta* de 1908, editada por Tarso de Castro e Fortuna e também as criações da *Circo Editorial* (como veremos adiante). Três livros vão se destacar: *Ecos do Ipiranga* (1982), de Paulo Caruso e Alex Solnick, *Da Colônia ao Império* (1982), de Miguel Paiva e Lilia Moritz Schwarcz e *Cai o Império! República Vou Ver* (1983), de Angeli e Lilia Moritz Schwarcz. O primeiro trata-se de uma coletânea de histórias publicadas na *Careta* e os dois últimos enfocam a História do Brasil por meio de quadrinhos.

civil-militar não havia terminado e muitos já estavam de volta à grande imprensa. Como não tinha condições de concorrência, a imprensa nanica de vocação geral fica assim sitiada entre o pequeno jornal-militante e o jornal empresa funcionando na base do lucro. Diante desta perspectiva, o *Pasquim* foi sendo absorvido pela segunda opção, porém sem recursos financeiros para suportar a concorrência pela informação. Como pode ser verificado na fala de Reinaldo:[186]

> *O Pasquim* já tava meio caído. A função do Pasquim de ser um jornal de protesto político, isso foi meio diluído, por que todo mundo que escrevia no Pasquim foi pra grande imprensa. Paulo Francis foi pra *Folha*, Millôr para a *Veja*, Henfil para a *IstoÉ*, etc. Todo mundo acabou sendo publicado nos grandes jornais. Aquele sujeito que queria fazer um jornalismo combativo, não precisava mais ficar naquele gueto do alternativo. Já podiam publicar nos grandes jornais. Isso diluiu um pouco o motivo de existência do Pasquim. (...) as pessoas que se aglutinaram em torno do Pasquim, agora poderiam falar num veiculo que atinge muito mais, um veiculo de grande escala. Num período que ele era super importante, ele vendia muito: 200 mil exemplares, por aí. Era o único lugar onde um monte de intelectuais poderia falar: Chico Buarque, Ferreira Gular, Glauber Rocha. (...) De certa forma dava pra falar alguma coisa. Eu acho que com a abertura para a imprensa essa motivação acabou (...) ficou essa coisa ideológica-partidária, cada um foi pra um lado, vários lados, abriu um leque... Uma diversidade muito grande de posições políticas.[187]

Podermos perceber na fala de Reinaldo o destaque que ele dá também à questão da divisão política que vai ocorrer com os colaboradores do *Pasquim*, um dos motivos para a crise no jornal e sua futura dissolução.

Em uma entrevista cedida ao fanzine *Panacea* em 1994, Laerte também aponta a mesma questão:

> Acho que o ponto forte do *Pasquim* foi na época da linha-dura, mesmo. Quando entra o Geisel, a "grande vitória do MDB. (...) Essa mudança qualitativa na política brasileira corresponde (não sei se é causa ou se é efeito) a um período de decadência do *Pasquim*. Eles já tinham sido presos, já tinham sofrido todo o tipo de repressão. Então parece que o humor do *Pasquim* não conseguiu encontrar um canal adequado para um Brasil que estava ficando diferente, o Brasil do

[186] Como observa Kucinski, o *Pasquim* teve, principalmente no início, ganhos suficientes para transformá-lo num dos grandes grupos editoriais brasileiros, porém por inapetência empresarial essa oportunidade foi perdida. Na fase áurea, dirigida por Tarso de Castro, a receita foi gasta deliberadamente. Como relata Nelma Quadros em entrevista a Kucinski: "O Pasquim começou a ganhar muita grana e eles extrapolaram. Era uma fortuna o que se ganhava. Cartão de crédito do Diners, restaurantes, bebida, foi uma loucura, uísque sempre do melhor. *Apud,* KUCINSKI, *Op.cit, p.114.* Tarso de Castro foi acusado de realizar desfalques e é demitido do jornal. O semanário entrou em uma grande crise financeira, com enormes dívidas, o que contribuiu para prejudicar seu poder de competição com a grande imprensa.

[187] Entrevista com Reinaldo, *Op, Cit.*

> Geisel, do Figueiredo. Poderia se dar bem, mas eu acho que por algum motivo não foi possível. A minha impressão é que o Pasquim ficou muito ranheta, ficou sério. Resmungão, oposicionista no sentido chato da palavra. (...) Casseta e Planeta já é a abertura total. Um jornalismo, um humorismo de democracia.[188]

Em outra entrevista realizada na FUNARTE em 2000, Laerte comenta sobre a motivação desses jornalistas para criar o *Pasquim* e faz considerações acerca de novas propostas alternativas que surgiram pós-abertura democrática.

> Você sabe por que eles fizeram isso? Porque eles assumiam a responsabilidade de ser parte mesmo do sistema. Eles fizeram a contestação do poder militar naquela época porque eles eram a sociedade que tava ofendida, eles eram os cidadãos que pagavam impostos, eles eram donos de colunas, eles assinavam colunas. E eles assinavam colunas porque eles sabiam das coisas, porque eles estavam à altura de participar de debates nacionais e eles sempre souberam disso. Isso que foi cortado com o AI-5 de 68 foi a maturidade da oposição brasileira. Depois do AI-5 nunca mais apareceu oposição madura. Apareceu um monte de oposição, mas todas com uma auto-visão, uma auto-avaliação de "nós somos moleques". O nosso poder é ser fodão, é ser moleque. (...) é uma cultura de zine mesmo, que é uma cultura legal. Mas esta coisa que o Pasquim foi um dia, eu acho que nunca mais se recompõe. Nem com a *Bundas*.[189]

Em 1984, o *Pasquim* fazia 15 anos no ápice da abertura política com a campanha das "Diretas Já" e em meio a uma grande crise financeira - reflexo da crise do "milagre econômico brasileiro" - [190], sem a presença de muitos dos colaboradores que com a abertura voltaram para a grande imprensa. Houve uma grande reunião com os integrantes do *Pasquim*, colaboradores e outras pessoas que queriam ajudar o jornal a sair da situação em que se encontrava. Na sua edição de comemoração o *Pasquim* publicou o que foi conversado, introduzido pelo seguinte texto de Jaguar.

---

[188] *Panacea, Op. Cit*, On line.

[189] Laerte na Funarte (2000) http://qualquer.org/codex/?p=165. Consultado em 02 de junho de 2010. *Bundas* foi uma publicação de humor sobre o cotidiano que fazia uma brincadeira com a revista *Caras*, voltada para o dia-a-dia de festas e ostentação da elite brasileira.

[190] No inicio dos anos 1970, o Brasil vivia em plena euforia econômica, chegando a ocupar uma posição entre as dez nações mais ricas do mundo. Em 1973, diante de uma crise internacional do petróleo e do arrefecimento econômico mundial, o milagre já dava os primeiros sinais de esgotamento. Os efeitos dessa primeira crise são postergados, pois reservas cambiais e, em seguida, empréstimos serão realizados para equilibrar a balança comercial deficitária. Porém o milagre econômico começa a entrar em declínio e os reflexos da segunda crise do petróleo em 1979 serão sentidos com muito mais intensidade, através de uma inflação que gradualmente vai aumentando seu ritmo de crescimento.

> Último dos moicanos da imprensa dita alternativa, depois de ter atravessado a fase brabeira da repressão, dando e levando (mais levando) porrada, o Pasquim adentra os 15 anos e agora, magro (16 páginas), cheio de dúvidas e dívidas e, no remanso de águas turvas da abertura, está arriscado a se afogar na praia.
>
> (...) O quadro iminente nos levou a escolher uma dessas alternativas: 1) fechar o jornal, 2)vender, 3) dar a volta por cima. O fechamento do Pasquim ia fazer a felicidade de muito calhorda. Descartada a hipótese. Vender? E se o cara que comprasse revendesse depois para um Maluf da vida? Nem pensar. O jeito era dar a volta por cima. Primeira providência: o PASQUIM tinha que deixar de ser um jornal alternativo. Registre-se que sempre impliquei com essa palavra. Os chamados jornais alternativos – Opinião, Movimento, PASQUIM – na verdade não eram leitura alternativa, eram a única que fustigava a ditadura, apesar de todas as censuras.[191]

Destaco então algumas falas dos participantes da reunião,[192] onde fica exposta a crise pela qual o jornal passava e mais uma vez o conflito de opiniões: a busca por novos caminhos que passavam por trazer o que de novo acontecia no Brasil e também pela profissionalização do jornal; a tentativa de se reinventar por parte de uns e a manutenção do *status quo* por outros. Desta forma, é importante destacar nas falas dos pasquinianos e participantes da reunião que existiam diferentes posicionamentos. A crise não era apenas financeira, mas de idéias também. O que impedirá um diálogo maior entre as partes.

Como veremos abaixo, Lucio Abreu, Perfeito Fortuna, Fernando Cony Campos seguiam a linha de uma total transformação do jornal, com uma grande renovação na linguagem e no público a ser atingido, seguindo os movimentos que aconteciam (sociais, culturais) e tornando-se objeto de identificação para esses movimentos e para os jovens.

> LÚCIO ABREU (jornalista): O PASQUIM pode ser um jornal aberto, não preconceituoso, sem clichês, aberto pra expressão de segmentos culturais que neste momento têm os mais variados problemas. (...) Estamos vivendo um momento onde há muita coisa esclerosada, que já morreu que precisa ser enterrada neste país, e tem muita coisa nova por acontecer. O PASQUIM precisa ser transformado num veículo de expressão dessas manifestações novas. (...) O

[191] *O PASQUIM*. Ano XIV. N° 783. Rio, 28/06 a 4/7/1984, p. 9. Destaco aqui a insistência de Jaguar em defender uma memória do jornal como de resistência à ditadura.

[192] Por sinal esses participantes eram bem diversificados em termos de ocupação, indo de músicos da MPB, empresários, passando por integrantes do cinema, da publicidade, artistas em geral, e é claro os colaboradores do *Pasquim* (que por si só já possuem ocupações bem variadas). Destacarei em parênteses o ofício de alguns dos participantes da reunião. As falas da reunião estão presentes no *O PASQUIM*. Ano XIV. N° 783. Rio, 28/06 a 4/7/1984, pp.10-11.

> PASQUIM faz 15 anos num momento de transformação no país. Existe a necessidade de um veículo novo (...).
>
> PERFEITO FORTUNA: (...) Me lembro que a rapaziada comprava por achar interessante essa coisa nova debochada. Hoje em dia não gostam tanto dessas coisas (...). Tamos numa mais de querer saber como pode ser. A rapaziada precisa mais é de meios de fazer conhecimento. Onde que tá? Não tá na escola. Quem sabe a gente pode criar uns caminhos? Expor coisas que não são realçadas porque a imprensa não está interessada? Nós que somos mais sensíveis, que temos mais experiência, podemos achar onde tá a onda. (...) eu fico achando que o PASQUIM tinha que ser uma coisa pra utilidade pública. O caminho mais legal é servir mesmo pras pessoas. Uma ação mesmo de transformação (...)
>
> LÚCIO ABREU: Até mesmo a campanha das diretas mostra o que é a força de descobrir o caminho que tá na cabeça das pessoas. (...).
>
> FERNANDO CONY CAMPOS (cineasta e escritor): Hoje a linguagem do PASQUIM é redundante. (...) O PASQUIM teria que encontrar uma nova linguagem, uma inclusive que os jovens compreendessem e com a qual se identificassem. (...) O PASQUIM tem que falar essa linguagem.
>
> ELÍSIO PIRES (publicitário): Tem que dar um ar de vanguarda. O PASQUIM começou vanguarda, só que continua a mesma vanguarda de 15 anos atrás.

Fausto Wolff atenta para a mudança de linguagem que ocorre com a abertura. A oposição como critério unificador perde sentido. Gabeira chama atenção para o papel dos intelectuais e o comprometimento dos mesmos com a participação e discussão das questões prementes à sociedade.

> FAUSTO WOLFF: (...) Ninguém está comprando o PASQUIM porque tudo aquilo que era proibido virou permitido. O PASQUIM, praticamente, não tem mais o que defender. Se levarmos isto às ultimas conseqüências, vemos que nós éramos oposição e hoje somos situação. (...)
>
> GABEIRA: (...) é possível ser a favor de alguma coisa e crescer. Existe um caminho editorial pro PASQUIM crescer, que não se expressa só em dizer coisas proibidas. Se expressa em dizer coisas que estão na rua, e que as pessoas não sabem porque não vão pra rua. Quem não vive na rua não sabe o que tá se passando. O grupo de intelectuais que fez o PASQUIM perdeu o contato com a realidade da rua, entende? Por quê? Sei lá, preferiu outros lugares, mas o lugar que a gente aprende é na rua.

Galhardo aponta o motivo de criação do *Pasquim* e defende a profissionalização do jornal. Ele acredita que um dos motivos da crise do jornal é a perda de jornalistas

para a grande imprensa, principalmente por não terem garantia de pagamento no *Pasquim*.

> GALHARDO: Historicamente, o pessoal que começou a fazer o PASQUIM não tinha espaço profissional em outros órgãos de comunicação. Como o Fausto mencionou esse pessoal acabou sendo absorvido pelas rede-globos da vida, conseguindo o seu espaço. O PASQUIM aí não teve como competir financeira e empresarialmente com esses outros veículos. Cabe então, ao PASQUIM se profissionalizar como empresa. Não tem espaço mais pra imprensa alternativa, onde as pessoas colaboram gratuitamente, ganhando tostão nenhum.

Jaguar concorda com Galhardo, para o jornalista a única opção para reerguer o jornal seria ele deixar de ser alternativo e se transformar em empresa.[193] Jaguar defende firmemente essa idéia em vários momentos da edição comemorativa de 15 anos do *Pasquim*, como vimos no texto de abertura da reunião, e na própria reunião. Celso Japiassu, seguindo a linha dos dois jornalistas, porém observando as questões administrativas, questiona formas de melhorar o produto financeiramente, sua qualidade e distribuição. Para o publicitário, uma das formas seria trazer os veteranos de volta ao jornal, como veremos abaixo:

> JAGUAR: (...) o jornal tem que mudar não só no conteúdo, mas também no sentido de se profissionalizar, virar empresa, morrendo o jornal alternativo que não encontra mais lugar.
>
> CELSO JAPIASSU (publicitário): (...) Como melhorar o produto? Segundo: como sanear as finanças? Como pagar a quem é credor, ou seja, honrar as dívidas? Terceiro: melhorar a distribuição. São apenas três pontos a serem resolvidos. O primeiro inclusive é fácil: se Chico escrever, Gabeira escrever, Joaquim Pedro escrever, Fausto continuar, Jaguar der mais tempo ao jornal, o produto melhora (...).

Gabeira, seguindo a primeira linha, era mais pró-renovação dos quadros. Acreditava que a mudança, a renovação de linguagem, do jornal viria com os jovens.[194]

---

[193] O que acabará finalmente acontecendo em 1988, o ano que marca a falência definitiva do projeto alternativo do *Pasquim*. O jornal foi comprado por um ex-colaborador do semanário, João Carlos Rabello. Empresário e jornalista, Rabello estava disposto a "profissionalizar o jornal e ganhar dinheiro com ele". In: DIAS, Ângela Maria. "Pasquim 1980/1991: As vicissitudes de um nanico na década da comunicação mega-empresarial". *Revista Comunicação & Política*. Ed. Cebela, vol.VII, nº3, nova série, set-dez 2000, p.179.

[194] É importante ressaltar que Gabeira era integrante do Partido Verde (PV), fundado em janeiro de 1980, sendo membro-fundador e ao Partido dos trabalhadores (PT), fundado em fevereiro de 1980, na realidade

> GABEIRA: Acho isto uma ilusão, Celso. Voltar à fórmula de botar uma porção de gente famosa escrevendo? Eu acharia preferível trazer a meninada toda pra dentro do PASQUIM. "Quem tá querendo fazer alguma coisa? Vamos pra lá." Tem que buscar onde tá a seiva.[195]

A reunião terminou com a promessa de alguns dos participantes de formarem grupos para elaboração de projetos. Porém parece que a decisão ficou só na promessa. A "seiva" parecia se esvair cada vez mais rapidamente.

Ainda em 1984, a nova geração de desenhistas cariocas, herdeira do *Pasquim*, na tentativa de se desvincular do jornal e em plena luta por um espaço, tenta uma medida extrema: param de desenhar![196] Inspirados num jornaleco editado e distribuído na praia pelo irmão mais novo de Reinaldo, a *Casseta Popular*, Reinaldo, Cláudio e Hubert fundam em dezembro o *Planeta Diário*, que era um jornal-paródia, com artigos que imitavam a linguagem dos jornalões e até os chargistas da grande imprensa. Era um jornal mensal, em formato tablóide, e apresentava um projeto gráfico ousado e inovador para a época. O jornal chegou a vender 100 mil exemplares por edição. Começa a ocorrer então a grande novidade no humor brasileiro: a produção coletiva.

O PLANETA DIÁRIO

MALUF se entrega à polícia

Nelson Ned é o novo Menudo

SEXO NA CAPA

Paulo Francis na presidência da FUNAI

Leia no Planeto:

AGROTÓXICOS ATACAM KID ABELHA E OS ABOBORAS SELVAGENS

NEWTON CRUZ PRENDE DEUS

REPÚBLICA DOS CAMARÕES EXPORTA BOSTA

MUNDO BOQUIABERTO COM O PLANETA

O CLUBE DA CRIANÇA JUNKY no Planeta Diário Jovem

O poder dos CUBOS

MAGNÍFICO EDITORIAL

GRÁTIS: Poster dos Menudos!

Fig 21- Capa *O Planeta Diário.* Ano I N° 1 Rio, dezembro de 1984. Acervo ABI.

---

alternou-se membro dos partidos, ora candidatando-se por um, ora por outro. Ambos partidos que tinham grande representatividade jovem.

[195] *Idem*, pp. 10 -11.

[196] CARUSO, Paulo. *De o Pasquim à Avenida Brasil*. Revista Comunicação & Educação Nº 9. Seção depoimento. CCA-ECA-USP. Editora Moderna: São Paulo, maio/agosto 1997, p.81

Conforme observa Chico Caruso: "(...) num processo de *brainstorm* (técnica para produzir um grande número de idéias), os novos artistas criam um produto, agora sim, totalmente diferente do culto ao próprio umbigo que caracterizava o *Pasquim*".[197]

Estes novos artistas, um tanto frustrados com o que acontecia com o *Pasquim* ganharam espaço e passaram a alçar novos vôos, como demonstra Reinaldo:

> Depois que começou a acontecer a abertura mesmo de verdade, aconteceu um problema que o humor, além de político passou a ser partidário. E esse foi o problema da nossa geração, por que pra gente o *Pasquim* era legal enquanto era mais anárquico, mas ele só era anárquico por que tinha a ditadura, eles tinham que ser contra a ditadura. Todo mundo era contra a ditadura. Mas na fase pós-abertura, aquilo não era bem a nossa praia. (...) Eu não queria ser partidário de nada. A gente continuava fazendo as maluquices que a gente queria, sem ser partidário.
>
> (...) Essa tendência politizada demais do *Pasquim* de fazer humor desse jeito motivou a nossa tentativa de fazer um jornal totalmente anárquico, totalmente humorístico, totalmente falso. O *Pasquim* era um jornal mesmo, de humor, mas de verdade. Um jornal de verdade, pessoas de verdade. A proposta do *Planeta Diário* era ser um jornal totalmente falso, totalmente inventado, autores apócrifos, autores que não existem. Uma paródia de vários jornais. A gente tava querendo fazer humor, humor e não humor político, partidário. A gente queria algo surreal, totalmente descompromissado.
>
> Depois da chamada "Abertura" você podia falar. Era outra visão de mundo. Piada com a esquerda, com minorias até isso poderia, começou a acabar aquela dieta do politicamente correto. Durante a ditadura você não podia ficar fazendo piadas com a esquerda, pois você podia estar dando força para a ditadura. Com o *Planeta Diário* a gente fez uma espécie de *teste drive* da democracia. A gente foi tentando, apertando, testando os limites para ver até onde poderia... Aquela manchete sensacional: "Presidente está indo longe demais: Depois da China Sarney irá à merda". Aí pensamos: Tudo bem. Não tem mais dúvida. A gente serviu de termômetro para ver a liberdade de imprensa.[198]

Com a abertura, os cartuns de Angeli também enveredam pela crítica de comportamento. Dez anos de "militância" na charge política levaram Angeli a um impasse:

> Quando entrei nesta onda da charge política virei militante cinza. Fui trabalhar para editoras que serviam ao PC! Quando senti que estava entrando para um buraco sem saída, eu olhei aqueles rabiscos de personagens guardados na gaveta

[197] *Idem.*
[198] Entrevista com Reinaldo, *Op. Cit.*

> e pensei: a minha vida está muito mais nessa gaveta do que nas coisas que saem diariamente na Folha de S. Paulo.[199]

Nesse período do processo de abertura, ele aponta que houve certo enaltecimento dos políticos por parte de veículos e desenhistas, empolgados com a nova situação. Essa "cumplicidade" entre os artistas e seus retratados fazia com que as charges, segundo o desenhista, ao contrário de despertar o senso crítico do leitor, acabassem por virar decoração de gabinete de deputado.

> Uma vez, eu estava procurando uma cara do Delfim Netto para ilustrar uma coluna de humor e achei uma foto dele com uma charge do Chico Caruso emoldurada. Por que um cara emoldura uma charge que lhe é crítica? Ou foi porque a charge não funcionou ou ele é mais inteligente do que o cartunista e resolveu reverter a situação em seu favor. É o preso emoldurando a própria sentença. Quando olhei aquilo, comecei a analisar minhas charges e pensei: porra, estão parecendo bonequinhos engraçadinhos. Não dava pra desenvolver uma opinião numa situação de ditadura. Porque a minha tentativa é derrubar o governo. É lógico que o cara não vai cair com a minha charge, mas gosto de pensar que vou conseguir.[200]

E Angeli complementa, "eles gostavam de aparecer nos desenhos. Como eu não queria desenhar bichinhos engraçadinhos, resolvi mudar de tática".[201] Dentre os "bichinhos engraçadinhos" que mais lhe causavam repulsa estavam Paulo Maluff e José Sarney. Angeli decidiu então abandonar a charge política. Em 1982, Angeli levou uma proposta à direção do jornal *Folha de São Paulo* para trocar a charge pelos quadrinhos. Ele apresenta um projeto de tiras diárias para o caderno Ilustrada, da *Folha*, chamado *Chiclete com Banana*.

Segundo Angeli, o que influenciou outros cartunistas como Laerte e também ele próprio, foi o trabalho de Glauco Villas Boas. O artista considera que Glauco revolucionou o humor brasileiro pós-ditadura militar e fala do novo fôlego, do frescor que Glauco trouxe ao humor naquele momento.

> (...) Eu e o Laerte começamos a trabalhar no início dos anos 70, fomos formados pelo humor de oposição, um humor carrancudo, de guerrilha. E o Glauco apareceu, meio hippie, com um humor leve, não se aprofundava em nada. Aí eu

---

[199] *Mil Perigos*. N°. 5, São Paulo: Dealer, novembro de 1991, p.45.
[200] *Playboy*. *Op. Cit*, p.68.
[201] "Contra o humor a favor" *Veja*, 2006. Disponível em: http://veja.abril.com.br/260706/p_100.html Consultado em: 24 de março de 2010.

> e o Laerte olhamos para o trabalho do Glauco e falamos: "Meu Deus é disso que a gente precisa.[202]

De acordo com Angeli e outros cartunistas, como Laerte e Luis Gê, Glauco trouxe um alivio ao humor brasileiro. Angeli defende essa idéia na apresentação do livro de cartuns, *Abobrinhas da Brasilônia* de Glauco.

> (...) Os carrascos habitavam com desenvoltura o humor brasileiro. Nós, cartunistas, com raras exceções, tratávamos essas repelentes figuras como um monstro invencível. Efeitos de uma época. Mas Glauco apareceu com um cartum onde o torturado, pendurado pelas mãos por fortes correntes, estica a perna para alcançar o traseiro do sisudo carrasco e, com cara de safado, diz: "Bundão, hein!? " Quebrou tudo! Foi-se pras picas toda aquela oposição respeitosa que fazíamos nos últimos anos do governo Geisel. (...) Seus bonequinhos saltitantes, neuróticos, cheios de membros (braços e pernas, não me entendam mal!), têm todos a mesma cara. Sim! É verdade! Nos cartuns do Glauco tanto o oprimido quanto o opressor têm a mesma fisionomia. Eles trepam, brocham, escovam os dentes, fazem cocô, tem medos e se borram todos. Nosso demônio narigudo não perdoa nenhum dos dois. Ele simplesmente mostra o quanto é ridículo esta coisa chamada ser humano, seja ele poderoso ou não. Depois de tanta galhofa ficou besta aquela postura de humorista deputado. Glauco, em companhia de seu nariz, desarticulou o aparelho e tornou públicas nossas fraquezas. Mostrou que humorista só presta mesmo pra fazer humor e mais nada. Fodam-se as palavras de ordem porque agora o nervo está exposto (...).[203]

O cartum de Glauco citado por Angeli:

Fig. 22 – O Carrasco e o torturado – Contra-capa do livro Abobrinhas da Brasilônia.

---

[202] DALTO, Darlene. *Processo de Criação. São Paulo: Marco Zero*, 1993, p. 35.
[203] GLAUCO. *Abobrinhas da Brasilônia.* Série Traço e Riso. 3ª Edição. S. P.: Circo editorial, 1985. p. 4.

Em junho de 1985 a revista *ISTOÉ* em seu número 423, publicou uma matéria sobre o sucesso dos artistas que trocaram a charge política pelos quadrinhos nesse período, entre eles Angeli, Paulo Caruso e Luís Gê. Angeli declara o seguinte:

> Na época em que a sociedade inteira não podia falar nada, o cara que desenhava à frente, com a plaquinha A*baixo à ditadura*. Mas hoje todo mundo faz isso, e ficou redundante a gente continuar nessa. A etapa é outra: fazer quadrinho contando a *sua* história pessoal.[204]

Luis Gê é mais radical: "Quem gosta de charge é velho. Quando eu fazia charge em jornal, toda a velharia vinha me cumprimentar. Os mais jovens não estavam nem aí".[205] A reportagem fala ainda da falta de reconhecimento da profissão de desenhista, das acusações à Angeli de "atentado aos bons costumes" e das censuras de algumas mídias as suas tiras, como por exemplo, o *Jornal do Brasil*, que havia vetado duas tiras suas. Uma por causa da utilização da gíria paulista *picas* (sinônimo de nada) e outra pela palavra *sacanagem*. Sobre essas questões Angeli argumentou: "Não quero fazer o que Walt Disney fez com as pessoas (...) eu gosto de ser provocador".[206]

A matéria deu espaço também aos rapazes do *Planeta Diário*, declarando que eles andavam desanimados com os rumos tomados pelo humor brasileiro – que julgavam prisioneiro do beco-sem-saída das charges políticas – e por isso teriam resolvido criar o jornal de humor absurdo.[207]

Porém, toda essa mudança não agrada Henfil. Com a abertura política vem também a dissolução total do *bunker* de Henfil, com a saída do último companheiro Nilson, e as críticas ao humor paulista.

Em entrevista a jornalista Thereza Pinheiro da *Folha de São Paulo* ("casa" de

---

[204] *ISTOÈ*. N°423. São Paulo: Editora Três, 30 de junho de 1985. p.41. É importante destacar que as transformações ocorridas na sociedade brasileira nesse período, vão desenhar novas formasde expressão e participação social dos jovens. A nova geração de artistas queria falar de outros assuntos. Como aponta Aline Rochedo, esse sentimento também atingirá o rock brasileiro ou *BRock* (expressão criada pelo jornalista Arthur Dapieve nos anos 1980) que tratará em suas letras de diversos assuntos, como o cotidiano urbano, o medo da AIDS, as relações afetivas, o prazer de ser jovem, etc. In: ROCHEDO, Aline do Carmo.*"Os filhos da Revolução": A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980.* Dissertação (Mestrado-História) Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.

[205] *ISTOÈ*. Idem. É preciso destacar que a charge era uma característica do humor combativo dos anos 1960, enquanto a tirinha e os quadrinhos irão caracterizar o humor escrachado dos anos 1980. Neste sentido, a colocação de Luiz Gê sobre a charge, pode ser entendida como uma demarcação de espaço, de um tipo de publicação de humor que caracterizasse essa geração.

[206] *Idem*, p.43.

[207] *Idem*, p.42.

Angeli, Laerte e Glauco), perguntado se São Paulo era uma boa cidade para fazer humor, Henfil respondeu:

> Não, por que o humor exige liberação, primeiro do humorista e depois de seu trabalho. Então é preciso dar uma descontraída, saindo fora da cidade para descobri-la e isto é impossível em São Paulo. Você fica muito 'colado' – traseira de carro com traseira de carro, pessoa com pessoa, situação com situação. Não há condições para dar um distanciamento e falar: 'Olha lá, que coisa ridícula!' Você vive tão envolvido que este distanciamento se torna quase impossível. Então o humor que se faz em são Paulo é muito 'terno e gravata'. É um humor meio tecnocrata, o 'humorcrata', a cidade não te motiva. (...) No Rio, é uma confusão só, há mais criatividade, eles inventam mais coisas, por que você acorda no outro dia e o Rio já mudou e a natureza também.[208]

Em reposta, na Seção "Rumores Paulistas" do *Pasquim* ("casa" de Henfil), Angeli faz o seguinte comentário:

> Contrariando o Henfil, em declaração à Folha de São Paulo, onde afirma ser o humor paulista um humor de terno e gravata, o *Premê* faz sátiras, paródias, poemas e ritmos com uma molecagem e um swing inacreditáveis para os que alimentam a idéia de que em são Paulo não se joga água fora da bacia.[209]

Henfil demonstra mais uma vez sua insatisfação agora no *Pasquim*, com a famosa frase "Esse tipo de humor serve à direita". E as rusgas continuariam ainda por alguns anos. Na seção de cartas da revista *Chiclete com Banana*, sobre a qual falaremos mais adiante, um leitor faz o seguinte comentário, acompanhado da resposta de Angeli:

> (...) Cansei de discutir com meus "companheiros" de cartunismo, que o teu humor serve à direita. Saco, parece que não acham graça nos cartuns se não tiver fome, desemprego e etc. e tal....
>
> Carlos Henrique Iotti – Poa, Porto alegre, RS.

> (...) se meu trabalho serve ou não à direita, isso na minha cabeça está resolvido. Serve a direita o cacete! Muito menos a esquerda. Serve sim, para tirar sarro desse insetozinho mal resolvido chamado homem. Seja ele de situação ou de oposição. Ridículo não tem ideologia e quando tenta ter fica muito mais ridículo. Humorista não presta para posar de deputado e muito menos derruba governos.

---

[208] *Acervo Folha São Paulo*. Primeiro Caderno. Segunda – 27 de setembro de1982, p.12. Disponível em: http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/9/27/2. Consultado em 20/01/2011.

[209] *O Pasquim*. Seção Rumores Paulistas. Ano XIV. N°693. Rio, 7/10 a 13/10/1982. pp. 21- 23.

> Quando muito, ilustra folhetins revolucionários, o que deixa de ser humor pra virar propaganda. Meu trabalho não tenta só se alimentar da fome do Nordeste, mas também de outras fomes que roncam na cabeça do ser humano. Se não podemos falar de nossas fraquezas corremos o risco de virarmos uns asnos cagadores de regras políticas e não foi bem pra isso que vim ao mundo.[210]

Mais tarde, em outras entrevistas Angeli justifica-se sobre sua decisão de deixar o humor político naquele momento e trabalhar com o humor cotidiano ou de comportamento:

> Eu achava que discutir comportamento era muito mais político do que discutir política oficial. Mas o Henfil não entendia assim. (...) Aprendi a valorizar o cartum de comportamento observando o trabalho dele. *Os Fradinhos* e o *Preto-que-Ri*, por exemplo, são personagens que exploram o comportamento. Henfil foi um dos meus mestres. O problema é que na fase engajada e politizada, ele radicalizou, e eu não concordava mais. Como não concordo até hoje. Acho que o humorista que começa a trabalhar para uma ideologia faz propaganda e não humor. Perde o poder de fogo. Ele precisa ser um franco-atirador. Quando notei que meu trabalho estava excessivamente comprometido, dei uma reciclada e o Henfil não aceitou.[211]

Em outra entrevista, desta vez à revista Playboy, Angeli reitera que "o Henfil tinha aquela idéia: 'Eu sou a mão do povo que desenha'. Nunca concordei com isso. É muito heroísmo e não tenho talento para ser herói. Mas ele botava o dedo na ferida".[212]

Em suas páginas, o *Pasquim* anunciava a transformação que acontecia no humor, o novo momento e seus novos atores ao publicar chamadas das grandes vendas da editora *Circo*, da qual falaremos no próximo capítulo, e das publicações de Angeli, inclusive dedicando uma entrevista a ele no nº 850 (outubro de 1985), do quanto Laerte era um quadrinista espetacular, etc. Chegava até a brincar com essa transformação, mas parecia não se dar conta dela ou acreditar que daria em alguma coisa. Era apenas coisa de jovens querendo se afirmar:

> Audácia dos bofes: Cada vez melhor o Planeta Diário, de Reinaldo, Claudio Paiva e Hubert. O número de fevereiro (é o único diário mensal) já está nas bancas (...). Se no próximo número, o Planeta Diário continuar melhorando, vamos dar uma pau neles. Pela audácia de tentarem fazer um Pasquim mais abusado e com mais humor que o Pasquim (Jaguar).[213]

---

[210] *Chiclete com Banana* n°. 1. São Paulo: Circo Editorial LTDA, outubro de 1985. p, 41.
[211] MORAES, *Op. Cit*, p.345.
[212] *Playboy*, *Op. Cit*, pp. 69-70.
[213] *O Pasquim*, Ano XVII. N. 817. Rio de Janeiro, 7/3 a 6/3/85.

Em agosto de 1985, Henfil entrava em novo atrito: o alvo da vez eram os rapazes do *Planeta Diário.*[214] Em oito meses após o lançamento o jornal já fazia muito sucesso com os leitores jovens e havia quintuplicado sua tiragem (10 mil para 55 mil exemplares) e ameaçava aumentar o número de páginas (de 16 para 24).

Ao então fenômeno *Planeta Diário* a revista Domingo, do *Jornal do Brasil*, havia dedicado a capa e três páginas em julho. Os rapazes analisaram, individualmente, o trabalho de Millôr, Jaguar, Ziraldo e Henfil. As considerações feitas não foram nada favoráveis, principalmente ao trabalho de Henfil.

