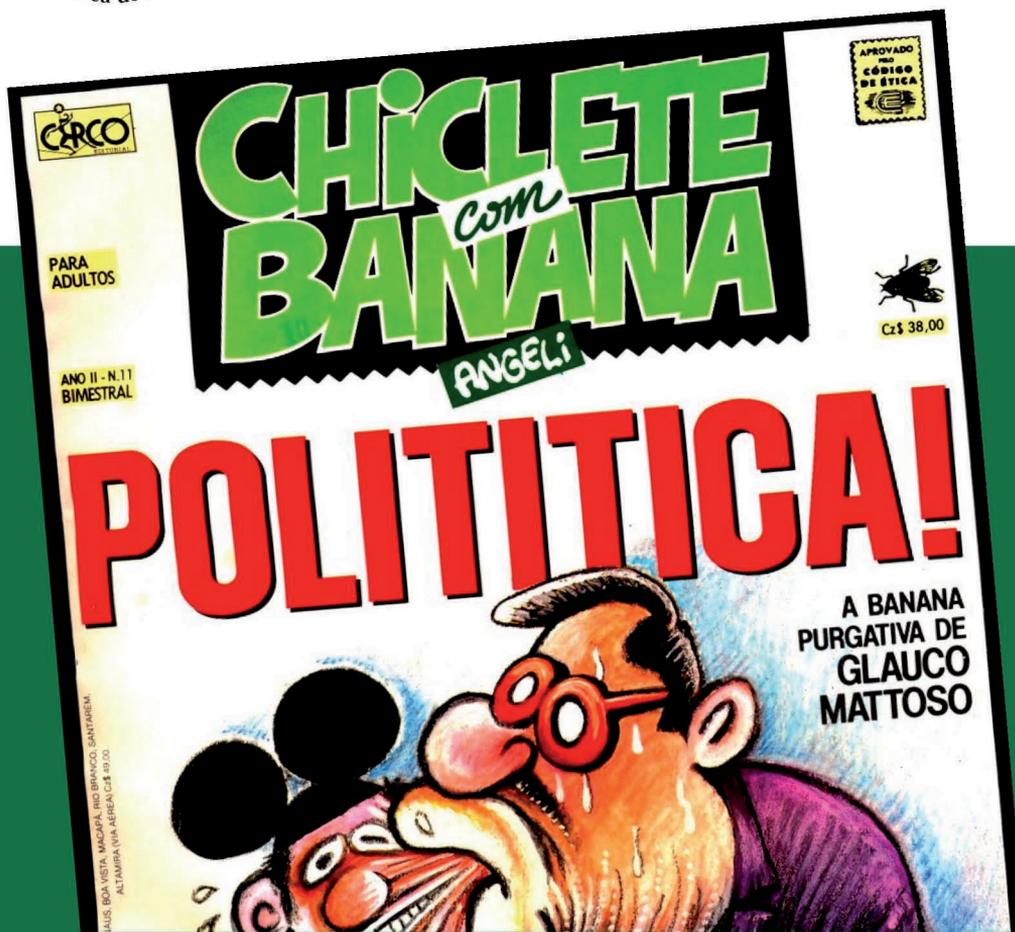




ANGELI E A REPÚBLICA DOS BANANAS

Representações cômicas
da política brasileira



Keliene Christina da Silva

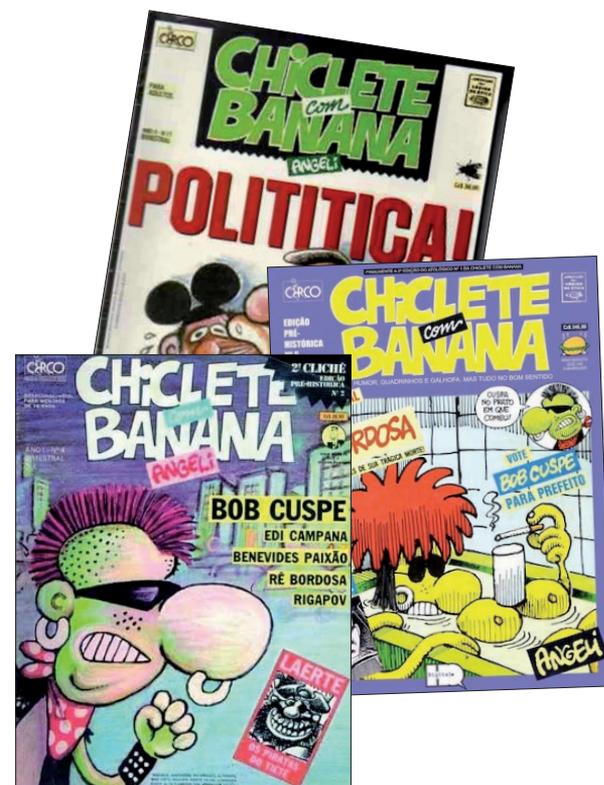
Keliene Christina da Silva



João Pessoa - 2013

Sumário

- 4. Prefácio
- 7. 1. Introdução: “traçando as linhas”
- 55. 2. Elaborando o argumento: da formação do mercado editorial brasileiro à formação do “personagem” Angeli
- 98. 3. *Chiclete com Banana*: influências e caracterização da publicação
- 145. 4. Quadros do período: as visões e opiniões de Angeli através do seu traço
- 208. Considerações finais: os últimos traços
- 214. Referências
- 224. Sobre a autora
- 225. Expediente



Angeli e a República dos Bananas: representações cômicas da política brasileira na revista *Chiclete com Banana* (1985-1990)

Prefácio

Prefaciando o trabalho de Keliene Christina da Silva é um grande prazer e, neste momento, é bom confessar de saída que minhas palavras sobre este texto não são nenhum pouco isentas e estão contaminadas pelo orgulho, no bom sentido, de ter uma participação nessa trajetória como orientadora do trabalho que deu origem à obra.

Dito isso, aconselho o leitor a caminhar por suas páginas, outrora objeto de longas discussões e de reescritas e perceber os caminhos pelos quais o cumprimento de uma etapa na vida acadêmica da autora, a produção de sua dissertação de mestrado, se constituiu num trabalho de excelência e qualificou uma pesquisadora de história num campo ainda pouco frequentado por nossos acadêmicos: a arte sequencial.

O texto, que ora se transforma em livro, representa a maturação de uma ideia que nasceu da paixão de uma menina pela literatura em quadrinhos. Seu impulso vital

vem, portanto, da fase mais poderosamente criativa da vida, a infância, com sua força de base lúdica. A menina que gostava de quadrinhos levou-os para a universidade e transformou o lúdico em trabalho e prazer, tirando das charges e das tiras cômicas, o mote para discutir histórias adultas que entrecruzam a política e o humor.

Keliene trabalha com a produção da revista *Chiclete com Banana* e os fantásticos personagens criados por Angeli, como Meiaoitto e Nanico, os Skrotinhos e a Rê Bordosa. Nesse percurso, contextualiza o artista como parte de uma geração intelectual que resistiu à ditadura militar, viveu criticamente a abertura e satirizou os novos governantes, tão ligados à República dos Generais. A autora traça, também, o percurso da revista *Chiclete com Banana*, como iniciativa de um grupo de artistas, de “intelectuais do traço e do humor” que guerrilharam numa trincheira simbólica com a ditadura e continuaram entrincheirados como consciência crítica da sociedade no processo de redemocratização.

É nesse ponto que começa o trabalho mais criativo da autora, quando se volta para a análise dos personagens históricos caricaturados satiricamente pelo artista na conjuntura dos anos 1980, quando o Brasil transitou pela abertura. Nessa fase, os artistas do humor político, entre eles o autor estudado por Keliene, registraram os impasses e limites da redemocratização brasileira e a frustração de todos aqueles que esperavam mudanças mais profundas no sistema de mando elitista e na cultura política brasileira, e que apostaram suas fichas num processo mais radical do que aquele que foi parido

pelos acordos e acomodações de um processo que abortou as *Diretas Já* em 1984.

O leitor desta obra irá se deparar com charges como a de uma miniatura de José Sarney transformado em apoio de livros, e outra que o revela como enchedor de língua; ou uma série de charges satirizando a Frente Liberal, a Aliança Democrática e os típicos políticos da Nova República. As esquerdas, por seu turno, são satirizadas na figura deslocada de Meiaoitto e sua persistência num discurso revolucionário que já se revelava anacrônico.

É assim que Keliene Christina da Silva, historiadora e amante da arte dos quadri-nhos revisita a Nova República brasileira pela ótica de um artista do traço e do humor, articulando textos e imagens, e analisando as representações de Angeli a propósito de um tempo em que as esperanças de uma democracia radical foram substituídas pelo tempo em que na *República dos Bananas* as aparências só enganavam os mal avisados. Boa leitura.

Regina Behar

Doutora em Ciências da Comunicação da USP

Professora de História, na Universidade Federal da Paraíba

I. Introdução: “traçando as linhas”

Quadrinhos são palavras e imagens. O que não se faz com palavras e imagens?
(Harvey Pekar)

Introduzidas nas nossas vidas geralmente nos primeiros anos escolares, às vezes antes, as histórias em quadrinhos costumam, por conta disso, ser associadas à ideia de uma leitura voltada exclusivamente para o público infantil.

Verdade seja dita, devemos admitir que o festival de cores presentes em suas páginas, a narrativa rápida e de fácil compreensão, dispensando algumas vezes o emprego de signos fonéticos para o entendimento da mensagem, apresenta-se de forma extremamente convidativa aos olhos dos pequenos. Conquistado na tenra idade, o leitor leva consigo este gosto por tal leitura aos primeiros anos de sua adolescência, época de transição, que por situar-se entre a fase infantil e a adulta, permite a manutenção de certos hábitos adquiridos ainda na infância. Contudo, ao contrário do que se pensa, a idade adulta não põe fim completamente a essa paixão, e alguns seguem carregando este sentimento plantado há muitos anos, para a fase adulta da vida. São justamente estes mantenedores de uma grande fidelidade a um sentimento tão antigo, e ao mes-

mo tempo muito forte, os defensores da ideia de histórias em quadrinhos, para além de serem produto para o público infantil, se constituírem em manifestação artística, caracterizando-se como um tipo de linguagem que possui recursos próprios, capaz de direcionar-se aos mais variados públicos. Portanto, nos apoiamos neste argumento, e fazemos coro com os que defendem a linguagem das histórias em quadrinhos como expressão artística multifacetada e as percebem como elementos abertos a múltiplas possibilidades de interpretação.

Assim como ocorre com a grande maioria das pessoas, o primeiro contato com este tipo de linguagem nos ocorreu ainda na infância. A atenção nos foi despertada especialmente pelos desenhos e pelo gosto em desenhar. Sim, mais uma paixão na vida, o desenho! Da mesma maneira que muitas crianças brasileiras, a nossa infância proporcionou um primeiro contato com as histórias em quadrinhos por meio das produções de Maurício de Sousa. Não podemos apontar com exatidão o momento em que o gosto por desenhar começou a se desenvolver, mas com segurança é possível afirmar que acompanhar as histórias da Turma da Mônica e dos demais personagens criados pelo desenhista, acrescentou um pouco mais de fermento à imaginação e permitiu um empenho maior, ainda que não proposital, no desenvolvimento de tal habilidade.

À medida que avançavam as etapas da vida o encantamento aumentava, durante a adolescência a invasão dos desenhos orientais permitiu que esse sentimento se aquecesse ainda mais, os olhos grandes e expressivos e o traço bem diferente do que habi-

tualmente se via, chamaram-nos imediatamente a atenção e fizeram com que a busca por mais crescesse dia após dia, ultrapassando os limites da mocidade e alcançando a vida adulta.

O fascínio pelas histórias em quadrinhos seguiu de forma crescente e nosso interesse não estava mais voltado apenas para aquilo que vinha da terra do sol nascente. As produções norte-americanas também começaram a exercer seu fascínio, especialmente após o contato com histórias diferentes, como *Superman: as quatro estações*, que mostravam o outro lado do super-herói, seus medos e suas fraquezas. Nesta mesma época, surgiu no nosso horizonte de leitura as *graphic novels*, como a própria tradução do termo explica, novelas gráficas, histórias cativantes que não necessitavam de super-heróis, muito embora existam produções de tal gênero com os mesmos; e através delas nos foi possível chegar aos trabalhos de Will Eisner¹, e, assim, adentrar muito mais neste universo literário.

O interesse pelas histórias em quadrinhos seguiu e adentrou a vida acadêmica, especialmente depois de ter conhecimento da possibilidade de realizar uma pesquisa nessa linha como trabalho de conclusão de curso, empreitada realizada com toda a força da paixão despertada por esta linguagem, e o resultado foi a produção de uma história em quadrinhos sobre a vida e obra do naturalista paraibano Manuel Arruda da Câmara². Tal trabalho pretendia demonstrar a possibilidade tanto da utilização dos quadrinhos como material didático, quanto o espaço para veiculação e produção do

1. “Para os quadrinhos, William Erwin Eisner é uma figura tão importante quanto Orson Welles foi para o cinema” (GOIDANICH, 1990, p.12). Will Eisner foi um autor de quadrinhos responsável por uma reformulação na própria linguagem. Devido às inovações realizadas e por elaboração de estudos teóricos sobre o tema, consideramos importante ressaltar que o conhecimento sobre seus trabalhos contribuiu para um alargamento da nossa visão sobre as histórias em quadrinhos.

2. O trabalho recebeu a orientação do Prof. Dr. Acácio José Lopes Catarino, e foi intitulado *Manuel Arruda da Câmara: um naturalista a serviço de sua majestade*. Concluído no ano de 2005, consistiu na pesquisa sobre a vida e obra do referido naturalista e, posteriormente, a quadrinização do resultado desta pesquisa, com vistas da mesma constituir-se como um material didático.

conhecimento histórico.

Cabe-nos ainda acrescentar que grande parte do aprofundamento nos conhecimentos sobre os quadrinhos deve-se aos seis anos de trabalho em uma *comic shop* (loja especializada na venda de histórias em quadrinhos), pois a experiência adquirida no trabalho com um público seletivo – e também seletivo! – nos proporcionou uma vivência maravilhosa com este tipo de linguagem e contribuiu para que a paixão aumentasse cada vez mais, tornando o objeto de tal sentimento cada vez mais presente, mais necessário na vida.

O primeiro contato com os quadrinhos *underground* foi feito no decorrer destes seis anos de trabalho próximo à leitura desse gênero, primeiramente através dos autores norte-americanos. Ao contrário do que muitos podem pensar, não ingressamos neste segmento por meio de leitura de um autor muito conhecido, mas por Peter Bage e sua *comic book*³ *Ódio*. O traço diferente, totalmente despreocupado com os padrões do quadrinho industrial, chamou imediatamente nossa atenção, além disso, os temas abordados, mais voltados para o cotidiano e apresentando a ótica do autor, tornaram a obra ainda mais interessante, despertando-nos a curiosidade para tal estilo a partir de então.

Buscando conhecer mais, ingressamos na leitura das obras de Robert Crumb, especialmente o seu personagem mais conhecido *Fritz The Cat*. A leitura dos quadrinhos de Crumb permitiu o conhecimento das principais características dos quadrinhos *underground*, haja vista que o mesmo influenciou toda uma geração posterior de qua-

3. Dá-se o nome de *comic book* aos quadrinhos editados em formato de livro.

drinistas, incluindo o próprio Angeli, autor escolhido para o presente estudo. Outra leitura fundamental deste segmento, e mais uma criação de Crumb, foi um encadernado, lançado no Brasil, da revista *Zap Comix*. Tal publicação constitui-se como um espaço de expressão e divulgação do *underground* norte-americano.

Passar das produções norte-americanas às brasileiras foi apenas um passo. Apesar de grande parte dos quadrinhos alternativos nacionais terem sido publicados na década de 1980, podemos ainda ter acesso aos mesmos por meio de re-edições de histórias antigas, por novas histórias com personagens já conhecidos do público, ou por outros meios como as gibitecas e os acervos digitais. Chegamos ao nosso autor por meio de uma personagem muito conhecida, a Rê Bordosa, que até os dias de hoje tem materiais re-editados. Através dela foi possível o conhecimento de demais criações do autor, e em pouco tempo, o humor ácido e seu traço único nos seduziram; e o primeiro espaço de diálogo com sua produção abriu-se naquele momento.

O tempo compartilhado em companhia de tal tipo de literatura fez com que a mesma se tornasse uma necessidade; somou-se a isso a acuidade adquirida pelo olhar depois de sermos introduzidos no labor historiográfico, uma visão crítica que uma vez em nós impregnada não resigna-se a nos acompanhar apenas no ambiente acadêmico, mas segue conosco em todos os ambientes, do espaço familiar à reclusão do quarto, do ambiente de trabalho aos momentos de prazer. Uma vez que nos banhamos no mar da História nunca mais somos os mesmos.

Portanto, uma vez despertado esse olhar do intérprete das ações humanas que o historiador possui, a ele não escapam nossas próprias paixões, e entre muitas outras, esta pelas histórias em quadrinhos ardia com mais intensidade. Unindo o interesse pela produção de Angeli à vontade de desenvolver uma pesquisa histórica voltada para a linguagem dos quadrinhos, lançamo-nos à busca de subsídios para tal empreitada, encontrando-os na revista *Chiclete com Banana*, uma publicação criada pelo cartunista e que abriga um grande número de trabalhos seus. À leitura de cada página nosso intento tornava-se cada vez mais nítido.

Dessa maneira, nos lançamos, com toda a força que um sentimento arrebatador pode ter, na realização do presente estudo, e esperamos que o leitor possa perceber que além de uma investigação científica pretendemos nos unir aos que compartilham dessa mesma paixão e oferecer a esta linguagem o merecido reconhecimento como uma manifestação artística e cultural, como instrumento de produção e veiculação do saber histórico, um espaço aberto de representações e ao mesmo tempo de uma prática de leitura característica da modernidade.

I. I. Papel, lápis e imaginação: como nasce uma história

A imagem foi um recurso muito utilizado pelos seres humanos ao longo da história, em qualquer suporte em que esteja. É inegável a primeira finalidade de uma imagem, que é a comunicação. Para um grande público, para um pequeno número de pessoas, ou para si mesmo, a imagem remete a um significado, às vezes explícito, outras não. É uma tarefa árdua observar uma imagem e não tentar atribuir a ela um significado.

Como afirma Martine Joly, “vivemos hoje em uma ‘civilização da imagem’” (2005, p. 9), as tecnologias permitem que as informações circulem em uma velocidade cada vez maior. Dessa maneira, a imagem ocupa um espaço importante na veiculação do conhecimento devido à sua linguagem ágil e dinâmica, aberta à rápida compreensão e à ampla possibilidade de diálogo. Todavia, ao mesmo tempo em que a imagem nos cerca ela também nos desafia a interpretá-la, a possuí-la, a usá-la e a manipulá-la. Isso mesmo, manipular. Afinal, quem não consegue lembrar de algum momento ao longo da história em que a imagem foi manipulada? Em vários lugares do mundo e, mais precisamente, após a revolução causada pelo desenvolvimento da fotografia, a manipulação da imagem tornou-se um recurso frequente, especialmente no que diz respeito à transmissão de ideias ligadas à política. Aliada à palavra, que pode prestar-lhe auxílio, ou mesmo “solitária”, pois tem a capacidade de condensar grande mensagem em

si, sem que seja absolutamente necessário a escrita vernácula, ela sempre se mostra presente, dá força ao discurso, em muitos casos o sustenta, sugerindo um correlato de famoso ditado popular, nesse caso: “o que os olhos veem o coração sente”. Sem perceber, somos presos, e quando nos damos conta, já as absorvemos, ao mesmo tempo em que somos absorvidos por elas. É exatamente nessa teia sedutora dos estudos sobre as imagens que o presente trabalho encontra-se preso. Perigosamente enredado, mas também prazerosamente realizado.

Portanto, concordamos com a afirmação de Peter Burke de que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunha ocular” (2004, p. 17). Dessa maneira, buscamos aqui analisar as imagens escolhidas como testemunhas do período abordado, como representações carregadas de significados, sem, contudo, esquecer que por se tratarem de “testemunhas mudas” (BURKE, 2004, p. 18), guardam também os devidos cuidados no processo de análise, pois “é difícil traduzir em palavras o seu testemunho” (BURKE, 2004, p. 18).

Podemos afirmar que, de certo modo, a escolha do tema foi fácil, devido à familiaridade com o universo de pesquisa escolhido, entretanto, o momento de delimitação do trabalho, os caminhos que tiveram que ser percorridos para moldá-lo, foram a parte mais árdua do processo de desenvolvimento do projeto.

Muitos estudos já existem no campo das imagens, mas especificamente o tipo de

imagem aqui trabalhado, as histórias em quadrinhos, ainda não possui tantos olhares voltados em sua direção. Eis aqui o primeiro desafio, encontrar bibliografia que desse suporte analítico para tal tipo de fonte.

Encontramos a abertura necessária para abordar tal fonte no amplo espaço que abrange o termo cultura histórica. Todavia, um espaço que se abre para tantas possibilidades também oferece como contrapeso as mais diversas dificuldades, tomando uma certa liberdade, cabe aqui citar uma frase de um famoso personagem das histórias em quadrinhos: “Grandes poderes exigem grandes responsabilidades”⁴.

Foi mais precisamente no artigo de Elio Chaves Flores que encontramos o ponto de apoio teórico para direcionarmos os caminhos desta pesquisa, tendo em vista que o referido autor entende por cultura histórica “os enraizamentos do *pensar historicamente* que estão aquém e além do campo da historiografia e do cânone historiográfico” (2007, p. 95). Dessa maneira, amplia as possibilidades de incorporar as visões dos diferentes momentos históricos produzidas não apenas por profissionais do ofício, mas por outros agentes do conhecimento, abrindo espaço para campos do conhecimento de uma abrangência maior que aquela gestada pelo saber científico constituído na academia.

Pensar nessa direção proporcionou um prazeroso e satisfatório encontro com a leitura de Roger Chartier, *A história cultural: entre práticas e representações*. Encontro melhor não poderia ter ocorrido, pois foi através dele e suas reflexões sobre as representações e seus significados atribuídos aos próprios dos grupos produtores das

4. A referida frase foi dita pelo personagem Ben Parker, tio do Peter Parker, o rosto que se esconde por trás da máscara do *Homem-aranha*. Peter no decorrer de várias histórias recorda-se do conselho do seu tio devido à culpa que sente pela morte do mesmo. Ben foi assassinado por um assaltante que Peter deixou escapar voluntariamente.

mesmas, que o trabalho foi adquirindo contornos mais precisos. Mas percebemos que apenas Chartier não seria suficiente para dar conta da complexidade do tema. Essa certeza ficou cada vez mais presente quando as fontes passaram pela primeira vez por um exame mais minucioso.

A série documental que serve como fonte desta pesquisa são as revistas *Chiclete com Banana*, série bimestral em 24 edições, encontradas agrupadas e disponíveis em um mesmo espaço, a *Gibiteca Henfil*, localizada atualmente na Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, na Universidade Federal da Paraíba.

A *Chiclete com Banana* foi uma revista que exerceu grande influência sobre a juventude urbana da década de 1980. Criada pelo cartunista Angeli⁵, teve seu primeiro número publicado em outubro de 1985. Pode-se afirmar que foi uma publicação de certa forma já esperada, pois, anteriormente, o cartunista já havia lançado um livreto com o mesmo título contendo tiras do personagem Bob Cuspe. Segundo Nadilson Manoel da Silva (2002), foi este personagem que deu impulso ao desenvolvimento da revista, bem como garantiu seu sucesso editorial, tendo em vista que o referido personagem já havia conquistado o público jovem que esperava ansiosamente por mais um trabalho do autor.

A publicação “vai se diferenciar das demais revistas, principalmente por seu ecletismo, tanto em termos de conteúdo como de estrutura” (SILVA, 2002, p. 61). O primeiro número é composto quase que exclusivamente por Angeli, com exceção das últimas oito páginas, onde foi publicada uma história de Luiz Gê. Nas demais edições

5. Arnaldo Angeli Filho. Nascido em 31 de agosto de 1956, este paulistano da Zona Norte ingressou cedo no universo das charges e publicou seu primeiro trabalho na revista *Senhor*. No início da década de 1970 passou a atuar na imprensa alternativa, espaço onde desenvolveu vários personagens próprios. Em 1975 foi contratado pela *Folha de São Paulo*, na qual foi possível, por meio de suas tiras diárias o surgimento dos personagens *Rê Bordosa* e *Bob Cuspe*, os mesmos renderam-lhe grande reconhecimento. Na década de 1980 iniciou a publicação da *Chiclete com Banana*, revista da contracultura e do *underground* que deu um novo impulso aos quadrinhos nacionais, incentivando o trabalho de outros artistas como Laerte, Luiz Gê, Claudio Paiva, Glauco, entre outros. Já teve suas tiras publicadas na Alemanha, França, Itália, Argentina e Portugal, obtendo mais destaque nesse último país. Em 1983 participou da série *Redescobrimo o Brasil* da editora Brasiliense, com o álbum *República Vou Ver!*, com textos da historiadora Lilia Moritz Schwarcz. Atualmente continua trabalhando como chargista da *Folha de S Paulo* (GOIDANICH, 1990, p. 25).

esse espaço foi reservado tanto para a exposição de trabalhos de cartunistas já famosos, como Glauco e Laerte, como para o lançamento de outros artistas. Nas últimas revistas, a participação dos colaboradores aumentou e o volume de trabalhos de Angeli diminuiu. Nos primeiros números, percebemos o predomínio de tiras e quadrinhos de personagens criados pelo autor, como Rê Bordosa, Bob Cuspe, Meiaoito e Nanico, entre outros. O autor também fazia uso de fotonovelas, todas com conteúdo cômico; também encontramos as colunas, onde Angeli, diretamente ou usando outros nomes, na maioria das vezes fazendo um trocadilho com seu próprio nome, expressa sua opinião sobre questões conjunturais. Merece destaque, também, a seção de cartas, intitulada *Upper-cut*, espaço de comunicação direta entre Angeli e seu público, e dentro da seção de cartas, uma coluna especial chamada *Pau-de-macarrão*, reservada para a publicação das cartas interceptadas pela “esposa” de Angeli, e funcionava como respostas dessa esposa fictícia às fãs, que, às vezes, “exageravam na admiração” pelo autor. A partir do número dezesseis da revista foi introduzido o suplemento *JAM*⁶, sigla cujo significado jamais foi revelado pelo autor que, a cada número, lhe dava um conteúdo diferente, e pode ser considerado uma revista dentro da revista; impresso em duas cores, tratava de música e hábitos das tribos urbanas, uma parcela considerável do público leitor da revista. Além dos vinte e quatro números da série bimestral, a revista ainda teve dez edições especiais e dez títulos da série *Tipinhos Inúteis* e, de junho de 2007 a fevereiro de 2010, foram publicados dez fascículos de uma antologia prevista para dezesseis nú-

6. Na ocasião da defesa do presente trabalho, o Professor Henrique Magalhães, examinador externo, esclareceu que *JAM* vem do *Jam Session*, sessão musical livre e com improvisações. Segundo ele, Angeli brincou com o termo para definir a liberdade temática do caderno, onde figuravam notícias de música e outras expressões de cultura independente, bem como a própria terminologia, atribuindo novos conteúdos às letras da sigla.

meros. Sem motivos muito claros, a antologia teve sua publicação interrompida pela editora, entretanto, esclarecemos que nossa pesquisa se debruçou apenas sobre a série bimestral, publicada entre 1985 e 1990.