Para Cláudio, Henfil não encontrava um caminho para os novos tempos. "tem bom *inserts*, mas quando ele faz panfletagem, é um lixo." Hubert achava-o mais engraçado "canalizando para o humor sua indignação". Reinaldo controlou-se: "Ele é um cartunista militante. O humor, aí, talvez não seja importante. Ele usa o desenho de humor como veículo".[215]

Os veteranos, sem idéia do conteúdo da matéria, opinaram sobre o *Planeta Diário*. Para Henfil, o jornal era "muito bom", acrescentou: Com "herança genética" do Barão do Itararé, de Ivan Lessa, de Stanislaw Ponte Preta e do *Pasquim*. "O único perigo e eles ficarem blasés, com a técnica cada vez mais com menos entusiasmo".[216]

Ao ler a reportagem, Henfil julgou-se vítima de uma armadilha. No dia seguinte, durante entrevista à jornalista Leilane Neubarth no *Jornal da Globo*, intercalou críticas à "ditadura do riso, que está levando todo mundo a rir por qualquer bobagem". Investiu contra o *Planeta Diário* afirmando que o que eles faziam não era humor, era uma apelação ao besteirol.[217] Logo após a *Rádio Jornal do Brasil* promoveu um debate ao vivo entre Henfil e a turma do Planeta. Henfil defendeu o humor político e condenou certas piadas que considerava de mau gosto e apelativas veiculadas pelo jornal.

Reinaldo, Hubert e Cláudio assinalaram que a pretensão do grupo era fazer graça, sem mostrar o caminho da verdade; apontaram o envelhecimento do humor engajado da época da ditadura; e se disseram livres de camisas-de-força para criticar quem quer que fosse.[218] O "Caderno B" do *Jornal do Brasil* escancarou a polêmica em sua capa de domingo, em 2 de agosto de 1985, quando eles voltaram a se atacar e

---

[214] Para Dênis de Moraes um choque de gerações inevitável: os editores Reinaldo, Hubert e Cláudio Paiva, tinham em média, 30 anos menos que Millôr Fernandes, 20 que Ziraldo e 10 que Henfil. Ressalto que Angeli e sua "turma" tinham também a média de idade da "turma" do Planeta Diário. MORAES, *Op.cit*, p. 496

[215] Revista Domingo, *Jornal do Brasil*, 07/1985. In: MORAES, *Op. cit*, p.497.

[216] Idem.

[217] MORAES, *Op.cit*, pp. 497.

[218] Idem, 497-98.

quando foram retomadas as mesmas acusações feitas na rádio, porém Henfil dá o golpe final a celeuma. Diante do que ele chamou de "síndrome do riso que grassava o país", declarou-se em greve! Desenhou o baixinho com a boca lacrada e, ao lado, escreveu: "Abaixo o riso"![219]

Em entrevista ao *Jornal do Brasil* do dia 10 de agosto de 1985, Caetano interveio na polêmica classificando de "inaceitáveis" as críticas feitas por Henfil ao *Planeta* e não se conteve: "Aquele homem é o contrário de tudo que eu gosto. Eu tenho horror a esta idéia de que o humor só se justifica quando tem uma idéia séria por trás. O Planeta é criticado porque representa uma ameaça aos hábitos petrificados do intelecto".[220] Como resposta Henfil preferiu a ironia: "Juro que eu e Caetano éramos apenas bons amigos".[221]

Henfil estava desgostoso, e mais tarde declararia em entrevista ao jornal *Útima Hora* que era preciso recuperar o prazer, pois estava insensível. Sem ocultar o desânimo, declarou que perdera "a fome, a sede e a alegria. (...) Acho que todo mundo perdeu o gosto, o sal, a humanidade".[222]

Em agosto de 1986, Jaguar lançou o *Pasquim - São Paulo* e promove uma grande festa no SESC-Pompéia com o show do grupo *Língua de Trapo*, porém o mesmo não durou muitos números. Nas palavras de Paulo Markun, editor do *Pasquim- SP*, em entrevista a Edison Nunes e Flora de Oliveira Venâncio:

> Ao fazer o *Pasquim São Paulo*, a gente está querendo fazer o ponto de vista paulista, em cima de um jornal carioca. Só que esse jornal tem dentro dele uma parte que vem do Rio de Janeiro, então ele a incorpora. Acho que passa um pouco por cima da questão provinciana da briga entre São Paulo e Rio. A gente brinca um pouco com isso, mas não estimula.
>
> (...) O eixo do país mudou do Rio para São Paulo. Hoje tudo que é importante, tanto do ponto de vista econômico como do político, está acontecendo aqui. Vir para São Paulo é uma conseqüência inevitável do crescimento do estado e da importância que tem. O PT é um fenômeno paulista, também o Jânio Quadros, o Antonio Ermírio. Tudo o que acontece de novo na política e na economia, o Dilson Funaro, está em São Paulo. O Rio está entregando a rapadura. Pega a página de shows do Rio e de São Paulo... você vê que São Paulo dá de dez a zero. Morei no Rio de 80 a 84 e ainda era mais importante que São Paulo, a

[219] MORAES, *Op.cit*, p. 498.
[220] *Jornal do Brasil*, 10/08/1985. In: MORAES, *Op.cit*, p.498.
[221] *Apud* MORAES, *Op. cit*, p. 490.
[222] Devemos ressaltar que neste momento Henfil já estava contaminado com o vírus da AIDS e já estava tendo os primeiros problemas de saúde por conta da baixa imunidade, porém o diagnóstico ainda não tinha sido confirmado pelos médicos.

> virada se deu nestes últimos seis anos. Hoje tudo estréia primeiro aqui. Os artistas internacionais vêm pra cá, depois vão ao Rio, quando vão.[223]

Uma mudança que Henfil já parecia perceber quando se mudou para São Paulo.

> A procura por São Paulo derivou de um aspecto: me interessa construir um Brasil e, me pareceu, vivendo em diversos lugares, que o lugar onde isto está acontecendo é São Paulo. Vamos dizer que em são Paulo estamos no Brasil 1982. E isto muito me interessa muito, por isso vim para cá. Precisava estar sintonizado no ano exato. Aqui estão os melhores, socialistas, liberais, esquerdistas, socialistas liberais e também os melhores reacionários, direitistas (...).[224]

Porém, tanto ele, quanto seus amigos pasquinianos, talvez por um "orgulho ipanemense"[225] que não souberam abandonar, não se integraram à cidade e seus habitantes, sempre alvo de suas chacotas.

Contrariando as expectativas de Gabeira, mais ligadas ao momento de então, os "pasquinianos" não souberam entender o movimento das ruas, não perceberam que a linguagem das ruas havia mudado. O *Pasquim* não se "uniu ao povo brasileiro como personagem de sua história",[226] a "turma" não se desgarrou de seu lugar de intelectuais, não reformularam sua linguagem, tornando-se um jornal datado e assim, não reencontraram com a vida das ruas.

Além disso, o jornal vai sendo absorvido pelo mercado. Para Marcelo Ridenti, a atuação de artistas e intelectuais, num período de consolidação do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira,[227] foi marcada por certa ambigüidade:

---

[223] "Pasquim – SP: A burrice que se cuide". Entrevista de Paulo Markun a Edison Nunes e Flora de Oliveira Venância. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política.* **V**ol.3 n°.2 São Paulo Dez. 1986. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64451986000300010&script=sci_arttext Consultado em: janeiro de 2011.

[224] *Acervo Folha São Paulo*. *Op. cit.*

[225] Andrea Queiroz em sua dissertação destaca a relação de identidade que os pasquinianos tinham com o lugar, no caso, a Zona Sul carioca que era sempre exaltada, em especial o bairro de Ipanema. Segundo a autora, eles constuíram uma memória boêmia elitista que os amalgamava em torno do jornal. Ipanema era considerada por eles o Olimpo e o *Pasquim* divulgaria em suas páginas esse *modus vivendi*, ressaltado por Andrea como o *Imperialismo Ipanemense.* Os pasquinianos criticaram abertamente diversas cidades e uma das cidades mais satirizadas pelos jornalistas foi São Paulo, que era sempre contraposta a exuberância do Rio. Millôr inclusive escreveu um artigo onde vai listar alguns itens que caricaturam os paulistas como conservadores e os cariocas como libertários.

[226] *O PASQUIM.* Ano XVI. N°783. Rio de Janeiro, 28/6 a 4/7/84, p.9.

[227] Sobre este processo ver mais em: ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e indústria cultural. 5ª ed. 4ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.

> Por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos da esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais.[228]

Em 1988, o *Jornal do Brasil*, em seu suplemento "Cidade do JB", emite uma matéria intitulada "O enterro do Pasquim". Jaguar em um editorial desmente a notícia, mas logo depois a previsão se confirma: O *Pasquim* é comprado por João Rabello decretando a falência do projeto alternativo e dando início à profissionalização.[229]

De acordo com Andréa Queiroz, o *Pasquim* "morreu", principalmente, "porque perdeu aquilo que o distinguia, a sua linguagem plural e criativa e voltou-se, sobretudo para a informação".[230] Esta morte aconteceu naquilo que o semanário tinha por definição: a estrutura anárquica sem engajamento partidário e uma crítica da situação política com criatividade e humor.

Segundo Queiróz o mito heroicizado, atrelado aos matizes revolucionários, exaltando-se em uma resistência na década de 1970, nunca houve. Para a autora,

> "É preciso compreender a trajetória deste periódico não como um símbolo da resistência ao regime ditatorial. Melhor seria entendê-lo como uma oposição ao regime civil-militar (...). Esteticamente seus jornalistas inovaram. A idéia de "revolução" não estava em pauta. Quando essa inovação desgastou-se eles perderam seu espaço, sua identidade e morreram. Para que não ficassem perdidos no esquecimento construíram suas trajetórias como "heróis da resistência". Assim, acabaram eles mesmos esquecendo-se de seu passado".[231]

---

[228] RIDENTI, Marcelo. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. 4ª reimp. São Paulo: Brasiliense, p.323.

[229] 1988 é também o ano em que Henfil viria a falecer vitimado pela AIDS.

[230] QUEIROZ, *Op.cit*, p.16. É importante destacar que se o jornal passou por transformaçõe, os leitores também mudaram e serão absorvidos pelos novos semanários humorísticos, como o *Planeta Diário* e *A casseta* Popular - mais tarde darão origem ao grupo humorístico *Casseta e Planeta* - que vão contribuir para a disseminação ou uma certa normalização da fala pasquiniana, ou seja, a irreverência e o informalismo.

[231] QUEIROZ, Op.Cit, p.151. A autora baseia-se na afirmação de Michel Pollak de que a memória é um fenômeno construído social e individualmente. Neste sentido, ela aponta que os jornalistas criaram uma identidade comum sobre um passado rememorado pela "resistência" na década de 1970 (num período de arbítrio), deixando no esquecimento as questões ligadas a autocensura, a negociação com os censores e as referências a década de 1980, quando a "resistência" do jornal não mais existia. Identidade essa compartilhada pela sociedade. Ela justifica este ponto de vista, dando como exemplo a homenagem feita aos jornalistas do Pasquim no carnaval carioca de 1990, pela Escola de Samba Acadêmicos da Santa Cruz, cujo samba-enredo tinha o título: "Os heróis da resistência". In: *Op.cit*, pp. 186-188. Ver mais sobre memória e "batalhas pela memória" da ditadura civil-miltar em: POLLAK, Michel. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos Históricos*. Vol.2, nº3, 1989, p.3-15; REIS, Daniel Aarão. "Ditadura e Sociedade: As reconstruções da memória". In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA,

O *Pasquim* foi "um opositor ao *status quo*, inovador de uma estética jornalística, mas que, ao fim de seu caminho, havia se modificado tanto, que parecia outro jornal".[232] Ao final dos anos 1979 era um jornal alinhado ao PDT e nos anos 1980 a empresa jornalística, com todas as suas especificidades, contradições e pluralidades.

O *Pasquim* foi um marco gerador de profundas transformações nos meios de comunicação e no cotidiano da sociedade. Os que participaram do periódico como colaboradores ou leitores, marcaram a história do jornalismo como a "Geração Pasquim".[233]

O que vai marcar a "geração *Pasquim*" (1960/1970) é o fenômeno da contracultura conjugado com o acirramento da repressão, no pós – AI5 e o que irá marcar a geração seguinte "geração pós-*Pasquim*" (1980/1990) criada na ditadura, na censura, é o processo de abertura e as novas possibilidades que ela trazia. Nesse sentido o *Pasquim* foi a publicação que possibilitou uma ponte entre essas gerações.

A década de 1970 marca essas duas gerações: a primeira formada por profissionais já atuantes no mercado desde os anos 1950 e 1960, num quadro politicamente democrático, que têm de adequar seu traço à nova situação, ou seja, ao governo ditatorial, para continuar produzindo na grande imprensa e no semanário. A relação com os mecanismos com a situação instaurada com a ditadura civil-militar marcou a temática e a linguagem utilizadas por esses profissionais.

Com a segunda geração, que nasceu lendo o *Pasquim*, ocorre o inverso: Ela se forma e aglutina-se durante a ditadura iniciando sua produção sob os limites do autoritarismo, para depois atuar em quadros políticos mais democráticos e sem a pressão da luta política formal/democrática ou armada.

O caminho da imprensa alternativa era comum a essa geração e foi a forma possível de ter contato com o que se produzia de mais avançado e que não era publicado pela grande imprensa. Além disso, "a imprensa alternativa foi também espaço para exercitar o traço em busca de uma síntese que, a partir das influências de quadrinistas

---

Rodrigo Sá (orgs.). O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004; REIS, Daniel Aarão. "Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60". In: REIS, Daniel Aarão. *et all, Versões e ficções: o seqüestro da História*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

[232] QUEIROZ, *Op. Cit*, p. 16.

[233] Idem, p.86.

brasileiros e norte-americanos, principalmente, possibilitaria a essa geração ter estilo próprio e atuação destacada".[234]

De acordo com João Elias Nery

> Na década de 1970 produziu-se predominantemente humor de resistência e enfrentamento ao Estado Autoritário. Na década de 1980, a produção dos profissionais brasileiros é fortemente influenciada por autores e movimentos norte-americanos e europeus, como reflexo da transnacionalização da cultura. Surgem então personagens universalizantes, típicos de grandes metrópoles, vivenciando problemas comuns a segmentos de populações dessas metrópoles e não necessariamente deste ou daquele país.[235]

Não há como negar que Henfil figurava entre os expoentes máximos do humor social nos anos 1970 no Brasil. Mas de acordo com Caruso, "o aparecimento do gênio de Henfil era, na verdade, apenas o começo do fim. O prenúncio de uma nova era em que a contestação política não teria a mesma importância".[236]

A saída do regime de restrição à liberdade de imprensa apontava para um período de incertezas nos meios de comunicação e assim os artistas foram desviando seu foco de atenção da política para o comportamento - tendência que se tornaria hegemônica nos quadrinhos dos anos 1980. Moacy Cirne resumiria o momento: "Não existia mais (pelo menos por enquanto) uma ditadura militar a nos torturar, a nos censurar. Os grilos agora são outros, o medo foi substituído pela indiferença; o pesadelo pela mediocridade; a dor pela falta de esperança".[237]

2.2 - O deboche subversivo.

Com a abertura política no Brasil, observou-se uma proliferação até então jamais vista no mercado nacional de produtos direcionados para a juventude urbana. Há uma absorção cada vez maior da população urbana, principalmente o jovem de classe média urbana, pela esfera de consumo. Um exemplo é o rock, o rock nacional, bem como as

---

[234] NERY, *Op.cit*, p. 60.
[235] Idem, p.82.
[236] CARUSO, *Op.cit*, p. 7.
[237] CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Europa: FUNARTE, 1990, p.8.

histórias em quadrinhos.[238] Como observa Aline Rochedo, com o processo de abertura "(...) a sociedade brasileira desfrutou a possibilidade de consumo, inclusive de discos e de grandes vendagens de Lps do *BRock*. Fato que propiciou a transformação do rock em gênero musical popular no Brasil".[239]

Paradoxalmente surgem as tribos urbanas com uma atitude de contestação dos valores dominantes. Esses movimentos sociais de atitude, também direcionavam o público jovem para uma ampliação de horizontes,[240] no que diz respeito à orientação do comportamento, grupos como movimento *punk,*[241] *skinheads,*[242] *heavy-metal*, surgem como movimentos ideológicos nesse período no Brasil, mas formam também uma grande massa consumidora de produtos culturais.

> (...) legiões de jovens dos subúrbios e das periferias das grandes cidades estavam desenvolvendo uma outra cultura urbana, de skates e tatuagens, de quadrinhos e agressividade, movidas a bandas de heavy metal internacional. Eram os metaleiros – novo terror das mães brasileiras.[243]

Nascem então novas propostas de revistas explorando (e refletindo) esse mercado com características anárquicas e com conteúdos que lembravam o teor de contracultura dos anos 1960 ou a ideologia *punk* dos anos 1970.[244] O processo pelo qual passou o modelo hegemônico de quadrinhos no Brasil alcançou seu ápice na década de

---

[238] SILVA, *Op. cit*, 2002, p. 12.
[239] ROCHEDO, *Op.cit*., p.140.
[240] É importante destacar que outros movimentos também abarcaram a juventude nesse período. A formação de entidades ecológicas, por exemplo, envolveu a juventude brasileira, que inclusive participou do movimento das Diretas Já, lutando pelo processo de redemocratização e da criação da Constituinte. Além disso, partidos políticos como PT e PV foram formados com a composição de grandes alas jovens militantes em seus quadros.
[241] Ao contrário da Europa e EUA, o Brasil não vivenciou uma explosão *punk/new wave* nos anos 1970. Isso só foi ocorrer no início da década seguinte, já sob a influência do *hardcore*. Pode-se dizer que o *hardcore*, de uma forma ou de outra foi quase desde o princípio a tendência dominante no *punk* brasileiro.
[242] Surgido no início dos anos 1980, como uma dissidência do movimento punk na zona leste de São Paulo e no ABC paulista. Inicialmente sem nenhuma formação e ligação com a cultura *skinhead* do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 no Reino Unido, foram influenciados pelo punk oi! (ou *streetpunk/oi*! - *punk rock* vindo dos subúrbios e apreciado por *punks* e *skinheads*) que existia na Inglaterra no final dos anos 1970 e ínicio de 1980.
[243] MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 384.
[244] Observa-se que a introdução de idéias *punk* teve uma característica diferente quando comparada com idéias *underground*, enquanto o *underground* ficou restrito ao mercado alternativo e atingiu uma pequena audiência, as idéias 'punk' possibilitaram dois níveis de inserção: por um lado elas foram utilizadas pela mídia tradicional que incorporou o estilo para aumentar seu público, sua estética se tornou algo 'da moda; enquanto por outro, influenciou a criação de uma cultura jovem urbana muito viva como ainda não tinha sido observada. Além disso, foi introduzida uma certa ideologia de 'resistência' ao mesmo tempo em que se observava o início de uma cultura jovem fortemente comercial. A partir de então, os quadrinhos brasileiros para adultos, entre outros produtos tal como o rock, tiveram que administrar uma certa tensão entre uma ideologia 'alternativa' e o Mercado tradicional. In: SILVA, Nadilson. *Op. Cit*, online.

1980, revelando quadrinistas que se mostravam sensíveis para captar as novas linguagens e percepções da época. O ingresso na vida pública se dava não apenas através da política formal, mas por diversos meios de expressão, entre eles o *quadrinho underground.*

Acontece uma explosão dos quadrinhos adultos,[245] não só no Brasil como em diversas partes do mundo, como um aceno da cultura jovem e urbana.[246] A distribuição antes feita de mão-em-mão agora atinge níveis nacionais, empregando um esquema de produção e distribuição similar aos utilizados pelas propostas mais comerciais – os alternativos se unem ao consumo.

Surgem a partir daí revistas de enorme sucesso, *Udigrudi*, *Porrada!*, *Nocaute*, *Tralha*, *Animal*, *R.D.P Comix* – que visava o público juvenil e adulto. Além das revistas, esse momento também foi marcado pela disseminação dos fanzines com destaque para *Panacea*, que se tornou uma publicação mensal de vida curta.[247]

Revistas em quadrinhos que tinham características estéticas e temáticas similares a publicações 'alternativas' eram agora vendidas para uma grande audiência, empregando um esquema de produção e distribuição similar aos utilizados pelas propostas mais comerciais. A produção desses autores identificou uma audiência para este tipo de quadrinhos e criou um espaço no mercado que posteriormente foi ocupado pelas grandes editoras.[248] Acreditamos que foi exatamente a combinação entre tendências alternativas e comerciais que contribuíram decisivamente para o sucesso e consolidação das HQs brasileiras para adultos.

Nesse momento os quadrinhos de massa brasileiros se restringiam a *Turma da Mônica* de Maurício de Souza que vendia cerca de 100.000 exemplares por mês, "apoiado em uma estratégia de marketing bem definida Mauricio produz as revistas mais vendidas, superando com certa margem as personagens de Walt Disney".[249]

Apesar dos quadrinhos infantis serem os mais vendidos, o grande fenômeno do

---

[245] Os quadrinhos adultos brasileiros eram pouco conhecidos até os anos 1970. Na verdade, pode ser dito que antes dos anos 1980, os quadrinhos brasileiros para adultos eram compostos de alguns quadrinhos eróticos produzidos e distribuídos independentemente, como os "*catecismos"* de Carlos zéfiro (anos 1950). *Idem.*

[246] Enquanto isso os estadunidenses criam as "g*rafic novels"* (romance gráfico) direcionadas para o público adulto. *O Cavaleiro das Trevas* de Frank Miller (DC) decreta a maioridade nos quadrinhos, ao trazer um *Batman* sombrio, amargurado e violento.

[247] Sobre fanzines ver mais em: MAGALHÃES, Henrique. "O rebuliço apaixonante dos fanzines". João Pessoa: Marca de Fantasia, 2011. Série Quiosque nº 27 versão ebook.

[248] "Documento Especial" Tema: Mercado dos quadrinhos nos anos 1980. Rede Manchete. Direção Geral: Nelson Hoineff. Finais dos anos 1980.
Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=sVnCcsU2Hbk

[249] Idem.

mercado serão os gibis para adultos, que vão conquistar uma nova fatia do mercado – um público jovem que consumia apenas os quadrinhos estrangeiros. Quadrinhos de terror e quadrinhos altamente eróticos começavam a ser consumidos em grande quantidade.

Em meio a esse cenário, Angeli e Laerte, vindos do quadrinho político, se deparam com a contracultura (pelas mãos de Glauco). *Chiclete com Banana*, de Angeli; *Geraldão*, de Glauco; e *Piratas do Tietê*, de Laerte[250] vieram ajudar a estabelecer o quadrinho *underground* no Brasil. Junto com a revista *Circo*, essas revistas - todas publicadas pela *Circo Editorial* - passam a ser um marco que impulsionaria as editoras a explorarem esse filão.

A crítica da vida política é agora repassada à vida cotidiana, aos comportamentos e aos costumes. Vários quadrinistas passaram a abordar temas do cotidiano e modismos da classe média abastada das metrópoles.[251]

A *editora Circo* vai surgir em meio a um contexto cultural e social marcado por muitas mudanças principalmente no que se refere ao comportamento e a cultura, com o surgimento de uma produção cultural independente, principalmente em São Paulo. Embora a capital paulista fosse um pólo de cultura importante e efervescente, que recebia e produzia espetáculos, shows e mostras, uma parte da intelectualidade e dos artistas da época procurou caminhos novos e outros tipos de recursos, à margem do Estado ou dos promotores tradicionais.

Um exemplo foi a produção cinematográfica paulista, que, mesmo sem as verbas da Embrafilme, empresa estatal que investia no cinema brasileiro, conseguiu se manter ativa.[252] As pequenas produtoras foram responsáveis por filmes com temáticas e posturas estéticas diferentes de outras produções da época. Surge uma nova geração de cineastas em São Paulo, onde se destacam Sérgio Bianchi (*Mato eles?*, 1982), Hermano

[250] Juntos eles produziram as histórias de *Los Três Amigos* (sátira western com temáticas brasileiras). Mais tarde juntou-se a "Los Três Amigos" o quadrinhista gaúcho Adão Iturrusgarai. Os quatro publicam até hoje* na Folha de São Paulo e lançam álbuns por diversas editoras (mas principalmente pela Devir). A folha também publica tiras de Caco Galhardo (*Pescoçudos*) e Fernando Gonsales (Níquel Náusea).

[251] A partir de 1979, quando teve início a abertura política, até o final de 1984, quando o ciclo militar foi encerrado, o humor político continuou presente, tanto nos jornais alternativos e da grande imprensa, como em revistas, a exemplo de *Careta*, que havia retornado às bancas e também nos trabalhos dos irmãos Paulo e Chico Caruso, que captaram com seus traços os casuísmos e arbitrariedades cometidas pelos governantes.

[252] O governo civil-militar chegava ao fim, sob forte recessão econômica e o cinema enfrenta grave crise também. Os exibidores rebelaram-se contra a obrigatoriedade de exibir títulos nacionais e, sem verbas, a Embrafilme deixou de financiar a produção que decaiu vertiginosamente. As funções da Embrafilme começaram a se esvaziar , em 1988, com a criação da Fundação do Cinema Brasileiro. Sobre a EMBRAFILME, ver mais em: GATTI, André; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.

Penna (*Sargento Getúlio*, 1983), André Klotzel (*A marvada carne*, 1985) e Sérgio Toledo (*Vera*, 1987), mas seus filmes são vistos basicamente em festivais.

Na música, o teatro *Lira Paulistana*[253] foi o habitat natural de músicos e compositores novos, como Arrigo Barnabé, líder da vanguarda paulista, e Itamar Assumpção e um dos palcos do cenário *punk* de São Paulo.[254] Já "no Paulicéia, a moçada desvairava".[255] Havia ainda os grupos *Língua de Trapo* e *Premeditando o Breque* que associavam humor às letras urbanas e irreverentes de suas composições, que utilizavam ritmos diferentes. No teatro, o *Grupo Ornitorrinco*[256] levava aos palcos peças irreverentes, como *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, e *Teledeum*.

Numa vertente recente das modernizações ocorridas inicialmente nas cidades estadunidenses nos anos 1970 e notadamente nos anos 1980, estruturam-se em São Paulo, novos "centros especializados", gerenciados pelo capital privado, tais como complexos empresariais, condomínios e bairros "fechados", hipermercados e *shopping centers*, cuja ampliação trouxe expressivas transformações à cidade. Os espaços são reordenados e também as relações entre grupos sociais e vão favorecer a aparição de nos grupos sociais ou tribos urbanas.[257]

São Paulo torna-se uma cidade que se moderniza, mas de maneira extremamente

---

253 O teatro, era um velho depósito de loja de ferragens que foi transformado pelo engenheiro civil Wilson Souto (Gordo) no porão mais alternativo da cidade de São Paulo, com capacidade para 200 pessoas e localizado embaixo da rua Teodoro Sampaio (vila Madalena). Foi inaugurado em outubro de 1979 com a peça É fogo, paulista! Atuada pelo próprio. In: BYRAN, Guilherme. *Op. cit*, p. 54.

254 O movimento espalhou-se por diversas regiões metropolitanas de São Paulo, com maior expressividade no centro da capital enfatizado pelo fator midiático (*punks* da *city)* e na região industrial do ABC (*punks* do ABC), onde obteve formas mais expressivas e radicais, estando envolvido com as lutas operárias e sindicais ocorridas no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Como observa Leonardo Teixeira, os *punks* da cidade reuniam-se nas grandes galerias (Centro Comercial de São Paulo-Shopping), precisamente na Punk Rock Discos, na Estação São Bento do metrô e no Templo do Rock, no alto do Pari. Já os punks do ABC, em sua grande maioria operários, por localizarem-se numa região industrializada e num período de inúmeras movimentações grevistas provocadas pela crise econômica e extrema repressão sobre a classe trabalhadora, acompanharam e atuaram paralelamente aos movimentos sindicais entre os anos de 1979 a 1983. Eram mais ativos politicamente, estando engajados nas questões sociais. Reuniam-se nos escassos clubes ou salões especializados no gênero, em especial o pioneiro SBEROC – Sociedade Beneficente Esportiva e Recreativa Oswaldo Cruz, em São Caetano do Sul. In: TEIXEIRA, Leonardo Aldemir. "Apresentação" In: *O movimento punk no ABC paulista. Anjos: uma vertente radical.* (dissertação mestrado/Ciências Sociais). São Paulo: PUC/SP, 2007, pp.4-13.

255 MOTTA, Op. cit, p. 331.

256 Como o *Asdrúbal trouxe o trombone* no Rio de Janeiro, este grupo funcionava como uma cooperativa. Surgido em 1977, contava com as presenças de Carlos Eduardo Rosset (Cacá Rosset), com Maria Alice Vergueiro da ECA, professora de Cacá. Já em 1982, o grupo foi reforçado por, entre outros, Denise Del Vecchio, Chiquinho Brandão, Tânia Alves e Elba Ramalho. O *Ornitorrinco* aliava o deboche à intensa pesquisa teórica da tradição das vanguardas teatrais e a provocação constante do público. Aproximando-se da arte circense, o grupo também contava com música ao vivo na maioria dos espetáculos. In: BYRAN, *op cit.* pp. 54 e 55.

257 FRÚGOLI JUNIOR, Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social.* São Paulo: Marco Zero, 1995, pp.74-75.

heterogênea, com determinados "bolsões" de riqueza em meio a grandes áreas com sérios problemas sociais. De forma dramática, vão conviver aspectos tradicionais e modernos, exacerbando as diferenças sociais.

Nessa conjuntura ocorreu a criação da *Circo Editorial*, que durante mais de uma década, lançou diversas revistas de quadrinhos de humor, reunindo os talentos de artistas brasileiros e revistas independentes da década de 1970. Dentre elas podemos citar: Seu idealizador foi Antonio de Souza Mendes Neto, mais conhecido como Toninho Mendes.

A data escolhida para a criação da *Circo Editorial* foi 26 de abril de 1984, dia em que o congresso votaria a Emenda Dante de Oliveira, que previa o restabelecimento da eleição direta para presidente da República. O país se mobilizou de norte a sul em gigantescos comícios, mas, votada no Congresso, em novembro de 1984, a proposta foi derrotada. Apesar de a emenda não ter sido aprovada e as eleições diretas para presidente não serem realizadas naquele momento, o ciclo de governos civil-militares, que completava duas décadas, agonizava. Os rigores da censura haviam diminuído, mas não desaparecido. Essas condições foram muito favoráveis para a concepção de uma editora como a *Circo*. Seu nascimento está diretamente relacionado ao movimento da abertura democrática.

Luiz Gê, além de publicar seus trabalhos na *Circo Editorial*, também foi editor da revista *Circo*, que estreou em outubro de 1984 e abriu espaço para novos artistas.

Fig. 23 - Capa revista *Circo*. Ano I N.º 1 outubro de 1986. Acervo Guia dos Quadrinhos

Ao lado de trabalhos realizados por artistas brasileiros, foram publicadas histórias de quadrinhistas europeus como Moebius, Abuli e Bernet, Liberatore, Dionnet e Frank Margerin, entre outros, e norte-americanos como Robert Crumb, todos relacionados ou advindos da produção *underground*, totalmente fora do padrão Disney, Marvel ou DC. A publicação teve apenas oito números (além da edição especial com os *Piratas do Tietê*, de Laerte. A primeira edição exclusiva do autor a sair em bancas), encerrando-se em 1988, após a partida de Luis Gê para a Inglaterra.

Entender a trajetória da *Circo* é muito importante, pois nos ajuda a compreender a evolução dos quadrinhos brasileiros neste período pelas seguintes razões enumeradas por Nadilson da Silva: ela estabeleceu um novo momento para os quadrinhos para adultos, visto que agora estava inserida no mercado e competindo com o material importado; identificou uma audiência disposta a comprar quadrinhos de alta qualidade (um público até então não explorado: jovens na faixa dos 15 aos 25 anos [258]) e chamou a atenção dos leitores para a qualidade do material de quadrinistas nacionais, muitos deles postos à margem pela mídia tradicional.[259] Em relação ao formato, *Circo* tinha uma combinação de cores na capa, em papel espesso, e páginas em preto e branco de papel jornal, o que foi um estilo inovador.

Um ponto importante para o surgimento da editora foi a participação de Chico Caruso. Foi ele quem investiu o dinheiro necessário para a edição de seu livro e o de Angeli. Os dois primeiros números da Série Traço Riso: *Não tenho palavras* de Chico Caruso e *Chiclete com banana*, de Angeli. A coletânea de Angeli acabou sendo lançada antes, pois o volume de Chico Caruso deveria reunir charges políticas que apresentassem o resultado da campanha das Diretas-já.[260]

Com o sucesso da série, Toninho Mendes investiu no lançamento da revista *Chiclete com Banana*, que tinha Angeli como editor e se autodenominava *udigrudi*.[261] *Chiclete com Banana* é com certeza o título mais importante da *Circo Editorial*,

---

[258] SILVA, Nadilson, *Op. Cit*, 2003, p.27.
[259] SIlVA, Nadilson, *Op, cit*, online, p.8.
[260] SANTOS, Roberto Elísio. *O quadrinho alternativo nas décadas de 1980 e 1990.* Setembro de 2007, p. 6. In: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0223-1.pdf Consultado em 20/03/ 2010.
[261] Como já foi colocado Angeli flertava com algumas correntes da contracultura e isso tinha grande influência em seu trabalho. O próprio nome da revista *Chiclete com Banana*, uma influência da música homônima de Gordurinha, parece revelar a percepção dos autores para um novo momento de abertura da cultura urbana brasileira. O chiclete, como aquilo que é industrializado, artificial, icônicamente americano e a banana, algo atrasado, natural, mas icônicamente nacional parecendo dizer que somos essa mistura que abriga grandes contrates. Isso parece ficar evidente na fala de Angeli que afirma que seus personagens são universais, mas com um diferencial: "Eles são do *udigrudi*. *Underground* tupiniquim é a coisa brasileira". Entrevista que consta nos extras do filme-animação *Wood e Stock, Op. Cit*, online.

chegando a vender mais de 120 mil exemplares por edição, e que teve a maior duração (foram 24 números), sendo publicada de outubro de 1985 a novembro de 1990, além de quatro edições especiais: *Bob Cuspe* (1987), *Rê Bordosa – A morte da Porraloca* (1987), *Abaixo a direita*!(1990) e *Histórias de Amor* (1990) e outros títulos derivados que foram publicados até 1995, *Série Tipinhos Inúteis*, *Chiclete Remix* e *Rê bordosa – Memórias de uma Porraloca* (1995), *The Best of Chiclete com Banana – 10 an*os (1995).