A revista em si oferece um leque bem amplo de possibilidades de trabalho, pois não se trata apenas de uma revista de histórias em quadrinhos, mas de um periódico que pode ser considerado um produto do estilo *underground* no Brasil ou, como eles mesmos se autoproclamavam, os quadrinhos *udigrudi*⁷. Porém, nosso maior interesse em relação à revista neste momento são as referências permanentes ao contexto histórico da época: a abertura com o governo de José Sarney, as eleições de 1989, e os primeiros momentos do governo de Fernando Collor, presentes até a extinção do periódico, que ocorreu por volta do mês de agosto em 1990.

A partir daí, pudemos desenhar os dois fios condutores da pesquisa: humor e política. Muitos autores adentraram no diálogo, mas foram efetivamente utilizados três como grandes aliados: para o humor, o texto de Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, considerado um clássico nos estudos da área; dois artigos sobre cultura política da historiadora Ângela de Castro Gomes, *Cultura política e cultura histórica no Estado Novo e História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões*; e, ligando os dois fios em um único trabalho, encontramos, na tese de doutoramento em História de Elio Chaves Flores, *República às avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo (1993-1930)*, um

7. Nadilson Manoel da Silva oferece a seguinte caracterização para o estilo *udigrudi*: “Inicialmente, eram revistas experimentais que sobreviviam às custas do autofinanciamento dos autores, revistas influenciadas pelas propostas identificadas com o movimento *underground* norte-americano, que estava começando a chegar ao Brasil, e outras propostas contraculturais. Suas características tendiam a seguir as propostas estéticas e culturais à margem do mercado oficial. Assim, a tradução tupiniquim chamou-se *udigrudi*” (SILVA, 2002, p. 24).

bom suporte teórico, pois, ao longo da leitura desta encontramos uma excelente análise do cômico no período republicano a partir da Revolta de 1930, bem como um conceito fundamental de “intelectuais do humor”, desenvolvido por Elio Flores, e no qual situamos Angeli, o autor sobre o qual nos debruçamos neste trabalho de dissertação.

A opção pelo cartunista ocorreu, em primeiro lugar, por sua relevância para a produção nacional de histórias em quadrinhos, tendo em vista que ele é o criador de personagens muito conhecidos pelos apreciadores do gênero, como, por exemplo, a Rê Bordosa, os Skrotinhos, Mara Tara, Ralah Rikota, entre outros, bem como pelo fato de que ele era o editor-chefe e criador da revista, veiculando na publicação um grande volume de trabalhos seus e, em nossa perspectiva, a revista veicula sua visão a propósito da conjuntura política do período. Em segundo lugar, foi levada em consideração a escassez de estudos sobre os trabalhos deste autor, especialmente durante seu período à frente da revista *Chiclete com Banana*. Esse quase ineditismo despertou ainda mais nossa curiosidade, e nos instigou a nos debruçarmos sobre essa produção para este trabalho acadêmico. Em terceiro lugar, foi levada em consideração a influência de *O Pasquim* sobre o cartunista, como um periódico que se constituiu em campo de exposição de ideias contrárias aos governos militares no Brasil. Então, afinal, o que esse “herdeiro” da tradição pasquiniana teria a dizer sobre os tempos de redemocratização?

No desenvolvimento do presente trabalho buscamos analisar as ligações entre a História e as histórias em quadrinhos, trabalhando com o conceito de representação

nos moldes propostos por Chartier, qual seja: “as representações do mundo social, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelo interesse dos grupos que as forjam” (CHARTIER, 1990, p. 17). Ainda citando Roger Chartier:

(...) as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHATIER, 1990, p. 17)

Portanto, percebendo as mesmas como representações sociais do contexto em que foram produzidas, e como portadoras de significados próprios dos grupos, ou indivíduos, que as produziram, procuramos trilhar os caminhos da História Cultural e identificar quais percepções da política brasileira foram representadas pelo cartunista escolhido.

Mesmo sendo o nosso objeto de trabalho, a produção do cartunista Angeli, um indivíduo, na revista *Chiclete com Banana*, devemos lembrar que o mesmo não está em um contexto isolado, mas sim envolvido em uma teia de influências, tanto externas quanto internas, e, conseqüentemente, sofreu influências no seu trabalho individual. Seu testemunho recebeu os moldes e as tintas da geração à qual pertencia e carrega seu olhar sobre a época em que vivia. Assim como Jan van Eyck assinou no próprio

quadro que estava presente no casamento que retratou, demonstrando, assim, ser o pintor dessa maneira o agente daquele momento, Angeli também esteve presente nos cenários que aborda. Cada um dos personagens que criou é, de certo modo, uma de suas facetas, e revela a fala do artista por meio das suas palavras e atitudes.

Dessa maneira, como sujeito do seu momento histórico ele produziu visões sobre o contexto, assim, *pensou historicamente* acerca do período no qual, como intelectual e artista, produziu e divulgou sua leitura do processo político em curso no Brasil. Essa produção nos remete a Flores e à sua ideia de cultura histórica como a

(...) intersecção entre a história científica, habilitada no mundo dos profissionais como historiografia, dado que se trata de um saber profissionalmente adquirido, e a história sem historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas, produtores culturais, memorialistas e artistas que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais. (FLORES, 2007, p. 95)

É a partir das possibilidades dessa intersecção entre a história científica e a história sem historiadores que este trabalho encontra seu lugar. Pretendemos abordar academicamente esse *pensar historicamente* realizado fora dos muros da academia, e nos apropriarmos dele para observar como esse tipo de saber é produzido e difundido através da análise das charges e cartuns produzidos por Angeli, veiculados na revista

Chiclete com Banana.

Ainda nessa perspectiva, procuraremos perceber esse *pensar historicamente* na linguagem humorística com base de apoio em Henri Bergson e suas premissas:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe uma função útil, que é uma função social. (...). O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social.

(BERGSON, 1980, p. 14)

Apesar do texto de Bergson apresentar algumas contradições que foram analisadas por Verena Alberti (1999) no seu livro *O riso e o risível na história do pensamento*, devemos levar em consideração que tanto a própria Alberti como outros autores por ela citados, consideram como válida a ideia da ação corretiva do riso. Primeiramente é preciso esclarecer que Bergson identificou o cômico como uma ação mecânica aplicada sobre o vivo; este deve ser compreendido como a *ordem natural das coisas*, aquilo que é naturalmente aceitável: “A definição do cômico como ‘mecânico aplicado sobre o vivo’ ganha sentido na medida em que o riso adquire *função social*: aquilo de que se ri é aquilo de que é preciso rir para restabelecer o vivo na sociedade” (ALBERTI, 1999, p. 185). Dessa maneira, o riso adquire um caráter denunciador e restabelecedor, ele aponta o que não está correto buscando, assim, agir no retorno à ordem natural, no caso, o vivo. Esta

significação social é a tentativa de Bergson em explicar as causas do cômico e pode ser percebida como aquilo que precisa ser corrigido e neste ponto, encontra convergência com a produção de Angeli. Segundo a proposta de Bergson podemos caracterizar o cenário que Angeli observou como o *vivo* em desacordo, seu riso buscou denunciar este *erro* para que os mecanismos de correção pudessem ser encontrados.

Além de Bergson fizemos uso de um outro autor para nos apoiar na análise do cômico, Vladimir Iakovlevich Propp. Semiólogo russo, lecionou na Universidade de Leningrado de 1938 até o final da sua vida. Seus trabalhos mais importantes são dedicados aos problemas da teoria e história do folclore, porém, a obra que utilizamos no nosso trabalho é seu último estudo, *Comicidade e riso*.

Sendo essencialmente um etnólogo e um lógico (pelo menos no modo de agrupar os dados e argumentar), ele conduz sua pesquisa no sentido de estabelecer uma tipologia do cômico, na base de materiais fornecidos pela literatura e pelo folclore, mas também com um balanço crítico do que já se escreveu sobre o tema. (SCHNAIDERMAN, 1992, p. 7)

Nos apoiamos nas categorias desta tipologia do riso para tecermos nossas análises sobre as produções de Angeli, de maneira a compreender o risível por elas suscitado.

Entretanto, acreditamos ser necessário esclarecer uma questão da nossa pesquisa: apesar de Propp defender o riso *tout court*, indo de encontro à finalidade social do

riso e, logo, estando em posição contrária a Bergson, autor que também utilizamos, devemos recordar, neste momento, que o nosso interesse em Propp reside nas categorias risíveis por ele desenvolvidas. Até mesmo porque, ao contrário de outros teóricos do riso, Propp não teve a intenção de abordar o cômico em oposição a uma outra categoria, como a tragédia por exemplo, mas circunscrito ao seu próprio domínio, pois acreditava ser esta a melhor maneira de compreendê-lo. Para o autor “*em cada caso isolado* é preciso estabelecer a especificidade do cômico, é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, os traços da comicidade” (PROPP, 1992, p. 20).

Daí a necessidade de analisar as categorias isoladamente, pois “diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso” (PROPP, 1992, p. 24). Portanto, ao utilizar as categorias risíveis propostas por Propp, aliadas à função corretiva do riso defendida por Bergson, procuramos esboçar a tipologia do riso presente na produção de Angeli, que possui tanto elementos que a aproximam de Propp, quanto detém um caráter denunciador que nos leva a acercá-la de Bergson.

Estreitando um pouco mais a abordagem, a escolha dos quadrinhos que faziam referência à política nos fez caminhar em direção aos estudos voltados para a cultura política, o que nos possibilitou o encontro com Angela de Castro Gomes; esta, apoiada nos diálogos entre Ciência Política, Sociologia Política e Antropologia, entende a cultura política como

(...) um sistema de representações, complexo e “heterogêneo”, mas capaz de permitir a compreensão que um determinado grupo (cujo tamanho pode variar) atribui a uma determinada realidade social, em determinado momento do tempo. (GOMES, 2005, p. 31)

Ainda segundo a autora:

(...) estudar uma cultura política, ou melhor, trabalhar com sua formação e divulgação – quando, quem, através de que instrumentos - , é entender como uma certa interpretação do passado (e do futuro) é produzida e consolidada, integrando-se ao imaginário ou à memória coletiva de grupos sociais, inclusive nacionais. (GOMES, 2005, p. 33)

Trabalharemos nesta proposta mencionada pela autora, buscando perceber essa compreensão do contexto político vivido pelo grupo que produzia a revista *Chiclete com Banana*, a partir da figura de Angeli, que, como editor-chefe, era responsável, em larga medida, pela concepção intelectual da publicação. Buscaremos compreender como sua produção foi gestada e difundida, quais grupos visava atingir, e as contribuições deixadas para a história/memória e, não menos importante, quais situações e acontecimentos da época essas histórias, matérias e crônicas do cotidiano representam ou criticam.

Portanto, pretendemos, apoiados na leitura da referida autora, identificar estas representações sociais do mundo da política presentes na revista e produzidas pelo cartunista Angeli, inserindo-as no universo maior da cultura histórica, e identificando-as, não apenas como representações do período ou visões de grupo ou de um indivíduo, mas como produção intelectual e artística moldada pelo contexto em que surge, sobre o qual também produz discursos, esses capazes de influir nas concepções e práticas políticas de seus leitores.

Nosso trabalho está inserido na linha de pesquisa Ensino de História e Saberes Históricos, buscamos dentro desse espaço analisar as representações construídas pelo cartunista sobre o período escolhido, entendendo as mesmas como versões da história. Compreendemos que os saberes produzidos nos mais diversos espaços de manifestação da cultura refletem as visões do indivíduo sobre determinada época, tal personagem constrói seu discurso marcado pelos interesses do grupo ao qual pertence produzindo dessa maneira saberes sobre a história.