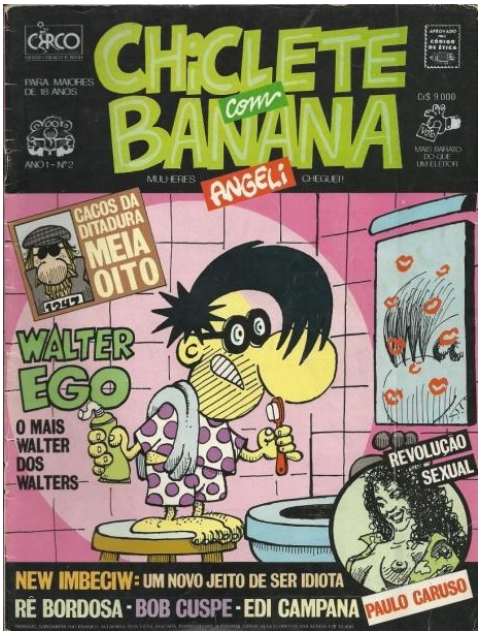


Fig. 24 – Capa revista *Chiclete com Banana* Ano 1 Nº 2 1985. Acervo pessoal

A *Chiclete* nasce após Tancredo de Almeida Neves ser eleito em 15 de janeiro de 1985, pelo voto indireto do Colégio eleitoral, o primeiro presidente após o ditadura civil-militar de 21 anos.[262] Entretanto, na véspera de sua posse Tancredo é internado, vindo a falecer 38 dias depois. Ante o adoecimento de Tancredo, José Sarney, assume como vice-presidente, em 15 de março de 1985 e com seu falecimento em 21 de abril, Sarney torna-se o titular do cargo de presidente da República.

A morte de Tancredo Neves e conseqüentemente a posse do seu vice José Sarney, ex-aliado do regime civil-militar, faz com que a Nova República perca "muito de sua credibilidade duramente alcançada junto à opinião pública brasileira".[263] Como aponta Maria Helena Capelato: "morto o "salvador", reinou em seu lugar a desilusão, o

[262] É importante destacar que no início da publicação da revista a média de idade de Angeli e colaboradores variava de 24 a 35 anos. Angeli tinha acabado de completar 29 anos quando a lançou.
[263] PENNA, Lincoln de Abreu. *República Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 307.

desengano"[264] e esta situação de apatia de parte da sociedade, intensificada pelas sucessivas crises econômicas ao longo dos anos 1980 se refletirá na revista.

A *Chiclete com Banana* e a *Circo* conseguiram criar um novo estilo de quadrinhos brasileiros e, ao mesmo tempo, identificaram os leitores potenciais para esse tipo de quadrinhos. A utilização de autores da década de 1970 criou certa relação entre as duas décadas: enquanto por um lado elas estavam complemente inseridas no mercado tradicional, utilizando o mesmo processo de distribuição e consumo, havia certa ideologia alternativa permeando suas páginas.

Considerando-se o mercado, a abrangência também mudou. Enquanto os quadrinhos e revistas da década anterior foram basicamente distribuídos em São Paulo e Rio de Janeiro, esses novos quadrinhos e revistas eram amplamente distribuídos por várias partes do Brasil, até mesmo por via aérea.[265]

A *Chiclete* fazia parte de um movimento maior dos quadrinhos brasileiros, que não se resumia apenas a produção paulista, na qual se inserem Angeli, Glauco, Laerte, Fernando Gonsales como destaques, mas que tinha representantes no Rio Grande do Sul com (Edgar Vasques, Luis Fernando Veríssimo), no Rio de Janeiro com (Miguel Paiva), e em Pernambuco, onde foi criada a PADA (Produtora Artística de Desenhistas Associados), uma associação para criação e publicação de quadrinhos diretamente para as bancas de jornal.

De acordo com Toninho Mendes,[266] esse era um momento excelente para publicar um novo tipo de revista em quadrinhos por três motivos principais: havia um novo momento na história brasileira com o fim da ditadura militar; o trabalho de alguns autores estava de muito boa qualidade e essa seria a primeira revista em quadrinhos para adultos feita exclusivamente por autores nacionais. Antes desse momento *Mad* era a opção principal.

A *Chiclete com Banana* era apresentada em formato americano, com capa colorida e miolo com 48 páginas em preto e branco (passando mais tarde para 52

---

[264] CAPELATO, *Op. cit*, p. 57. Maria Helena destaca em seu livro como a imprensa elevou a figura de Tancredo a um verdadeiro rei, pai de todos os brasileiros, no período de sua eleição. A cobertura massiva de sua doença e posterior morte transformou a situação num verdadeiro show midiático.

[265] A *Chiclete com Banana*, por exemplo, era impressa pela Companhia Litográfica Ypiranga do Grupo Folha e mais tarde pela gráfica Parma e a distribuição era feita pela DINAP, empresa do grupo Abril. Os quadrinistas tiveram que se adaptar a um esquema baseado em uma grande produção e distribuição. A oposição entre o que era alternativo e comercial se dilui ou pelo menos é adotado um estilo que tendia à mistura dessas propostas. E parece ter sido exatamente essa mistura que consolidou os quadrinhos brasileiros para adultos.

[266] Entrevista com Toninho Mendes, 7 de Dezembro de 1994. *Apud*. SILVA, Nadilson, *Op. cit*, 2002, p.9.

páginas com algumas páginas coloridas) e periodicidade bimestral, a revista tornou-se o padrão para outras publicações da editora.

> O número 1 de Chiclete com Banana foi às bancas em outubro de 1985, quando entrou em cena a chamada Nova República. Depois de 21 anos de ditadura, os generais trocavam a farda pelo pijama. Cambaleante, o país tentava respirar. Em suas 24 edições, a revista presenciou a volta das eleições diretas, o recuo da sacanagem por causa da aids, a inflação delirante, o movimento *punk*, o congelamento de preços, o modismo *new wave* e, por incrível que pareça, quatro moedas circulantes: o cruzado, o cruzado novo, a URV e o real.[267]

A revista que vinha com um selo de "aprovada no código de ética"[268] para adultos foi sucesso de vendas a ponto de "puxar" outras publicações da *Circo* e muitas outras iniciativas editoriais de quadrinhos para adultos.[269] Com tiragem inicial de 20 mil exemplares, pulou para 40 mil no terceiro número e chegou à marca de 110 mil exemplares (número nunca igualado por uma HQ independente no Brasil) nas bancas nos números 7 e 8 para depois se estabilizar nos 60 mil exemplares. Durante cinco anos a revista conseguiu manter-se com periodicidade (mais ou menos) bimestral completando 24 números e algumas edições especiais. Além de personagens inéditas, a revista também trazia histórias daquelas que já haviam sido publicadas na imprensa, fundamentalmente no jornal *Folha de São Paulo*, como Bob Cuspe e Rê Bordosa.

Angeli foi criando personagens para traduzir a "fauna" revelada com a queda da ditadura. Esta galeria de personagens foi definida por Moacy Cirne como "o mais delirante e esporrento, em sendo cruelmente patético, dos universos ficcionais da nossa

---

[267] *Antologia Chiclete com Banana*. Número 1- Junho de 2000, p. 2.

[268] O selo de aviso "Aprovado pelo código de Ética" estampado em muitas capas de revistas desde a década de 1960 continuou a existir até os anos 1988. O Código de Ética dos Quadrinhos Brasileiros não é nada mais do que uma cópia do "Comics Code" americano, que existe até hoje nos Estados Unidos. Adotado pelas grandes editoras, durante o regime civil-militar, por sofrerem críticas de religiosos, grupos moralistas formados por pais e professores em relação as suas publicações de quadrinhos adultos de terror e charges, as editoras Abril, Empresa Gráfica o Cruzeiro, Rio Gráfica Editora (RGE) e Editora Brasil América Ltda (EBAL) criam sua versão brasileira para o código em 1961, sendo este mais ameno que o americano. As editoras anteciparam-se ao decreto 52.497 e se auto-regularam e também procuraram evitar o ataque dos críticos. A censura foi voltada muito mais para as capas das revistas, em relação ao uso de palavras e imagens impróprias, do que ao seu conteúdo interno. Anos mais tarde deixou de ser usado pelas próprias editoras que o criaram, restringindo-se apenas a colocar nas capas a censura por idade. Ver mais em: JUNIOR, Gonçalo. *A guerra dos gibis*: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

[269] Por exemplo, grandes editoras como Abril e Globo, começaram a publicar quadrinhos para adultos baseados em material importado. Os quadrinhos de *Batman* são ressuscitados ao mesmo tempo em que o filme é lançado. Para se ter uma idéia Batman vendeu cerca de 300 mil cópias, tendo o suporte de uma grande campanha de marketing que envolveu todos os grandes veículos de mídia. In: SILVA, Nadilson, *Op. cit*, 2002, p.13.

'banda desenhada".[270] Angeli descortinava uma São Paulo pós-industrial cheia de pessoas com "defeitos de fabricação".

Publicar uma revista com essas características pode ser considerada uma grande façanha editorial em um mercado ainda dominado pelos *syndicates* americanos. Esse aspecto não foi ignorado por Angeli, que se utilizou da posição de inferioridade no mercado para demarcar seu produto como uma espécie de resistência cultural.[271]

Chiclete com Banana se diferenciava de outras revistas principalmente por uma característica eclética no conteúdo e no formato, havia uma mistura de textos e quadrinhos em suas páginas, impressas em papel *off-set*, tamanho ofício. Os conteúdos da *Chiclete com banana* enfocavam desde a poesia que se fazia nos meios *undergrounds* paulistas até matérias sobre tribos urbanas do metrô parisiense.

A produção da revista era grosseira, bem aos moldes *do-it-youself* propagado pelo movimento *punk* - nada de *pagemaker* ou super equipes de arte - tudo engendrado pelas mãos de Angeli num esquema que lembrava os fanzines de onde o próprio havia surgido e ele afirma: "Eu fazia desde a cor do logotipo, passando por texto, diagramação da minha revista *Chiclete com Banana.* Se você me der três meses eu te dou uma revista de 60 páginas pronta, desenhada, escrita".[272]

Encontravam-se várias fotonovelas e contribuições de autores convidados que não eram necessariamente quadrinistas, cartas de leitores com direito a resposta, inclusive com a participação da esposa, à época, de Angeli na seção *Pau de macarrão*, onde ela interceptava cartas de fãs um pouco mais afoitas e fazia comentários, tiras de uma página nas contra-capas, piadinhas com os preços, passando pela sessão de cartas bem humoradas (ilustradas por desenhos toscos dos leitores) e pelos relatórios *non-sense.* Além de assuntos não muito convencionais tais como a qualidade dos fósforos, a melhor maneira de cometer suicídio, os banheiros mais sujos, etc.

Essa liberdade, porém, não significou uma falta de limitações para o trabalho dos autores e assuntos tratados; o que aconteceu foi que esses limites eram opostos àqueles colocados as revistas e aos quadrinhos tradicionais, a partir dessa perspectiva os temas que eram considerados imorais pelos valores dominantes eram os que tinham mais chance de serem publicados.

Os temas tratados oferecem um rico elemento para compreender as revista, eles

---

[270] CIRNE, *Op.Cit*, 1990, p. 83.
[271] Baseio-me no conceito de "tática" de Certeau. Ver mais em: CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
[272] DALTO, *Op. Cit.* p.32.

concentram-se em torno de sexo, perversões e cotidiano urbano, abusam do uso de palavrões, gírias, com uma ênfase em experiências diárias comuns. Também eram tematizados elementos regressivos, havendo uma tendência constante de se referir a palavra "merda", comportamentos perversos, como voyeurismo, temas tabus e outros considerados de mau gosto como vômito, peido, etc.

As histórias recheadas de sexo, palavrões, drogas e violência podem não provocar tanta repulsa hoje, mas na época eram um grito de subversão numa sociedade que saía de 20 vinte anos de ditadura. O estilo *underground* da revista quebrava o padrão de humor brasileiro, inexistente na turma do Pasquim - dignos antecessores dessa anárquica proposta, resultando no enorme sucesso da *Chiclete com Banana*.

Do *punk* ao neopsicodelismo, do machismo cafajeste ao feminismo impudico, da militância de esquerda ao individualismo exacerbado ou à completa falta de caráter, as personagens percorriam o caminho do humor cáustico e escrachado, expondo sempre o lado mais grotesco da personalidade humana, zombando do cotidiano das pessoas da grande cidade, tornando burlesca uma situação comum levada ao seu extremo. Este humor torna-se ainda mais eficaz porque, traduzido graficamente, o traço caricatural tende sempre para o exagero de formas e feições, realçando a fealdade das personagens.

Mesmo com a linguagem utilizada a revista procurava chamar a atenção do leitor para problemas sócio-políticos da época. Mostrando o descontentamento com a situação naquele momento, as questões propriamente ético-políticas da existência, a descrença com o futuro, etc. O editorial da 1ª edição da revista deixa bem claro a linha de humor que será seguida e qual era o maior "inimigo" da revista:

> O ser humano é meio panaca mesmo. Alguns engolem fogo, outros escalam o Monte Everest, outros ainda deitam em cama de prego; e nos resolvemos fazer um gibi – ou seria revista? – de galhofa para galhofeiros. Dois pontos, entre outros, são difíceis nessa façanha editorial: primeiro concorrer com o pato idiota aí de cima; e segundo fazer galhofa num país onde ultimamente todo mundo se leva muito a sério. Não! Não vamos encher seu saco narrando as desventuras do desenhista nacional contra um bando de patos afeminados e não assumidos, pois você não comprou essa revista – ou seria gibi? – para ouvir lamúrias, e nem vamos derrubar o governo da Cisjordânia, se é que lá tem governo. Queremos

> com esse gibi - ou seria revista? – apenas beliscar a bunda do ser humano para ver se a besta acorda.[273]

Na revista, Angeli pôde desenvolver de uma maneira mais elaborada suas personagens, que na maioria das vezes representavam tipos urbanos da grande São Paulo. Ele começa a dialogar com o movimento *punk* e outros grupos sociais (alternativos). Emerge um interesse em refletir o cotidiano a partir desse modo alternativo de viver a vida. Nessa fase, Angeli passa a satirizar os projetos de transformações sociais que marcaram a modernidade.

Inicialmente a revista era praticamente toda editada com textos e quadrinhos de Angeli, com algumas poucas participações especiais. Os leitores sempre tiveram lugar de destaque na seção de cartas que, em suas quatro páginas, trazia também as respostas do editor. Depois de um séqüito razoável de leitores nas bancas e da consolidação das vendas, a *Chiclete* aumentou a participação de colaboradores.

No número 16, a revista lançou o primeiro número do suplemento JAM que reunia trabalhos bem diversificados em doze páginas dentro da revista - da coluna "Banana Purgativa" de Glauco Mattoso à "Sindicato da Natureza" de Roberto Piva e aos textos de Furio Lonza dos então iniciantes quadrinistas Newton Foot e Fábio Zimbres aos veteranos Laerte e Luiz Gê e às ilustrações de Rubem Grilo e Mariza Dias.

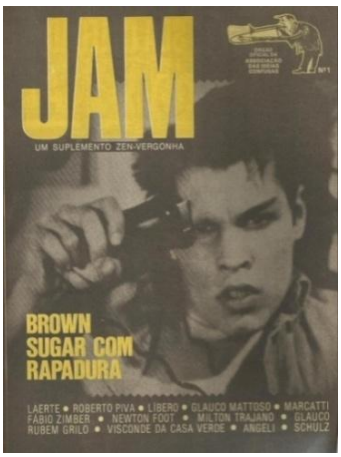


Fig. 25 – "Suplemento JAM". CB Ano III Nº16 novembro-dezembro de 1988.

Tudo em JAM era o que o nome pretendia: uma *jam session.*[274] O suplemento JAM enriqueceu o número de participações na revista e parece ter contribuído para seu

[273] *Chiclete com Banana* n° 1, *Op. cit*, p.3. O pato a que se referem é o *Pato Donald*, acima do editorial há um desenho onde os personagens da revista estão em uma esquina esperando o *Pato Donald* para supostamente dar-lhe uma surra.

redirecionamento gráfico e editorial que nos números seguintes, se apresentou mais bem definida graficamente e amadurecida editorialmente. Deixou um pouco de lado seu humor besteirol, sem compromisso, para incrementar a participação de outros artistas que deram um tom diferente à revista: ficou mais variada, mais aberta a outros tipos de humor e levou aos leitores concepções diferentes em quadrinhos humorísticos, em quadrinhos eróticos e em textos cuja proposta não era apenas o escracho, mas a informação e a opinião.

Com o sucesso da revista, Angeli passou a comandar um programa de rádio, *Rádio Chiclete-Banana FM,* transmitido pela rádio paulistana 89 FM que contava com radionovelas de Cacá Rosset, teatrólogo e fundador do grupo *Ornitorrinco,* crônicas a respeito de pedolatria lidas por Glauco Mattoso e dramatizações de quadrinhos feitas por Luiz Gê. Foi neste período que Angeli tomou a audaciosa decisão de matar sua principal personagem: *Rê Bordosa*. O artista temia transformar-se em um autor preso a uma personagem. Assim, coloca nas bancas uma edição de luto de *Chiclete com Banana*, e lança o livro *Rê Bordosa 1884-1987 - A morte da porraloca*, um assassinato de Angeli. O cartunista mata a personagem de "tedius matrimonius", contraído por Rê ao se casar.

Por meio do periódico, Glauco popularizou sua personagem Geraldão, responsável por divertir a partir de idéias psicológicas, como o complexo de Édipo, a dependência emotiva e o complexo de Peter Pan.

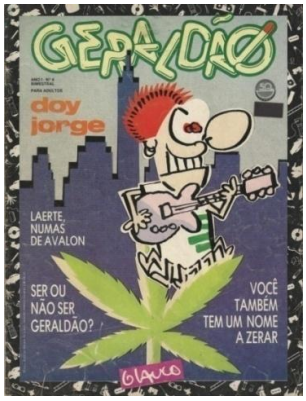


Fig. 26 – Capa revista *Geraldão.* Ano I nº 6 Abril de 1988. Acervo pessoal

Além de Casal Neuras, um casal que vivia brigando e tentando viver a revolução sexual, e Doy Jorge, roqueiro viciado que parodiava o artista Boy George, cantor do

[274] À semelhança das *jams* jazzísticas que se estenderam, depois, a outros gêneros musicais. Ou seja, a reunião do trabalho de vários artistas de estilos diversos cujo resultado era um encontro de caráter meio improvisado, mas que atingia uma certa harmonia no seu conjunto.

grupo *Culture Club*, ícone dos anos oitenta graças às constantes internações por abuso de drogas, seu visual andrógino e sua assumida homossexualidade.

Laerte comparecia bimestralmente com os Piratas do Tietê. Outros ilustres colaboradores, foram Paulo Caruso, Marcatti, Reinaldo e Cláudio Paiva, que faziam outro periódico cômico do período, o *Planeta Diário*. Seguindo o mesmo projeto da *Chiclete*, a revista *Piratas do Tietê* contava com histórias e tiras elaboradas por Laerte e também com a colaboração de outros artistas, além da publicação de autores estrangeiros, como Harvey Pekar e Robert Crumb.

Lançada em maio de 1990, a publicação teve 14 números publicados até abril de 1992. Os primeiros seis números foram impressos em formato menor e na horizontal, o que impedia sua exposição nas bancas de jornal. A partir da edição 7, de dezembro de 1990, passou a seguir o formato da *Chiclete com Banana* e da *Circo*. Outra publicação de Laerte foi a revista *Striptiras* (uma referência ao termo que designa a tira de quadrinhos publicada nos Estados Unidos, *comic-strips*), que durou 15 números, de março de 1993 a dezembro de 1994, e reunia diversos personagens de Laerte, como *o Zelador, o Síndico, Gato e Gata, Fagundes o Puxa-saco, o Grafiteiro, além dos Piratas do Tietê.*

Fig. 27 – Capa revista *Piratas do Tiête* Ano I Nº 1 Maio de 1990. Acervo pessoal

Laerte aponta dois fatores que contribuíram para a significativa mudança de rumo que se dá em sua vida nesse período: a abertura política e o sucesso comercial da revista *Chiclete com Banana*.

> (...) eu entrei numa puta crise, com Gazeta Mercantil, Partido Comunista, com meu casamento, e me veio a vontade de fazer o que eu tava a fim mesmo, e eu

> tava a fim de fazer quadrinho. O Angeli já tava fazendo a Chiclete com Banana, e foi o que possibilitou. Aí o Toninho Mendes me fez uma proposta.[275]

A revista *Níquel Náusea* de Fernando Gonsales foi lançada em 1986 pela editora Press, antes de ser editada pela Circo, em novembro de 1988, que a publicou até o número 10, em setembro de 1990.

As tiras de *Níquel Náusea* também foram reunidas no segundo número da *Coleção Circo*. Essa coleção teve apenas seis edições em formato horizontal, publicadas em 1991, e ofereceu aos leitores tiras e cartuns realizados por Laerte (*Fagundes o Puxasaco*), Edgar Vasques (*Rango*), Maringoni (*Deus e o Diabo na Terra da Mídia*), Amorin e Dil Márcio.

Outras publicações da *Circo Editorial* também tiveram vida efêmera. Uma delas foi a *Lúcifer*, que teve dois números, lançados, respectivamente, em novembro de 1994 e abril de 1995, e deveria ser um espaço para artistas novos e veteranos dos quadrinhos alternativos, como Lourenço Mutarelli, Osvaldo Pavanelli, André Toral, Mosquil, Maringoni, entre outros. Outra publicação de vida curta foi *Big Bang Bang*, que aglutinou trabalhos do artista gaúcho Adão Iturrusgarai quatro edições lançadas de junho a dezembro de 1994.

Com a chegada dos anos 1990, *Chiclete com Banana* foi cancelada. O álbum *FHC, Biografia não autorizada* lançado em agosto de 1995, de Angeli que reunia charges do período de governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (199 a última publicação da editora.[276]

Além de problemas de gestão administrativa, o término da *Circo Editorial* foi ocasionado pelas oscilações da economia brasileira nas décadas de 1980 e 1990. A "decadência" da *Circo Editora* se dá durante o início do período do Governo Collor e seus diversos planos econômicos que agravaram a escalada da inflação e dificultaram a produção editorial de quadrinhos, contribuindo para o fechamento de diversas editoras alternativas. Quando a editora recebia o pagamento da distribuidora, dois meses depois da publicação de uma revista, não conseguia arcar com os custos de produção do próximo número, o que obrigou a editora a fechar no final de 1995.

O motivo para o término da editora, segundo Laerte,

---

[275] *Panacea* nº 36, *Op. cit*, online.

[276] O álbum reúne uma compilação de charges sobre a trajetória dos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, que foram publicadas no jornal *Folha de São Paulo*, na década de 1990.

> Foi uma combinação de crise econômica do país com uma falta de fôlego financeiro da editora, como comprar papel, fazer estoque e tátátá com uma estafa dos autores, mesmo porque cada revista daquelas era feita por uma pessoa, basicamente. A *Chiclete com Banana* era feita pelo Angeli, a *Piratas* era feita por mim. A *Geraldão* não era feita pelo Glauco, ela era feita pelo Toninho. O estafado no caso do *Geraldão* era o Toninho. Mas enfim, era uma coisa assim "one man show", então o sujeito agüenta durante um tempo só, depois... [277]

A divulgação dos trabalhos de Angeli, Laerte, Glauco e de outros cartunistas sofreu uma mudança, uma vez que seus projetos deixam de ser publicados pela *Circo Editorial* e todo material passa a ser divulgado por grandes editoras, como Devir, L e PM, etc.

Quando observamos esse período, percebemos não só a retomada da democracia, mas também da emergência do conservadorismo direitista. Dá-se uma transição de um tipo de construção artístico-cultural *underground* para projetos mais voltados para uma perspectiva *mainstream*. Entretanto, a narrativa de Angeli, Laerte e Glauco ainda parte de uma percepção crítica, seja em relação ao político, econômico ou cultural e provavelmente, isso se deva ao fato de seus trabalhos procurarem refletir a realidade social.

2.3 – A "pancada" do leitor.

Uma das características que podem ser destacadas em relação as revistas publicadas pela editora *Circo*, principalmente a *Chiclete com Banana*, era a relação mais próxima que elas tentavam estabelecer com os leitores. Algo que era parcialmente conseguido através do espaço reservado para as cartas de leitores que tinham suas cartas respondidas numa espécie de "conversa" e até mesmo seus desenhos publicados.

Angeli por exemplo, incentivava a publicação de fanzines, exibindo sua capa e o endereço para correspondência. Esse espaço indica por um lado os tipos de leitores que estavam sendo alvo das revistas e por outro oferecem um tipo de retorno das demandas dos leitores em relação a elas. O simples fato de esses quadrinhos terem essas características, associadas a falta de propagandas em suas páginas os levou a serem associados a uma tradição similar aos *undergrounds* e fanzines.

---

[277] Entrevista "Laerte na Funarte", *Op. cit*, online.

A relação que estas revistas estabeleciam com seus leitores era bem diferente da estabelecida entre as revistas mais comerciais e seus leitores, muitas vezes com subseções dedicadas às "tribos urbanas". Na *Chiclete com Banana* esse espaço para as "tribos" era chamado *suburbanos* e teve grande repercussão entre esse público, principalmente o público *punk*.

Nesse momento, a única forma utilizada para avaliar o desempenho da revista era através do número de revistas vendidas, não havia qualquer pesquisa de audiência para identificar uma possível aceitação desses quadrinhos. Depois de algumas edições, a sessão de carta de leitores ofereceu informações importantes sobre alguns tipos de leitores que consumiam a revista.

A década de 1980 significou para um segmento da juventude a materialização da crise do sonho das "revoluções socialistas" e essa crise afetou o aspecto libertário e comunitário do seu ideário (itinerante dos anos 1960). A revista *Chiclete com Banana* e seus leitores, surgem neste contexto fazendo uma leitura deste período a partir de uma perspectiva social e cultural crítica.

Essa juventude que cresceu durante a ditadura civil-militar, foi uma geração que também produziu cultura, construiu outras formas de sociabilidade - com seus próprios conflitos e outras questões - e contestou de outras maneiras o próprio *sistema*, o que contribuiu na constituição dos sujeitos e atores sociais.

A juventude dos anos 1980 não estava alheia ao seu contexto político, econômico e cultural. A perspectiva sombria de alguns grupos – *darks* e *punks* –, por exemplo, era uma forma de não aceitar a cultura tradicional e os "caminhos" que a sociedade estava desenvolvendo. Esses grupos também possuíam um caráter transformador e produziam mudanças reais no social, suas atitudes em chocar e agredir culturalmente foram formas de crítica social.

O cenário urbano foi fundamental para essas expressões multifacetadas, pois as cidades são um espaço-tempo com diversas formas de vida, algo que era bem representado nas falas desses atores sociais em seu espaço na revista. Desta forma, observar as falas dos leitores pode nos ajudar a refletir o grande paradoxo de sua geração, do Brasil e do mundo e apontar para as contradições de seu tempo, momento rico no qual a liberdade democrática voltava a vigorar e, ao mesmo tempo, as utopias desabavam junto com o Muro de Berlim.

Ao avaliarmos a obra de Angeli, percebemos que essas características presentes em seus personagens estão relacionadas ao momento político de então. No que se refere

a Angeli, especificamente, sua obra não só refletia esse contexto dos anos 1970/1980, como acabou apresentando características autobiográficas.

Como pode ser visto nesta fala abaixo:

> Eu considero os meus personagens uma espécie de auto-análise porque todos eles representam uma certa dificuldade minha como pessoa. Sou de família italiana, criada na periferia, fui criado para ser um cara de porta de bar, mexendo com mulher que passa. E aí criei um personagem chamado Bibelô que é um machão que trata as mulheres da maneira mais porca possível. Ele tem uma frase que inclusive o Ruy Castro usou no livro *O Amor de Mau Humor*: "Pô, essas mulheres são chatas. A gente leva pra passear, leva no zoológico, leva no cinema e ainda insistem pra gente levar elas ao orgasmo" (risos). É o típico machão. E toda vez que eu sinto que está saindo pra fora esse machão, lembro que é ridículo ser igual ao Bibelô**.** Eu fui *office-boy* e tive altos problemas de dinheiro na família. Durante muito tempo tinha vergonha disso. Aí fiz o Bob Cuspe e assumi o lado suburbano, periférico, proletário e comecei a ter orgulho da minha origem. Depois que a Rê Bordosa morreu, não bebi mais. Limpei, expurguei todas as coisas ali. Ela fez um sucesso enorme. Eu entrava em qualquer bar, as pessoas me reconheciam: "Você é demais, adoro o bar, adoro o seu trabalho". O meu ego... Aí fiz um personagem chamado Walter Ego pra mostrar quanto é ridículo a pessoa se achar demais.[278]

O *udigrudi* parece estabelecer uma relação privilegiada de percepção da realidade urbana no contexto de abertura democrática pelo qual o país atravessava. Os temas desenvolvidos no *udigrudi* remetem, sobretudo, a crítica ao cotidiano de um grande centro urbano, característica que os diferencia das gerações anteriores. A tematização dessa realidade se constitui em fato novo para o público, pois ao apresentar personagens tão próximas a realidade, a possibilidade de processos identificatórios aumenta e isso parece ficar bem claro, nas falas dos leitores.

A personagem *Bob Cuspe,* por exemplo, torna-se referência para os *punks* e transforma-se inclusive em alvo de disputas de *gangs* rivais que o queriam tomar para si como símbolo de luta. Como pode ser visto nesses comentários:

> Gostei do *Bob*, mas só tenho uma critica a fazer. Na revista n° 1 ele aparece cantando músicas do Raul Seixas e do Ultraje a rigor. Acho isso muito "SHIT". Acho que o *Bob Cuspe* deveria cantar músicas punks ao invés de cantar músicas de playboys.
>
> Marcelo Hishimura – São Paulo, SP.

[278] DALTO, *Op. cit.*, p.31.

> Gostaria de dar um recado ao Marcelo Hishimura, que criticou *Bob Cuspe* por cantar Raul seixas e Camisa de Vênus. Qual é a sua bicho? O movimento punk não se diz anarquista? Anarquismo não quer dizer liberdade?
>
> Eu não entendo essa discriminação. Vocês só entendem como protesto as canções dos seus grupos "punks"? Um movimento que se diz anarquista, pela liberdade, contra o sistema e assume uma atitude segregacionista, entra em contradição com a própria essência do movimento.
>
> Viva o Raul Seixas. Viva o Camisa de Vênus. Viva a puta que o pariu.
>
> Fred Matt - Rio de Janeiro, RJ
>
> É isso aí Fred (você é aquele amigo do Barney?). Bob Cuspe canta qualquer coisa. Um samba, um fado, polka... basta estar de acordo com seu espinhoso pensamento. Bob Cuspe não tem preconceito de espécie alguma. Salvo os medíocres, é claro... E de mais a mais, Inútil do Ultraje é uma das críticas mais sintéticas e bem formuladas que conheço da realidade brasileira e ao mesmo tempo não é infantilmente panfletária como de muitas bandas por aí.
>
> Angeli.[279]

Podemos observar pelo diálogo exposto acima que apesar das características voltadas ao movimento *punk*, Angeli procura deixar a personagem livre. O que lhe permite não se prender a um discurso radicalista, mas a diferentes possibilidades de expressão que digam respeito à intenção de crítica, característica do autor. Outro ponto a ser destacado é o fato de que muitos que seguiam o movimento não tinham muito conhecimento sobre o próprio movimento.

Outro ponto importante a ser analisado e que pôde ser observado na revista por algum tempo, como veremos num exemplo mais adiante, era como o movimento *punk* em São Paulo era muito diverso. Além das diferenças dos *punks* da cidade e dos *punks* do ABC, havia contradições internas dentro dos próprios movimentos. Além da rivalidade bairrista havia também uma questão ideológica, como por exemplo, o anarquismo e maneiras distintas de concebê-lo, entendê-lo e aplicá-lo. O que deu origem a várias *gangs*, cada uma vivenciando o movimento *punk* por óticas diferentes e o que acabou por influenciar a "guerra entre *gangs*", entre os próprios *punks* e entre os *punks* e outras tribos: *skinheads*, metaleiros, *darks*, *new wavers*, *rappers*, etc.[280]

Angeli afirmou em entrevista a revista *Trip* que quando criou o personagem Bob Cuspe, o fez para gozar o movimento *punk* que estava surgindo em São Paulo na época, ele estava muito reticente com o *punk*, ainda tinha resquícios da atuação política e

---

[279] *Chiclete com banana*, *Op.cit*, p.40.
[280] Teixeira, *Op.cit.*.

"achava que era modinha importada, não tava entendendo direito".[281]

O desenhista afirmou que para fazer a personagem ganhar personalidade, começou a ler sobre o assunto, comprou discos *punks*, foi para Paris. Quando leu o livrinho do Antônio Bivar, *O que é punk?* (1982)[282] começou a achar interessante. Como observou em depoimento a Guilherme Byran: "Acho que estou errado. Não é uma moda. É o comportamento de uma juventude proletária".[283] E acrescentou mais tarde: "(...) vi que era minha turma".[284]

Na *Chiclete* Angeli abriu espaço para se falar de tudo, o leitor tinha espaço para criticar tudo que quisesse, desde o governo até a própria revista, passando até por xingamentos ao autor quando havia aumento dos preços. Mas essa era uma rua de mão dupla e Angeli também revidava:

> **Crítica aos leitores**
>
> Estão pensando o quê? Me sufocam de cartas recheadas de contestações, críticas, cobranças mil e acham que não tomarão uns safanões de vez em quando? Pois se enganaram tenho vários puxões de orelhas e darei um da cada vez na seguinte ordem:
>
> 1) (...) o "Upper-Cut" tem perdido o poder de opinião. Neguinho só diz que punk é sujo, que heavy é babaca e coisas assim. O mundo não para aí meus caros, pelo menos tem mais uns dez metros à frente. Se continuarmos assim, xingando a esmo palavrões ao vento, fatalmente o "Upper-Cut" irá encurtando no tamanho e no conteúdo.
>
> 2) Suburbanos, violentamente, suburbanos. O leitor desavisado, que não conhece o pensamento punk, nem o som heavy e muito menos sabe dos carecas do Subúrbio e sobre headbangers, deve ficar de saco cheio ao ler a seção de vocês. Uma gang manda a outra se foder, punks escarram slogans, os heavys retribuem e o leitor no ar, sem entender lhufas. Se o objetivo de vocês é ganhar adeptos, estão usando a tática errada, acho eu. Expliquem-se melhor: Por que quem é contra quem? Não vale coisas do tipo: "Se cruzar com um headbanger filho da puta, eu desço a porrada porque são todos uns cuzões". O que é isso? O que diz isso? Nada de nada! Me interessa é saber porque os headbangers ou qualquer outra gang são uns cuzões? Podem dizer o espaço taí, abertíssimo. Revista nenhuma dedica 4 páginas para os leitores. Terror nuclear, arte descartável, o croquete do boteco da esquina, cultura burguesa... Falem do que quiserem. Menos frases feitas e palavras de ordem, por favor. Isso arrepia os cabelos, mas encurta as idéias.