1.2. Cultura e contracultura: definindo espaços

Estudar os quadrinhos de Angeli, especialmente seu trabalho na *Chiclete com Banana*, nos levou a buscar conhecimento sobre o contexto histórico que o influenciou e, dessa maneira, a tecermos reflexões sobre a contracultura, pois a linguagem adotada

por ele não estava de acordo com os padrões comerciais do mercado editorial da época. Mas especificamente, o que viria a ser um movimento ou uma expressão da contracultura? Tomando o termo “ao pé da letra”, podemos entender, de imediato, como algo em oposição, devido ao prefixo “contra” presente na palavra, acrescido da palavra “cultura”, no caso por nós abordado, leva-nos a, de imediato, entendê-la como em referência a uma manifestação contrária a uma cultura estabelecida. Porém, a discussão não se esgota de maneira tão simples, e acreditamos que para compreender esta postura de oposição, é necessário primeiramente elaborar algumas considerações acerca do pensar sobre cultura, não esquecendo, contudo, que a própria palavra isolada já provoca debates profundos e complexos. Como afirma Williams, isso ocorre porque:

Cultura é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa. Isso em parte por causa do seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias, mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas distintos e incompatíveis. (WILLIAMS, 2007, p. 117)

Os significados a ela atribuídos modificaram-se ao longo do tempo, adquirindo contornos correspondentes às mudanças ocorridas na própria história. Percebemos, em autores como Raymond Williams e Terry Eagleton, o esforço em mapear essas mu-

danças e a tentativa de delinear as versões existentes desse termo.

Desde a sua origem, a palavra cultura encontra-se acomodada em uma teia de significados. Da sua raiz latina, *colere*, temos, como termos relacionados, os seguintes “habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração” (WILLIAMS, 2007, p. 117). Cada uma destas palavras desdobrou-se no caminho de um sentido próprio. Por exemplo, habitar derivou para o sentido de colônia ou colonizar; honrar, do latim *cultus*, adaptou-se para *cult* (culto, no sentido religioso), e cultura foi associada ao sentido de cultivo, cuidado. Esse sentido foi muito utilizado até o início do século XVI. A partir desse período, outro significado foi adicionado à palavra cultura, sem, contudo, anular a utilização do anterior, que é o de cultura enquanto desenvolvimento humano; esses dois sentidos foram os mais utilizados até o final do século XVIII e início do século XIX. Williams ainda elenca “três categorias amplas e ativas de uso” (WILLIAMS, 2007, p. 121) para a palavra cultura:

(i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético a partir do S18; (ii) o substantivo independente quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo de vida particular, quer seja de um povo, um período, um grupo da humanidade em geral (...); (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve obras e práticas da atividade intelectual e, particularmente artística. (WILLIAMS, 2007, p. 121)

Usualmente, este terceiro sentido tem sido empregado com frequência quando se refere à cultura, entretanto, sua origem é difícil de ser datada porque, segundo o autor, trata-se, na prática, de uma forma aplicada do primeiro sentido (WILLIAMS, 2007, p. 121). Quanto ao segundo sentido, teve seu desenvolvimento no final do século XIX e início de século XX, passando agora a ser antônimo de civilização, isso porque a palavra civilização assume uma função normativa e descritiva. No final do século XIX, civilização adquire uma conotação imperialista, afastando-se ainda mais do sentido de cultura, e favorecendo a emergência deste último, tendo em vista que o primeiro foi adquirindo um sentido valorativo; é a partir deste momento que entra em cena a noção de peculiaridade de cada povo, em um movimento de reação ao colonialismo, uma abertura do olhar para a pluralidade cultural, em oposição à ideia de civilização, associada aos comportamentos normatizados em seu paradigma ocidental.

Percebemos aqui que a grande problemática não está na palavra em si, mas na grande variedade de significados que adquiriu e incorporou ao longo do tempo e ainda pode incorporar, tendo em vista o período de desenvolvimento intelectual que vivemos, a velocidade de circulação das informações e seu reflexo na dinâmica de rápidas mudanças de significados e conceitos.

Entretanto, apesar de todos os significados que o termo abarca, voltamos nosso olhar para a ideia de cultura expressa na terceira proposta de Raymond Williams, sem desconsiderar as demais proposições. No final do século XVIII e início do XIX, o ter-

mo cultura no sentido de produção artística e intelectual, terceira dimensão apontada por Williams, foi relacionada ao âmbito das Belas Artes, restrita a um caráter erudito, exigindo certo refinamento intelectual e o domínio de um conhecimento técnico acadêmico e obediência a regras técnicas bastante rígidas para que se pudesse adentrar no seu campo de conhecimento, era a cultura “elevada”, ou Cultura, com maiúscula, tomando de empréstimo, mais uma vez,, as proposições de Terry Eagleton. Referia-se às obras de arte, como pintura, escultura, música, literatura, enfim, apreensões individuais do mundo, mas devido ao caráter universalizante que esse sentido da palavra guarda, passaram a ser disseminados como um padrão para que uma produção material merecesse o *status* elevado de obra de arte. Destoando deste, existia uma produção fora dos padrões da estética acadêmica hegemônica, mera produção popular, considerada no âmbito de expressões artísticas menores, muitas vezes não associada ao termo arte, mas artesanato, ou arte popular.

Isso, entretanto, foi uma característica típica da alta modernidade que, segundo Jameson (1997, p. 28), teve sua fronteira em relação à cultura de massas diluída pela intensa mercadorização típica da pós-modernidade⁸. Com o avanço das comunicações de massa, caracterizando o que Raymond Williams considera “a cultura elevada a sua mais alta potência histórica” (CEVASCO, 2007, p. 14), temos uma “abertura” no nível de abrangência do conceito. A partir desse momento, a “fronteira” entre “alta” e “baixa” cultura passou a ser diluída (EAGLETON, 2005, p. 80) com a utilização de meios

8. Embora os debates em torno da pós-modernidade estejam, de certa forma, “indefinidos”, pois alguns autores ainda não aceitaram o termo e questionam se o período em que nos encontramos pode ser denominado de tal forma, no presente estudo optamos por adotar esta perspectiva tendo em vista que os autores aqui utilizados, Raymond Williams, Terry Eagleton e Frederic Jameson, a adotaram em suas obras. Procuraremos, ainda, entender o pós-modernismo em uma perspectiva na linha de Jameson “não como um estilo, mas como uma dominante cultural” (JAMESON, 1997, p. 28).

de comunicação como o cinema, por exemplo, que consegue agregar em uma única linguagem refinamento artístico e gosto popular, “e o aparecimento de novos tipos de texto, impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência pelos ideólogos modernos.” (JAMESON, 1997, p. 28). A produção cultural passou a ser vista como um bem de consumo e, portanto, detentora de um forte potencial lucrativo. Tal processo levou ao desenvolvimento de mecanismos de controle que despertassem o interesse do consumidor pela compra de tal mercadoria, assim, podemos afirmar que implementou-se uma verdadeira propaganda com a finalidade de vender um determinado estilo de vida.

Podemos dizer que os movimentos contraculturais surgem no sentido oposto a esta homogeneidade inserida no processo de transformação da cultura em mercadoria. Antes de mais nada, é necessário circunscrever o nosso estudo, pois, ao falarmos de movimentos de contestação a um certo padrão estabelecido, certamente encontraremos a ocorrência de diversos momentos na história. Assim, no presente estudo, ao falarmos em contracultura estamos nos referindo ao conceito mais contemporâneo, que diz respeito à mudança de valores e do comportamento da juventude da década de 1960, como uma forma de reação aos valores culturais vigentes. Para contornos mais precisos, tomemos a definição proposta por Luís Carlos Maciel, e citada no livro *O que é contracultura*, de Carlos Alberto M. Pereira:

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.

Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos. (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p. 13)⁹

O conceito proposto por Maciel foi publicado originalmente na década de 1980, com um certo distanciamento temporal do início do movimento em si, porém, para compreender como tal situação se configurou, faz-se necessário um retorno ao autor que primeiro abordou o tema e fez uso do termo contracultura, Theodore Roszak.

Vários autores ao abordar o tema fazem menção à Roszak e à importância do seu livro *The Making of a Counter Culture*¹⁰, de 1969, para os estudos posteriores sobre contracultura. Porém, ao utilizar esta obra como referência algumas considerações precisam ser feitas. A primeira é que por ter sido escrito muito próximo aos acontecimentos, ou melhor, contemporâneo ao movimento, o autor não possuía o distanciamen-

9. Luís Carlos Maciel pode ser considerado o grande divulgador da contracultura no Brasil. Foi colaborador do *Pasquim* nos anos 70, assim como de outros jornais *underground*. Publicou vários livros sobre o tema (PEREIRA, Brasiliense, 1983).

10. O livro foi publicado no Brasil em 1972 com o título *A contracultura*, pela Editora Vozes.

mento necessário para realizar uma abordagem tal qual se necessita no caso de um estudo assim. Em segundo lugar, ele ignora a ocorrência do movimento em outros pontos, considerando apenas os Estados Unidos como berço da contracultura.

Existem outros autores que apontam uma direção diferente sobre o nascimento da contracultura, entre eles temos Matteo Guarnaccia, que, na difícil tarefa de datar o início do movimento, apontado por volta do ano de 1966, quando em Amsterdã, na Holanda, um grupo de anarquistas que se autodenominavam *Provos*, adotaram medidas e comportamentos que posteriormente foram compreendidas como contraculturais. O mesmo autor explica que atribuir o pioneirismo dos movimentos contraculturais à juventude norte-americana deve-se ao alcance do seu idioma e da força de sua indústria cultural (OLIVEIRA, 2007, p. 69-70). Não podemos deixar de concordar de certa forma com tal afirmação, pois o alcance da cultura norte-americana foi ampliado a partir da década de 1920, quando houve uma intensa valorização dos produtos e bens culturais norte-americanos, e tal estratégia de estabelecimento do seu padrão de vida sobre os demais foi muito mais intenso no período após a Segunda Guerra Mundial¹¹. Dessa maneira, guardando as devidas ressalvas já mencionadas, utilizaremos Roszak nesta discussão devido à sua grande importância para os estudos sobre o tema.

Rozzak busca as raízes da contracultura na geração *beatnik*, na década de 1950, ou, como ficaram mais conhecidos, os *beats*. Tal agrupamento artístico não pode ser considerado um fenômeno organizado, tanto na sua estética quanto na questão da

11. A propósito desta penetração cultural, especialmente referente ao caso brasileiro, Gerson Moura discute a “política da boa vizinhança” como uma estratégia que possibilitou a invasão de produtos culturais norte-americanos no Brasil, e com eles, seus valores e estilos de vida. (MOURA, 1985)

existência de objetivos em comum. O nome *Beat Generation*, foi criado por aquele que é considerado seu maior expoente, o escritor e romancista Jack Kerouac. Tal termo se popularizou a partir de uma reportagem do jornalista Clellon Holmes, veiculada no *New York Times* em novembro de 1952. De acordo com os autores André Bueno e Fred Goes, a palavra é uma fusão de *beat* com *Sputnik*, a nave soviética que iniciou a corrida espacial na década de 1950. Segundo os autores, não poderia haver designação melhor para os participantes deste processo de renovação artística, “já que os poetas e escritores *Beats* eram, de fato, verdadeiros foguetes, inquietos, ligados, criativos, absolutamente em contraste com a pasmaceira e a carece da década de 50 americana” (BUENO e GOES, 1984, p. 6). Em uma explicação mais direta, os referidos autores oferecem a seguinte caracterização:

A Geração *Beat* foi uma geração em movimento: ia dos poemas às estradas, passando por bares e cafés, festas e drogas, comunidades e qualquer outro tipo de palco onde estivesse a vida.

Portanto, muito mais que um grupo de intelectuais reunidos em torno de um projeto estético definido num programa, muito mais do que um grupo de acadêmicos estereis tentando salvar o mundo dentro dos confortáveis muros da universidade. (BUENO e GOES, 1984, p. 7)

O espírito de liberdade tão perseguido pelos *beats*, desde os seus escritos à própria forma de vida adotada por eles, abriu as portas para o surgimento de outras pos-

turas influenciadas por eles, pois, como afirmaram Ken Goffman e Dan Joy: “O espírito contracultural fundamental se reinventa de formas imprevisíveis, estilos chocantes e novos modelos” (2004, p. 46).

Na tentativa de explicar essa *avant gard* da juventude estadunidense na adoção de atitudes contraculturais, Roszak elenca alguns fatores que considera como condicionantes. Um deles seria o fato de que após a Segunda Guerra Mundial o país foi o que mais sofreu o impacto do remodelamento social, econômico e cultural, aplicado pela tecnocracia, definida pelo mesmo como:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (ROSZAK, 1972, p. 19)

Os Estados Unidos compunham o espaço adequado para a implementação de tal sistema por diversos fatores, como, por exemplo, o fato de terem saído praticamente ilesos da Segunda Guerra Mundial, pois os maiores danos foram no continente euro-

peu. Em tal posição, puderam assumir o controle do bloco capitalista no cenário que se configurou após a guerra, assumindo também a responsabilidade sobre os mecanismos de controle do avanço do socialismo, assim como também empreendeu uma divulgação, em larga escala, na tentativa de vender, ou mesmo impor, o seu modo de vida.

Como outro fator motivador, Roszak aponta o fato de que a juventude norte-americana estava menos inclinada à “luta política tradicional” que a europeia, esta detentora de uma tradição de engajamento bem mais antiga e enraizada. “Para Roszak, os europeus estavam mais ligados à esquerda tradicional e tinham uma sólida história de organização política.”(OLIVEIRA, 2007, p. 70). Além disso, o autor aponta como falha do socialismo identificar o lucro como fonte dos males da sociedade, segundo o mesmo, o verdadeiro inimigo, no caso a tecnocracia, permaneceria independente do sistema econômico vigente, pois a burocratização, característica da mesma, permaneceria atuando de maneira significativa.

Entretanto, neste ponto, concordamos com Oliveira (2007), que, em seu estudo, teceu o seguinte comentário sobre a crítica de Roszak à juventude europeia:

Uma olhada mais atenta ao desenvolvimento das ideologias socialistas na Europa nos revela que, desde a formação das primeiras organizações de trabalhadores, são múltiplas as correntes que propugnam seus próprios métodos e caminhos à realização da utopia maior das esquerdas: uma sociedade livre, igualitária e fraterna. Nesse sentido,

os jovens europeus tinham, sim, como almejar uma mudança plena de *status quo*; e talvez tivessem até mais subsídios históricos que os coetâneos do outro lado do pacífico. (OLIVEIRA, 2007, p. 71)

Dessa maneira, fazemos aqui um retorno à ideia de Matteo Guarnaccia, e verificamos que os europeus não tinham menos condições que os norte-americanos para o surgimento de práticas contraculturais, até mesmo porque muitos autores consideram os eventos de maio de 68 como expressões da contracultura. Mas a facilidade oferecida pela popularidade do idioma inglês e a força de alcance dos seus produtos culturais contribuiu para esta atribuição vanguardista à juventude norte-americana. Porém, antes de encerrar a discussão, nos cabe também fazer mais uma vez a defesa de Roszak como elaborador de um estudo demasiado próximo do seu objeto para uma análise mais distanciada, assim, equívocos como este podem ser perdoados.

Todavia, independente da sua origem precisa, é inegável a influência destes movimentos de contestação aos padrões vigentes, uma vez que, a partir dos mesmos foi possibilitada a abertura para uma outra infinidade de manifestações que se desdobram até os nossos dias, pois a juventude sempre encontra caminhos para apresentar suas insatisfações diante das condições existenciais. Temos aqui, então, a fonte da qual beberia a imprensa *underground*, um espaço de veiculação das ideias destas diversas tribos, nascidas a partir deste primeiro passo dado por seus antecessores, um tipo de comunicação que, assim como as expressões contraculturais antecessoras ao seu surgimento, era

extremamente mutante, e avançou adquirindo contornos quicá inesperados, mas não menos desejados pelos seus idealizadores, alcançando um espaço próprio e chegando mesmo a formar editoras, não apenas nos EUA como também no Brasil. É como parte desse processo que surge o trabalho de Angeli e a revista *Chiclete com Banana*.

Porém, antes de iniciarmos a discussão sobre nosso autor e sua produção, acreditamos ser necessário fazer alguns esclarecimentos acerca da própria história das histórias em quadrinhos, assim como das características próprias desta linguagem, enquanto portadora de diversos significados e veiculadoras de conhecimento.

1.3. Histórias em quadrinhos e representações culturais na contemporaneidade

Já discutimos, no presente texto, os vários sentidos atribuídos à palavra cultura; o nosso estudo abordará um dos aspectos indicados, o de produção artística e intelectual, visando, como foi explorado no tópico anterior, ressaltar os pontos de convergência entre produções artísticas e contexto histórico, com a ressalva de que tais expressões veiculavam, no caso da escolha do nosso estudo, uma posição de contestação, tanto aos padrões estéticos do que se produzia na época, quanto ao próprio contexto observado por seu produtor e pelo grupo artístico ao qual o mesmo pertencia. Vale aqui retornar a Chartier e sua afirmação de que as percepções do social produzem estratégias e prá-

ticas, e aproximá-lo de Eagleton (2005) e de sua concepção de que o valor das obras é atribuído coletivamente.

Partindo da ideia das produções artísticas como formas de percepção do social, incorporemos a essas produções os meios de comunicação de massa que surgem no *frenesi* da sociedade industrial e atravessam as épocas, ampliando sua influência sobre a sociedade e passando por processos de mutação em busca da adaptabilidade aos novos tempos.

A “era industrial” nos trouxe a expansão da imprensa e a mercantilização das informações, e não apenas dela, pois, a partir do momento em que o sistema capitalista passa a adquirir contornos cada vez mais nítidos,

(...) a localização do eixo da vida social na relação dominante da produção sobre o consumo, na transfiguração dos objetos, coisas e até mesmo sentimentos em mercadoria, criou uma racionalidade típica e pragmática, essencialmente dirigida para a rentabilidade de qualquer atividade humana. (COHEN e KLAWA, 1997, p. 104)

Dessa forma, tomamos a liberdade de afirmar que temos aqui o processo de mercadorização da cultura em seu estágio inicial. Através da abrangência dos meios de comunicação de massas, os sentimentos e sensações passam a ser vendidos, através de uma notícia chocante, em primeira mão, ou do suspense que o fim de um romance em

fascículos pode proporcionar; ou até mesmo a alegria por um final feliz, ou as lágrimas por um acontecimento triste com determinado personagem com o qual se criou uma certa empatia, como em um seriado de TV, por exemplo.

Nesse clima, a imagem foi introduzida na vida das pessoas, aliada ao texto, tem seu poder de sedução ampliado. As imagens passaram a ser amplamente empregadas, seja em propagandas ou notícias; elas começaram a inundar o meio social com sua presença arrebatadora, carregando em si, mais uma vez recorrendo à Chartier, os interesses daqueles que as produziram. No caso da nossa fonte de estudo, as histórias em quadrinhos, podemos percebê-las não apenas como representantes de características culturais, mas também como produtoras de cultura.

Direcionando ainda mais nossa discussão, fechemos no atual contexto da cultura na sociedade pós-moderna, e tentemos explicar a condição dessa linguagem dentro das possibilidades deste contexto.

Tendo em vista o espaço de pluralidade verificado em tempos pós-modernos, a linguagem dos quadrinhos também não deixa de ser um campo plural. São vários os gêneros existentes atualmente, porém, devido à abordagem proposta no presente estudo, tomaremos como exemplo a indústria editorial dos quadrinhos, tendo como referência os Estados Unidos, e o movimento contrário à massificação e estandardização dessa produção, que inclui os autores dos quadrinhos conhecidos como *underground*, vertente veiculada a uma das formas de expressão da contracultura, pois

Para poder se falar em contracultura deve-se ter em mente que existe uma cultura, uma forma de pensar, compreender e significar o mundo que seja hegemônica, sendo então a expressão de contracultura uma forma de questionar (seja estética, seja conceitualmente ou ambas) essa hegemonia. (COIMBRA e QUELUZ)

O início da publicação regular de quadrinhos ocorreu através da imprensa. Nascidos como suplementos dominicais de jornais, esse tipo de linguagem que teve início no final do século XIX, avançou até o século XX, tendo como característica forte o humor. Até a década de 1920, teve presença muito marcada nas histórias em quadrinhos, veiculadas nos jornais, um humor considerado leve e descompromissado. Aos poucos, os quadrinhos norte-americanos emanciparam-se da imprensa periódica e adquiriram espaço próprio.

Na década de 1930 ocorreu o despontar de um gênero que passaria a ser identificado como típico dos Estados Unidos: o dos super-heróis. Há muitas controvérsias sobre qual personagem teria iniciado este tipo de gênero, mas, ao que tudo indica, o início desse tipo de história teria sido com o personagem *O Fantasma*, criado por Ray Moore, em 1934, conhecido também como “o espírito que anda”. Esse personagem abriu caminho para os demais super-heróis, cujo sucesso ofuscou o brilho desse primeiro desbravador. No ano de 1938, tivemos o aparecimento do personagem *Superman*, escrito por

Jerry Siegel e desenhado por Joel Shuster. Esse personagem foi desenvolvido em um momento de grande tensão, quando o mundo enfrentava o início da Segunda Guerra Mundial, e serviu à necessidade política norte-americana de criação de um símbolo que inspirasse a população, revestido de um poder de comunicação abrangente e centralizado em uma determinada figura, o Superman cumpriu esse papel.

No ano seguinte, foi criado o personagem oposto ao *Superman*, o *Batman*, criação de Bob Kane, entretanto, essa oposição deve ser entendida como uma complementaridade, duas faces de uma mesma moeda, pois o primeiro é um herói do dia, das luzes, enquanto o segundo prefere a noite, as trevas. Com o passar do tempo, esse “estilo” de fazer quadrinhos difundiu-se para outras partes do mundo, ao ponto de tal linguagem ser limitada, muitas vezes, à relação com esse gênero específico.

Na teia multifacetada, proporcionada pela pós-modernidade, surgiu um movimento em via contrária, que possibilitou a emergência do quadrinho *underground*. Este teve surgido na contra-mão da vertente hegemônica, pois não se desenvolveu no seio da indústria cultural e sim na sua periferia. “Publicado de forma artesanal, vendido na rua pelo próprio desenhista e alguns amigos a própria obra satirizava todos os costumes e valores mais defendidos pelos conservadores” (PATATI e BRAGA, 2006, *apud* COIMBRA e QUELUZ).

Podemos entender o desenvolvimento do estilo *underground* como uma resposta ao código de ética imposto às histórias em quadrinhos. A partir da década de 1950,

teve início uma perseguição aos quadrinhos a partir da repercussão das ideias defendidas pelo psiquiatra Fredric Wertham em sua obra *Seduction of the Innocent*. No livro Wertham afirmava que os quadrinhos eram uma leitura nociva às crianças, podendo levá-las à preguiça mental e à delinquência, a partir desse discurso foi elaborada uma série de códigos sobre o que poderia ser abordado nos quadrinhos, aqueles que não estivessem de acordo com o código não receberiam o selo de qualidade e, conseqüentemente, teriam uma queda nas vendas. Após a instauração desse código os quadrinhos passaram por uma reformulação no seu conteúdo para atender às exigências nele contidas. Com temas totalmente opostos aos quadrinhos “industriais”, a proposta dos quadrinhos *underground* é realmente inovar, romper com os padrões estabelecidos pelo gênero dos super-heróis, mostrando àquilo que os códigos de ética impediam. A obra que inaugura este estilo é a publicação *Zap Comics*, de Robert Crumb:

A linguagem usada por Crumb e que depois serviria de inspiração para os quadrinistas brasileiros era normalmente do traço preto e branco, não apenas pelo baixo custo de impressão, mas também pelo contraste visual que provoca. As sombras eram normalmente representadas no trabalho de Crumb, mas isso não se tornou regra e posteriormente variou conforme a forma de trabalho de cada artista. (COIMBRA e QUELUZ)

Portanto, podemos identificar este tipo de linguagem como um rompimento com o

modelo anteriormente estabelecido e, a propósito, dominante e industrial, de fazer quadrinhos, mas também como reflexo daquele momento histórico que contava com a presença do movimento *hippie*, a valorização da cultura *pop*, o espírito de rebeldia e questionamento dos sistemas e do *status quo*. A época proporcionou condições para o desenvolvimento dessa linguagem, experimentações e inovações na arte dos quadrinhos.

No caso do Brasil não poderia deixar de ser diferente, o contexto do desenvolvimento de linguagens alternativas também teve suas características próprias, que marcaram peculiarmente a produção dessas publicações alternativas. No Brasil, os autores adeptos do movimento de contracultura, buscaram uma expressão nacional, tupiniquim, para caracterizar seu movimento, encontrando na expressão *udigrudi* uma denominação adequada ao que pretendiam. Porém, guardaremos para os capítulos seguintes um aprofundamento das discussões sobre o quadrinho nacional, a *Chiclete com Banana*, de Angeli, pois, antes de tudo acreditamos ser necessário uma breve introdução sobre a linguagem das histórias em quadrinhos no tocante às suas questões estruturais.

I.4. Algumas considerações sobre o gênero das histórias em quadrinhos: conceituação e características marcantes da linguagem

Começamos nossa discussão a partir da afirmação de Paulo Ramos de que “ler quadrinhos é ler sua linguagem, tanto em seu aspecto verbal quanto visual (ou não verbal)” (2009, p. 14). Ou seja, para compreender as histórias em quadrinhos é necessário estar atento às duas linguagens que a compõem: a escrita, transmitida através dos balões, e a visual, representada por meio das imagens.

Entretanto, tentemos primeiro entender o que são histórias em quadrinhos, começando por reconhecer tratar-se de uma tarefa que, em si, apresenta muitas dificuldades, pois, como Paulo Ramos (2009) apresenta, há uma diversidade de nomes para conceituar os gêneros ligados às histórias em quadrinhos. Porém, essa mesma variedade constitui-se em um obstáculo para uma melhor caracterização da mesma, acarretando, na maioria das vezes, a eleição de um termo, provisório, nas palavras de Ramos, e aleatório nas nossas, para referir-se a qualquer produção do gênero sem ao menos ter um conhecimento mais aprofundado do que se trata; tamanha confusão é repassada ao leitor e acaba, por fim, atrapalhando de certa forma seu entendimento.

Durante muito tempo as histórias em quadrinhos foram consideradas um tipo de

leitura desaconselhável, socialmente condenada pelas atividades ligadas à educação. Hoje, a situação é bem diferente, considerada como um importante veículo como estímulo à leitura, no Brasil foram incluídas nos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais) e alguns títulos deste tipo de linguagem entraram na lista do PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola). Além desta entrada, agora pela porta da frente, no cenário escolar brasileiro, acompanhamos, desde a década de 1990, um crescente número de adaptações destas para as telas do cinema, ou mesmo seriados de TV, o que nos faz perceber as atenções direcionadas às mesmas atualmente.