---

[281] "Páginas Negras" *TRIP.com.br* # 191 Agosto 2010.
Disponível em http://revistatrip.uol.com.br/revista/191/paginas-negras/angeli.html Consultado em: 20 de fevereiro de 2011.
[282] BIVAR, Antonio. *O que é Punk?*São Paulo: Brasiliense, 1982.
[283] *Apud* BRYAN, *Op.cit*, p.155.
[284] *Trip.com.br*, *Op.cit*.

> (...) Por tudo isso, não responderei nenhuma carta nesta edição; Prefiro levar esse papo com vocês, que, aliás, podem até ficar putos e decidirem não comprar mais a revista. Prefiro correr o risco do que terminar babando feito idiota e soltando imbecilidades pelo ladrão. O ideal seria vocês responderem minhas críticas. Discordem, esperneiem, reclamem... vale tudo.. Até homem com homem e mulher com mulher. Só não vale obviedade. De resto é só mandar brasa. Assim vocês continuam com a maior seção de cartas do mundo, o "chiclete" continua vendendo e eu, saldando meu aluguel todos os meses.[285]

Essa dinâmica de diálogo autor-leitor, porém vai tornando-se mais complicada a partir da elevação de produção e distribuição da revista. Segundo Nadilson da Silva, até por uma razão numérica essa relação vai se tornando difícil, "visto que se torna impossível ao autor, até fisicamente, ler e responder a todas as cartas.[286] Mas a seção permanece até o fim da revista em dezembro de 1990. E é possível perceber que ao longo da evolução da revista, principalmente após a inclusão do suplemento JAM, a participação dos leitores também amadurece. As cartas já não falam mais, ou apenas, sobre as brigas entre *gangs*, se focam mais nos comentários dos desenhos e das matérias apresentadas, principalmente, no suplemento JAM.

[285] *Chiclete com Banana*. Ano 2 n° 9. Maio de 1987. São Paulo: Circo Editorial LTDA p.36.
[286] SILVA, Nadilson. *Op. Cit*, 2002, p. 28.

CAPÍTULO III: CHICLETE EU MISTURO COM BANANA

3.1- Humor e representação cultural na revista *Chiclete com Banana.*

Sendo as representações uma das formas como uma sociedade reconhece e expressa sua realidade, podemos recorrer a obras de ficção, como é o caso dos quadrinhos, para compreender o mundo externo a eles. Pois, por mais fantástica que pareça sua realidade, ela guarda fortes semelhanças com a "visão de mundo" de seus autores e do público para quem escrevem. Entendendo-se que o espaço retratado nos quadrinhos é representação, enquanto mediação,[287] do espaço "real", acabaremos por refletir sobre a sociedade em que foram produzidas. [288]

Pensando então os quadrinhos enquanto manifestação artística capaz de apresentar traços importantes de uma sociedade em um determinado período e dentro de um certo contexto histórico, nos aproximamos do que defende Moacy Cirne: "O discurso quadrinizado deve ser entendido como uma prática significante, e mais ainda, como uma prática social que se relaciona com o processo histórico e o projeto político de uma dada sociedade".[289]

Os quadrinhos de acordo com Cirne são, antes de mais nada, uma arte seqüencial,

> (...) uma narrativa gráfico-visual, com suas particularidades próprias, a partir do agenciamento de, no mínimo, duas imagens desenhadas que se relacionam. Entre as imagens, um corte, que chamaremos de corte gráfico - de certo modo, o lugar que marca o espaço do impulso narrativo. Esse corte tanto será espacial quanto temporal (aqui, gerando as elipses: um tempo a ser preenchido, muitas vezes pela imaginação do leitor).[290]

---

[287] Ou seja, tomamos as HQ's como mediadores culturais de uma "visão de mundo", sendo detentoras de ressonância própria. Nesse sentido é pertinente analisar as HQ's como uma forma expressiva de mediação cultural, que nos apresenta uma linguagem narrativa com características próprias e cuja penetração e influência na sociedade contemporânea é inegável. Baseio-me em WILLIAMS, Reymond. "Cultura"; "Mediação". In: WILLIANS, Raymond. *Palavras-chaves: Um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo, Boitempo, 2007. pp. 17-26; 272-276.

[288] Para saber mais sobre a linguagem dos quadrinhos e seu elementos ver mais em SANTOS, *Op.cit.*

[289] CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos Quadrinhos.* Rio de Janeiro: Edições Achiame, 1982, p.18.

[290] Idem, p.14.

O corte dos quadrinhos - interação entre o verbal e o visual, espaços em branco que podem ser completados - [291], portanto, configura-se não como moldura que limita uma imagem, pelo contrário, funciona como o alimento da criação do leitor-autor.

É importante salientar a participação fundamental do receptor nesse processo, pois ele deve exercer suas capacidades intelectivas e perceptivas para que os efeitos das ilusões aludidas sejam apreendidas. A narrativa gráfica dos quadrinhos necessita de uma cooperação entre autor e leitor, cuja ligação deve ser efetuada através de dados compartilhados por ambos, derivados de experiências sociais comuns. Uma das funções do leitor é o preenchimento do que não foi dito pela recuperação dos implícitos e pela percepção dos efeitos de sentido desejados pelo autor.

Para interpretar o sentido humorístico desejado pelo autor, nesse tipo específico de texto, o leitor precisa entender a intenção transmitida, interpretando a mensagem a partir do contexto. Isso porque o sentido, nas tiras dos quadrinhos, é construído não só no nível semântico - pela significação das palavras e dos enunciados; no desfecho inesperado; nem se restringe no nível sintático - na relação das palavras e orações - mas também na associação de palavras e imagens. A coerência, nesse tipo de texto em particular, não é apenas uma característica do texto verbal, mas depende fundamentalmente da interação entre o texto verbal e o texto não-verbal, e da interação entre aquele que o produz e aquele que busca compreendê-lo.

O leitor, para compreender a ironia contida nos quadrinhos deve compartilhar com o escritor o conhecimento sobre o assunto abordado, o que envolve a capacidade de reconhecer contextos e de conferir, condições de verdade. O autor, para atingir seus objetivos, pressupõe que o leitor compartilhe desse conhecimento. Caso contrário, a piada não provoca o efeito de levar ao riso.

Ana Mauad ao analisar historicamente as fotografias, entendendo-as como fontes históricas, ressalta que não devemos esquecer jamais que "todo documento é monumento, portanto se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada

[291] Esse suporte específico das HQ's, enquanto técnica narrativa, só irá aparecer no final do século XIX, graças às inovações técnicas da imprensa, constituindo-se um típico produto da Indústria Cultural, mais especificamente da cultura jornalística. De acordo com Cirne, as Histórias em Quadrinhos nasceram na Alemanha em 1865 com *Max and Moritz* de W. Bush e passaram a apresentar as características essenciais das HQ's: a narrativa em seqüência de imagens, a manutenção dos personagens nessas seqüências e os diálogos inseridos no quadro. In: CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos – Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

visão de mundo".[292] Essa observação de Mauad pode ser adaptada aos quadrinhos e seus autores.

As histórias, as personagens, os cenários apresentados em *Chiclete com Banana* fazem parte de uma visão particular de mundo que, na realidade, representa uma crônica visual daquilo que os autores sentiam e internalizavam. Além disso, as personagens podem nos mostrar outros indicadores das transformações e, principalmente, das reações provocadas por tais transformações.

Os quadrinhos podem descrever a realidade social, psicológica e política que os interpenetram, transmitindo ao leitor conceitos, modos de vida, "visões de mundo", etc.

Não existe leitura inocente, assim como não há quadrinhos neutros

> (...) Não podemos achar que este ou aquele escritor (ou cineasta, músico, teatrólogo, quadrinista) se encontra à margem do processo social e cultural que o forma. Por mais medíocre ou ingênua que seja, nenhuma arte é inocente. Por mais genial ou renovadora que possa ser nenhuma arte é gratuita. [293]

Entendendo então a narrativa gráfica dos quadrinhos enquanto documento histórico, fizemos inicialmente a análise da revista *Chiclete com Banana*, a partir da leitura ordenada de todos os 24 números regulares da revista e das 4 edições especiais, procurando identificar quais os temas mais freqüentes nas diversas situações quadrinizadas. Notamos que as tiras, charges e histórias que não contém as personagens principais da revista ocupam um espaço relevante, apresentando-se durante todas as edições da revista.

Assim, num primeiro momento, falaremos de forma mais geral dos temas mais presentes, observaremos como eles se organizam na revista e como se conectam com outros conteúdos e num segundo momento daremos mais atenção e faremos uma análise mais detalhada das personagens mais conhecidas, com perfis mais definidos e temáticas mais elaboradas, entre elas Bob Cuspe, Rê Bordosa, Meiaoito e Nanico, Wood & Stock e Os Skrotinhos.

Acompanharemos como as personagens foram sendo apresentadas e construídas pelos autores. As personagens de Angeli escolhidas para análise seguiram os seguintes critérios: a freqüência de tiras e histórias em que aparecem durante os números regulares da revista, as edições especiais a elas dedicadas, as referências feitas pelos

---

[292] MAUAD, Ana Maria. "Fotografia e História", 2008. In: http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html
[293] CIRNE, *Op.cit*, 2000, p.42.

leitores na seção de cartas e a relação que as personagens apresentam com as demais partes da revista.

Analisamos também algumas histórias de Glauco e Laerte pela presença constante de trabalhos desses quadrinistas na revista. As personagens escolhidas, Doy Jorge e Os Piratas do Tiête, foram as que mais se destacaram na revista ao ponto de tornarem-se famosas e terem suas próprias revistas e também por que as temáticas discutidas por eles se relacionam com as temáticas trabalhadas na revista como um todo.

3.2 – Entre o privado e o público:

A relação entre casais era um tema freqüentemente explorado na revista, chegando a ser capa de um número e ter uma edição especial: *Histórias de Amor* (1990).

Angeli retratou, em tiras e histórias curtas, a sua visão sobre as relações desgastadas, os relacionamentos baseados em interesse e a mesmice das convenções da vida pequeno-burguesa. As histórias criadas por Angeli mostravam que por trás da normalidade da vida privada conjugal de alguns casais, escondiam-se rancor, ódio, desdém, tédio e outros sentimentos negativos.

Fig. 28 – "Casal é a vida" - CB Ano 2 N° 13, março-abril 1988, p.23.

A relação monótona e conflituosa também se fazia presente entre os casais homossexuais, apresentando as mesmas insatisfações e neuroses perceptíveis no relacionamento entre homens e mulheres.

Fig. 29 – Casal homossexual - CB Ano 2 N° 13, março-abril 1988, p. 21.

O moderno Casal Neuras e suas crises de ciúme também foram estrelas da revista. Glauco pontuou o relacionamento do Casal com momentos de ciúme, traição e humilhação. Essas situações se repetiam entre as quatro paredes do lar, na praia, no restaurante ou na rua. O clima de disputa, às vezes de guerra declarada, caracterizava a vida desses personagens.

Como nos versos da música "Ciúme" da banda de rock Ultrage a Rigor,[294] que alcançou o ápice de sua popularidade também nos anos 1980, o Neurinha queria levar uma vida moderninha e deixar sua menina sair sozinha, mas morria de ciúmes ao se deparar com a postura liberal de Neurinha que desafiava a repressão machista e fazia o que lhe vinha à cabeça.

Fig. 30– Casal neuras - CB Ano 1 Nº 3, março-abril 1986, p. 47.

É importante destacar que esses quadrinistas, traziam um elemento novo para as histórias em quadrinhos nacionais, que é a discussão do cotidiano dos casais. Dois aspectos constantes permeavam essas tirinhas: a agressividade e o sexo (ou a falta dele).

[294] "Ciúme". Composição de Roger Rocha Miranda. Albúm: *Nós vamos invadir sua praia*, Warner Music, 1985.

De acordo com Nadilson Silva, essas características podem ser creditadas às influências do *underground*, que também enfatizava tais aspectos e por outro lado, a uma intenção do autor de, através do humor, mostrar que a relação tradicional era insatisfatória.[295]

As novas modas e neologismos, difundidos pelos meios de comunicação de massa, são constantemente criticados na revista, eles eram trabalhados por Angeli através de tipinhos bem interessantes. Eram tipos que consumiam os importados das grandes cidades do mundo e, mais que isso, que acreditavam que por consumirem essas tendências se tornavam contemporâneos dos países centrais.

O autor se utiliza de recursos humorísticos, como a ironia e a sátira. As charges geralmente são acompanhadas de um texto escrito, uma espécie de editorial, e esses desenhos são inseridos como ilustrações do mesmo. Esses editoriais eram geralmente vinculados a textos que faziam referência aos temas privilegiados pelos principais meios de comunicação.

Angeli nos apresenta artistas com nomes estrangeiros, cantores, pintores, etc. e utiliza superlativos (Tell Tilt - artista ultra-contemporâneo; Mag Magal - poetisa pós-modernérrima; Gil Paleta – Pintor transvanguardérrimo) para brincar com a questão da arte de vanguarda e para fazer um contraponto à descrição de cada personagem, onde demonstra que na realidade eles representam apenas um papel e não sabem fazer nada daquilo a que se propõem.

Outros tipos eram os New Imbeciws, apresentados pela primeira vez na revista número 2 de janeiro de 1986. Numa clara referência a moda *new wave*, [296] um tipo New Imbeciw descrito na revista era o jovem urbano que freqüentava os lugares badalados. Querendo ser diferente e se destacar da massa, vestia roupa de estilo moderno, falava gírias (usava palavras em inglês), citava títulos de filmes considerados c*ult*, de cineastas do momento, bandas que estavam em alta (para se mostrar atualizado), enfim consumia o mesmo que milhões de outros que se vestiam da mesma forma, falavam as mesmas coisas e freqüentavam os mesmos lugares.

---

[295] SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasias e Cotidiano nas Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 71.

[296] Uma vertente mais pop do *punk*, que coincidiu com o surgimento do Rock Brasil. Basicamente as bandas e artistas da época importavam muitas das características sonoras e estéticas de fora. O movimento *new wave* também influenciou música, comportamento e artes.

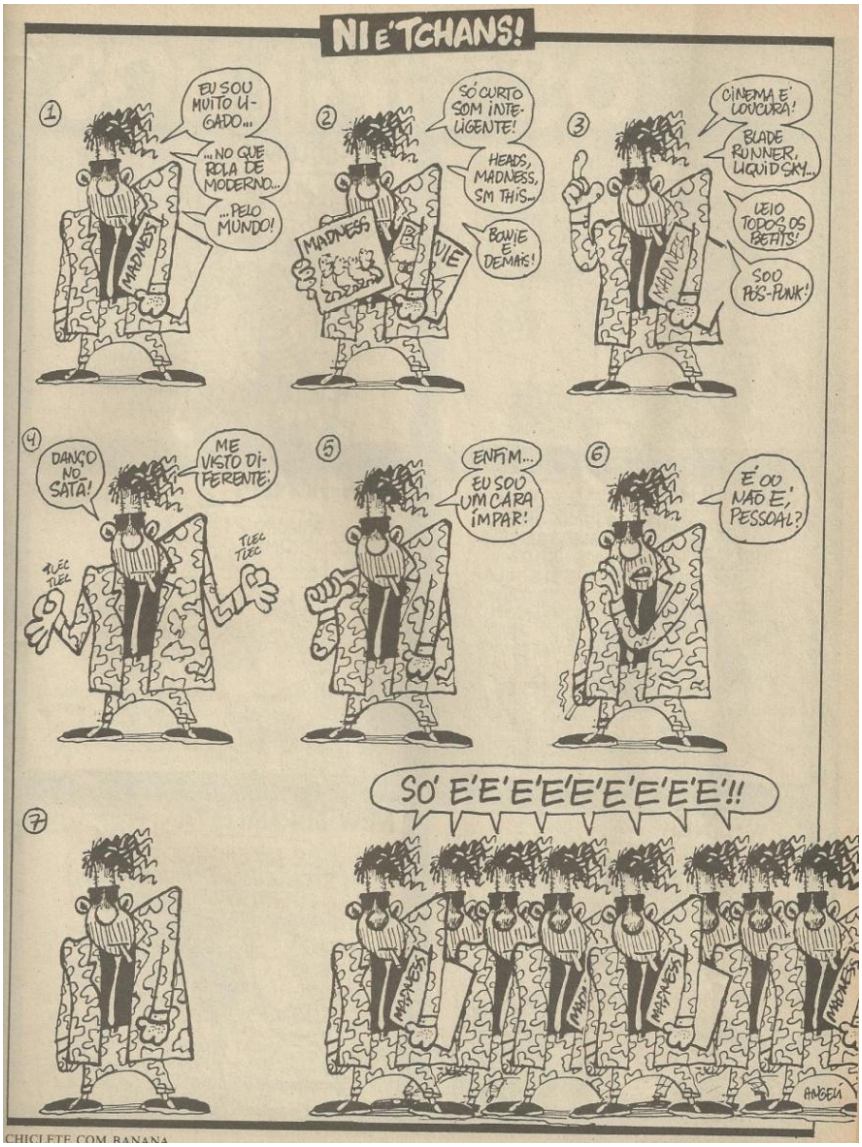


Fig. 31 - New Imbeciw – CB Ano 1 Nº 2, janeiro-fevereiro 1986, p. 33.

O medo de uma possível guerra nuclear provocada pelas tensões internacionais entre Estados Unidos e União Soviética na segunda metade da década de 1980 também eram motivo de atenção dos quadrinistas brasileiros. A personagem de Angeli, o psicótico Rigapov, era exemplo claro dessa situação. Ele era síntese dos dois principais lideres mundiais da época, o presidente norte-americano Ronald Reagan e o primeiro ministro soviético Yuri Andropov.

Rigapov aparecia constantemente representado com um controle remoto nas mãos, com o qual poderia lançar mísseis e acabar com a vida na Terra, irritava-se por qualquer motivo e ameaçava destruir o mundo em um gesto de megalomania e insanidade, só para demonstrar seu poder.

Fig. 32 – Rigapov – ***Chiclete com Banana.*** **nº 3, 1986, p. 9.**

Com a aparente apatia e descrença da época, nem mesmo a religião parecia ser uma salvação**.** Rhalah Rikota é uma personagem[297] que fazia uma sátira aos grandes mestres que surgiam devido à necessidade de alguns em buscar a fé esperança perdida em tempos como aqueles.

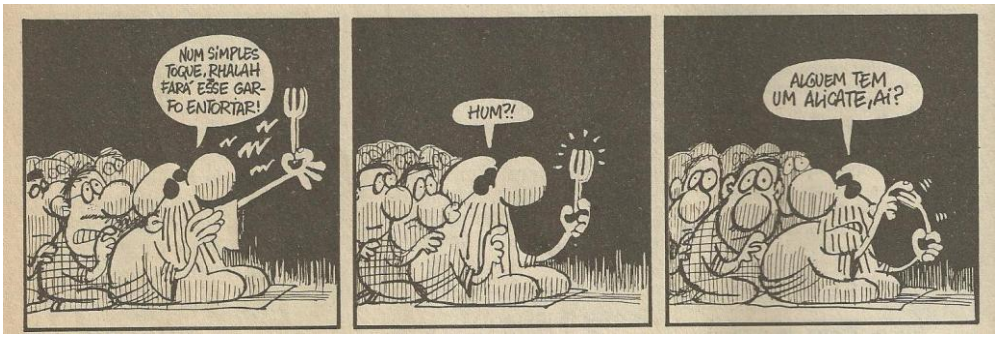


Fig. 33 – O Grande Rhalah – ***Chiclete com Banana.*** **nº 3, 1986, p. 32.**

[297] Rhalah Rikota é quase uma versão brasileira de Mr. Natural, um guru atrapalhado, criado por Crumb e inspirado em Maharishi Mahesh Yogi, mentor dos Beatles. Angeli teria se influenciando também em Glauco para criar a personagem. Na época Glauco era seguidor do guru indiano Rajneesh.

Ele se dizia um legítimo representante do pensamento e da cultura dos Rhalahs, uma estranha seita indiana que cultua pacas (o animal) como símbolo sagrado. Porém como revelou Angeli

> Rhalah não é indiano porra nenhuma. Nem aos menos parente. Na verdade, nasceu na rua Sólon, próxima a Rua dos Italianos, no Bom Retiro, um bairrozinho sem-vergonha de São Paulo. Descendente de calabrezes, Waldemar – seu nome verdadeiro - desde cedo encostou-se na família. Vivia de trocados que sua mãe arranjava para tomar umas e outras nos botecos da redondeza. Tentou ser vendedor de Enciclopédia, guia turístico, juiz de briga de galo e cafetão. Certa vez, uma prostituta lá do 69 da Rua dos Andradas, aproveitou que nosso grande mestre amarrava o maior porre e roubou-lhe as calças. Rhalah já delirando, saiu às ruas enrolado num grande lençol branco (...). A partir daí ficou conhecido na zona como "O Profeta".[298]

Rhalah era apresentado como um guru charlatão que na realidade gostava de mulheres, bebidas, enfim, de curtir os prazeres da vida.

3.3 – Piratas do Tiête e Bob Cuspe: Cultura urbana em ação.

As temáticas urbanas marcavam presença na revista *Chiclete com Banana*, um exemplo são os trabalhos de Laerte. Alguns símbolos e tipos de modernidade urbana podem ser encontrados nas histórias de suas personagens Piratas do Tiête,[299] a criação mais conhecida do quadrinhista. A primeira história dos Piratas foi publicada na revista *Chiclete com Banana*, depois, eles passaram pelas páginas da revista *Circo* e, finalmente, ganharam revista própria, a *Piratas do Tietê***,** que circulou no início dos anos 1990 e vendeu mais de 150.000 exemplares nesse período**.**

As histórias absurdas dos anárquicos Piratas se desenrolam no espaço urbano. Comandados pelo Capitão, os piratas vivenciam suas aventuras em meio aos aspectos e paisagens urbanas. Eles navegam no rio paulistano Tiête, buscando vítimas para saquear ou simplesmente torturar por pura diversão.

Nas primeiras histórias dos Piratas, o Capitão e sua tripulação circulavam apenas

---

[298] *Chiclete com Banana*. nº 3, 1986, p.32.

[299] Em 19 de abril de 2003, houve uma adaptação teatral dos quadrinhos, chamada *Piratas do Tietê - O Filme*. Na peça, os piratas tentam fazer um filme, visando ganhar o prêmio "Minhocão de Ouro". Foi exibida no Teatro Popular do SESI. Foi escrita por Laerte em parceria com Paulo Rogério Lopes, com direção de Beth Lopes.

no Rio Tietê e em suas margens, como cenário principal de suas ações. O Tietê seria o cenário e fundo de cena emoldurando as transformações urbanas, sociais, econômicas e culturais da terra de Piratininga. Ao longo do tempo através de imagens, ironias e sutilezas, ganham a cidade de São Paulo. Ao situar suas narrativas no território da cidade de São Paulo, seu autor, Laerte, chama a cidade a ser personagem destas HQs.

Nos quadrinhos dos Piratas do Tietê, aproximações de uma cidade real são feitas. Laerte apropria-se diretamente do espaço visual da cidade para o desenvolvimento das estórias, fazendo alusão aos ícones da cidade de São Paulo: marginal do rio Tietê, aquedutos sobre o rio, pontes, centro de São Paulo com seus prédios e ruas, que são lembrados através dos desenhos dos cenários e fundos de cena. A cidade se manifesta nestas HQs, com suas formas, seus ritmos, suas tensões e ironias.

É importante ressaltar que por mais fictícia ou quimérica que seja a cidade, em sua representação encontram-se referências do "real", erigidas pelo autor de forma deliberada ou não. Segundo Argan: "o espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias".[300]

A representação evoca a ausência ou sugere a presença da realidade representada, remetendo-nos automaticamente a outros objetos ou sentimentos.[301] Desta forma, as representações figurativas (reproduções) de cidades "reais" não estão isentas de intenções e visões de mundo que caracterizam uma determinada sociedade. Analisar essas HQs faz parte de um caminho para compreender a própria (re) produção da cidade "real" e como os homens enquanto sujeitos históricos se inserem nesse processo.

Na história publicada na *Chiclete* número 4 de maio de 1986 o barco dos piratas navegava o Rio Tiête, tendo ao fundo os carros que trafegavam pela marginal e o parque de diversões *Playcenter* (já incorporado à paisagem urbana de São Paulo).

---

[300] ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da Cidade*. 4ª Ed. São Paulo: Martins fontes, 1998. Pg.3.

[301] GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. *Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.85.

Fig. 34 – Rio Tiête - CB Ano 1 N° 4, Maio-junho de 1986, p. 42.

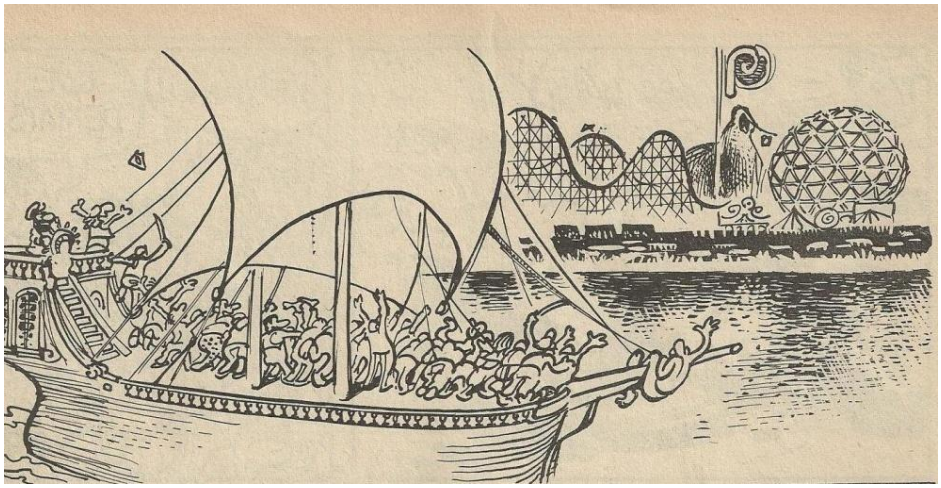


Fig. 35 – Play Center - CB Ano 1 N° 4, Maio-junho de 1986, p. 47.

Nesta história, os piratas saem pela cidade cometendo as maiores barbáries. Eles incomodam os paulistanos de todas as formas possíveis. Atacam um escritório, assassinam pessoas, saqueiam prédios, carros, postos de gasolina e o próprio *Playcenter*.

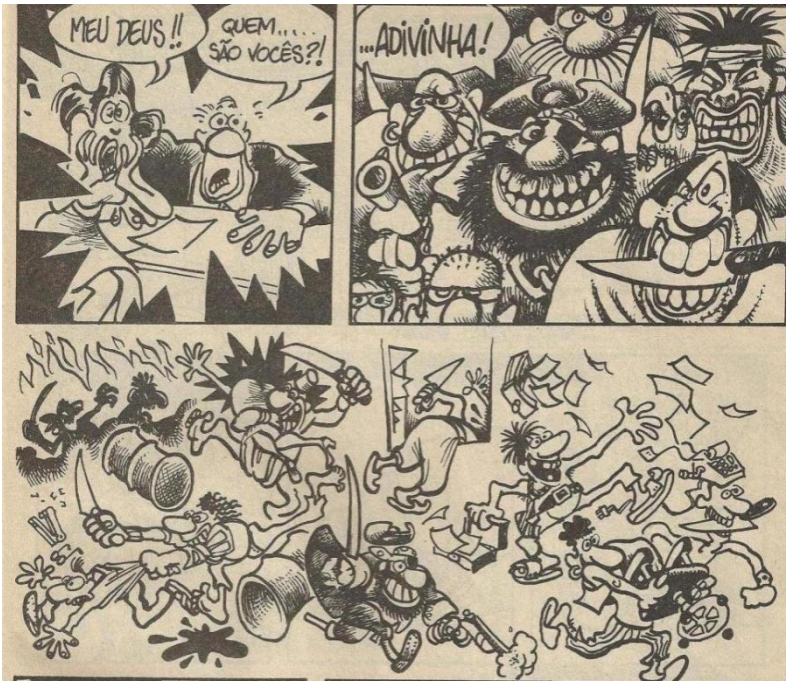


Fig. 36 – Piratas pela cidade - CB Ano 1 N° 4, Maio-junho de 1986, p.43.

A polícia é avisada e ocorre uma verdadeira perseguição aos corsários. Eles invadem o show da Baleia *Wally*, mas a polícia chega tarde demais e eles matam e roubam toda a carne dela.

Fig. 37 – Baleia Wally - CB Ano 1 N° 4, Maio-junho de 1986, p. 49.

Ao final voltam ao seu barco e seu rio para comemorar. Nesta primeira história já é possível identificar uma das principais bases das piadas das personagens e que estarão presentes daqui em diante: o modo de vida cosmopolita e "sério" da maior cidade do Brasil. Neste sentido, os piratas subvertem, transgridem a ordem da cidade e estabelecem o caos.

Laerte cria ligações visuais inusitadas (aliás, uma característica sua), absorvendo elementos de fantasias criadas por ele ou imagens-clichês e imediatamente reconhecíveis dentro do cenário paulista. Os Piratas do Tietê nos apontam insolitamente sentidos e formas da cidade de São Paulo, buscando na mistura de fantasia, ironia e sarcasmo de suas personagens, lidar com muitos de nossos problemas sociais, econômicos, políticos, fazendo alusões a esta cidade, representando uma realidade brasileira, sob a ótica urbana/paulistana, envolta em uma camada de humor.

Angeli também produz uma interpretação da cidade de São Paulo através de suas personagens. O ambiente urbano construído pelo autor é sinistro e mórbido, ressaltado pelo contraste do preto e branco. A atmosfera ressalta um aspecto *punk* e marginal. As personagens são tão estranhas como o ambiente no qual estão inseridos, o traço é carregado e a pouca luz que entra destaca apenas o entorno das personagens e seus interlocutores.

Selecionei para análise mais detalhada dessa questão, uma de suas mais importantes personagens. Bob Cuspe é uma personagem ausente de perspectivas pessoais ou para a sociedade como um todo, um *punk* indignado com o sistema que perambula pelas ruas de um grande centro urbano cuspindo em qualquer um que encontre pela frente. Sua aparência representa o oposto do que seria o modelo ideal de um cidadão urbano com saúde e adequadamente vestido, negando-se um modelo de homem urbano, com seus valores e padrões de comportamento considerados normais.

A personagem indica, simboliza e sintetiza um conjunto de signos sociais; suas formas de representação gráfica (linhas, traço, contraste, hierarquia, textura) remetem a índices que estão ligados à idéia de ser e de representar do movimento *punk* inglês e seus congêneres brasileiros da periferia paulista. Sua aparência tipifica uma das "tribos" encontradas nos centros urbanos desse período, a tribo *punk*.[302]

A maneira como ele se veste é também uma forma de sair do anonimato na paisagem urbana. Ao vestir-se diferentemente das outras pessoas, ele se opõe a elas e ao

[302] SILVA, *Op.cit*, 2002, p. 113.

mesmo tempo se identifica com seus iguais, com sua "tribo". Dessa maneira procura afirmar sua posição na sociedade e mostrar seu desacordo com tudo que está à sua volta.

Seu visual, baseado no gestual e no vestuário dos integrantes do movimento *punk*, é composto pelo cabelo arrepiado, *piercing* no nariz, brinco na orelha, óculos escuros e roupa preta. A ambientação dos espaços por onde Bob Cuspe circula (ruas, becos escuros, esquinas) registra algumas pichações, inclusive uma que ficou muito famosa a época: Gonha mó Breu.[303]

Bob Cuspe é um anônimo, alguém sem laços familiares e que vive numa sociedade urbana de consumo. Num grande centro urbano apresentado como caótico, cheio de problemas, com engarrafamentos constantes e lixo por toda parte. É nesse cenário que Bob Cuspe perambula, cuspindo em tudo e todos. Quando não está cuspindo, ele fica nos esgotos da cidade, dividindo o espaço com ratos, lixo e principalmente fezes.

Tendo como pano de fundo uma metrópole como São Paulo, o aspecto da urbanidade não se limita ao cenário em que se passam as histórias, mas permeia as relações estabelecidas entre diversos personagens e suas funções narrativas. Neste sentido Bob Cuspe é representativo, sua revolta se manifesta contra o mundo urbano caótico, repressivo e desumano. Morador dos esgotos da grande cidade, ele conhece as entranhas do sistema e, espirando seu ar poluído, faz reflexões sobre a vida no espaço urbano. Diante da imensidão opressora da cidade grande, percebe sua pequenez, sua insignificância. Seu cuspe, que surge como um grito de revolta é o que consegue abalar a rigidez do mundo urbano e das pessoas que nele habitam.

Ao representar o espaço onde Bob Cuspe perambula e vive, Angeli atrai nosso olhar para baixo. Ele parece "fazer falar o que a cidade parece esconder"[304] ou o que já nos esquecemos de ver. Isso pode ser observado na imagem apresentada abaixo, onde a personagem encontra-se em seu "*habitat*", o esgoto.

---

[303] Gonha mó breu foi uma pichação que mereceu matéria na *Veja* pelo seu ineditismo, e que foi traduzida por um 'especialista' chamado pela revista como '"Maconha é o maior barato". Segundo ele, seria uma apologia ao uso da droga. Porém, como seria revelado mais tarde, o sujeito que fazia as tais pichações tinha 14 anos e nunca tinha fumado maconha e seu apelido era Gonha porque andava como uma Cegonha.

[304] JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 82.