Essa atenção, em escala crescente, dedicada às histórias em quadrinhos, proporciona a divulgação de outros títulos, diferentes dos já conhecidos, entre estes, percebemos a presença de adaptações da literatura para a linguagem dos quadrinhos, criando uma proximidade de conceituação entre ambas, possibilitando a caracterização de histórias em quadrinhos como um tipo de literatura. No que diz respeito a este assunto, compartilhamos com Ramos a ideia de que chamar quadrinhos de literatura é “uma forma de procurar rótulos aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário” (2009, p. 17). Dessa maneira, concordamos com Ramos ao afirmar que: “Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos” (2009, p. 17). Portanto, apesar de reconhecidos

os pontos de ligação com outras linguagens que não apenas a literatura, mas também o cinema, por exemplo, de acordo com o autor, devem ser analisadas respeitando suas características próprias e como um produto cultural que não precisa necessariamente estar atrelado a um outro tipo de manifestação artística para ser considerada como tal, tese com a qual corroboramos e a partir da qual tratamos as histórias em quadrinhos como uma linguagem autônoma.

Na busca de um conceito para a referida linguagem, é muito comum recorrer ao termo “arte sequencial”, criado por Will Eisner (2010) em substituição ao termo *comics*, que o mesmo considerava muito limitado por dizer respeito apenas aos quadrinhos de humor, e sabemos que este tipo de narrativa abarca os mais variados gêneros. Porém, Edgar Silveira Franco afirma que tal conceito é muito amplo, e não seria o ideal para conceituá-las, pois o referido termo abre espaço para muitas confusões, entre elas a que permite a caracterização de animação como “arte sequencial” (2004, p. 23).

Como um conceito mais amplo, Edgar Silveira Franco cita outro teórico dos quadrinhos, Scott McCloud, que oferece a seguinte definição: “(...) imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (MCCLOUD *apud* FRANCO, p. 23). Todavia, assim como a definição de Eisner, a de McCloud também apresenta uma certa confusão, pois a mesma exclui da esfera das histórias em quadrinhos o cartum, a charge e a caricatura, linguagens que outros teóricos também caracterizam como histórias em

quadrinhos, e perspectiva com a qual também concordamos.

Desta maneira, concordamos com Franco quando o mesmo apresenta a definição de Antonio Cagnin para quadrinhos como a mais sintética e compreensível para conceituar a linguagem das histórias em quadrinhos, que é a seguinte: “A história em quadrinhos é um sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho; [e] a linguagem escrita” (CAGNIN *apud* FRANCO, 2004, p. 25). Portanto, a união entre texto, imagem e narrativa visual, são as principais características das histórias em quadrinhos (FRANCO, 2004, p. 25). Porém, é necessário recordar que cada um dos elementos citados pode desmembrar-se em uma ampla gama de possibilidades e especificidades próprias, enriquecendo ainda mais este tipo de linguagem.

No tocante à escrita, uma grande especificidade reservada à linguagem dos quadrinhos é a forma como o texto é inserido neste tipo de representação. Pois, diferentemente da literatura, em que a escrita cursiva ocupa todo o espaço e se encarrega da descrição de cenário, ou das sensações e sentimentos dos personagens, nos quadrinhos o texto é veiculado por meio de um recurso próprio deste tipo de linguagem: o balão. Tendo como uma das suas funções a de representar a fala, “os balões talvez sejam o recurso que mais identifica os quadrinhos como linguagem” (RAMOS, 2009, p. 34). Assumindo formas diferentes para cada mensagem que pretendem expressar, os balões revelam a entonação do personagem, se é em voz alta, se está sussurrando ou mesmo se é apenas um pensamento.

Ainda no que diz respeito aos recursos da escrita empregados nos quadrinhos, há um empregado especialmente neste tipo de linguagem e que, assim como o balão, também a caracteriza: a onomatopeia. Elas são palavras escritas fora do balão e que, dessa maneira, fazem parte da composição da cena, utilizadas para expressar ruídos, sons da natureza ou gritos. Uma curiosidade é que devida à grande influência do quadrinho norte-americano, é que a maioria das onomatopeias utilizadas hoje foi importada daqueles, como por exemplo o uso das palavras CRACK (para indicar o som de algo sendo partido) ou SPLASH (que indica o som da água sendo derramada ou de um mergulho).

Quanto à imagem, a forma como o desenho é elaborado revela sempre as intenções do autor. Em primeiro lugar devemos ter em mente que o principal elemento visual da narrativa em quadrinhos é exatamente o quadro, mesmo que ele não seja limitado pelas linhas laterais, como no caso de alguns trabalhos de Will Eisner, o espaço visual onde transcorre a cena é o elemento fundamental deste tipo de narração. Tal qual o diretor faz no cinema, quando um artista desenha em plano geral, ou seja, mostrando todo o cenário em seus detalhes, quer passar ao leitor uma visão mais ampla da cena, entretanto, quando desenha em *close*, ele quer evidenciar apenas um detalhe da cena, ou mesmo a emoção de um personagem, através de sua expressão facial.

Além disto, os quadrinhos guardam uma outra especificidade que nos faz necessitar de um conceito mais amplo, o corte gráfico. Ao contrário do que ocorre com o cinema, nos quadrinhos não podemos ter uma continuidade do movimento em todos

os quadros da página, dessa maneira o leitor é responsável por construir a sequência mentalmente entre um quadro e outro. Este recurso recebe o nome de elipse.

As HQs dependem deste efeito elíptico para existirem e é a ele que se deve atribuir a participação mais efetiva do leitor na narrativa, pois sem essa complementação mental dos espaços ‘vagos’ na sequência entre um quadrinho e outro, ela não poderia configurar-se. (FRANCO, 2004, p. 44)

Contudo, para além desta caracterização das histórias em quadrinhos no que diz respeito às suas questões estruturais, retomemos Paulo Ramos (2009) para um aprofundamento das questões conceituais pertinentes ao tema e, mais precisamente, ao objeto da nossa pesquisa.

Na busca por conceituar o que seriam as histórias em quadrinhos, Paulo Ramos, em estudo realizado em 2007, elencou uma série de tendências comuns à linguagem, como por exemplo: a sequência, ou tipo textual narrativo; a presença de personagens fixos ou não; o formato de narrativa, que varia conforme o gênero, agregando poucos ou vários quadros; a tendência ao uso de imagens desenhadas, mas também a utilização de recursos como a fotografia, entre outros (2009, p. 19).

Com base nesse levantamento, o autor definiu histórias em quadrinhos como um grande rótulo que une as características apresentadas ante-

riormente, utilizadas em maior ou menor grau por uma diversidade de gêneros, nomeados de diferentes maneiras. (RAMOS, 2009, p. 20)

Portanto, para caracterizar as histórias em quadrinhos, Paulo Ramos recorre a Maingueneau e as classifica como um hipergênero, este agregaria diversos outros, cada um com suas especificidades (2009, p. 20). Porém, no que diz respeito ao presente estudo, nos interessa no momento a caracterização de três gêneros pertencentes a este grande rótulo, de acordo com Paulo Ramos, que são as histórias em quadrinhos: a charge, o *cartum* e a tira cômica. Dessa maneira, estreitemos nossa discussão agora em torno destas que constituem, no campo dos quadrinhos, o objeto de estudo da nossa dissertação.

É muito comum observarmos em jornais e outros suportes que veiculam este tipo de linguagem por vezes classificarem charge, como *cartum*, tira cômica como charge, enfim, cometerem alguns equívocos quando à conceituação de cada um destes gêneros. Antes de tudo é necessário verificar que, apesar de serem textos unidos pelo humor eles são diferentes na sua estrutura (RAMOS, 2009, p. 16).

Começamos pela charge, à qual muitas vezes é atribuído o nome *cartum*, erroneamente, e vice-versa. Contudo, a diferença entre ambas é sutil e justifica certa confusão na classificação, em especial pelos leitores menos atentos. Tomemos como ponto de partida o conceito para charge proposto por Paulo Ramos: “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” (2009,

p. 21). O principal alvo das charges são os políticos, assim como as notícias a que normalmente se referem estão relacionadas, de alguma maneira, ao conteúdo político. E eis aí o seu principal ponto de diferença em relação ao *cartum*, este, diferente da charge, não precisa ter seu tema relacionado ao noticiário, não exigindo assim do leitor um conhecimento prévio do contexto para o seu entendimento.

Diferente dos dois gêneros relacionados acima, a tira cômica não é tão conceituada de maneira errada, embora aconteça. Isso se deve a seu formato específico, e à linguagem bem mais próxima do que comumente caracterizamos como quadrinhos.

A temática atrelada ao humor é uma das principais características da tira cômica. Mas há outras: trata-se de um texto curto (dada a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa de desfecho inesperado no final. (RAMOS, 2009, p. 24)

Por se desenvolver em quadros sequenciados, a tira cômica faz amplo uso dos recursos anteriormente mencionados, como o corte gráfico, o enquadramento, os balões, as onomatopeias. Mas, diferente das histórias em quadrinhos, neste sentido nos referindo às que possuem um número maior de quadros e páginas, e muitas vezes estendendo-se por muitos volumes, a tira cômica precisa de uma narrativa rápida, alongando-se por no máximo uma página, para ter seu efeito cômico atingido.

Neste texto preliminar, buscamos inserir o leitor no universo em torno do objeto de pesquisa, de modo a apresentar-lhe os pressupostos teóricos essenciais que norteiam nosso trabalho. Assim como também buscamos indicar noções básicas do mundo dos quadrinhos.

No segundo capítulo, analisaremos a formação do mercado editorial de quadrinhos no Brasil, observamos as primeiras iniciativas de introdução desta linguagem no mercado nacional, verificando a luta para vencer a censura e os preconceitos, e buscando demonstrar como a produção nacional procurou conquistar seu espaço na dura rivalidade com os quadrinhos norte-americanos. Traçamos ainda um perfil do autor escolhido para o nosso estudo, identificando suas principais influências artísticas e intelectuais.

No terceiro capítulo, buscamos caracterizar a revista *Chiclete com Banana*, desde a criação da Circo Editorial até o seu auge como sucesso de vendas nacional. Realizamos uma análise dos personagens de mais destaque, numa tentativa de compreender o artista a partir das suas criações. Buscamos identificar também os fatores que levaram à interrupção da revista no auge do seu sucesso.

O quarto capítulo é trabalhado a partir da análise do trabalho de Angeli como leitura crítica da conjuntura brasileira dos anos 1980. É nesse capítulo que se condensam as articulações teóricas que fizemos no sentido de identificar de que forma um intelectual do humor participa da construção de uma cultura histórica, tendo como base uma leitura crítica (e risível) do Brasil dos anos 1980, tendo como centro o panorama

político nacional. Para este capítulo escolhemos quatro linhas de observação que nos pareceram como mais evidentes no que diz respeito ao tema, são eles: a política e os partidos políticos, no qual buscamos identificar as percepções do artista em uma perspectiva mais ampla; a Nova República, de acordo com a visão do mesmo, pois devido à forma como nasceu e se desenvolveu provocou diversas críticas do cartunista; o lugar da esquerda radical no novo cenário, um espaço que não oferecia oportunidade para atuações mais radicais; e, por fim, as representações cômicas do poder executivo na figura do então presidente na época, José Sarney. Um vice-presidente transformado em presidente na última hora, detentor de forte ligação com o regime anterior e que apesar do grande capital político que apresentava, foi muitas vezes associado ao desempenho desastrado e à falta de preparo para encaminhar soluções para as crises econômica e política em curso, e, desse modo, oferecia um farto material para o nosso artista, e o resultado apresentamos no nosso estudo.

Resta-nos agora convidá-los para que nos acompanhem neste nosso passeio pela República dos Bananas, um país criado por Angeli, curiosamente (?!) parecido com o nosso Brasil, mas no espaço criado pelo autor, as imperfeições são ampliadas com uma lente de altíssima potência, para através do exagero suscitar o riso e, num retorno ao pensamento de Bergson, apresentar este desacordo em uma tentativa de “beliscar”, nas palavras do próprio autor, “a besta do ser humano”, para ver se ela acorda. Desejamos a todos uma boa leitura!

2. Elaborando o argumento: da formação do mercado editorial brasileiro à formação do “personagem” Angeli

A função do cartunista é alfinetar,
levantar discussão.
(Angeli em entrevista à revista
TRIP, n. 191, 2010)

Ao visitar uma banca de revistas ou uma *comic shop* (loja especializada na venda de histórias em quadrinhos), podemos perceber a grande quantidade de títulos que existe atualmente, bem como a diversidade de segmentos, e isso sinaliza a preocupação das editoras em conquistar novos leitores.

Além dos já famosos super-heróis norte-americanos, espalhados por todo o mundo, com alcance e potencial de consumo entre diversos públicos e que desde as últimas duas décadas vêm ganhando as telas dos cinemas, contribuindo até para o crescimento de uma nova vertente nesta outra linguagem, temos também o quadrinho “de autor”, não tão industrializado como o gênero dos super-heróis, mas com tamanha profundi-

dade de conteúdo que conseguiu conquistar seu próprio espaço no âmbito do público leitor de quadrinhos.