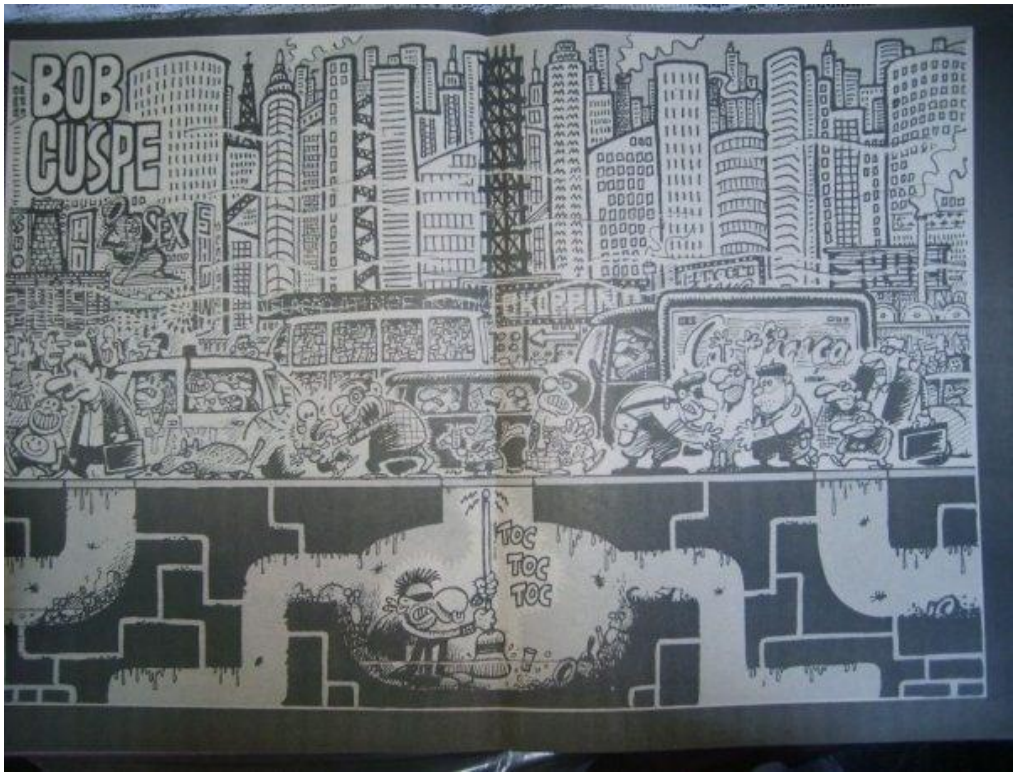


Fig. 38 – Engarrafamento - *Chiclete com Banana Especial. Bob Cuspe.* São Paulo, Circo Editorial. 1988, pp.22-23.

A realidade urbana, representada por Angeli, se dá em meio a um grande engarrafamento, uma grande confusão onde não há entendimento entre os indivíduos que aparecem aprisionados entre mensagens de salvação, meninos pedindo esmolas, policiais empunhando cassetetes, anúncios de produtos e néons de boate, prédios enormes e sufocantes. Por "baixo" dessa realidade caótica, no esgoto da cidade, Bob Cuspe surge com uma vassoura batendo no chão parecendo pedir uma solução para toda aquela confusão.

A Cidade é o palco da experiência cotidiana. Sendo o palco dessa experiência, ela não é apenas um cenário indiferente, ela é o espaço exato da condição do homem. Apesar de suas contradições e ambigüidades, ela pode se revelar, ser lida por aquele que se debruçar sobre ela com postura indagadora.[305]

É possível perceber que Angeli toma a cidade e seus espaços de interação como um texto instigante, dando-lhe *uma* interpretação em meio à sua realidade descontínua, fragmentada e diferenciada, do ponto de vista das práticas e significados atribuídos por seus atores sociais numa cidade que se moderniza de forma dramática, acentuando-se as diferenças sociais.

[305] FRÚGOLI JUNIOR, Heitor. *Espaços Públicos e Interação Social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

A rua é a vitrine, local de espreita da vida, criadora de tipos nos quais inocula "misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas".[306] Captar a alma das ruas paulistanas é o que parece fazer Angeli com seu olhar diferenciado ao admirar o "caleidoscópio" da vida e colher "espécimes" para sua coleção de personagens que são retratadas em seus quadrinhos.[307] Um *voyeur* como ele mesmo se denomina.

> Antes de tudo sou um *voyeur*. Gosto de ficar admirando as pessoas e sacando trejeitos, linguagem. Adoro ir num bar à meia noite e ficar até as cinco da manhã olhando. (...) Muitos personagens nasceram da observação de um grupo, de um tipo de gente, de uma espécie qualquer e aí eu trago para o papel e começo a mexer. O personagem só fica interessante quando misturo as minhas coisas com aquilo. Um exemplo disso é o Bob Cuspe (...). Ele só ficou interessante quando misturei essa observação dos outros com a minha biografia".[308]

Refletindo sobre o que diz o próprio Angeli, "jamais gostei da palavra artista. Gosto muito mais quando as pessoas percebem que sou mais um cronista. Tanto que os meus personagens não tem vida longa",[309] podemos olhar para suas histórias como uma superficial crônica do mundo paulistano e daqueles que nele vivem.

3.4 – Bob Cuspe e Meiaoito: Ceticismo e "revoluções".

Apesar do término da ditadura civil-militar, a atitude dos políticos e a situação econômica do país continuavam a fornecer material para contestação e reflexão. Temas como desemprego, o achatamento da classe média, a indiferença dos ricos e a total descrença nos políticos e na política ganhavam espaço na revista.

A política era sempre tratada com descrédito e de forma pejorativa, como na capa da revista número 11 que trazia a seguinte chamada Polititica (junção da palavra política com a gíria titica) acompanhada do desenho de um político com uma criança nos braços, ação comum entre os políticos em campanha, entretanto, ao invés de beijá-la, como se faz normalmente, ele o engole e tem as mãos meladas.

Uma personagem que freqüentava regularmente as páginas da *Chiclete*, era José Sarney, ou melhor a sua representação, a quem Angeli chamava de Ribamarzinho. Em

---

[306] FABRIS, Annatereza. *Fragmentos Urbanos, representações culturais.* S. P.: Estúdio Nobel, 2000 p.16.
[307] PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Ed. SENAC, 2003.
[308] DALTO, Darlene. *Processo de Criação. São Paulo: Marco Zero*, 1993 pp. 33-34.
[309] Idem, p. 34.

uma matéria na revista n° 17 de fevereiro de 1989 Angeli insinua a falta de utilidade do então presidente, que segundo ele estaria apenas "esquentando o troninho lá no Palácio da Alvorada".[310] Ele então indica algumas utilidades para Sarney: apoio para livros, lambedor de selos, pingüim de geladeira, "enchedor de lingüiça", entre muitas outras.

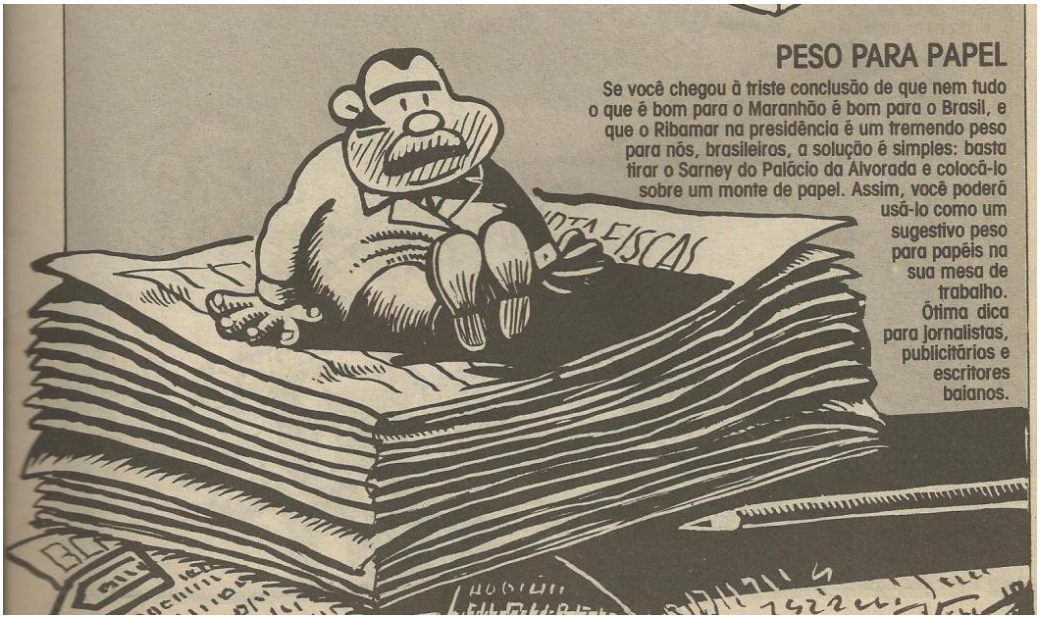


Fig. 39 – Ribarmazinho - CB ano IV N° 17, fevereiro de 1989, p.13.

Mas, com certeza, as personagens que mais destacavam a questão da política na revista eram Bob Cuspe e MeiaOito. Angeli geralmente utilizava-se do recurso de contrastar alguns temas tratados na revista (textos, charges, matérias) com o comportamento e valores das personagens.

No primeiro número da revista, outubro de 1985, a personagem Bob Cuspe aparece na capa da revista com seu rosto num pequeno círculo e abaixo dele a frase: "Vote Bob Cuspe para prefeito.". Na página 5, Angeli cria um verdadeiro cartaz de propaganda eleitoral, onde aparece o personagem e se lêem os "slogans" da campanha: "Cuspa no prato que comeu" e "Escarra Brasil".

Observa-se já neste momento uma crítica do autor, à esfera política. Angeli ridiculariza o processo político ao apresentar uma personagem *punk* como candidato a prefeitura, visto que ele representaria as idéias de uma tribo urbana que não possui nenhuma simpatia com a política partidária, negando-a como alternativa de mudança.

Bob Cuspe representava uma tribo que era simpatizante de idéias anarquistas, que não se identifica nem com a esquerda e nem com a direita. Isto pode ser verificado

[310] *Chiclete com Banana*. Ano IV N° 17 fevereiro de 1989, p.12.

na presença de uma sigla PCB (em alusão ao Partido Comunista Brasileiro) logo acima do personagem, que é revelada como "partido Chiclete com Banana". Angeli inicia a história na página 6, reproduzida abaixo.

Fig. 40 – Reclamações do Mundo - *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo Editorial LTDA, outubro de 1985 p. 6.

Mas quem era esse tal de Bob Cuspe, era a pergunta que o mundo inteiro se fazia e esse mistério, segundo o autor, começava a alterar o comportamento das pessoas e ameaçar o *status-quo*. Nas páginas seguintes, Angeli apresenta os lugares por onde perambula a personagem e conta sua trajetória, como muitos políticos fazem em época de eleição. Bob Cuspe é um jovem de família de baixa renda obrigado a trabalhar cedo para ajudar a família e que passa pelos empregos de *office-boy*, entregador de supermercado e auxiliar de escritório, empregos que não lhe trazem nenhuma satisfação.

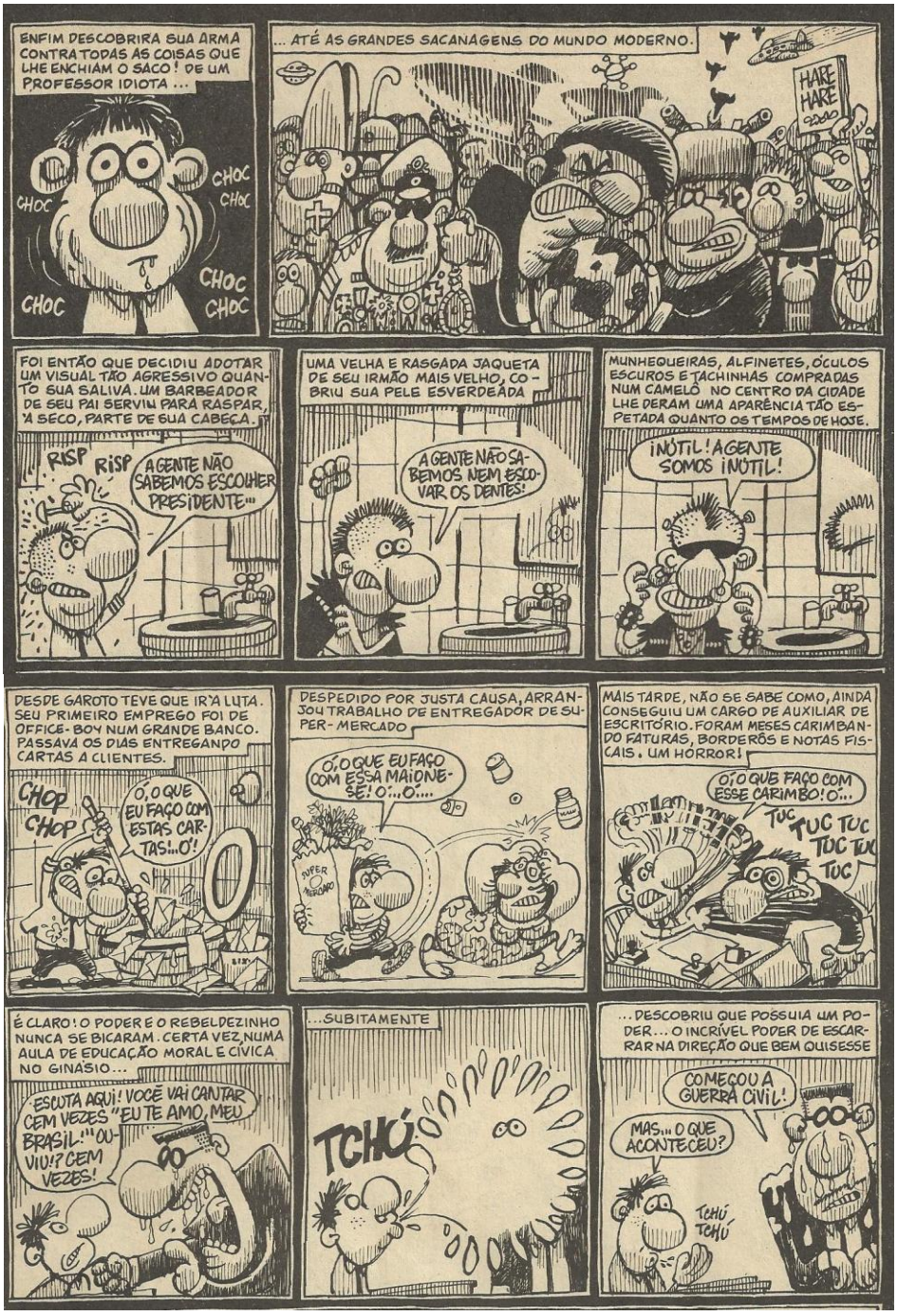


Fig. 41 – Biografia Bob Cuspe - *Chiclete com Banana* nº 1, outubro de 1985, pp. 9-10.

Essa situação parecia não ter uma alternativa, até o dia em que em uma aula de Moral e Cívica, onde o professor o obrigava a cantar "Eu te amo meu Brasil", a personagem subitamente cospe no professor e descobre sua grande arma contra tudo que não lhe agradava e a partir de então adota um visual tão agressivo quanto seu cuspe. Desta forma, Angeli descreve que as ruas "foram invadidas por uma legião de renegados, desempregados, mutilados e azarados da vida em geral. Todos pedindo a

candidatura de Bob Cuspe para prefeito, governador, presidente... o catzu que fosse".[311] O autor justifica a candidatura de Bob Cuspe, explicando que ele seria o único sujeito capaz de conhecer o que acontece por debaixo das grandes metrópoles, de compreender seus estranhos habitantes, de mostrar esse lado da realidade, porque é nos esgotos que ele vive o que lhe permitiria encarar o ser humano por diversos ângulos.

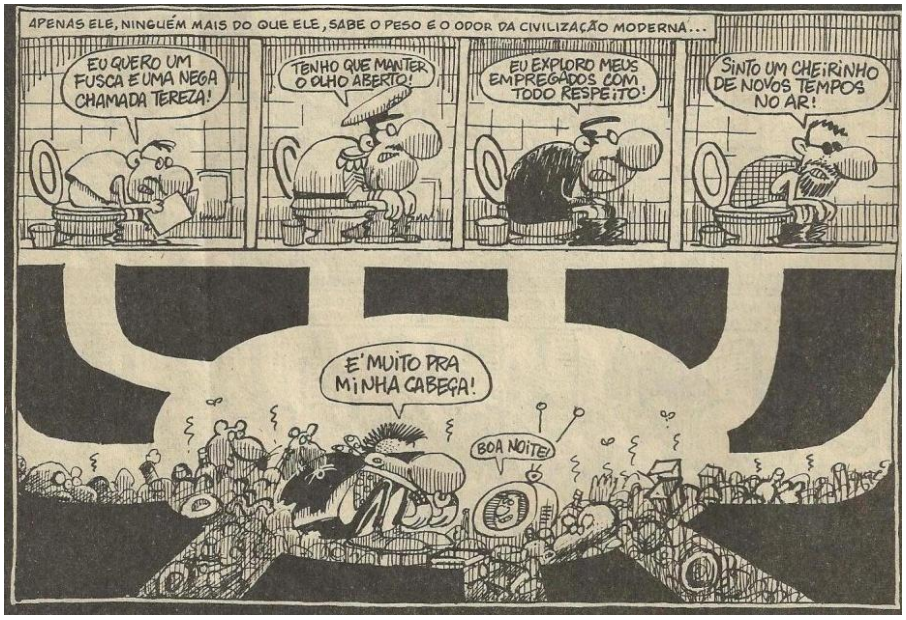


Fig. 42 – Bob cuspe: É muito pra minha cabeça - *Chiclete com Banana* nº 1, outubro de 1985, p.12.

Angeli finaliza a história com o desenho dele próprio dizendo: "É isso aí pessoal! A vida é uma droga mesmo! Por isso vote Bob Cuspe para prefeito e saia por aí cuspindo, cuspindo... Afinal alguém tem que botar ordem nessa trolha!"

É importante salientar a carga altamente biográfica da personagem. Como já foi discutido no segundo capítulo, Angeli é de família de origem italiana, de classe média baixa e teve problemas na escola, sendo expulso na 5° série. Ele não voltou mais para a escola e foi trabalhar como *office-boy* para ajudar a família.

Essa realidade, traduzida numa visão de sociedade (vivida por Angeli), facilitou a identificação entre essa personagem e um segmento de leitores: jovens que não aceitavam o mundo da forma que se apresentava e buscavam formas antagônicas para expressar sua insatisfação.

A crítica à situação política pós-ditadura e aos revolucionários de esquerda

[311] *Chiclete com Banana* 1. São Paulo: Circo Editorial LTDA, outubro de 1985. p. 11.

também era feita por Angeli através de sua personagem Meiaoito. Ele era uma personagem que representava o militante de esquerda que ainda se apegava a seus ideais guerrilheiros de décadas passadas e que não observava a transformação pela qual o mundo passava. A personagem encarnava um discurso ultrapassado e saudosista que não mais encontrava eco em uma sociedade que se democratizara.

Fig. 43 – Meiaoito: recordações. - CB Ano 2 N° 11, setembro-outubro de 1987, p.13.

De acordo com Angeli Meiaoito é

(...) uma referência a um tipo característico da época, aquele que tinha o discurso, mas não tinha a ação. Fazia a guerrilha dentro do bar, um tipo cheio de regras, que pede carteira ideológica a todo mundo. Não é o ativista que pegou em armas, é aquele que ficou no bar - sua história de luta só existiu na cabeça dele. Esse tipo vem do Maio de 68, mas tem muito a ver com o final dos anos 70 e o começo dos 80, quando a idéia de uma "convocação geral" já tinha se

> dissipado. Ele ficou. Perdeu o bonde da história. Porém continuou proferindo palavras de ordem e julgando as pessoas no bar.[312]

Imaturo, sempre recorria à mãe ou ao Partido, que para ele se apresenta como uma alternativa para a resolução de todo tipo de problemas. Sexualmente reprimido, sentia-se atraído por Rita Pop, a tiete de músicos, mas era rejeitado. Quando se aproximava de mulheres no bar e começava a rememorar suas lembranças revolucionárias, as garotas saíam correndo. Constantemente rejeitado, decide então ser guerrilheiro na América Central ou na África.

Seu companheiro militante Nanico, mais sintonizado com outra revolução (a sexual), assumiu sua homossexualidade e não perdia uma oportunidade de dar uma cantada em seu mentor que sempre ficava muito constrangido.

Fig. 44 – Meiaoito e Nanico: Revelações - CB Ano 1 Nº 5, agosto-setembro de 1986, p. 30.

Nanico tenta trazer a discussão sexual para dentro do partido. Ele, em muitos momentos, faz reflexões importantes sobre o que é ser gay e de como a ideologia de Meia-oito não consegue lidar com essa questão.

A Velha Esquerda (tendo como parâmetro a personagem) ainda não estava

[312] Entrevista de Angeli para a Folha.com - Seção Ilustrada em 04/05/2008. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u398393.shtml

pronta para discutir e entender outras questões diferentes da miséria social.[313] De acordo com Nadilson Silva o reprimido Meiaoito,

> (...) canalizava suas energias para a esfera política, sua libido individual se volta para a coletividade. Seu objeto do desejo são os ideais revolucionários de seu partido. O sexo, nesse contexto, representa um discurso que remete ao individualismo, à personalidade da personagem, enquanto a política remete ao comunitário.[314]

Esta questão foi colocada por Laerte em entrevista recente ao programa "Provocações" da TV Cultura.

> As discussões não só de gênero, como as discussões de sexo, drogas, rock'n' roll aquela coisa toda do tempo em que eu era do partidão, era considerado uma espécie de conversa inoportuna, uma coisa assim: Vamos primeiro tratar do essencial que é fazer a revolução e depois a gente trata desses assuntos que vocês querem aí, vocês jovens.[315]

Bradando palavras de ordem, em bares e vivendo de ilusões, à espera de uma revolução que jamais aconteceria, Meiaoito era, contudo, um agitador apenas no discurso. Era o típico comunista revolucionário de botequim. Depois de matar sua personagem Rê Bordosa há 20 anos (morte que acompanharemos com detalhes mais adiante), Angeli matou, aparentemente, mais uma de suas criações. No dia 20 de julho de 2010, em sua tira diária no jornal *Folha de S. Paulo*, um caminhão da *Coca-Cola* – símbolo máximo do imperialismo estadunidense – atropelou, ou melhor, esmigalhou Meiaoito "o último dos barbichinhas". Nas suas últimas tiras antes do atropelamento, o personagem foi visto em plena crise existencial, trancado no banheiro, bêbado. Vendo fantasmas de Stalin**,** Che Guevara e outros partidários de Karl Marx que o exortavam a desistir da revolução

---

[313] Denise Rolemberg observou como esse assunto foi abordado pela esquerda que estava no exílio. Ela aponta um fato que foi um verdadeiro acontecimento para a esquerda brasileira. Em 1979, o grupo de Cultura do Comitê Brasil pela Anistia (CCBA) – grupo que promovia debates sobre cultura, teatro, arte, literatura com exilados e artistas que moravam ou estavam de passagem pelo exterior -, propuseram a discussão do homossexualismo no CCBA. Denise aponta como o episódio quase rachou a vanguarda e como deixou claro que o homossexualismo ainda chocava parte da esquerda, que acreditava que o tema não era político e até mesmo poderia deturpar e desestabilizar o grupo. In: CRUZ, Denise Rolemberg. *Exílio: Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

[314] SILVA. *Op. Cit*, p. 96.

[315] Entrevista Laerte. Programa Provocações – TV Cultura em 02/03/2011. Disponível em: http://tvcultura.cmais.com.br/provocacoes/provocacoes-entrevista-o-cartunista-laerte-coutinho-bloco-03 Laerte se assumiu bissexual em 2004 e a partir de 2009 começou a praticar o *crosdressing*, termo que se refere a pessoas que vestem roupas ou usam objetos associados ao sexo oposto. Não está relacionado a orientação sexual e pode se dar por diferentes motivos, desde vivenciar uma faceta masculina (para as mulheres), feminina (para os homens), motivos profissionais, par obter gratificação sexual, entre outras

3.5 – Rê Bordosa: A *pin-up* dos anos 1980.

Faremos agora uma análise mais detalhada de outra personagem muito famosa de Angeli, Rê Bordosa. Criada em 1984, ela aparece em sua primeira história deitada em sua banheira, lamentando não se lembrar do que havia feito na noite passada. Contudo, a personagem não se parecia muito, nem fisicamente, nem ideologicamente, com as tradicionais *pin-ups.*[316] Sua discutível sensualidade era fruto exatamente da sua não-feminilidade.

Fig. 45 - Capa do livro de Angeli: *Rê Bordosa. Vida e obra da Porraloca.* São Paulo: Devir, 2001.

A composição de Rê Bordosa segue um vestuário *udigrudi*, roupas pretas e pesadas com visual *punk*, a faixa etária beirando as balzaquianas, cabelos espetados e pintados pela metade. É uma mulher independente, solteira, urbana. Uma personagem universal que conforma um tipo muito comum para a época, encarnando um estereótipo que podia ser encontrado em qualquer grande cidade do mundo.[317]

Surgida no período em que o cinema, as telenovelas e a imprensa, sobretudo a feminina, destacavam a imagem da mulher liberada, capaz de demonstrar abertamente seu interesse por uma realização sexual fora do casamento, a personagem tornou-se famosa por apresentar-se em situações inusitadas frente à moral cristã e machista brasileira, num comportamento autodestrutivo que oscilava entre noites de farras nos bares e dias de ressaca na banheira. Entretanto, diante dela havia sempre os "demônios"

[316] Angeli a chamaria assim, numa brincadeira com as sensuais ilustrações de belas mulheres, que se tornariam mania a partir dos anos 1950, principalmente entre os soldados que levavam esses desenhos consigo como um "alivio" das guerras. Rê Bordosa ganhou em 2008, um documentário em Curta-metragem animado "Dossiê Rê Bordosa", dirigido por Cesar Cabral que investiga os reais motivos que levaram Angeli a matar a personagem, com entrevistas com Angeli, Laerte e outras personagens (animados em stop-motion).

[317] NERY, João Elias. *Graúna e Rê Bordosa: O humor gráfico brasileiro de 1970 e 1980*. São Paulo: Terras do Sonhar: Edições Pulsar, 2006, p. 58.

da época: a culpa cristã, o padrão comportamental de gênero e a psicanálise freudiana.

Rê Bordosa optava por uma solução distinta das práticas feministas de reivindicação dos anos 1960 e 1970. Refugiava-se na bebida e no sexo como forma de evidenciar a sua discordância com o sistema. Sua apatia não se limitava às instituições opressoras, mas estendia-se à sociedade como um todo, inclusive aos movimentos que vinham na contramão destes valores. Segundo Silva, a personagem combinava o ceticismo e o desprezo às convenções provenientes do movimento punk ao comportamento de uma geração que vivia um momento de abertura política.[318]

Rê Bordosa aparece com freqüência lastimando-se da própria vida. Há nela uma latente necessidade de "contenção e punição" por suas transgressões.[319] Rê Bordosa representava a mulher indefinida da época, que numa sociedade pós-feminista, permitia-se entregar aos prazeres mundanos da bebida e do sexo casual e, no caso da personagem, admitia a aversão ao casamento e a vida doméstica.

Em Rê Bordosa encontramos o que Bhabba[320] descreve como estereótipo binário. Ao dar à mulher a possibilidade de desfrutar de tudo aquilo que lhe era proibido pelo patriarcado, no caso a vivência de uma sexualidade superlativa e o pleno antagonismo diante dos prazeres mundanos, logo surgem outros estratagemas, outras leis que inibem as suas aspirações. A imagem de mulher "emancipada" e avessa às coerções e preconceitos colide com os códigos de controle, que sobrevivem mesmo em produções culturais contrárias à ordem estabelecida.

Na personagem coexistem imagens conflitantes de feminino. A mesma personagem, ao atuar como protagonista assume o comportamento de devoradora de homens, mas, em seus momentos de depressão, sonha com o "príncipe encantado". Nos bares, sempre está disponível para aquele que se dispuser a pagar uma dose de bebida. O que mostra os homens figurando como os provedores, sugerindo que o sexo continua a ser moeda de troca das mulheres.

Em seus delírios de culpa, a personagem freqüentemente adota um discurso de arrependimento e evoca elementos sacro-religiosos, mencionando missas, padres, igrejas e casamentos. A culpa e a solidão do aborto também são mostradas nas tiras de Rê Borbosa. Ao descobrir que está grávida, depara-se com a omissão de todos os

---

[318] SILVA, *Op. cit*, p.28.
[319] KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera.* Tradução Helen Márcia Potter Pessoa. Rocco: Rio de Janeiro, 1995, p.232.
[320] BHABBA, Homi. *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.

freqüentadores do bar, ex-parceiros que se apressam a afirmar que não são os pais da criança. Sozinha, sem ter a quem recorrer, a única solução parece ser o aborto.

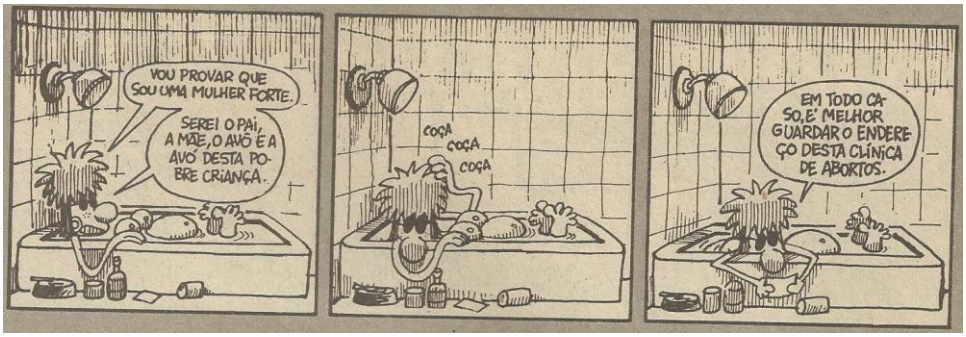


Fig. 46 – Aborto - CB Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca - 1987 p. 45.

Mas essa não é uma decisão fácil. Em uma tirinha Rê dirigi-se ao guichê da clínica de abortos e é interpelada pela atendente que pergunta se ela vai querer "com culpa ou sem culpa?".[321]

Em outra tira ameaça suicidar-se pulando do parapeito de um prédio, caso não aparecesse um marido nos próximos quinze minutos. Demonstrando talvez quais seriam as duas únicas opções para a mulher: assumir o fardo da autopreservação e conseguir um casamento ou entregar-se à promiscuidade, condenando-se a um inferno social. Porém, ao mostrar a liberação de uma mulher que escolhe quando e com quem exerce sua sexualidade, apela-se para o estereótipo da ninfomaníaca e para características historicamente marcadas como masculinas como a força e a agressividade.[322]

O que se vê é uma amante insaciável com atitudes masculinizadas. Rê Bordosa é mostrada numa postura semelhante a dos homens: faz xixi de pé no banheiro masculino, apresenta um comportamento anti-monogâmico, trocando incansavelmente de parceiros, se comportando como um típico boêmio à caça. Objeto de desejo de homens, mas também desejando ter uma vida "normal", confrontando então, características de uma mulher "liberada", porém com traços da mulher tradicional, conservadora. Nada mais faz senão incorporar os estereótipos negativos conferidos a eles, que, com o aval da sociedade, podem exercer a infidelidade, o descompromisso afetivo ou se envolverem com muitas mulheres ao mesmo tempo. A personagem parece ser não somente uma

[321] *Chiclete com Banana Especial. Rê Bordosa A morte da Porraloca*. São Paulo: Circo Editorial, 1987, p.46.
[322] PASSERINI, Luise. "Mulheres, consumo e cultura de massas". In: Duby, Georges & Perrot, Michele. [Orgs]. *História das Mulheres no Ocidente: o Século XX*. Tradução Maria Helena da C. Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Afrontamento: Porto, Ebradil: São Paulo. V. 5, 1991, p. 383.

construção do desejo do homem, mas o espelho do próprio homem.[323]

Rê Bordosa está cercada de personagens que lhe chamam para os deveres da sociedade dominante, a maioria deles incorporam papéis autoritários, como a sua mãe, o analista e até mesmo o garçom do bar que freqüenta. Atuando como discretos censores, apesar de apresentarem suas próprias contradições, eles reprimem o comportamento marginal de Rê Bordosa que por sua vez, em vez de argumentar em favor de suas convicções mostra-se frágil e culpada.

Com Juvenal, o garçom, chora e desabafa no balcão, admitindo o seu desencanto pela vida, enquanto ele se mostra solícito e paternal, consolando-a e pagando a sua conta no bar. Mesmo sendo também amante de Rê Bordosa, Juvenal critica a sua promiscuidade e chega a lhe propor casamento, mostrando que é um "bom sujeito". A mãe, que aparece sob o título de "a culpada", se limita a dar conselhos para que ela procure um marido e tapa os ouvidos para não escutar as histórias de suas peripécias. "Uma mãe sofre quando vê a filha afundar pelo ralo", diz ao verificar que a filha tinha escoado junto à água da banheira.

Em outra tirinha a mãe lhe recorda os afazeres de uma "boa" mulher.

Fig. 47 – Mãe de Rê - CB Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca - 1987 p. 23.

O analista surge para escutar as divagações existenciais da solitária personagem, e questiona seu comportamento com a autoridade de quem assume o papel de "voz da consciência".

O repúdio de Rê Bordosa às instituições também é relativo. Em suas crises existenciais ela aceita pedidos de casamento, liga para centros de valorização da vida, alcoólicos anônimos e, uma vez, se apresenta num balcão de achados e perdidos tentando resgatar "sua vida, seu corpo, sua moral", enfim tudo que havia perdido, por não acreditar na sociedade.

[323] Angeli já teria afirmado em diversas entrevistas ser a Rê Bordosa sua versão feminina.

Ao retratar uma mulher movida por estímulos libertadores políticos e sociais, o que se evidencia é que ela fracassou ao tentar concretizar seu intuito de fugir dos modelos impostos. A visão derrotista impregna a personagem – algumas vezes partindo de seu próprio olhar – atestando que a busca pela emancipação feminina é uma luta vã que levará a uma previsível derrota. Em momento algum Rê Bordosa orgulha-se de sua condição feminina, ou explicita os reais motivos de haver rejeitado o comportamento padrão. Sua busca por independência e prazer é vista como sintoma de uma época em que as identidades encontram-se estilhaçadas, onde o porvir não é mais ansiado com esperança e o presente é assistido com ceticismo.

Na década de 1980 os movimentos coletivos de emancipação viviam um período de descrédito e enfraquecimento, feminilidades fragmentadas dispersavam-se, sendo aos poucos, absorvidas pela Indústria Cultural que dava vez às vozes femininas - quase sempre trazidas à vida pelo olhar masculino - mas que as mantinham sob as pressões de uma sociedade ainda patriarcal.

Como observa E. Ann Kaplan ao analisar o cinema produzido nos anos 1980:

> A ameaça trazida à tona pelo movimento de liberação da mulher foi reduzida nos anos 80 à medida que a cultura americana trabalhou no sentido de integrar (na melhor das hipóteses), cooptar (na pior), as exigências feitas pelas mulheres; de modo que abriu-se uma brecha dentro da qual os problemas envolvendo diferenças sexuais e papéis diferentes dos sexos finalmente puderam ser enunciados, mesmo que os resultados estejam longe de ser progressistas.[324]

É possível observar que nessa brecha aberta na produção cultural dos anos 1980, ocorre um visível desacordo entre interesses da "massa" e imposições da "indústria". No caso específico da personagem Rê Bordosa, isto pode ser observado no fenômeno de "aniquilamento", ocorrido no momento em que a tira vivia o auge de sua popularidade.

Ela foi "morta" pelo autor numa edição especial da *Chiclete com Banana* – intitulada *A morte da porraloca* - lançada em 1989 pela Circo Editorial. Angeli desistiu de seguir publicando estórias sobre ela por opinar que seria difícil "acreditar numa mulher que leva uma vida como a dela nesses tempos de AIDS e patrulha sexual".[325]

Na história, ela escapa à tentativa de *Angeli em crise* de matá-la, é salva das águas sujas de um rio por um grupo de mendigos, escapa de um carro em chamas e abriga-se num convento onde se torna noviça. Mas, como o apelo da nostalgia é forte

[324] KAPLAN, *op.cit*, p. 113.
[325] CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Editora Europa: R. J, 1990, p. 83.

frente à quietude da vida religiosa, ela retorna, finalmente, à caça nos bares da cidade. Chegando lá, depara-se com dois negros que a convidam para uma festa privada.

A diversão é interrompida por uma batida policial, que a obriga a fugir pela janela, para não ser detida. Fora do prédio, pendura-se num fio que não resiste ao peso e despenca no chão das ruas. Estendida na calçada, agonizante, enxerga um bando de espermatozóides voadores a quem pede socorro, mas eles respondem em coro: "Se procuras a salvação, baby, bateste em porta errada. Somos o fim do milênio...Yeah! Somos o vírus da destruição...", numa alusão à AIDS - "os terríveis vírus do mundo moderno" como são chamados na história.

Fig. 48 – Vírus da AIDS - Chiclete com Banana Especial Rê Bordosa, 1987 p. 61.

Sozinha e aflita, ela corre na direção contrária, dobrando a esquina oposta para pedir ajuda à primeira pessoa que encontra pelo caminho. Encontra um pregador evangélico da direita religiosa que também passa a persegui-la, de crucifixo em punho, anunciando que sua destruição será pelo fogo.

Rê Bordosa entra pela primeira porta que aparece. No interior do ambiente, reconhece uma voz amigável, que imagina ser a de Deus. Mas surpreende-se ao constatar que quem lhe falava era Juvenal, o garçom do bar que frequentava, o "bom sujeito" sempre apto a ouvir os seus queixumes e a oferecer doses gratuitas de vodca em troca de um pouco de sexo. Juvenal arrebata Rê Bordosa com o pedido irrecusável de que se case com ele: "A vida tá perigosa, só o casamento é a salvação".[326]

Fora da proteção do bar e da sua banheira, não existia muitos lugares onde sua existência pudesse ser possível. Segundo a leitura de Angeli, a ameaça transgressora de uma mulher como ela era considerada uma afronta ao patriarcado. Só o casamento poderia domá-la, mantê-la distante dos vícios e com sua sexualidade vigiada e controlada. Rê cai então na armadilha daquele que foi seu grande rival - o casamento.

---

[326] *Chiclete com Banana especial* , *op. cit*, p.62.

Os últimos dias da personagem resumem-se à rotina conjugal, numa sátira aos casais que se sentam no sofá da sala para ver TV, acumulando quilos, despreocupados com o lazer e a sexualidade. Rê se converte numa dona de casa sem grandes aspirações, com um marido possessivo que proíbe as bebidas e o cigarro, controla o que ela come, veste e com quem sai legitimado pelo rótulo de "protetor". Completamente entediada, a personagem sente falta de seu passado noturno, dos amantes e da bebida. Assim, *Rê Bordosa* sucumbe ao vírus *tédius matrimonius* e finalmente morre, explodindo, literalmente, quando ele sugere que tenham seu primeiro filho.

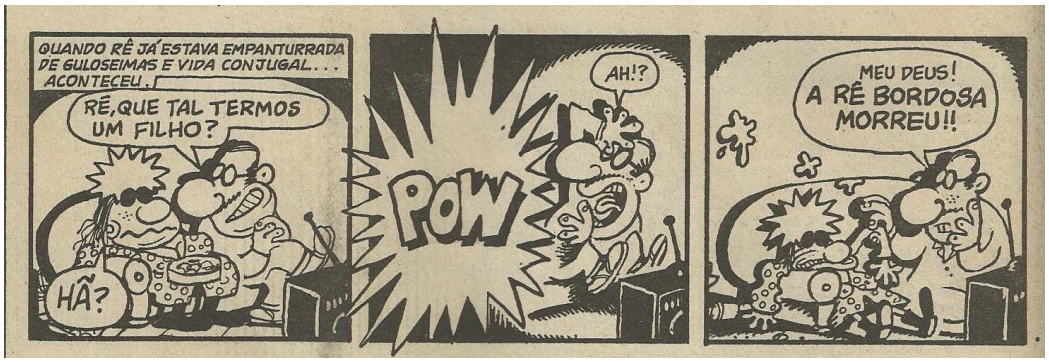


Fig. 49 – Morte de Rê - CB Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca -1987, p. 66.

A análise da personagem nos ajuda a refletir sobre a permanência dos modelos conservadores na construção das personagens femininas surgidas num contexto posterior ao feminismo e à revolução sexual. Ao observarmos a evolução narrativa, culminando com a morte, observamos um exemplo de contraponto ao discurso triunfalista da emancipação feminina do final dos anos 1980, que se apressava em afirmar que a mulher ocupava os espaços públicos da sociedade de forma proeminente e tinha conquistado a ansiada autonomia.

Ela escapa pela fresta do casamento, alternativa apresentada como "correta" desde o início, mas rejeitada em função de sua aparentemente "inútil" sede de prazer e diversões, mostrando que a opção pela independência era apenas capricho de uma mulher que não queria enfrentar sua verdadeira vocação social. O sofrimento de Rê Bordosa durante todo o episódio de sua morte mostra que a releitura dos papéis sexuais, mesmo numa estética e discurso inovadores, aporta numa nova perspectiva de misoginia, na qual as "coerções se revestem em novas rendas".[327]

[327] DOTTIN-ORSINI. *A Mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-desiécle*.Tradução Ana Maria Scherer. Rocco: Rio de Janeiro, 1996, p.359.

3.6 - Wood & Stock: *Flower Power* com colesterol.

Wood & Stock[328] eram dois velhos hippies barrigudos e sedentários, de cabelos grandes (ou o que sobrou deles), barbas compridas e chinelos de couro, que viviam em seus apartamentos deitados no sofá, assistindo televisão ou escutando música e fumando seus baseados.

Remanescentes de décadas passadas, sobreviventes de ideais e comportamentos ultrapassados, eles parecem compreender que estão vivendo numa época diferente, porém repetem os mesmos comportamentos e não conseguem vislumbrar alternativas para se adaptarem a esse novo momento, aos novos tempos, representados nos conflitos de Wood e seu filho Overall e na relação de Stock com sua namorada bem mais nova que ele. Os velhos *hippies*, assim como Meiaoito, eram personagens fora de seu tempo.

Wood & Stock representam ideais que permeiam nossa sociedade como um saudosismo aos 'anos rebeldes', a crise do marxismo, o culto a beleza espiritual e seus ideais de paz e amor, a contracultura, que tem como referência a geração de 1968. Na, sociedade brasileira esta geração tem uma marca indelével que foi o combate à ditadura com os movimentos de esquerda. Neste universo mais explícito de contracultura Angeli apresenta Wood & Stock que se chocam com elementos do contemporâneo, mas que negam ou tomam em um novo contexto tais atitudes (fumar maconha, sexo livre, rebeldia).

A representação simbólica dos ideais dos anos 1960 está presente nas personagens tanto quanto a sua crítica, eles não representam apenas velhos *hippies*, mas também o choque entre um "obsoleto" que pregava uma nova sociedade e a sua dialética com os novos tempos, que supostamente seriam os frutos dos seus ideais. Pode-se contemplar até que ponto o "novo" é contemporâneo ao "obsoleto", ressaltando-se a dialética novo-velho, num novo contexto urbano brasileiro.

Wood & Stock tentam compreender o novo, sem descartá-lo, agarrando-se aos seus ideais *hippies*, que embora anacrônicos, não destoam ou agridem a cultura do contemporâneo, pelo fato de tais valores contestatórios terem sido assimilados, e desenraizados de sua carga política, pelas gerações das décadas de 1980 e 1990.

Extremamente saudosistas, em algumas tiras mostram-se inicialmente bastante

[328] Referência ao nome do festival de música que aconteceu entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 numa fazenda no estado de Nova York. O festival foi um marco da geração hippie dos anos 1960. Em 2006, as personagens viraram protagonistas de um longa-metragem (animação), dirigido por Otto Guerra, "Wood & Stock - sexo, orégano e Rock' n' Roll."

felizes e satisfeitos com o que fizeram anos atrás, mas logo começam a tossir, como se estivessem doentes (talvez conseqüência do fumo intensivo) e ao final já aparecem bastante desanimados revelando que o momento em que vivem agora é limitado pela idade e o estado de saúde.

Na tira abaixo, eles conversam animadamente sobre as drogas que utilizavam quando eram jovens, até que Stock faz uma pergunta que os chama a realidade atual.

Fig. 50 – Wood & Stock e as outras drogas - CB Ano 3 N° 15, agosto-setembro de 1988, p.18.

O conflito entre gerações (geração *Woodstock* e geração anos 1980) também é trabalhado por Angeli, sendo demonstrado claramente no diálogo entre Wood e seu filho Overall**.** O filho de Wood é skatista, usa boné, bermudão, tênis e joelheira, tem gostos musicais e opiniões sobre alguns assuntos totalmente diferentes de seu pai. Ele representa uma das tribos urbanas dos finais dos anos 1980 e início dos anos 1990 que questiona as posições ideológicas e o comportamento de Wood e Stock.

Fig. 51 – Wood e Ozzy - CB Ano 3 N° 15, agosto-setembro 1988, p.19.

Na tirinha reproduzida acima, Angeli retrata uma situação curiosa: normalmente é esperado que o pai reprima o filho por ser rebelde e que o chame às responsabilidades de uma vida adulta. Neste caso, o rebelde é Wood. Mesmo fazendo parte de uma tribo de skatistas, Overall parece se preocupar com seu futuro profissional.

Dessa forma, como observa Nadilson da Silva, "estaria ocorrendo uma reação conservadora da geração de Overall, que se apresenta integrada à sociedade de consumo".[329] Desta forma, uma geração responde a outra, propondo a total inversão dos valores que eram a pauta vigente da geração anterior.

3. 7 – Skrotinhos: Inconveniência e desconstrução.

Sintonizados com seu tempo (fizeram sucesso no final dos anos 1980 e início dos anos 1990), eram os Skrotinho**s**, uma versão *hard core* dos *Sobrinhos do Capitão*[330] como o próprio Angeli os denominava. Eles vão se destacar das demais personagens a partir do exemplar número 12. Eles eram dois baixinhos idênticos e iconoclastas, que encarnavam o niilismo e o ceticismo característicos dos anos 1980 e 1990.

As personagens eram inconvenientes e não possuíam qualquer valor, situando-se além da moral. Com uma atitude cínica diante da realidade, eles expunham a hipocrisia por trás da moralidade, apontavam para absurdos travestidos de normalidades e zombavam a seriedade das convenções de um mundo representado como desigual e desumano.

Completamente individualistas, só lhes interessava aquilo que lhes proporcionasse prazer. Para Nadilson da Silva eles representavam o desengajamento dos jovens dos anos 1990, eram "aqueles integrados ao sistema, que aceitam as regras do jogo, mas ao mesmo tempo as desmoralizam. São pessoas um pouco como água, que tomam a forma da situação, recipiente, em que se encontram".[331]

A representação gráfica dos Skrotinhos não é composta por *índices* que remetam a uma qualidade típica externa, o registro gráfico não possui elementos que posicionem um ponto de análise que parta da forma para explicá-los, como no caso de Bob Cuspe, Rê Bordosa ou Wood & Stock.

Eles assumiam diferentes tipos, aparecendo nas tirinhas como brancos, negros (*The Litlle Black Skrots*), mulheres (as Skrotinhas), empresários, mostrando que não

---

[329] SILVA, *Op. Cit,* p. 106.

[330] *Katzenjammer Kids* (The Captain and the Kids) é uma história em quadrinhos, criada pelo alemão naturalizado norte-americano Rudolph Dirks. Foi publicada pela primeira vez em 12 de dezembro de 1897, no *American Humorist*, um suplemento dominical do *New York Journal*. As histórias são ambientadas numa pensão onde a propietária, a gorda viúva "*Mama Chucrutz*" tem como hóspedes o *Capitão*, o *Coronel* e os moleques malandros Hans e Fritz. Os meninos são dois irmãos gêmeos que aprontam todas, e suas vítimas prediletas são o Coronel e o Capitão. Protegidos pela velha matrona, a cujos olhos aparecem sempre inocentes, conseguem sempre safar-se dos próprios enredos e artimanhas.

[331] SILVA, *Op. Cit.*, p.130.

havia limites para o humor. Todas as pessoas, de qualquer raça ou gênero, assim como todas as idéias, poderiam ser transformadas em objeto de riso, uma vez que para eles o ser humano, independente do que pensasse ou tentasse aparentar, continuaria a ser ridículo.

Não há uma posição clara a se combater como em Bob Cuspe, cuja ação é direcionada para o *espírito* pequeno burguês da classe média ou para as sutilezas políticas, ou, ainda como em Rê Bordosa, uma sociedade a ser enfrentada. O mundo urbano é desaprovado, através de um senso critico sem amarras, em pequenos fragmentos de cotidiano e tipos que circulam pelos ambientes da cidade.

A crítica dos Skrotinhos reincide mais em conjunturas gerais, como a arte ou seus produtores, mulheres, personagens da noite. A destruição de valores sedimentados compõe o posicionamento das personagens, numa crítica acída contra tudo e todos.

Fig. 52 – Skrotinhos - CB Ano 2 Nº 12, novembro-dezembro de 1987, p.21.

De acordo com Roberto Santos,

> Depois que todas as utopias, fossem elas políticas ou religiosas, mostraram-se vazias e ineficientes, só restava usar o humor para demolir as convicções que sobraram. Os Skrotinhos desconstruíam, com suas tiradas sarcásticas, a pose dos intelectuais e artistas, os adeptos de modismos, os machistas e as idéias feministas (...) e, quando não tinham outras vítimas por perto, zombavam um do outro.[332]

[332] SANTOS, Roberto Elísio dos. "A história em quadrinhos de humor da circo editorial". IN: *Caderno.com* São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2007.v.2, n.3, jan/jun, 2007, p.20

Os Skrotinhos representam uma postura amoral, não deixando margem para culpas ou dúvidas. Quando a situação se reverte contra eles, logo recolocam o interlocutor em posição de desvantagem, ao que Marcos A. da Silva chama de função de *expor o outro*.[333]

Fig. 53– Skrotinhos e o idiota - CB Ano 2 Nº. 14, junho-julho de 1988, p.22.

O prazer do riso estaria na posição de superioridade em relação àquele que está exposto à sua ação, sem se envolver com o mesmo. Por moldarem-se às situações e não definirem o seu posicionamento em relação às *vítimas*, qualquer postura torna-se passível de crítica ou de relativização, que surpreende pela destruição e negação de valores.

3.8 – Doy Jorge: *Over* demais.

Doy Jorge, personagem criada por Glauco, é um verdadeiro *junkie*, um roqueiro malsucedido que se deixou levar pelas drogas pesadas e pelas bebidas. Para Glauco, este quadrinho é um registro da noite paulistana, inspirado em pessoas conhecidas e amigos. E, acima de tudo, é uma crítica ao consumo de cocaína, suas paranóias e ressacas.[334]

A personagem foi criada nos anos 1980 para as revistas do *Geraldão*, passou pelas páginas da *Chiclete* e só depois, por ser considerado muito pesado, é que foi parar nas páginas de quadrinhos da *Folha de S.Paulo*.

O nome da personagem era uma referência explícita ao exótico e controverso cantor Boy George, um dos maiores ícones dos anos 1980, vocalista da banda inglesa *Culture Club*. Boy George era famoso na mídia por seus problemas com drogas, que foram motivo de diversas prisões e que levaram ao fim da banda em 1987.

---

[333] SILVA, Marcos A. da. *Prazer e poder do amigo da onça, 1943-62*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, *p. 65*

[334] Site oficial de Glauco - UOL disponível em: http://www2.uol.com.br/glauco/doyjorge.shtml Consultado em: 20/05/2011.

Na revista numero 8 intitulada *O que rola pelos canos do Rock*,[335] Glauco conta um pouco da trajetória da personagem:

> Um menino de subúrbio que escalou os degraus da fama e da fortuna cantando esse tal de rock'n'roll, milhões de fãs, shows, discos de ouro, limousines (...) mas foi no auge da carreira que Doy Jorge tropeçou numa fileira afogando-se assim no submundo das drogas. Branco geral.[336]

Doy Jorge é representado com várias seringas pelo corpo, para destacar o uso constante e excessivo de drogas. Na estória, ele está realizando um *show*, porém está tão mal que não consegue terminá-lo, então recorre a um boneco parecido com ele que tem uma abertura no abdômen, de onde ele fica cantando. Um verdadeiro simulacro de si mesmo.[337] Ele já se encontra tão viciado que não consegue cantar sem utilizar-se da droga nos intervalos.

A mídia então entra em cena (representada por três homens vestidos de preto) e pede que ele reaja e tente compor novas músicas senão eles irão à falência.

Fig. 54- Boneco Doy - CB Ano 2 número 8, janeiro-fevereiro de 1987, p. 45.

Ele tenta reagir, mas não consegue. Eles então ameaçam chamar o pai dele e o cantor protesta, pois diz que o pai acabaria com as drogas dele. O pai tem a aparência de um *hippie* dos anos 1960, visivelmente mais *junkie* que o filho.

Eles então afirmam que se o artista continuar assim acabará levando uma *blitz* que imediatamente aparece.

---

335 "Canos" seria uma referência aos canudos usados pelos usuários de drogas para cheirar cocaína.

336 *Chiclete com Banana*. Ano 2 número 8, janeiro-fevereiro de 1987, p. 44.

337 Tomando como referência Baudrillard, entendemos que conceber simulacros é imaginar a substituição do real pelos signos do real, isto é, o real não é mais referência para a produção do sentido, mas os sentidos já estão dados e se constituem no padrão ao qual os acontecimentos deverão se enquadrar. BAUDRILLARD, JEAN. *Simulacros e Simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

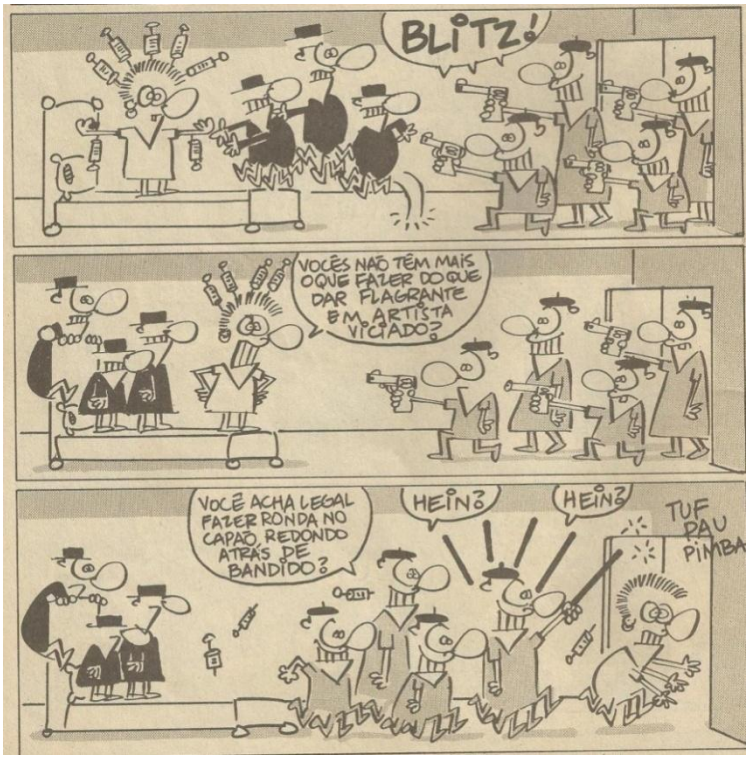


Fig. 55 – Blitz - CB Ano 2 número 8, janeiro-fevereiro de 1987, p. 48.

O cantor então é preso e vai a julgamento. Os jornais estampam sua prisão. Em seu julgamento, o promotor pede ao juiz a condenação do artista para que sirva de exemplo e fala sobre o que a droga fez ao cantor, transformando-o em um trapo humano.[338]

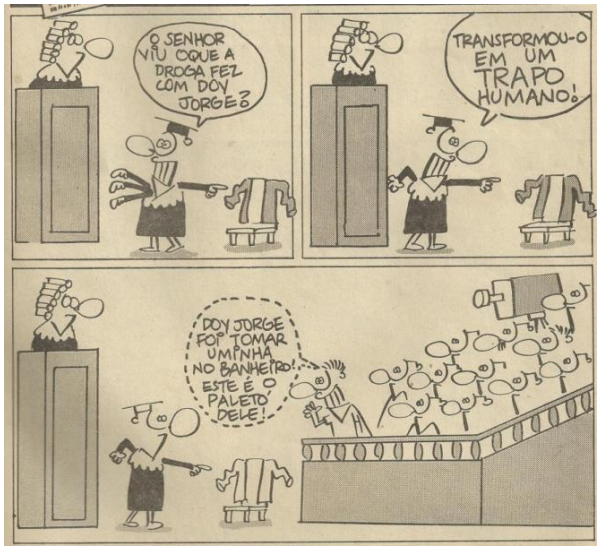


Fig. 56 – Trapo humano - CB Ano 2 número 8, janeiro-fevereiro de 1987, p. 49.

[338] Podemos notar na imagem (fig. 56) que Glauco utiliza-se do recurso de levar a expressão *trapo humano* ao "pé-da-letra", ou seja, retratar a situação exatamente como a entendemos literalmente, para produzir o efeito de humor. Característica muito presente no humor do quadrinista.

Doy Jorge então foge e tenta se suicidar jogando-se de uma ponte, quando aparece um homem que tenta persuadi-lo do ato, dizendo que a vida é bela. O cantor então se sente animado e com vontade de compor novamente, mas quando o homem descobre quem era Doy Jorge, empurra-o da ponte.

Alguns aspectos importantes podem ser avaliados nessa breve história. O primeiro é a clara alusão que Glauco faz à violência policial que era constante em shows de rock e que repreendia tanto os artistas, quanto espectadores, bem como a violência presente em áreas mais pobres da cidade de São Paulo. A violência policial foi tema de canções de bandas da época que de alguma forma sofreram com a mesma ou tinham ciência de sua ação na sociedade. Alguns exemplos foram: "Patrulha Noturna" (1983) dos Paralamas do Sucesso, "Polícia" (1986) dos Titãs, "Veraneio Vascaína" (1986) da banda Capital Inicial, entre outras.

Nelson Motta, produtor e crítico musical, relata em seu livro *Noites Tropicais* [339] uma experiência que teve com a polícia no primeiro Rock'n'Rio (1985). O produtor foi preso por estar consumindo maconha, mas foi solto e não sofreu agressão por ser relativamente conhecido e por poder pagar a extorsão exigida pelos policiais para não ser processado - instruído por seu advogado e apesar de seu protesto -, embora não tenha tido maiores problemas, o relato revela como a violência policial era algo presente e que trazia medo aos jovens.

> "A poucos metros da cabine de som acendemos a bagana, e mal começamos a fumar, uma mão segurou firme no meu pulso e outra exibiu uma carteira: "Polícia Federal" (...) confiscaram a bagana, pegaram a mim e ao Barata pelo braço e nos levaram (...) Começava a intimidação, anunciava-se a extorsão, como as centenas que aconteceram durante o festival, onde a polícia fez a festa. (...) temia a violência do garotão, que estava com ódio de mim, por estar lhe dando tanto trabalho, por ele não poder me espancar como a qualquer um de seus presos sem arriscar um escândalo".[340]

Outro ponto é a questão da fama e tudo que ela traz: o acesso às drogas, e o contínuo processo de autodestuição pelo qual passaramm alguns artistas e que contribuem para o apagamento da identidade dos mesmos, roubando-lhes suas próprias subjetividades e o poder de controlar sua auto-representatividade transformando-os em receptáculo dos anseios alheios, alegorias vivas da expectativa do outro.

---

[339] MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais. solos, improvisos e memórias musicais.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
[340] Idem, p. 387-389.

Contribuem para este processo de “canibalização” do artista - para o consumo de tudo aquilo que o artista faz e concomitantemente da imagem do artista interferindo nos processos identitários do próprio artista – a mídia com seu poder de construir e destruir carreiras, apenas por interesses financeiros, sem maiores preocupações com o bem estar do artista. E também seus próprios fãs que, por vezes não conseguem separar o público e o privado, confundindo o humano com o fictício, tendendo a idealizá-lo para logo em seguida frustrarem-se com a personagem, na medida em que percebem que há uma pessoa real por detrás do astro, literalmente consumindo o artista e quando este não é mais interessante “jogam-no fora”.

Ao tornar-se uma espécie de paródia de si mesmo, uma personagem como Doy Jorge consegue criticar a mídia de uma forma lúdica, ainda que preservando o altíssimo tom de sarcasmo característico do humor de Glauco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A passagem dos anos 1970 aos 1980 foi um período histórico muito efervescente em termos políticos e culturais no Brasil: era o fim da ditadura civil-militar. A redemocratização da sociedade brasileira trazia consigo o surgimento e a retomada de movimentos sociais e culturais.

Através de uma análise crítica do cotidiano brasileiro, a obra de Angeli, Glauco, Laerte e outros, procurava privilegiar uma reflexão sobre o social. Moacy Cirne[341] ressalta que essa característica participante fazia parte do contexto cultural entre os anos 1960 e 1970 e irá influenciar esses cartunistas. Havia uma preocupação de muitos artistas em utilizar a arte como um meio de engajamento social. Seja no cinema, nas histórias em quadrinhos, no teatro, etc., vários segmentos de artistas procuravam usar as artes como uma forma de afronta, compreensão e problematização do social.

Eles procuravam nas artes uma maneira de construir uma prática revolucionária, isto é, buscavam estabelecer uma relação entre a arte e a política, se colocando, especialmente em clara oposição ao regime civil-militar. Entretanto, isso não significou basicamente engajamento partidário. Essa "arte militante" procurava transgredir o *Sistema*, bem como a ideologia dominante, que acreditavam promover privilégios de poucos em detrimento da maioria.[342]

Começou a emergir nesse período um discurso por parte de alguns artistas propondo uma arte com responsabilidade social e que refletisse com mais independência e criatividade o processo cultural e humano, isto é, uma arte de oposição. Essa forma de pensar e construir a arte favorecia uma imbricação entre a prática artística e a prática militante, particularmente porque se vivia num momento de fervor político, de resistência à ditadura civil-militar.

Os quadrinistas desse período, influenciados por esse contexto, foram protagonistas de inovações artísticas, não só nos seus conteúdos (marcados por uma crescente politização), mas também na sua forma: abrangendo uma renovação nas dimensões gráficas e narrativas. O projeto desses artistas era problematizar a política, a

---

[341] Cirne, *op cit*, p. 37.

[342] Isso não quer dizer que a arte engajada socialmente não sofria influência da mídia. O que se salienta aqui é que nesse tipo de produção artística existia uma liberdade criativa maior do que naquela produzida a partir dos modelos das grandes editoras, da indústria cinematográfica, etc.

economia, a cultura do panorama brasileiro de então, bem como realizar uma releitura dos temas do nosso dia-a-dia.

Com a concretização do processo de abertura democrática nos anos 1980, surgem novas formas de pensar e fazer humor e quadrinhos. No mundo, havia uma certa angústia e desilusão social e política – crise das teorias e das utopias sociais. No Brasil, contrariamente irá associar-se o surgimento de novas idéias, de novas questões, de novos atores sociais, a um contexto de politização. Desta forma, a preocupação por parte de alguns desses artistas locais estava em fazer uma obra de arte politizada e que fizesse pensar e refletir e modificar a realidade social, porém sem deixar de refletir as decepções e reorientações culturais mundiais.

Os projetos artístico-culturais de artistas - como Angeli, Laerte, Glauco, Paulo Caruso, etc. - colocavam uma questão sobre o sentido da indústria cultural, sobre a apropriação capitalista da cultura, buscando orientar-se, sobretudo pela liberdade criativa, pela sensibilidade e pelas questões sociais.

Angeli faz parte de uma geração de artistas e intelectuais que viram o Brasil passar por um momento de grande repressão política, seguido por um período de abertura política e redemocratização. Trata-se de uma conjuntura na qual a questão social emerge com forte evidência. Ao final desse período, no entanto, essa mesma geração desencantou-se com o período histórico brasileiro. A revolução tão esperada não aconteceu e a volta da democracia não trouxe consigo questões como justiça social, credibilidade política, etc.

Com a chegada dos anos 1980, há uma assimilação cada vez maior da população urbana, principalmente o jovem da classe média urbana, pela esfera do consumo.[343] Tudo vira um produto a ser vendido: comportamentos, gostos, ideologias, sonhos, fantasias etc. A penetração cada vez maior do Brasil no circuito cultural mundial vai

[343] Devemos observar que o panorama sócio-histórico da década de 1980, será marcado pelo rescaldo dos anos 1960 na cultura, e pelos anos 1970 na economia, mostrando um país que fora arrastado para um processo de modernização, cujo preço será um grande endividamento e um novo padrão de cultura majoritariamente citadina. O meio urbano se destaca mais ativamente no setor econômico terciário e de produção de insumos, levando a uma forte concentração de renda nos grandes centros. A cultura que irá ser produzida e retratada por Angeli, Glauco, Laerte e outros, surge de uma visão de mundo referendada por um padrão de comportamento citadino e exteriorizada em *mass media*. O país se modernizará com forte presença do capital estrangeiro, empréstimos vultuosos e do Estado regulador. Mais do que em outros períodos de nossa história, a industrialização empreendida de cima para baixo, por uma imposição estatal, modifica as relações sociais e estruturais do país: de população de maioria agrária até finais da década de 1960, para uma população de maioria urbana. Como mostrará o censo de 1980 (67% da população morando em cidades e 33% na zona rural). In LINHARES, M. (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro, Campus 1990. p. 273.

fortalecer a idéia de que o País estava vivendo um novo momento, que enfim éramos contemporâneos das metrópoles desenvolvidas do mundo capitalista.[344]

O jovem torna-se alvo e objeto principal deste processo de mudança. Alvo, na medida em que a maioria dos produtos a ele se dirige; e objeto, porque corporifica os ideais de saúde, beleza e vitalidade desejados em toda sociedade urbana capitalista e que são vendidos junto com outras mercadorias. Neste momento de maior controle sobre a juventude, porém surgem e se consolidam as tribos urbanas, como os *punks*, *heavys*, skatistas, *hip-hops*, rapers, galeras etc.

Um traço característico dessas tribos é sua atitude de contestação aos valores que elas identificam como dominantes. Elas procuram, através de seu comportamento, modo de vestir e, principalmente, pelo consumo de produtos culturais diferenciados, afirmar sua identidade de grupo. Enquanto a tendência geral parece ser de homogeneização, eles apostam cada vez mais na diferenciação.

Diversidade que acaba por contribuir para os diálogos entre as categorias sociais e na construção das várias mentalidades sociais. A heterogeneidade de estilos se prolifera, mas cenários diversos de conflitos e de ações coletivas aparecem nos anos 1980 e início da década de 1990, trazendo outros atores, formas de apropriação e uso do espaço urbano, redes de sociabilidade e novas imagens da conflitividade social na cidade.

Nesta conjuntura, o tema da juventude – em especial dos jovens filhos de trabalhadores – torna-se mais visível. Esses grupos emergentes teriam o comportamento "agressivo" como sua marca. Os anos 1980 significaram para tais segmentos, a crise dos valores, dos modelos, da economia que, nos anos 1960 estava associada ao idealismo (paz e amor), ao empenho transformador (do segmento juvenil) e o interesse por questões públicas e coletivas.

O cenário juvenil nos anos 1980 se torna diversificado em todas as suas formas, nas suas manifestações, nos seus questionamentos, nas indagações sobre o futuro, etc. Dessa maneira, nota-se que a juventude continua gerando movimentos de oposição, contraculturas. Observa-se que o desejo de transformação da realidade social não se extinguiu e que os movimentos urbanos juvenis apenas mudaram de feição e de ideais.

Através de um humor transgressor, crítico e satírico, característico dos quadrinhos *undergrounds*, os artistas que publicaram seus trabalhos na revista *Chiclete*

[344] SILVA, *Op.cit*, p.15.

com Banana conseguiram captar e expor em suas tiras e histórias, as contradições sociais e existenciais dessa época, tais como:

A reconfiguração da política em um contexto de redemocratização da sociedade. O Brasil já não vivia sobre as imposições da ditadura civil-militar, porém ainda havia corrupção e autoritarismo; a redefinição do papel do homem e da mulher no âmbito social o que acabava por levar a uma mudança nas relações familiares e a difícil superação de paradigmas comportamentais e ideológicos. Mesmo com tantas mudanças ocorridas na sociedade, os conflitos familiares e amorosos continuavam e se tornavam cada vez mais violentos; Embora não fossem mais considerados tabus, sexo e drogas continuavam a constranger a sociedade; a crise econômica, a deterioração das condições de vida, a padronização dos hábitos, a imposição do consumo de bens e de idéias, entre outras dificuldades vividas pelas pessoas; a possibilidade de uma guerra nuclear, etc.