Percebemos, também, o ingresso, no mercado brasileiro, de uma ramificação oriental dessa linguagem, na figura dos *mangás* (quadrinhos japoneses), que apesar da distância imposta, em primeiro lugar pela barreira da língua e, em segundo, pela da cultura, haja vista que os costumes orientais são considerados exóticos pelos olhos ocidentais, conseguiram entrar no mercado ocidental; em primeiro lugar, foi a invasão dos *animes* (desenhos animados que surgem a partir dos *mangás*, ou vice versa) e, em segundo, a conseqüente manifestação dos fãs deste gênero por meio de eventos, realizados para troca de experiências e de “figurinhas”. Iniciadas com poucos títulos e ocidentalizadas no seu formato, as publicações originais têm o seu sentido de leitura invertido. Essa vertente dos quadrinhos conquistou uma parcela considerável do público leitor, apresentando hoje nas prateleiras nacionais diversos títulos do seu mercado segmentado, do mais infantil ao explicitamente adulto, e modificou até mesmo o sentido da leitura, pois, a partir de pedidos dos próprios leitores, o sentido oriental de leitura foi adotado e hoje podemos ler um *mangá* “de trás para a frente”, tal qual fazem no Japão.

Quanto às histórias em quadrinhos nacionais, podemos verificar que atualmente, apesar da concorrência com os demais títulos de outros países, vivemos uma fase melhor que a anterior, e podemos aqui tomar a liberdade de afirmar que ocorreu graças à abertura proporcionada pela revista *Chiclete com Banana*, na década de 1980. Justi-

ficamos a afirmação: anteriormente, o mercado era dominado por títulos estrangeiros e o espaço para a produção nacional teve como exemplos mais significativos, antes da década de 1960, os clássicos da literatura da EBAL (Editora Brasil-América Ltda.) e algumas outras investidas desta mesma editora. Na década de 1960, entraram em cena os trabalhos de Ziraldo, que seguiram pela década de 1970 com sua atuação no *Pasquim* (1969) ao lado de Henfil, Luís Fernando Veríssimo e Jaguar; no mesmo período, também tivemos a revista *Balão* (1970). Porém, a produção brasileira de quadrinhos, durante muito tempo, ficou conhecida como uma atividade voltada para o público infantil, apesar da existência das ações já mencionadas. Da sua entrada no mercado por meio de publicações com o nome *Suplemento Infantil* (1934) [grifo nosso] à força com que se sustentam até hoje as criações de Maurício de Sousa, o estigma de literatura exclusivamente infantil perdura. Porém, podemos constatar que o mercado demonstra uma abertura e investimento maior em tal linguagem considerando a diversidade de faixas etárias e públicos diferenciados em termos de opção estética, o que contribui para o esmaecimento deste estigma.

Hoje, temos compatriotas brilhando no concorrido mercado norte-americano, seja desenhando personagens de propriedade das editoras, como é o caso dos paraibanos Deodato Filho e Jackson Herbert, que na terra do Tio Sam assinam como Mike Deodato e Jack Herbert respectivamente, seja publicando suas próprias histórias, como é o caso dos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá, e do desenhista Rafael Grampá, os brasileiros vem

alcançando, aos poucos, um crescente reconhecimento no mercado internacional. O próprio mercado nacional vem demonstrando um investimento maior neste segmento, que percebemos por meio de publicações como *Bando de Dois*, novela gráfica resultante de uma pesquisa feita por Danilo Beyruth sobre o cangaço, o intimista *Cachalote*, de Daniel Galera e Rafael Coutinho¹², o *Taxi*, de Gustavo Duarte, que sem acento no título e sem balões de diálogos rodou o mundo e vem conquistando cada vez mais espaço, e muitas outras iniciativas vem aparecendo no cenário dos quadrinhos nacionais.

Podemos afirmar que, nos dias de hoje, as histórias em quadrinhos ocupam um espaço privilegiado, e foram incluídos na lista do PNBE, desde 2006. Entretanto, nem sempre foi assim, somente através do empenho dos que realmente acreditavam no potencial deste tipo de leitura os avanços mais significativos foram conquistados. Partindo deste presente prolífico para a linguagem e a arte das histórias quadrinhos, convidamos nossos leitores a uma visita ao passado dos quadrinhos nacionais, para que possamos tomar conhecimento das pedras que precisaram ser removidas na construção desta estrada da produção nacional, hoje em pleno uso e cheia de acessos.

12. Filho do cartunista Laerte Coutinho, um dos principais nomes do quadrinho alternativo no Brasil, ao lado de Angeli e Glauco Villas Boas.

2.1. A formação do mercado editorial brasileiro

Assim como ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, fica difícil estabelecer uma data de início da produção das histórias em quadrinhos no Brasil. Os autores Waldomiro Vergueiro (2007) e Paulo Ramos (2009) apoiam-se na afirmação de Lailson de Holanda Cavalcanti para apontar “o primeiro registro de humor gráfico” (RAMOS, 2009, p. 187) no país, a primeira manifestação de um “desenho que representa a realidade de forma humorística e alegórica” (VERGUEIRO, 2007, p. 4), foi *O Corcundão*, publicação pernambucana editada entre maio e abril de 1831. Ambos também fazem referência à *Semana Ilustrada*, uma publicação do alemão Henrique Fleuiss que surgiu no Rio de Janeiro no final de 1860. Vergueiro a caracteriza como a “primeira revista de caricaturas regular e de larga duração” (2007, p. 4) e Ramos lhe atribui o caráter de “primeiro jornal inteiramente dedicado a desenhos de humor” (2009, p. 188); Segundo Vergueiro, a mesma depois transformou-se em um modelo a ser seguido pelas demais publicações humorísticas brasileiras do século XIX (2007, p. 4).

A partir dessa informação, podemos datar aproximadamente a utilização da gravura, e de uma forma mais intensa da caricatura, nas produções nacionais, de cerca de um século depois de ter sido iniciada na Europa e nos Estados Unidos. Percebemos também que, desde o início, o humor é uma característica muito forte nas publicações brasileiras. Ramos, por exemplo, afirma:

O humor se confunde com o surgimento das histórias em quadrinhos. Desde o início do século XIX, aumentaram os exemplos de desenhos cômicos nos jornais de diferentes países da Europa e das Américas. Na maioria, eram trabalhos caricatos, curtos, que ajudaram a firmar a linguagem usada hoje nos quadrinhos. (RAMOS, 2009, p. 187)

Segundo Saliba (1998, p. 298), o cômico, no Brasil especialmente, seria uma forma de sublimar as emoções, manifestando-se no jornalismo satírico da Regência, nos folhetins cômicos do Segundo Reinado e se aprofundando com o desenvolvimento da imprensa e a proliferação das revistas ilustradas no início da República, tendo sofrido modificações através das mudanças de contexto ocorridas na História, bem como dos grupos que proferem tal discurso, o que nos remete a uma perspectiva apoiada em Chartier, de pensá-las como representações forjadas nos parâmetro do grupo social que as produziram. Segundo Ramos:

Ainda no século XIX, os desenhos de humor migraram para a imprensa tradicional. Em 1898, o *Jornal do Brasil* já publicava caricaturas. As primeiras décadas do século XX trouxeram desenhos de humor nos jornais diários e nas publicações cômicas, que continuaram sendo editadas, não só para adultos. (RAMOS, 2009, p. 189)

Entretanto, a maioria dos estudiosos das histórias em quadrinhos atribuem a Angelo Agostini, italiano radicado no Brasil, o caráter de “introdutor da linguagem gráfica sequencial no Brasil e como um dos precursores da 9ª arte”¹³ (VERGUEIRO, 2007, p. 4). Considerado um crítico do Segundo Império no país, Agostini inovou o gênero por apresentar, pela primeira vez, histórias em série. Nelas surgiram os primeiros personagens fixos dos quadrinhos nacionais. Porém, apesar de sequenciadas, suas histórias ainda não possuíam um elemento fundamental da linguagem dos quadrinhos: o balão. Os textos eram escritos sempre abaixo dos desenhos, contudo, isso não tira a genialidade deste artista, nem a importância do mesmo para a história dos quadrinhos no Brasil. Também é de Agostini a obra considerada como a primeira história em quadrinhos brasileira: *As Cobranças*, publicada em 1867, no jornal *O Cabrião* (1866-1867). Além de *O Cabrião*, o *Diabo Coxo* (1864-1865) também veiculou trabalhos de Agostini.

Agostini também teve uma participação significativa naquela que é considerada a primeira publicação sistemática de quadrinhos no Brasil, a revista *O Tico-Tico*. Lançada em 11 de outubro de 1905, a revista infantil teve seu logotipo elaborado pelo autor e foi publicada pela *Editora O Malho*, teve vida longa, até 1962:

Idealizada por Renato Castro, Cardoso Júnior e Manoel Bonfim, ela foi baseada em sua congênera francesa *La Semaine de Susette*, representando o modelo de publicações para a infância brasileira na primeira metade do século 20. Por ela passaram vários dos primeiros autores de

13. O termo 9ª arte decorre da busca pela atribuição de uma definição para as histórias em quadrinhos enquanto expressão artística. No Brasil, os quadrinhos são classificados como 8ª arte, sendo a expressão 9ª arte correspondente à França e outros países, que os situam após a televisão (MAGALHÃES, 2003, p. 11).

quadrinhos do país, como Max Yantok, Alfredo e Osvaldo Storni, Miguel Hochman, Luís Sá e J. Carlos, bem como diversos escritores de renome no país, entre os quais podem ser destacados Josué Montello, Leonor Posada, Osvaldo Orico, José Lins do Rego, Bastos Tigre, Olavo Bilac, Cardoso Júnior, Coelho Neto, Murilo Araújo, Catulo da Paixão Cearense, Malba Tahan, Humberto de Campos, Arnaldo Niskier, Eustórgio Wanderley e Gustavo Barroso. Além de ter elaborado o logotipo da revista, Angelo Agostini também participou com ilustrações para as diversas matérias que a compunham e com a elaboração de uma coluna própria. (VERGUEIRO, CAMPOS *apud* VERGUEIRO, 2007, p. 5)

O Tico-Tico não contava apenas com histórias em quadrinhos, havia também textos e passatempos, dessa forma não era vista como uma obra completamente voltada para o gênero dos quadrinhos, mas como uma revista infantil. A publicação também não era totalmente nacional, pois um dos personagens de maior popularidade entre os leitores, *Chiquinho*, cuja criação foi atribuída à Loureiro, era um decalque do personagem *Buster Brown*, criação do artista norte-americano Richard F. Outcault¹⁴. “Boa parte dos demais personagens era ‘chupada’ de publicações francesas.” (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 48). Porém, não podemos esquecer de que essa falta de originalidade não fechou os caminhos para que personagens próprios fossem criados e tivessem conquistado seu reconhecimento entre os leitores, como, por exemplo, o trio *Reco-Reco*, *Bolão* e *Azeitona*, criações do artista Luís Sá, que chegaram a marcar época nas páginas da

14. O autor é considerado o pioneiro das histórias em quadrinhos no Estados Unidos devido à sua publicação *Down Hogan's Allen*, na qual ganhou destaque o personagem que deu origem ao grande sucesso posterior *The Yellow Kid*.

revista (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 48). A longevidade da publicação é mais uma prova da sua importância para a história do mercado editorial brasileiro, pois foi uma revista que influenciou muitas outras gerações, e deu possibilidade ao surgimento de outros empreendimentos neste sentido.

Apesar de *O Tico-Tico* ter sido uma publicação extremamente importante para a história do mercado editorial brasileiro, podemos considerar como o ponto onde se iniciou o processo de massificação da publicação de histórias em quadrinhos no Brasil a iniciativa do visionário Adolfo Aizen¹⁵. Depois de uma viagem de trabalho aos Estados Unidos em 1933, o jovem jornalista, que até então se dividia entre os três empregos nas revistas *O Tico-Tico* e *O Malho* e na redação do jornal *O Globo*, teve o primeiro contato com aquelas que o acompanhariam na sua carreira a partir de então, as histórias em quadrinhos norte-americanas. Percebendo o potencial deste tipo de linguagem, Aizen retornou ao Brasil resolvido a apostar nesta ideia, e pretendia lançá-los tal qual eram feitos nos Estados Unidos, como suplementos encartados nos jornais. Tentou vender a proposta para Roberto Marinho, mas o mesmo não acreditou na viabilidade deste empreendimento. Todavia, a recusa de Marinho não desanimou Aizen de forma alguma e, acreditando no sucesso do seu projeto, ele saiu em busca de um financiador, encontrando apoio na figura de João Alberto Lins de Barros, chefe da polícia de Vargas e diretor do jornal *A Nação*. João Alberto apostou no projeto de Aizen e o jornal do governo, que tinha a imagem de uma publicação estritamente voltada para assuntos

15. “Sem ser desenhista, argumentista ou arte-finalista, Adolfo Aizen transformou-se num dos nomes mais importantes para a divulgação e a evolução dos quadrinhos no nosso país” (GOIDANICH, 1990, p. 19). Russo de nascimento e baiano no documento (estratégia utilizada para poder abrir uma empresa, pois na época em que o fez tal empreitada só era permitida legalmente à brasileiros), Adolfo Aizen contribuiu de forma significativa para a formação do mercado editorial brasileiro de quadrinhos. Criou primeiro o *Suplemento Infantil*, associado ao jornal *A Nação*, em seguida fundou sua própria empresa, o *Grupo Consórcio Suplementos Nacionais*, e lançou os títulos *Suplemento Juvenil*, *Mirim* e *Lobinho*. “Neste elenco de publicações, Aizen incentivou sempre a criação de histórias brasileiras, ajudando a formar dezenas de novos ilustradores e argumentistas (GOIDANICH, 1990, p. 20). Em 1945 fundou a EBAL (*Editora*

políticos, passou a publicar um suplemento encartado ao jornal todos os dias. Segundo Gonçalo Júnior (2004), a abertura de João Alberto ao projeto de Aizen deveu-se à busca dele em melhorar a receptividade do jornal, que era tido como uma publicação muito séria, e dessa maneira alavancar as vendas. Distribuídos de acordo com a ordem de lançamento (humorístico, infantil, policial, feminino e esportivo) e com doze páginas cada um, estes suplementos não custavam nada ao leitor do jornal, saíram tal qual Aizen desejava, como um encarte (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 30).