Vivendo em um mundo hostil, muitos jovens deixavam-se levar pelos modismos, eram guiados pelo consumismo e desiludidos, procuravam uma identidade através da participação em tribos. As idéias políticas tinham perdido seu apelo utópico, após o desfacelamento da União soviética, em um mundo dominado por pessoas que usavam a política para atender a interesses próprios. Nem mesmo as idéias metafísicas mostraram-se isentas de manipulação e distorções.

De acordo com Roberto Elísio Santos, o humor gráfico da revista "apontava para as contradições de seu tempo, quando a geração dos anos 1980, formada no silêncio e na sombra da ditadura, crescida sobre a tutela da TV e da cultura de consumo, não foi capaz de formular novos projetos".[345] Porém, como afirmou Marcelo Coelho, não houve uma despolitização pura e simples,

> mas uma abertura também política, para questões que não constavam do programa da esquerda tradicional (...) a ênfase na liberdade individual, na sexualidade, no prazer, o surgimento de um espírito humorístico, desconchavado, celebratório, num ambiente ainda coberto de pessimismo e amargura, não são características tão 'despolitizadas' assim.[346]

Urresti,[347] ao analisar as gerações de 1960/1970 e as de 1980/1990 atenta para o problema das comparações, pois o que deve ser pensado e compreendido é o jovem em

[345] SANTOS, *Op.cit*, p. 21
[346] COELHO, Marcelo. "Apresentação". In: BYRAN, *Op.cit*, p.18.
[347] URRESTI, Marcelo. "Paradgmas de participación juvenil: Um balance histórico". In: BALARDINI, Sérgio (org). *La participación social y políticas de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo*. CLACSO-Grupo de trabajo- Juventude ,2000.

seu contexto histórico, em seu tempo. Desta forma, não se trata, de atores isolados suscetíveis a rivalizações, mas de épocas históricas que definem os conflitos de maneiras diferentes.

Os quadrinhos brasileiros para adultos parecem tematizar, através de seu discurso humorístico, este momento de transformação: mostrando uma realidade urbana em todas as suas nuances e, ao mesmo tempo, oferecendo, através de fantasias, resposta aos desejos de transformação presentes no público jovem urbano. Este parece ser um elemento central para entender a relação que este tipo de produto tem com seu público-alvo. Trata-se de uma relação que elabora fantasias de oposição ao *status quo*, utilizando-se de uma linguagem de humor e priorizando experiências cotidianas da realidade urbana presente nas grandes cidades brasileiras.

Essas *tribos* e suas diversidades culturais contribuíram para uma pluralidade de formas de viver o cotidiano. Essa característica multifacetada era próprio desse período pós-movimento de contracultura. Os novos movimentos sociais também eram multifacetados e atuavam em diversas áreas sociais. A revista *Chiclete com Banana* e seus leitores, surgem neste contexto fazendo uma leitura deste período a partir de uma perspectiva social e cultural crítica.

De maneira resumida: Nos anos 1970 destaca-se uma visão crítica à realidade opressiva daqueles tempos e necessidade de se produzir uma realidade nova mais livre. O Estado autoritário e sua relação com a população, seus projetos para o país, o reflexo de suas iniciativas sobre a sociedade são o alvo do humor praticado pelos artistas no período. A linguagem metafórica e a abordagem de temas que inicialmente não teriam relação com o Estado são mecanismos utilizados para driblar a censura e veicular o humor predominantemente político do período, entre eles a defesa do nacional em relação ao estrangeiro, da democracia em relação ao autoritarismo. Predominará uma produção "nacionalista", buscando ambientar as histórias na realidade nacional.

Nos anos 1980, o humor gráfico, livre da necessidade das metáforas, busca expressar o sentido produzido pelas novas relações existentes no quadro sócio-político do pacto conservador. Violência, sexo, desagregação social, instituições desacreditadas, necessidade de articulação de novos projetos, etc. Apesar da presença do humor político, principalmente nas charges e caricaturas, predomina a critica aos costumes e à vida urbana. Nos quadrinhos, não há mais a recusa aos estrangeiros, produzindo-se personagens e histórias mais universais. Divertir é a função principal do humor desse período, que pode também fazer o leitor refletir sobre os seus valores e o da sociedade

em que vive, mas a partir de experiências individuais, da autocrítica e não mais de ações coletivas ou movimentos políticos da sociedade.

Assim, se a década de 1970 foi marcada pela censura e pelas dificuldades enfrentadas para a criação cultural, situação que abriu espaço para a produção marginal. O trabalho dos pasquinianos pode ser visto como a tentativa de se impedir o vazio da crítica política e se a década de 1980 foi marcada pela expectativa e posterior frustração com os acontecimentos políticos, o trabalho de Angeli e da "geração pós-pasquiniana" pode ser visto como uma critica àqueles que afirmam ser essa uma década perdida.

FONTES:

Arquivos e Bibliotecas consultados:

- Arquivo Pessoal (Coleção *Chiclete com Banana*- N° 1 a 24 / Edições Especiais)
  (Revista *Geraldão*)
  (Revista Piratas do Tiête)
- Associação Brasileira de Imprensa (ABI) / RJ (Biblioteca Bastos Tigre)
- Biblioteca Nacional / RJ
- Biblioteca da Universidade Federal Fluminense (UFF) / Niterói
- Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) / RJ

Fontes audiovisuais:

Documentário "Angeli 24 horas". 4 Ventos. Direção: Beth Formaggini. 2010.

Documentário "Canções do Exílio. A labareda que lambeu tudo". Programa É tudo verdade. Canal Brasil. Direção: Geneton Moraes Neto, 2011.

"Documento Especial" Tema: Mercado dos quadrinhos nos anos 1980. Rede Manchete. Direção Geral: Nelson Hoineff. Finais dos anos 1980. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=sVnCcsU2Hbk Consultado em: 20 de abril de 2011.

Extras do filme/animação: *Wood e Stock - Sexo, orégano e Rock'n' Roll*. Direção: Otto Guerra, 2006.

Fontes impressas – periódicos e revistas:

Antologia Chiclete com Banana. São Paulo: Devir Livraria, n°1, Junho de 2007.

Chiclete com Banana Ano 1. N°1. São Paulo: Circo Editorial LTDA, outubro de 1985.
Ano 1. Nº2. São Paulo: Circo Editorial, janeiro-fevereiro de 1986.
Ano 1. Nº3. São Paulo: Circo Editorial, março-abril de 1986.
Ano 1. Nº4. São Paulo: Circo Editorial, maio-junho de 1986.
Ano 1. N°5. São Paulo: Circo Editorial, agosto-setembro de 1986.
Ano 1. N°6. São Paulo: Circo Editorial,
Ano 2. Nº8. São Paulo: Circo Editorial, janeiro-fevereiro de 1987.
Ano 2. N°9. São Paulo: Circo Editorial, maio de 1987.
Ano 2. Nº12. São Paulo: Circo Editorial, nov-dez. de 1987.
Ano 2. Nº13. São Paulo: Circo Editorial, março-abril de 1988.
Ano 3. Nº15. São Paulo: Circo Editorial, agosto-set. de 1988.

Ano 3. Nº16. São Paulo: Circo Editorial, nov-dez de 1988.

Ano 4. Nº17. São Paulo: Circo Editorial, fevereiro de 1989.

Chiclete com Banana Especial Rê Bordosa. A morte da Porraloca. São Paulo: Circo Editorial, 1987.

Chiclete com Banana Especial Bob Cuspe. São Paulo: Circo Editorial, 1988.

ISTOÉ. N°423. São Paulo: Editora Três, 30 de junho de 1985.

Mil Perigos. N°5. São Paulo: Dealer, novembro de 1991.

O PASQUIM. Nº 37, Rio de Janeiro, 5-11/03/1970.

Nº 39, Rio de Janeiro, 19-25/03/1970.

Nº72, Rio de Janeiro, 4-10 /09/1970.

Nº 73, Rio de Janeiro, 11-17/11/1969.

Nº115, Rio de Janeiro, 14-20/09/1971.

Nº131, Rio de Janeiro, 4-10/01/1972.

Nº145, Rio de Janeiro, 11-17/04/1972.

Nº 310, Rio de Janeiro, 6-12/06/1975.

Nº 316, Rio de Janeiro, 18-24/07/1975.

Nº318, Rio de Janeiro, 1-7/08/1975.

Nº321, Rio de Janeiro, 22-29/08/1975.

Nº365, Rio de Janeiro, 25/06 a 1/07/1976.

Nº373, Rio de Janeiro, 4-10/09/1976.

*N*º444, Rio de Janeiro, 30/12/1977 a 5/01/1978.

Nº689, Rio de Janeiro, 9-15/09/1982.

N°693. Rio de Janeiro, 7/10 a 13/10/1982. (Seção "Rumores Paulistas")

Nº 696, Rio de Janeiro, 28/08 a 3/11/1982.

N°783. Rio de Janeiro, 28/06 a 4/7/1984 .

N°816. Rio de Janeiro, 7/3 a 13/3/1985.

Nº817. Rio de Janeiro, 7/3 a 6/3/85.

N°850. Rio de Janeiro, 24/10 a 30/10/1985.

Nº 860, Rio de Janeiro, 2-8/01/1986.

O Pasquim, Antologia. Vol. IV. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

Piauí. Nº2. Novembro de 2006.

Playboy. Ano 32. N°375. São Paulo: Editora Abril, setembro de 2006.

GALLAS, Ana Kelma. "Capitão-América, herói da lei e da ordem". Coleção Princípios: *Revista Teórica, Política e Informação.* Nº 35 São Paulo, 01.11.1994.

Fontes internet:

MAUAD, Ana Maria. "Fotografia e História", 2008. Disponível em: http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html
Consultado em: 22 de agosto de 2011.

NARANJO, Marcelo. *Grilo*, um importante momento dos quadrinhos no Brasil. Disponível em http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/museu_grilo.cfm>. Consultado em: 25 de abril de 2010.

SANTOS, Roberto Elísio. *O quadrinho alternativo nas décadas de 1980 e 1990.* Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da comunicação – Santos/SP – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0223-1.pdf
Consultado em: 20 de março de 2010.

SILVA, Nadilson Manoel. *As Histórias em Quadrinhos tornam-se adultas.* Trabalho apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 de setembro de 2002. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP16SILVA.pdf Consultado em: 22 de março de 2010.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. "A censura durante o regime autoritário". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* ANPOCS nº10 Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02.htm
Consultado em: 30 de setembro de 2011

Acervo Folha São Paulo. Primeiro Caderno. Segunda – 27 de setembro de1982, p.12. Disponível em: http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/9/27/2.
Consultado em: 20/01/2011.

"Contra o humor a favor". *VEJA on-line,* 2006, disponível em: http://veja.abril.com.br/260706/p_100.html Consultado em: 24 de março de 2010.

Laerte na Funarte (2000) Disponível em: http://qualquer.org/codex/?p=165. Consultado em: 02 de junho de 2010

Panacea nº 36, de novembro de 1994. Disponível no site: http://www.thethirdnipple.com/panacea/10anos/36/laerte/laerte08.htm Consultado em: 23 de abril de 2010.

"Pasquim – SP: A burrice que se cuide". Entrevista de Paulo Markun a Edison Nunes e Flora de Oliveira Venância. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política.* Vol.3 n°.2 São Paulo Dez. 1986.
Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010264451986000300010&script=sci_arttext
Consultado em: 23 de janeiro de 2011.

"170 anos de caricatura no Brasil". *Jornal da ABI.* Edição Extra, n° 322, Out, 2007,
Disponível em:
http://www.abi.org.br/jornaldaabi/Suplemento_Especial_Caricatura-2007.pdf
Consultado em: 17 de março de 2011.

Capas de quadrinhos. Disponível em: WWW.guiadosquadrinhos.com
Consultado em: 04 de julho de 2011.

Site não oficial da revista MAD. Disponível em: http://www.madmania.com.br/
Consutado em: 20 de abril de 2011.

Site oficial de Glauco. Disponível em: http://www2.uol.com.br/glauco/doyjorge.shtml
Consultado em: 20 de maio de 2011.

Fonte oral:

Entrevista com Reinaldo, humorista e chargista, realizada por Aline Santos em 12 de novembro de 2010 no Rio de Janeiro.

Entrevista com Laerte, chargista, realizada por Aline Santos em 12 de julho de 2011 em São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABRAMO, Perceu. *Apud* "Imprensa Alternativa: apogeu, queda e novos caminhos". *Cadernos da Comunicação*. Série Memória; vol. 13– Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2005.

AGUIAR, Flávio. "Imprensa Alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo". In: MARTINS, Ana Luiza. & LUCA, Tania Regina de. (org) *História da Imprensa no Brasil.* 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado autoritário (1969-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência. O Estado de S. Paulo e o Movimento.* Bauru, Edusc, 1999.

ARAUJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da Cidade*. 4ª Ed. São Paulo: Martins fontes, 1998.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Brasília: UnB: Hucitec, 1987.

BHABBA, Homi. *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* Rio de Janeiro: Ediouro, *2006.*

BAUDELAIRE, Charles. "Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas" In:COELHO, Plínio Augusto (org.). *Escritos sobre Arte*. São Paulo, Imaginário/ Editora USP.

BRAUDRILLARD, JEAN. *Simulacros e Simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

BASSO, Eliane Fátima Corti. "Revista Senhor: Jornalismo Cultural na Imprensa Brasileira". *UNIrevista* – Vol. 1, nº3: (julho 2006). Unisinos, RS.

BERGSON, Henri. *O riso.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983

BORGES, Nilson. "A Doutrina de Segurança Nacional e os Governos Militares". IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O Tempo da Ditadura*. R. J: Civilização Brasileira, 2003, vol. 4, pp. 13-42.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70. Mais pra epa que pra oba*. Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília, 1991.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80.* Rio de Janeiro, Record, 2004.

BUZALAF, Marcia Neme. "O aniversário do Pasquim. 22 anos em 5". In: *Discursos fotográficos*, Londrina, v.5, n.7, p.231-237, jul./dez. 2009, p.236.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *A imprensa na história do Brasil* São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CARUSO, Paulo. "De o Pasquim à Avenida Brasil". In: *Revista Comunicação & Educação* nº 9. CCA-ECA-USP. Editora Moderna: São Paulo, maio/agosto 1997.

CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. "O Mito da Rebeldia da Juventude – Uma Abordagem Sociológica". *Educação em Debate*, Fortaleza, nº 13.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. *Humor Diário: A Ilustração Humorística do Diário Pernambucano (1914-1996)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHINEM, Rivaldo. *Imprensa Alternativa. Jornalismo de oposição e inovação*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1995.

CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Europa: FUNARTE, 1990.

_____. *Uma introdução política aos Quadrinhos.* Rio de Janeiro: Edições Achiame, 1982.

_____. *Para ler os quadrinhos – Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

CRUZ, Denise Rolemberg. *Exílio: Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DALTO, Darlene. *Processo de Criação. São Paulo: Marco Zero*, 1993.

DIAS, Ângela Maria. "Pasquim 1980/1991: As vicissitudes de um nanico na década da comunicação mega-empresarial". *Revista Comunicação & Politica*. Ed. Cebela, vol.VII, nº3, nova série, set-dez 2000, p.179.

DIONÍZIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais e ensino*. 4ª, Ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

DOTTIN-ORSINI. *A Mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-desiécle.*Tradução Ana Maria Scherer. Rocco: Rio de Janeiro, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. SP: Editora Perspectiva, 1979.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. "Imprensa à serviço do progresso". In: MARTINS, Ana Luiza. & LUCA, Tania Regina de. (org) *História da Imprensa no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

FABRIS, Annatereza. *Fragmentos Urbanos, representações culturais.* São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

FÁVERO, O. *Cultura Popular Educação Popular, memórias dos anos 60*. 1 ed. Rio de Janeiro. Edições Graal. 1983.

FICO, Carlos. "Espionagem, Polícia Política, Censura e Propaganda". In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.). *O Brasil Republicano: O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v.4.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FORACHI, M. A. *A Juventude na Sociedade Moderna*. São Paulo: Pioneira, 1980.

FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo: Análise de sua produção gráfica n'o Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977).* Dissertação (Mestrado-História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

FREUD, Sigmund. "El chiste y su relación con el inconsciente" ; "El humor" In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, vol. 21, 1967.

FRÚGOLI JUNIOR, Heitor. *São Paulo: Espaços Públicos e Interação social.* São Paulo: Marco Zero, 1995.

GATTI, André; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. *O amigo da Onça. Uma expressão da alma brasileira*. Londrina: univ. Est. De Londrina/ LEDI, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. *Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GLAUCO. *Abobrinhas da Brasilônia.* Série Traço e Riso. 3ª. Edição. São Paulo: Circo editorial, 1985.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores.* Rio de Janeiro: FGV, 1996.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *2ª edição do Novo dicionário.* (S.L) Nova Fronteira, 1987

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. 3ªed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. *Impressões de viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1980, p.97-98.

_____. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo. Editora Brasiliense S.A. 1999.

IANNONE, Leila Rentroia & IANNONE, Roberto Antonio. *O Mundo das Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.

JAGUARIBE, Hélio [*et al.*] *Brasil, sociedade democrática.* (Coleção Documentos Brasileiros; N°. 196). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JUNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos Quadrinhos*. São Paulo: Opera Graphica, 2006.

_____. Gonçalo. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera.* Tradução Helen Márcia Potter Pessoa. Rocco: Rio de Janeiro, 1995.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos Tempos da Imprensa Alternativa*. 2ª Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2003.

_____."A Primeira Vítima: A Autocensura Durante o Regime Militar", In: Carneiro, Maria Luzia Tucci. *Minorias Silenciadas:* História da Censura no Brasil. Editora da Universidade de São Paulo/Impensa Oficial do Estado, São Paulo, 2003, p. 533-551.

_____. *A síndrome da antena parabólica – Ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*. São Paulo: Fapesp/ Boitempo Editorial, 2004.

_____. Era proibido proibir? O DOPS, a censura e a imprensa clandestina no Brasil – do AI-5 à Anistia. *Discursos Sediosos*, Rio de Janeiro, Instituto Carioca de Criminologia, nº 3, 1997.

LACHTERMACHER, Stela; MIGEL, Edison. "HQ no Brasil: sua história e luta pelo mercado". In: LUYTEN, Sônia M. Bibe. (org.) *História em quadrinhos: leitura crítica.* São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

LINHARES, M. (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é histórias em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MAFESOLLI, Michel. *O Tempo das tribos; o declínio do individualismo nas sociedades de massas.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MAGALHÃES, Henrique. "O rebuliço apaixonante dos fanzines". João Pessoa: Marca de Fantasia, 2011. Série Quiosque nº 27 versão ebook.

MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico do Nosso Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

MARTINS, Ana Luiza. "Imprensa em Tempos de Império". IN: MARTINS, Ana Luiza. & LUCA, Tania Regina de. (org) *História da Imprensa no Brasil.* 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MORAES, Dênis de. *O Rebelde do Traço. A vida de Henfil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NERY, João Elias. *Graúna e Rê Bordosa: O humor gráfico brasileiro de 1970 e 1980*. São Paulo: Terras do Sonhar: Edições Pulsar, 2006.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. *Pelo vale do cristal: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976).* (Monografia de Graduação). Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p.27-28.

PASSERINI, Luise. "Mulheres, consumo e cultura de massas". In: Duby, Georges & Perrot, Michele. [Orgs]. *História das Mulheres no Ocidente: o Século XX*. Tradução Maria Helena da C. Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Afrontamento: Porto, Ebradil: São Paulo. V. 5, 1991, p. 383.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

PENNA, Lincoln de Abreu. *República Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PEREIRA, Priscila. *Entre a Épica e a paródia. A (des) mistificação do gaucho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau.* Dissertação (Mestrado – História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

PILAGALLO, Oscar. *A história do Brasil no século 20*: (1980-2000). São Paulo: Publifolha, 2006.

POLLAK, Michel. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos Históricos*. Vol.2, nº3, 1989.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. Editora Ática: S. P., 1992

QUADRAT, Samantha Viz. "Telecoteco e Balacobaco: a mulher vista pelo Pasquim". In: VII Encontro Regional de História: história e violência, 1996, Rio de Janeiro. MENEZES, Lená. (org). *História e violência*. Rio de Janeiro: ANPUH/CCS-UERJ, 1996.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Pasquim: O jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991)*. Dissertação (Mestrado - História). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

REIS, Daniel Aarão. "Ditadura e Sociedade: As reconstruções da memória". In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. "Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60". In: REIS, Daniel Aarão. *et all*, *Versões e ficções: o seqüestro da História*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. "Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança". In: FERRREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: O Tempo da Ditadura*. R.J: Civilização Brsileira, 2003, v.4 pp. 133-166.

_____. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. 1 ed. São Paulo. FAPESP. 1993.

ROCHEDO, Aline do Carmo. *"Os filhos da Revolução": A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Dissertação (Mestrado - História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: Entre Raízes e Radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002

SANTOS, Aline Martins dos. *A Segunda Guerra Mundial na Linguagem dos Quadrinhos*. Monografia (Graduação- História) Rio de Janeiro: UFRRJ, 2008.

SMITH, Ane-Marie. *Um Acordo Forçado: O Consentimento da Imprensa à Censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. “A modernização Autoritária: Do Golpe Militar à Redemocratização 1964/1984”. In: LINHARES, Maria YEDDA. *História Geral do Brasil*. 9ed. RJ: Campus, 1999. pp. 351-384.

SILVA, Marcos A. da. *Prazer e poder do amigo da onça, 1943-62*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasias e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: Annablume, 2002.

SIRINELLI, Jean-François. “A Geração”. In: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002, pp.131-137.

SOIHET, Rachel. “Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 591-611, 2005.

STEIMBERG, Oscar. “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” In: *Signo y Seña*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.

TEIXEIRA, Leonardo Aldemir. “Apresentação” In: *O movimento punk no ABC paulista. Anjos: uma vertente radical.* (dissertação mestrado/Ciências Sociais). São Paulo: PUC/SP, 2007.

URRESTI, Marcelo. “Paradgmas de participación juvenil: Um balance histórico”. In: BALARDINI, Sérgio (org). *La participación social y políticas de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo*. CLACSO- Grupo de trabajo- Juventude, 2000.

WERTHAM, Frederich. *The World of Fanzines, A Special Form of Communication*, Southern Illinois University Press, 1973.

WILLER, Claudio. *Geração Beat.* Porto alegre, RS: L& PM, 2010. (Coleção L&PM POCKET; v.756)

WILLIANS, Raymond. *Palavras-chave: Um vocabulário de cultura e sociedade.* São Paulo, Boitempo, 2007. pp. 17-26; 272-276.

ANEXO I

VERBETES DE NOMES:

Adão Iturrusgarai, nascido em uma família de origem basca**,** publicou seu primeiro desenho aos dezessete anos, no *Jornal do Povo,* de sua cidade natal. Aos dezoito, ele se mudou para Porto Alegre, onde estudou Publicidade e Propaganda na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Ele também realizou um curso de Artes Plásticas, mas não chegou a conclui-lo.

Em 1991, Iturrusgarai editou a revista DUNDUM e logo depois viajou para Paris. Na França, publicou nas revistas 'Chacal Puant' e 'Flag'. Em 1993 voltou para o Brasil, passando a morar em São Paulo. Em 1994, lançou a revista "Big Bang Bang", que teve quatro números lançados apenas. Foi redator de programas humorísticos da televisão, entre os quais *TV Colosso* e *Casseta & Planeta*, da Rede Globo. Em 1994 foi incorporado ao trio "Los 3 amigos" de Angeli, Laerte e Glauco. Teve seu trabalho publicado em diversas revistas brasileiras, tais como *Chiclete com Banana, Bundas, Veja, General e Vírus.*

Atualmente publica sua tira diária **Aline** no *Jornal Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Tribuna do Norte em Natal, Diário de Pernambuco* e *Correio da Manhã* em Portugal. Colabora também com as revistas *Caros Amigos* e *Capricho*. Já recebeu diversos prêmios, e seus álbuns de quadrinhos são editados pela Devir e distribuídos no Brasil e em Portugal. Casado com uma argentina, Iturrusgarai reside em Gaiman (Argentina). As tiras de Iturrusgarai são famosas pela forma de humor que utiliza. Temas como sexo, homossexualidade e o deboche pelo que se vê na vida em sociedade, palavrões são corriqueiros em suas piadas.

Claudio Abramo (São Paulo, 6 de abril de 1923 - São Paulo, 14 de agosto de 1987) foi um jornalista brasileiro responsável por mudanças no estilo, formatação e conteúdo dos dois maiores jornais paulistas, *O Estado de S. Paulo* (1952-1963) e a *Folha de S. Paulo* (1975-1976). Se reivindicava trotskista e sempre fez questão de frisar que compreendia e trabalhava conforme a natureza do capitalismo.

Dirigiu a *Folha Socialista*, jornal do Partido Socialista Brasileiro. Filho de Vincenzo Abramo e Iole Scarmagnan, era neto do anarquista italiano Bortolo Scarmagnan, é parte de uma família muito influente na arte, na imprensa e na política brasileira.. Aos 22 anos foi um dos criadores do *Jornal de São Paulo*. Passou pelos *Diários Associados* , em 1948 tornou-se repórter de *O Estado de São Paulo*. Em 1951 Abramo frequenta a a Escola de Altos Estudos Sociais e Políticos de Paris.

Em 1953 foi secretario de redação de *O Estado de São Paulo*. Em 1963 transfere-se para a *Folha de São Paulo,* agora como chefe de reportagem, tornando-se mais tarde membro do conselho editorial do jornal. As reformas que implantou na *Folha* influenciaram os rumos do jornalismo brasileiro na década de 70. Nessa época foi perseguido pelo regime militar e chegou a ser preso.

Em 1979 Abramo foi forçado a deixar a Folha, por intervenção direta do regime militar, para fundar o jornal *República*, com Mino Carta, tornando-se ainda correspondente internacional da Folha entre 1980 e 1984. Seu estilo, à maneira concisa

e imparcial do jornalismo norte-americano, presente hoje na maioria dos grandes jornais brasileiros, substitui os textos longos e opinativos. Foi também professor de pós-graduação na Universidade de São Paulo. No ano seguinte à sua morte publicou-se A regra do jogo, livro que reúne artigos sobre política e um ensaio autobiográfico.

Claudio Paiva, em 1984 criou o tabloide mensal de humor *O Planeta Diário*, ao lado de Reinaldo e Hubert; como parte da equipe do *Planeta*, foi co-autor da coluna de Perry White na *Folha de S. Paulo* (as melhores colunas foram reunidas em 1986 no livro *Apelo à razão*. Permaneceu na equipe até 1988, quando passou a se dedicar aos roteiros do *TV Pirata*; Hubert e Reinaldo seguiriam no jornal e no grupo Casseta & Planeta. Depois do sucesso do *TV Pirata*, Paiva fez a redação final dos programas *Doris para maiores*, *Sai de Baixo* e *A grande família*. Como chargista, seu último trabalho diário foi no *Jornal do Brasil*. Atualmente está no grupo de roteiristas do *Fantástico.*

Claudius Sylvius Petrus Ceccon nasceu em Garibaldi (RS) em 1937. Arquiteto, designer, artista gráfico, caricaturista, jornalista. Inicia a carreira jornalística em 1952 como auxiliar de paginador da revista *O Cruzeiro*. Em 1954 realiza caricaturas políticas para o *Jornal do Brasil*.

No ano de 1964 trabalha na revista *Pif-Paf*, dirigida por Millôr, e conhece Ziraldo, Jaguar e Fortuna. Integra em 1969 a equipe de fundadores do jornal *O Pasquim*. Em 1971 muda-se para Genebra, onde conhece o educador Paulo Freire (1921-1997) e com ele funda o Instituto de Ação Participativa (Idac). Por meio desse instituto, realiza, entre 1971 e 1975, um importante trabalho de alfabetização de adultos nos países africanos de língua portuguesa.

Retorna ao Rio de Janeiro em 1978 e, com o arcebispo de São Paulo dom Paulo Evaristo Arns (1921), aplica os métodos educativos desenvolvidos pelo Idac em comunidades carentes de São Paulo. Desliga-se do Instituto em 1985 e, no ano seguinte, integra a diretoria do Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip), onde desenvolve experiências pedagógicas em vídeo na cidade de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Como fruto dessa experiência surge a *TV Maxabomba*, desenvolvida por moradores da comunidade.

Suas atividades pedagógicas resultam na publicação de diversos livros. Entre eles, destaca-se *Vivendo e Aprendendo: Experiências do Idac em Educação Popular*, escrito com Paulo Freire, Rosiska e Miguel Darcy de Oliveira (1980). Publica diversos outros livros e produz alguns vídeos, lançados pelo Cecip. Em paralelo às atividades educacionais, continua a colaborar em publicações de caráter jornalístico, como a revista *Caros Amigos*.

Edgar Luiz Simch Vasques da Silva nasceu em Porto Alegre em 5 de outubro de 1949. Entre suas obras destacam-se a as ilustrações de *O Analista de Bagé* em quadrinhos e a série de livros com o personagem Rango. Graduado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas nunca exerceu a profissão. Ainda estudante, em 1968, começou a trabalhar como chargista de esportes no jornal Correio do Povo.

Em 1970, criou para a revista *Grillus*, da Faculdade de Arquitetura, uma série de quadrinhos com o personagem Rango, um esfomeado de cabelo rebelde, barriga inchada e que, vivendo no meio do lixo, nunca deixa de fazer observações irônicas sobre a

desigualdade social brasileira. A criação fez sucesso no câmpus universitário, e passou a ser requisitada para outras publicações alternativas.

Em 1973, já na Folha da Manhã, Edgar foi chamado a cobrir as férias do cronista Luis Fernando Verissimo, e o *Rango* apareceu pela primeira vez na grande imprensa. Passou em seguida a ter espaço próprio, na página de quadrinhos do jornal. Vasques produzia cartuns ironizando a miséria crescente, a propaganda oficial do governo e a alienação. Nos anos 1980, tornou-se conhecido nacionalmente pelos quadrinhos do *Analista de Bagé*, de autoria de Luís FernandoVerissimo, publicados na revista Playboy. A inovação, neste caso, ficava por conta da qualidade dos traços de aquarela, técnica inédita utilizada em quadrinhos.

Depois do fechamento da *Folha da Manhã*, o *Rango* e outras tiras de Edgar Vasques apareceram em *O Estado do Paraná*, *Correio de Notícias* (Curitiba), *Diário do Sul* (Porto Alegre), *Artes Visuales* (México), *Charlie Mensuel* (Paris), além de publicações alternativas como *O Pasquim*, *Versus*, *Ovelha Negra*, *Coojornal*, etc. Vasques participou ainda de vários livros coletivos de humor e quadrinhos, como *QI 14* (1975), *Tubarão Parte II* (1976), *Antologia Brasileira de Humor* (1976), *Humor de Sete Cabeças* (1978), *E o Bento Levou...* (1985), etc. No final dos anos 1980, Edgar Vasques foi um dos criadores da Grafar, associação de Artistas Gráficos do Rio Grande do Sul.

Ernani Diniz Lucas é natural de Esmeraldas/MG, cidade próxima a Belo Horizonte. Nasceu em 27 de fevereiro de 1951. Começou no jornal *O Diário*, colaborou no *Pasquim*, *O Dia*, *Jornal do Brasil* e revista *Bundas*, entre outras. Nos anos foi um dos desenhistas da revista *MAD*. Publica as tiras "Vereda Tropical" em vários jornais do país. Foi premiado nos salões de humor de Montreal, Piracicaba e Nair de Tefé.

Autor de vários livros de charges, dentre eles, 'Se Arrependimento Matasse... charges dos desgovernos de FHC a FHC' (2001), quadrinhos, contos e histórias infantis. Sua versatilidade chegou aos textos de humor dos programas de Tv, tais como Escolinha do Professor Raimundo, Sai de Baixo, Casseta & Planeta e Zorra TotalÉ redator de textos humorísticos para o programa 'Zorra Total' da Rede Globo. Continua publicando seus desenhos nos mais importantes jornais e revistas do país.

Fábio Sant'Ana Zimbres, nasceu em 31 de maio de 1960 em São Paulo. Seu pai também era desenhista. Começou o curso de Arquitetura na FAU, em São Paulo, em 1981, e foi largando aos poucos. Foi para Porto Alegre, em 1991, onde fez Artes Plásticas. Fábio Zimbres é um dos maiores representantes do fanzine, um veículo underground de cultura. Sem ter uma produção muito extensa, a sua grande contribuição foi com o "Maudito Fanzine", uma seção da revista *Animal* onde ele resenhava fanzines de todo o país. Entre 1989 a 1992, discutia sobre a produção de quadrinhos de autor na Europa e EUA, enquanto as páginas do "Maudito Fanzine" apresentavam a produção alternativa.

Com o fim da revista, Fábio passou a fazer mini-edições do "Maudito Fanzine" com periodicidade irregular. Em 1999, por insistência do amigo Allan Sieber (editor de revistas em quadrinhos e autor de *Vida de Estagiário*, entre outros), Zimbres mandou material para um concurso da *Folha de SP* e foi um dos escolhidos para publicar seu trabalho diariamente na página de tiras do jornal. Atualmente, Fábio Zimbres mantém o Maudito Fanzine no site CyberComix, é freelance de ilustração, design gráfico e quadrinhos, tem um site com seus trabalhos e faz parte do *cast* da independente editora gaúcha Edições Tonto.

Fernando Gonsales, nasceu em 3 de fevereiro de 1961, na cidade de São Paulo, formou-se em Veterinária (1983), na Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia da USP e em Biologia (1999), no Instituto de Biociências da mesma universidade. Graças a essa formação, muitas vezes insere informações científicas em quadrinhos que retratam de forma divertida características de animais – com personagens que vão de protozoários a dinossauros.

Começou sua carreira artística vencendo um concurso promovido pelo jornal *Folha de S. Paulo* no início da década de 1980, com a tira *Níquel Náusea*, protagonizada por um rato de esgoto e povoada por bichos de todos os tipos. Desde então as tiras continuam a ser publicadas neste veículo há mais de 20 anos. Vários outros jornais também passam ou já passaram suas tiras, entre os quais Zero Hora (Porto Alegre - RS), Correio Brasiliense (Brasília - DF), e Diário do Comércio (Belo Horizonte - MG) sendo que, em média, 12 jornais no Brasil as publicam com regularidade, um jornal no exterior – o Diário de Notícias, de Portugal, e a revista mensal inglesa *Jungle Drums*. Além dos quadrinhos, Fernando Gonsales também faz ilustrações para livros, matérias de revistas e para publicidade. Fora da esfera do desenho, criou roteiros para o extinto programa de televisão TV Colosso, da emissora Rede Globo.

Francisco A. Marcatti Jr. nasceu em São Paulo em 16 de junho de 1962. Um dos mais importantes representantes do quadrinho *underground* no Brasil. Aos 15 anos, teve sua primeira história publicada na revista *Papagaio*, produzida por alunos do Colégio Equipe (onde jamais estudou). Em 1980, graças a uma herança, comprou uma ordinária impressora offset de mesa Rex Rotary modelo 1501, com a qual fundou a editora Pro-C. Passou, então, a escrever, editar, desenhar, imprimir, dobrar, grampear e distribuir diversas revistas de sua autoria (e de outros, como Lourenço Mutarelli) com os mais inusitados títulos: *Mijo, Lodo, Prega, Ventosa*, etc.

Ao longo dos anos, publicou também seus quadrinhos em outras revistas, como *Chiclete com Banana, Tralha, Monga, Casseta & Planeta, Mega* e *Mil Perigos*. Marcatti também fez as capas dos álbuns *Anarkophobia* e *Brasil*, da banda Ratos de Porão. Em 2001 criou seu personagem Frauzio para uma revista mensal, lançada pela editora Escala, com tiragem de 30 mil exemplares e distribuída em bancas de jornais. Em 2003 deu continuidade ao personagem, agora pela Pro-C.

Em 2005, a editora Conrad lançou *Mariposa*, primeira Graphic Novel do autor. Em 2007, abandonando a temática escatológica, adaptou o romance *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, publicado pela mesma editora. Em novembro de 2008, tornou-se colaborador da versão brasileira da revista *Mad*.

Francisco Paulo Hespanha Caruso (Chico Caruso) e Paulo José Hespanha Caruso (Paulo Caruso), nasceram em São Paulo, 6 de dezembro de 1949. São formados em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e também são músicos. Ambos tem um traço bastante semelhante. Chico começou a publicar os seus desenhos no final da década de 1960, na *Folha da Tarde*. Passou pelos periódicos *Opinião, Movimento, Gazeta Mercantil, IstoÉ, Veja, Jornal do Brasil* e *O Globo*, este último a partir de 1984, onde permanece até hoje.

Paulo conquistou um prêmio no Salão Internacional de Piracicaba. Foi contratado pelo *Jornal do Brasil*, como chargista editorial, revezando no lugar de Lan, com o experimentado Ziraldo. Em 1981 na extinta *Careta* (que havia marcado época nos anos 1920, 30 e 40 e reeditada por Tarso de Castro) cria junto a Alex Solnik um

universo próprio para representação e comentário da política pública, uma seção fixa *Bar Brasil,* inspirado num botequim da Lapa de Baixo, em São Paulo. Depois da dissolução da dupla mudou o título para Avenida Brasil.

Furio Lonza nasceu na cidade de Trieste (Itália) em 16 de maio de 1953.Sua família migrou para o Brasil em 1958. Graduado em jornalismo, iniciou sua vida profissional como repórter mas, ainda jovem, passou a se dedicar à literatura. Na década de 1970, publicou um conto pela revista *Escrita*, e foi um dos vencedores do concurso de contos eróticos promovido pela revista *Status*.

Em 1977, publicou seu primeiro livro, *Contos de Esquina*. Foi colunista e editor da sessão JAM, da *Chiclete com Banana*. É escritor de "As mil taturanas douradas", "Máquina de fazer doidos", "O que é isso maconheiro?'. Em julho 2007, comemorando 30 anos de carreira literária, lançou seu décimo-terceiro livro, a novela experimental *História Impossível*, pela editora Demônio Negro. Em 2010, lançou uma edição revista do poema épico "Sturm und Drang", pela editora Demônio Negro. Em março de 2011, acontece a estréia de seu primeiro texto teatral - Patagônia - em montagem dirigida por Xando Graça, com Diana Hime e Joana Lerner.

Atualmente é colunista da revista *Gonzo.*

Glauco Mattoso nasceu em são Paulo, em 1951. É um dos mais radicais representantes da ficção erótica e da poesia fescenina (obscena) em língua portuguesa, influenciado diretamente pelas obras de Gregório, Bocage e, em prosa, de Sade e Masoch. Na década de 1980, celebrizou-se entre a "marginália" literária como autor do fanzine anarco-poético "Jornal Dobrabil" e do romance fetichista "Manual do podólatra amador".

Após perder a visão, já na década de 1990, publicou mais de vinte volumes de poesia, além do romance paródico "A planta da donzela", que revisita "A pata da gazela" de Alencar. A par da compulsão pelo soneto (mais de três mil), o poeta vem insistindo, nos contos, em tematizar a crueldade, a brutalidade e a perversidade no homem dito civilizado, donde o rótulo de "desumanismo" aplicado à sua ficção. Pelo selo demônio negro, Glauco publicou uma mordaz coletânea de sonetos, "A maldição do mago marginal".

Henrique de Souza Filho nasceu em Minas Gerais em 1944. Batizado por Roberto Drummond, seu primeiro chefe na revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, entre 1963 e 1964. No Rio de Janeiro trabalhou ao lado de Ziraldo no suplemento Dominical *Cartum JS*, do *Jornal dos Sports*. Em *O Pasquim* se projetou nacionalmente, aos 25 anos de idade, com as endiabradas tiras dos *Fradinhos* (*Baixinho e Comprido*). Possuía um humor debochado, cortante e feroz. De tanto reclamar através das "pragas do Pasquim" acabou criando o *Comitê de Defesa do Criouléu* (Codecri, nome que seria adotado depois pela editora vinculada ao semanário).

Criou uma série de personagens para o semanário, os quais refletiam a sua indignação: *Tamanduá; Cabôco Mamadô, Delegado Flores; Ubaldo,* o paranóico*; Xabu, o contestador* e *Preto-que-Ri.* Foi em *O Pasquim* que publicou, em capítulos semanais, os relatos dos dois anos em que viveu nos Estados Unidos e da épica viagem à China. Editados depois pela Codecri, os textos se transformaram nos Best-sellers *Diário de um Cucaracha* e *Henfil na China*.

As passagens posteriores, no final da década de 1970 e início dos anos 1980, do

cartunista pelo "Caderno B" do *jornal do Brasil* (com os personagens da caatinga, *Zeferino, Graúna, Bode Orelana*) e pela Revista *Isto É* (com as célebres cartas para a mãe). Hemofílico contraiu o vírus da AIDS em uma transfusão de sangue. Henfil ainda mandava cartuns para o Pasquim (nesse período, o jornal já havia perdido o artigo definido que precedia o seu nome). Mas, o seu sustento provinha das tiras que publicava diariamente em *O Globo* e *O Estado de São Paulo*. Morreu em 04 de janeiro de 1988 por complicações decorrentes da doença.

Lourenço Mutarelli nasceu em São Paulo em 18 de abril de 1964. Cursou a Faculdade de Belas Artes. Durante três anos, trabalhou nos estúdios de Maurício de Sousa. Entusiasmado pelo grande número de revistas que surgiram na década de 1980, tentou publicar suas histórias sem sucesso - foram consideradas muito "estranhas". Também fez humor criando o personagem "Cãozinho sem pernas". Iniciou sua produção em histórias em quadrinhos por meio dos fanzines, distribuídos pelo próprio autor.

Seus dois títulos, *Over-12* (1988) e *Solúvel* (1989) tiveram 500 exemplares impressos pela extinta Editora Pro-C, de Francisco Marcatti, importante nome nos quadrinhos *underground* na década de 80, e hoje são raridades. Publicou ainda tirinhas e histórias de uma página na revista *Animal* e em outros títulos da Editora Vidente – de Gilberto Firmino. Com Marcatti e Glauco Mattoso editou dois números da revista *Tralha,* também publicada pela Vidente.

Recebeu vários prêmios e é aclamado por sua participação no cinema e no teatro. Criador da arte do filme *Nina*, dirigido por Heitor Dhalia, autor do romance *O Cheiro do Ralo,* adaptado para o cinema, dirigido por Heitor Dhalia e estrelado por Selton Mello. O protagonista, que tem o nome velado no romance, no cinema recebe a alcunha do autor do livro. Recentemente, seu romance *O Natimorto* foi adaptado para o teatro pelo dramaturgo Mário Bortolotto e ganhou as telas com Mutarelli no elenco.

Luis Geraldo Ferrari Martins, conhecido como **Luiz Gê**. Formou-se em arquitetura na Universidade de São Paulo em 1977. Em 1987 foi cursar pós-graduação no Royal College of Art, em Londres. Atualmente, Luiz Gê é professor de quadrinhos no Curso de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo.

Foi um dos fundadores da revista *Balão* (1972-1975), editor de arte da revista *Status* (1985-1986) e editor da revista *Circo* (1986-1987). Trabalhou no jornal *Folha de S. Paulo*, de 1976 a 1984, como chargista editorial. Colaborou ainda com as principais publicações do país, como os jornais *O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil, Jornal da República, O Pasquim, Movimento* e as revistas *Veja, Visão, Isto É* e *Placar*, entre outras. Já publicou e expôs na Alemanha, Espanha, França, Portugal, EUA, Itália e Inglaterra. Colaborou também para os LPs *Clara Crocodilo* e *Tubarões Voadores*, de Arrigo Barnabé, e foi um dos roteiristas do filme *Cidade Oculta*, de Chico Botelho.

Publicou os seguintes livros: *Macambúzios e Sorumbáticos*, Editora T. A. Queiroz, 1981; *Quadrinhos em Fúria*, Editora Circo, 1984; *O Mal dos Séculos*, Editora Melhoramentos, 1987; *Território de Bravos*, Editora 34, 1993.Ganhou, entre outros, o Prêmio Angelo Agostini como Mestre do Quadrinho Nacional, concedido em 2005 pelo SENAC.

Mariza Dias Costa nasceu no Rio de Janeiro em 16 de outubro de 1952, filha de diplomata, foi criada em várias partes do mundo, entre eles Guatemala, Suíça, Iraque, neste último chegou a trabalhar em escavações arqueológicas no deserto da Mesopotâmia. Desistiu de estudar Antropologia, devido a grande confusão curricular advinda de tantos deslocamentos. Não chegou a estudar desenho, mas, em 1968, ingressou no curso de gravura em metal no MAM (RJ), na qual se iniciou sob a orientação de Ana Letycia, entre outros mestres.

Em 1974 iniciou nas artes gráficas, ilustrando semanários da então chamada imprensa nanica, tais como *O Pasquim* e *Opinião*. Neste último, iniciou com Paulo Francis uma parceria que, após breve interrupção, antes do reencontro nas páginas da *Folha de S. Paulo*, se estenderia por um período total de quinze anos; enquanto isso ela expandia seus domínios na mídia impressa; poucos foram os veículos, semanais ou diários, dentre os de maior porte – pelo menos no eixo Rio / São Paulo –, em que ela não publicou.

Amante insaciável de História e assuntos etnológicos em geral, tem seu trabalho (com um certo ceticismo) obsessivamente centrado na figura humana. Suas influências são as mais diversas: Hieronymus Bosch, Carlos Estêvão, Francis Bacon e Jaguar.

Milton Fernandes: Millôr Fernandes nasceu em 1923 no Méier, zona Norte carioca, mas só foi registrado em 1924. Em 1941, aos 17 anos, descobriu que não se chamava Milton, mas Millôr. Trabalhou na revista *O Cruzeiro* entre 1944 e 1963, fez grande sucesso com a seção "Pif Paf", sob o pseudônimo de Vão Gôgo e com desenhos de Péricles (o criador de O Amigo da Onça). Nesta revista, fez várias criações como: Ministérios da Perguntas Cretinas, Teatro Corisco e Compozissõis Imfâtis.

Em 1964, lançou o jornal *Pif-Paf*, que durou oito números. Para o teatro, fez uma série de traduções e adaptações de autores famosos como: Shakespeare, Brecht, Moliére, Sófocles, entre outros. Escreveu a peça Liberdade, Liberdade, com Flávio Rangel, em 1965, que depois foi vetada pela censura; episódio que também ocorreu com a peça *Este mundo é meu*, produzida em parceria com Sérgio Ricardo.

A princípio, no *Pasquim* entrou como colaborador, experiente não acreditava muito no projeto, mas depois se efetivou, permanecendo no periódico até 1975, quando voltou para a grande imprensa. Em 1972, lançou ao mesmo tempo os livros: *A Verdadeira História do Paraíso* e *Trinta Anos de Paz e Terra*. Algumas de suas principais publicações: Voltou a trabalhar na imprensa em2004, com uma coluna semanal na revista *Veja*.

Newton Melleiro Foot nasceu em São Paulo em 10 de maio de 1962. Estudou arquitetura na universidade de São Paulo, onde conheceu Fábio Zimbres, com quem lançou a revista *Brigitte* em 1986. Um ano mais tarde ganhou o troféu ao editar a revista *Bundha*. Juntamente com Pitlik criou o jornal strip *Afagos Amargos* em 1988. Newton Foot colaborou em revistas como a *Niquel Náusea, Chiclete com Banana* e *Animal*.

Nilson Adelino Azevedo nasceu na cidade de Raul Soares/ MG em 1949. P*ublicou seus* primeiros desenhos em 1967, aos 18 anos, pelas mãos de Ziraldo, no "Cartum JS" (o suplemento humorístico do Jornal dos Sports). O ano tornou-se tão emblemático que ele passou a assinar 67 na frente de seu nome. O sucesso de público veio no início dos anos 1970, com a série de tiras e HQs do Negrim, publicada no jornal

Estado de Minas. Em seguida, ele foi para São Paulo, onde trabalhou ao lado de Henfil, publicando charges e quadrinhos em jornais alternativos e também na Folha de São Paulo. Em 1980 e 1990 sua principal atuação foi na imprensa sindical e também na produção de cartilhas educativas.

Reginaldo José de Azevedo Fortuna nasceu no Maranhão em 1932. Colaborou como cartunista e diretor de arte na revista *Pif-Paf,* no *Correio da Manhã* criou *"*O Manequinho", página de charges políticas. Em *O Pasquim foi* o diretor de arte e colaborou com textos e caricaturas. Trabalhou também em *O Bicho*, no "Folhetim" da *Folha de São Paulo* e na *Careta*. Na ocasião de sua morte em 05 de setembro de 1994, o 22º Salão de Humor de Piracicaba, realizado em 1995, o homenageou criando a Medalha *Reginaldo Fortuna*, concedida aos maiores destaques do humor da cultura do país, entre eles os cartunistas Jaguar, Claudius, Ziraldo e Millôr Fernandes; o palhaço Arrelia e a comediante Dercy Çonçalves.

Reinaldo Batista Figueiredo nasceu no Rio de Janeiro em 3 de novembro de 1952. Inicou o estudo de música na Escola Villa-Lobos, que abandonou ao entrar para o *Pasquim*. Em 1974, começa sua carreira de cartunista no *Pasquim* onde chegou a editor. Foi criador da publicação de humor *O Planeta Diário*, ao lado de Hubert e Cláudio Paiva, em 1984. Como parte da equipe do *Planeta*, foi co-autor da coluna de Perry White na *Folha de S. Paulo* (as melhores colunas foram reunidas em 1986 no livro *Apelo à razão*).

Em 1987, junto com Hubert e Marcelo Madureira criam para a TV Bandeirantes o Wandergleyson show, especial de fim de ano com Luís Fernando Guimarães. Colabora com a coluna JAM da revista C*hiclete com Banana*. Em 1988, torna-se redator do TV Pirata. Em 1990, já com o grupo *Casseta e Planeta* faz a cobertura do carnaval na TV Bandeirantes.

Em 1991, escreve e atua no Programa Dóris para Maiores, apresentado por Dóris Giesse e que misturava reportagens e humor na TV Globo. Em 1992 estréia no programa Casseta e Planeta, Urgente! na TV Globo. O programa se apoiava no lema: Jornalismo mentira, humorismo verdade. Atualmente também faz cartuns para a revista *Jazz+* e toca contrabaixo no quinteto Companhia Estadual de Jazz (o nome é paródia da "Companhia Estadual de Gás").

Robert Crumb nasceu em 30 de agosto de 1943 na cidade de Filadélfia, Pensilvânia. É um artista gráfico e ilustrador, reconhecido como um dos fundadores do movimento *underground* dos quadrinhos americanos, sendo considerado por muitos uma das figuras mais proeminentes deste movimento, cujo ponto de partida foi a publicação do gibi artesanal, *Zap Comix*, idealizado por ele.

Roberto Piva (1937-2010) foi um poeta paulista completamente influenciado pela geração *beat* americana. Adepto do surrealismo e influenciado pela geração *beat*, Piva descreve a cidade de São Paulo com um olhar altamente erotizado, acompanhado pela experiência com narcóticos e alucinógenos. Embora, muitas vezes classificada a sua poesia como Poesia marginal, por ter sido incluído na antologia 26 Poetas Hoje, o

poeta não teve experiências como as da chamada Geração mimeógrafo, utilizando meios "marginais" de divulgação.

Rubem Grilo nasceu em 1946. Em 1963 muda-se para o Rio de Janeiro onde freqüenta por um curto período o curso de xilogravura, com José Altino, na Escolinha de Arte do Brasil. No ateliê de xilogravura da Escola de Belas Artes é orientado por Adir Botelho. Com Iberê Camargo aprende as técnicas de gravura em metal. Participa do curso de litografia com Antônio Grosso, na EAV/Parque Lage. A partir de 1973, ilustra os jornais *Opinião, Movimento, Jornal do Brasil* e *Pasquim*, entre outros. No início dos anos 1980 trabalha para a *Folha de São Paulo* e ilustra os fascículos da Coleção Retratos do Brasil. Participa também da Sessão JAM da revista *Chiclete com Banana*.

Sérgio de Magalhães Gomes de Jaguaribe (jaguar) nasceu no Rio de Janeiro em 1932. Começou na imprensa em meados da década de 1950, publicando seus trabalhos na revista *Manchete*, das organizações e no jornal *Última hora*. Desde então, passou a atuar nos principais jornais cariocas. No começo da década de 1960, tornou-se o mais importante cartunista da Revista Senhor (esteve do início ao último número desta publicação).

Foi um dos fundadores de *O Pasquim*, depois se tornou seu diretor e proprietário, acompanhando-o em seus 22 anos, até seu fechamento em 1991. Sua criação mais notória foi o rato *Sig*, mascote do jornal e uma alegoria a Sigmund Freud. Também criou outros, como: *Gastão*, o vomitador; *Capitão Ipanema* e os *Chopnics*. Jaguar foi funcionário do Banco do Brasil por 17 anos, onde conheceu Sérgio Porto – o Stanislaw Ponte Preta. Acumulava, nesta época, as funções de funcionário público e de sócio-proprietário do semanário de Ipanema.

Em *O Pasquim*, ele fazia de tudo desenhava, escrevia, criava textos de última hora quando percebia que algum colaborador não entregara a matéria a tempo. Depois abandonou a estabilidade do emprego público, para assumir de vez o jornal.

Stanley Martin Lieber - Escritor e editor norte-americano, que, com vários artistas e co-criadores introduziu personagens complexas e um universo compartilhado entre heróis de hq's. Seu sucesso ajudou a transformar a *Marvel Comics* de uma pequena publicadora para uma grande corporação multimídia.

Toninho Mendes, também conhecido como "Visconde da Casa Verde**"**. Foi integrante da geração hippie, o futuro editor entrou em contato com publicações alternativas, como o jornal *O Pasquim* e a revista *Grilo*. É jornalista e artista gráfico desde os 15 anos, trabalhou nos jornais independentes *Versus, Movimento, Ovelha Negra*. Começou a Editar em 1975 trabalhando no Jornal Versus. Interessou-se pela edição de quadrinhos, tendo editado o *Versus quadrinhos* e o *Livrão de quadrinhos*, concebidos por Marcos Faerman. Foi nesse momento que estreitou sua relação com Luiz Gê e Angeli (de quem já era amigo de infância) e teve a idéia de fundar a editora Circo.

Em 1984 criou e dirigiu a *Circo Editorial* que decidiu abrir para divulgar seus amigos autores egressos dos fanzines e revistas independentes da década de 1970. Em seus onze anos de existência, além da *Chiclete com Banana* de Angeli, publicou também as revistas, *Circo* de quadrinhos; *Geraldão* de Glauco; *Piratas do Tietê* de

Laerte e mais de 40 livros de humor. Colaborou também na revista *Isto É* e na editora Ática.

Desde 2000 edita uma série de álbuns de Angeli, Laerte, Alcy, Chico Caruso, Glauco e Paulo Caruso para a Devir Livraria. Recentemente fez uma compilação dos "catecismos" de Carlos Zéfiro que foram lançados pela LPM Editores e também por sua nova editora: Peixe Grande.

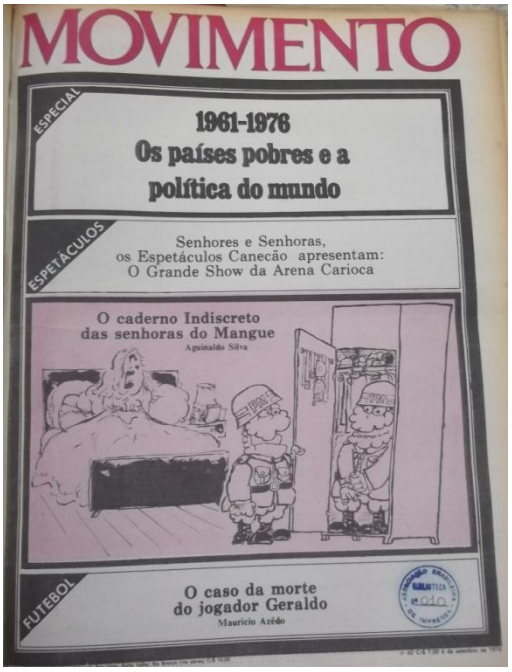
Ziraldo Alves Pinto nasceu em Caatinga, Minas Gerais em 1932. Trabalhou na revista *O Cruzeiro* e, em seguida, foi para o jornal do Brasil. No *Jornal dos Sports*, em 1967, lançou o suplemento dominical *Cartum JS*, no qual despontou uma geração de cartunistas como Miguel Paiva, Juarez Machado, Henfil. Ziraldo também trabalhou para o público infantil, publicando nos anos 1960, *A Turma do Pererê* e *Flicts*. Quando chegou ao Pasquim, em 1969, era um desenhista de humor consagrado, o traço já era emblemático. Um dos seus principais personagens em *O Pasquim* eram os *Zeróis*, uma sátira aos super-heróis das histórias em quadrinhos norte-americanos, que no periódico ficavam mais humanizados. Em 1980, publicou *O Menino Maluquinho*, um grande sucesso de vendas. Para os adultos fez a história em quadrinhos *The Supermãe* e *Mineirinho – o Comequieto*.

ANEXO II

CADERNO DE IMAGENS

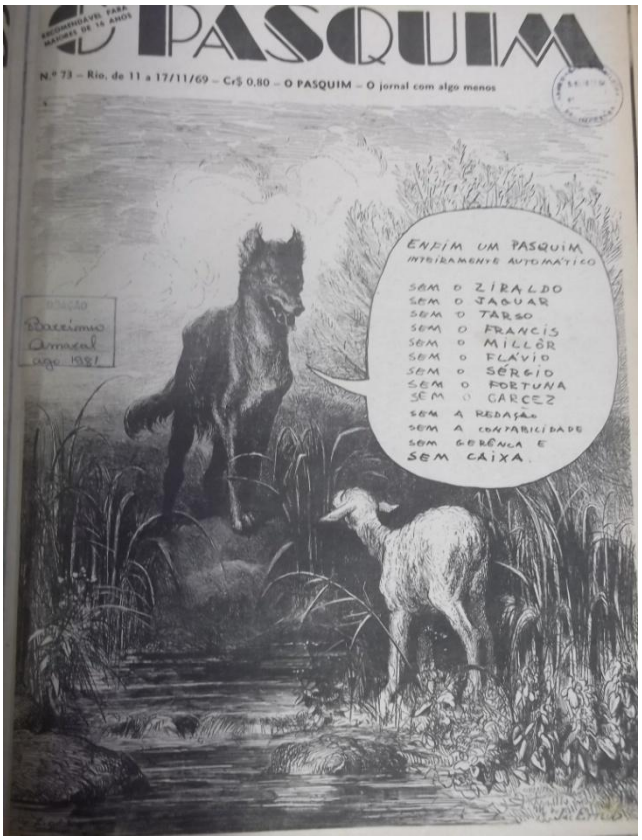
Capa do jornal *Opinião*

Fonte: *Opinião* nº 220. 21 de janeiro de 1977.



Capa do Jornal *Movimento*

Fonte: *Movimento* nº 62. 6 de setembro de 1976.



Capa do *Pasquim* nº 73 que se referia à prisão dos pasquinianos - "A Gripe".
Fonte: *Pasquim* nº 73, Rio, 11-17 de novembro de 1969.

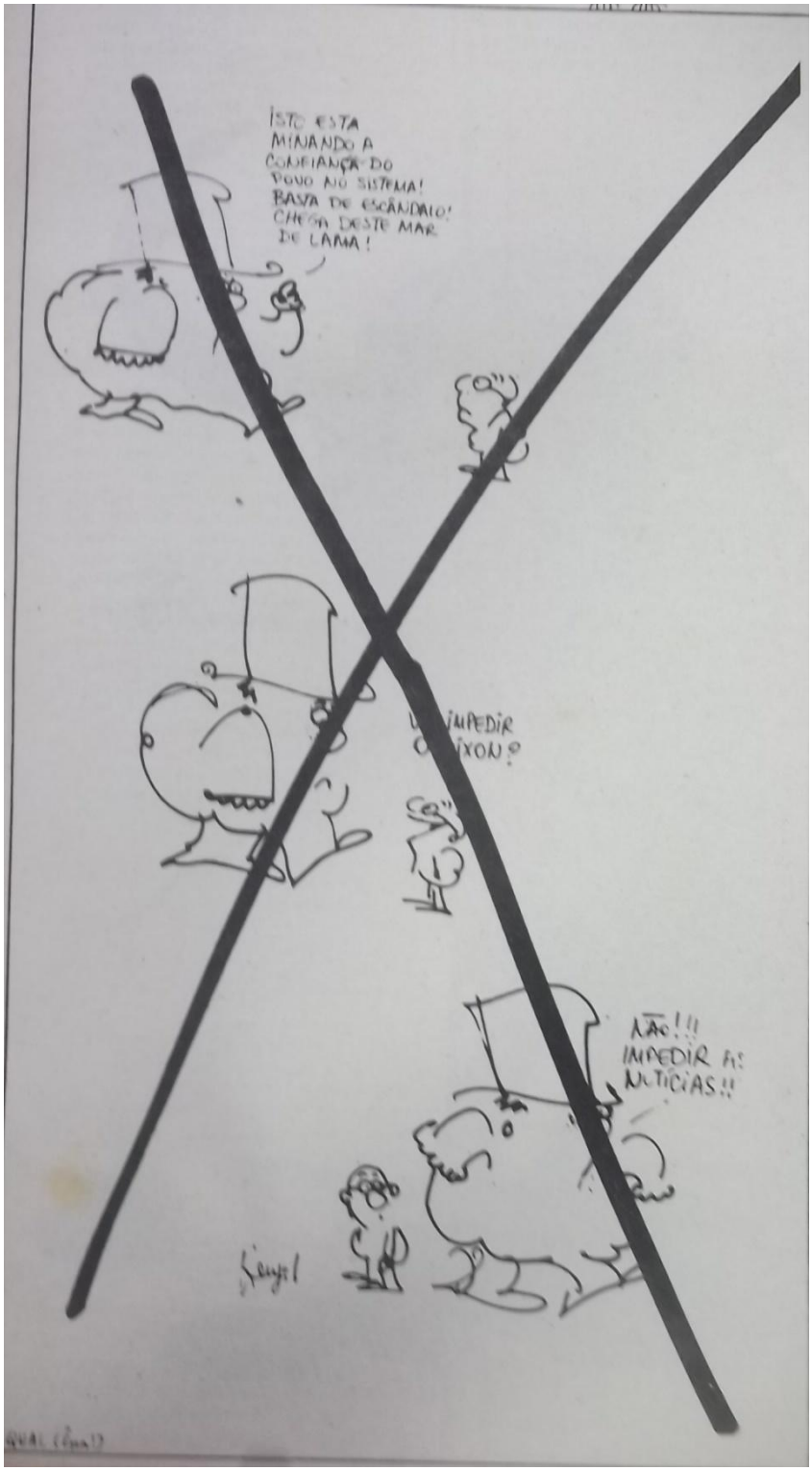
Charge de Jaguar sobre o AI -5

Fonte: *Pasquim* nº444, Rio, 30 de dezembro de 1977 a 5 de janeiro de 1978, p.28.

Autocensura – Millôr
Fonte: *Pasquim* nº 39, Rio, 19-25 de março de 1970, p. 9.

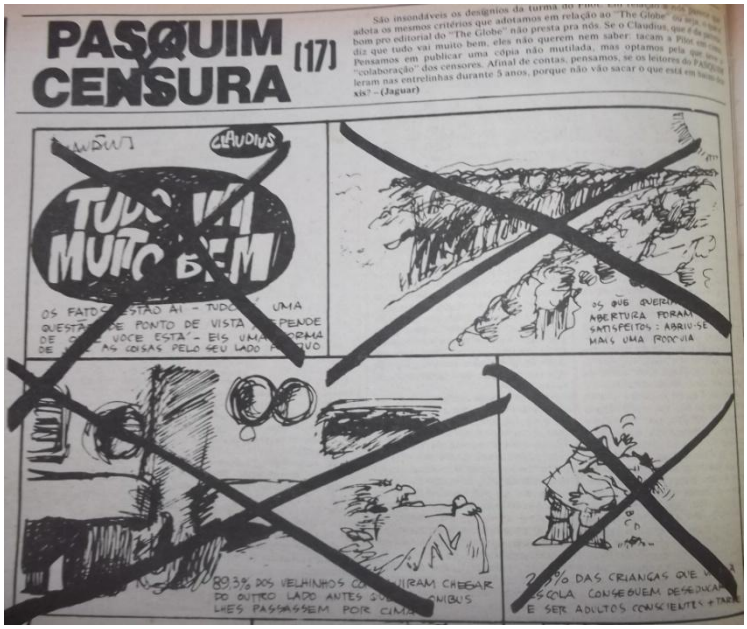
Censura prévia – Fortuna

Fonte: *Pasquim* nº 37, Rio, 5-11 de março de 1970, p.13.



Tira censurada de Henfil - Watergate

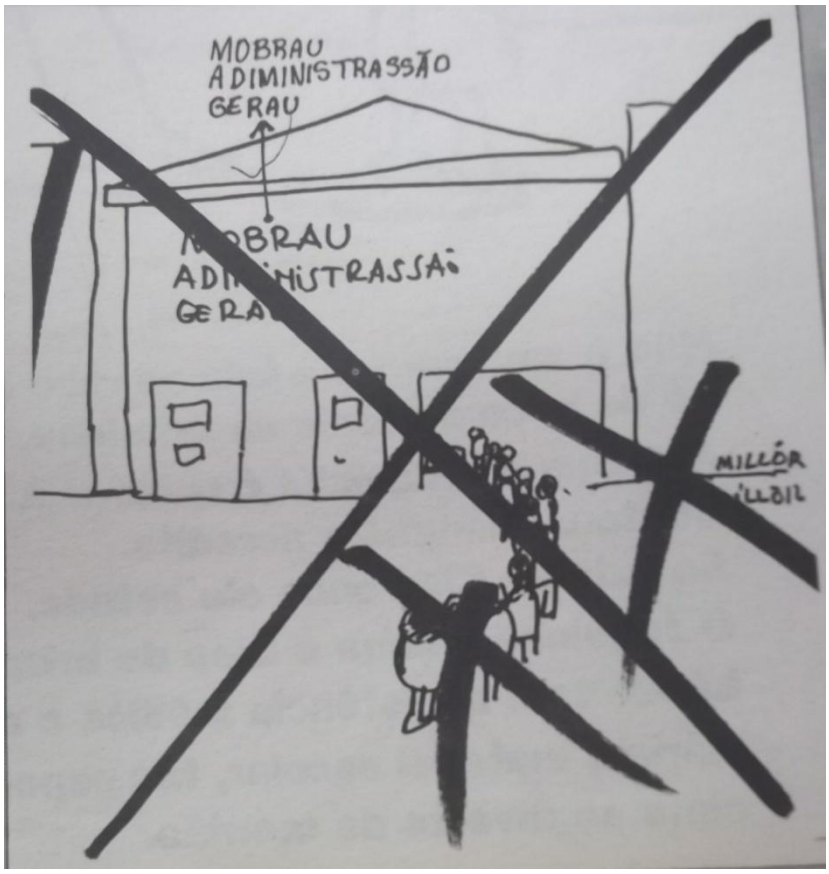
Fonte: *Pasquim* nº 316, Rio, 18-24 de julho de 1975, p. 7.



Charges de Claudius censuradas

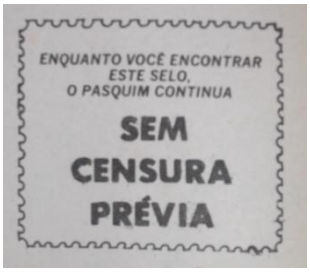
Fonte: *Pasquim* nº 321, Rio, 22-29 de agosto de 1975, p. 4.

Charge de Jaguar censurada – "Se acho que a televisão é retrocesso cultural? De jeito nenhum.
Fonte: *Pasquim* nº860, Rio, 2-8 de 1986, p. 18.



Charge de Millôr censurada

Fonte: *Pasquim* nº 860, Rio, 2-8 de janeiro de 1986, p. 10.



Selo "Sem censura prévia"

Fonte: *Pasquim* nº 310, Rio, 6-12 de junho de 1975, p. 2.

"Rumores paulistas" no *Pasquim*

Fonte: *Pasquim* nº 689, Rio, 9-15 de setembro de 1982, p.18.

Tira de Angeli na "Rumores paulistas" – O que podia ou não ser dito.

Fonte: *Pasquim* nº 696, Rio, 28 de outubro a 3 de novembro de 1982, p.15.