E tamanho foi o sucesso do empreendimento que contribuiu para o aumento das vendas do jornal, especialmente nas quartas-feiras, quando saía o *Suplemento Infantil* com as famosas histórias em quadrinhos tão defendidas por Aizen. Verificou-se, desse modo, um aumento do público infanto-juvenil que se dirigia às bancas em busca das aventuras publicadas no suplemento. Estas adotavam estratégia semelhante ao dos folhetins do século XIX, pois sempre terminavam no clímax da história, aguçando a curiosidade do leitor para ser saciada apenas no número seguinte. Assim criava-se um público fiel para estas publicações e, tendo em conta que a aquisição das mesmas necessitava da compra do jornal, isso levou ao aumento das vendas, cumprindo o propósito mercadológico do Sr. João Alberto Lins de Barros.

A publicação foi suspensa em decorrência de algumas especulações em torno do encarte e seu suposto prejuízo à imagem séria de um jornal do governo, no entanto, João Alberto continuou a financiar o projeto na forma de uma publicação indepen-

Brasil-América Ltda.), que na década de 1950 consagrou-se como a mais importante empresa até o fim de 1970 quando uma grande crise nos quadrinhos em nível mundial acarretou a redução do número de publicações da referida editora (GOIDANICH, 1990); (SILVA JÚNIOR, 2004).

dente, com a condição de que Aizen não deixasse muito explícita sua ligação com a publicação. Surgiu, a partir daquele momento, o *Suplemento Juvenil*, uma publicação que nasceu com vida própria e se constituiu como uma grande porta de entrada dos quadrinhos estrangeiros no mercado brasileiro¹⁶.

O sucesso adquirido por Aizen, primeiro com os suplementos publicados em *A Nação* e, em seguida, no *Suplemento Juvenil*, despertou o interesse de Roberto Marinho, que, percebendo a viabilidade daquela alternativa editorial, propôs sociedade a Aizen em seus negócios. Tendo sua proposta recusada, Marinho lançou-se na disputa pelo mercado, primeiro com *O Globo Juvenil* e, em seguida, com *O Gibi*, revista cujo nome tornou-se, até hoje, sinônimo para histórias em quadrinhos.

As décadas de 1930 a 1950, seriam marcadas pelo confronto entre estes dois grandes nomes do mercado editorial; tal embate resultou na entrada de muitos personagens norte-americanos no Brasil, uma grande vantagem para o público leitor, assim como também pela alternância de personagens entre uma editora e outra, pois, devido à grande concorrência, contratos eram cancelados e refeitos com outro editor¹⁷.

A partir da década de 1950, os dois editores, outrora rivais, uniram forças contra a campanha de censura empreendida aos quadrinhos, atitude que pode ser vista como um reflexo do que vinha acontecendo nos Estados Unidos com a instituição dos *comic code*¹⁸.

A partir da introdução do modelo norte-americano no país, a trajetória das histórias em quadrinhos no território brasileiro passaria pelos mes-

16. “Nas suas páginas desfilaram *Flash Gordon, Brick Bradford, Mandrake, Red Barru, Rádio Patrulha, Tim e Tom, Rei da Polícia Montada* e muitos outros personagens clássicos”. (GOIDANICH, 1990, p. 20)

17. Em 1939, houve uma grande virada nas publicações por conta de um “golpe” aplicado por Marinho em Aizen. O proprietário de *O Globo* entrou em contato com Arroxelas Galvão, representante da editora que fornecia material para Aizen, e fez-lhe uma proposta para que cedesse o material que Aizen publicava a ele, e assim foi firmado o contrato entre Galvão e Marinho, o que fez com que Aizen perdesse muitos títulos de sucesso para a concorrente, entre eles o grande sucesso da época *Flash Gordon* (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 69-73).

18. Os *comic code* (código de ética) foram uma série de regulamentos criados para limitar o que podia e o que não podia aparecer nas histórias em quadrinhos norte-americanas. Foram

mos percalços encontrados em outros países, sendo idolatrada por adolescentes e desacreditada pela maioria dos educadores e intelectuais. (VERGUEIRO, 2007, p. 6)

Na trilha das discussões iniciadas nos Estados Unidos pelo psiquiatra Frederic Wertham, a perseguição às histórias em quadrinhos no Brasil começou a partir de um estudo a respeito do conteúdo das histórias em quadrinhos realizado pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), do Ministério da Educação e Saúde, e publicado, em 1944, na *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. O mesmo fazia sérias críticas a este tipo de linguagem. A referida publicação gozava de uma considerável respeitabilidade entre os educadores, de maneira que as informações por ela veiculadas repercutiram significativamente nessa categoria. Dentre as várias acusações feitas às histórias em quadrinhos, uma recebeu maior ênfase, e sobre a mesma se edificaram todas as acusações posteriores, a de que tal tipo de leitura estava prejudicando o rendimento escolar das crianças.

Além das teses de dominação cultural e do estímulo à violência promovido pelos quadrinhos, o INEP trouxe uma preocupação a mais aos pais: segundo aquela pesquisa, quem lia quadrinhos ficava com preguiça mental e avesso aos livros. (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 114)

Esta primeira acusação aos quadrinhos funcionou como um fator desencadea-

idealizados a partir da campanha contra os quadrinhos empreendida pelo psiquiatra Frederic Wertham, que no seu livro *The Seduction of the Innocent* acusa as histórias em quadrinhos de estimularem os jovens à delinquência. “Dentre as hipóteses do tratado, havia a de que a Mulher Maravilha representava idéias sadomasoquistas e da homossexualidade da dupla Batman & Robin” (JARCEM, 2007, p. 6).

dor para todas as críticas que vieram posteriormente. Uma mobilização crescente dos profissionais da imprensa, educadores e pais se organizou para combater este tipo de publicação que, segundo os mesmos, ameaçava a formação moral e intelectual das crianças e, portanto, necessitava ser submetida a um rígido controle. A essa campanha contra os quadrinhos, também aderiram políticos e intelectuais com grande reconhecimento em nível nacional, chegando a provocar debates no Congresso e manifestações pró e contra as referidas publicações.

Como uma forma de tentar modificar essa visão preconceituosa em relação aos quadrinhos, Aizen empreendeu um plano de ações para a valorização dos mesmos. Entre as estratégias por ele adotadas estavam: convites a intelectuais e jornalistas para visitas ao prédio que abrigava a EBAL; publicação de colunas em periódicos a respeito das histórias em quadrinhos evidenciando seus aspectos positivos, dando ênfase ao seu próprio trabalho, realizado seguindo um código de ética¹⁹ estabelecido por sua editora e direcionado, segundo Aizen, à produção de quadrinhos que pudessem contribuir para a formação, tanto moral, quanto intelectual, da juventude brasileira; publicação de adaptações de clássicos da literatura brasileira e quadrinização da história de vida de alguns santos e personalidades representativas da Igreja Católica²⁰; distribuição gratuita destes mesmos exemplares a políticos, jornalistas, escritores e alguns membros da Igreja Católica visando demonstrar a qualidade e o comprometimento cultural de suas publicações; entre outras medidas que lograram certo êxito, tendo Aizen recebido al-

19. Este código pode ser compreendido como uma estratégia de Aizen para que suas publicações fossem desvinculadas das críticas atribuídas aos quadrinhos naquele período. Tratava-se de um código interno que proibia a veiculação de certas cenas nas revistas, como por exemplo, os trajes de certas personagens, quando no desenho original se apresentavam como “inadequados” aos padrões eram “remodelados” pelos artistas da empresa que alteravam a matriz antes da impressão. (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 257)

20. Um fato curioso pois Aizen era judeu. Entretanto, devido à perseguição empreendida aos quadrinhos era necessário que se buscasse apoio de entidades mantenedoras de grande influência sobre a população, de maneira que era importante a manutenção e divulgações de publicações nesta vertente. Para coordenar a coleção Aizen convidou o cônego Antônio de Paula Dutra, na época capelão do presídio da cidade de Niterói e um dos religiosos mais populares do Rio de Janeiro. (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 261)

guns votos de felicitação, inclusive do próprio Presidente da República, Getúlio Vargas. Mas, nem mesmo a publicação paralela destas outras vertentes, tampouco a realização de um evento dedicado exclusivamente à sua divulgação, foram capazes de livrá-las do rótulo de “produto cultural de segunda classe que devia ser objeto de desconfiança por parte dos pais”(VERGUEIRO, 2007, p. 6).

A partir da década de 1960, teve início uma proliferação de personagens nacionais, como uma espécie de manifestação pela nacionalização dos quadrinhos. Podemos apresentar o *Pererê*, de Ziraldo²¹, como a primeira publicação neste sentido, quadrinho com uma temática mais direcionada à cultura brasileira por tratar-se de um personagem do nosso folclore. “Num universo povoado por super-heróis e figuras em nada ligadas à nossa realidade cultural, Ziraldo impôs personagens cem por cento brasileiros” (GOIDANICH, 1990, p.398). A revista, embora tenha rendido poucos números, contribuiu para influenciar criações posteriores. Ziraldo também atuou intensamente em quadrinhos voltados para adultos veiculados pelo *Pasquim*, tema que trataremos com mais detalhes mais adiante.

Outro nome importante que despontou neste período foi o de Maurício de Sousa. Sua primeira criação foram as tiras de *Bidu*, que começaram a ser publicadas em 1959. O sucesso do personagem permitiu o surgimento dos demais: Mônica, Cebolinha, Cascão, e outros. Na década de 1970 houve o lançamento da revista da *Mônica*, que com seu sucesso crescente possibilitou o desenvolvimento de um segmento de publicações

21. Ziraldo Alves Pinto. Mineiro, nascido em Caratinga a 24 de outubro de 1932, este desenhista que “já nasceu com pseudônimo” atuou de forma marcante nos quadrinhos nacionais. Aos dezesseis anos apenas já era conhecido nos jornais da sua cidade natal, partiu então para o Rio de Janeiro em busca de voos maiores. Porém, como a profissão de desenhista ainda não era consolidada no Brasil, teve que trabalhar por algum tempo no meio publicitário, até conseguir espaço em *O Cruzeiro*, onde pôde dar início a projetos como *Pererê*. Artista atuante, não retrocedeu durante o regime militar levantando e sacudindo a bandeira contra os excessos deste regime através de *O Pasquim*. É muito conhecido pelos personagens infantis que criou, como *O Menino Maluquinho* por exemplo, e continua produzindo até os dias de hoje (GOIDANICH, 1990, p. 398).

dos demais personagens. Nas palavras de Ramos: “É o maior sucesso editorial brasileiro da história dos quadrinhos no país” (2009, p. 191). Essas publicações tinham como alvo o público infantil.

Alguns estudiosos da área das histórias em quadrinhos, costumam atribuir o início das publicações voltadas para o público adulto aos quadrinhos produzidos por Carlos Zéfiro na década de 1960. Com temática de forte conteúdo sexual, eram feitos pelo autor nas suas horas vagas, sem a preocupação em criar um público leitor, ou mesmo conseguir grande abrangência no que se refere ao mercado editorial brasileiro, “eram consumidas às escondidas e não faziam parte de qualquer movimento de quadrinhos nacionais” (SILVA, 2002, p. 24), o que nos lembra *Tijuana Bibles*, panfleto alternativo que circulou nos Estados Unidos na década de 1930, tanto pelo conteúdo de forte apelo sexual quanto por sua circulação quase que exclusivamente marginal. Concor damos com a importância destas publicações bem como com a sua influência sobre as gerações posteriores e a atuação pioneira nos temas de que tratavam. Porém, como nosso foco neste estudo são os quadrinhos que possuíam um esquema de distribuição nacional buscamos, a partir deste ponto, direcionar nosso estudo para o que pode ser considerado como a grande virada no tabuleiro do mercado editorial nacional, quando os quadrinhos deixaram de ser vistos como um mero meio de entretenimento e passaram a assumir a postura de ferramentas para a transmissão de ideias e instrumentos de contestação.

2.2. Do *underground* ao *udigrudi*: o mercado alternativo de quadrinhos no Brasil

A década de 1970 foi marcada por transformações, tanto dentro como fora do Brasil. Fora, mais especificamente nos Estados Unidos, de onde veio boa parte da influência dos quadrinhos brasileiros, temos a efervescência cultural, provocada pelo *rock* e pela ideologia *hippie*, uma contestação dos valores que até então eram tidos como regras incontestáveis. Ousamos até afirmar que mais que uma contestação foi uma verdadeira afronta jovem, uma tentativa de romper com tudo o que parecia regado e tradicional. Theodore Roszak, que viveu e buscou compreender este fenômeno no seu livro *The Making of a Counter Culture*, fez a seguinte observação sobre a presença massiva dos jovens em movimentos de contestação:

Para o bem ou para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação de jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens. (ROSZAK, 1972, p. 15)

A juventude deste período não encontrava correspondência dos seus anseios em meio aos produtos culturais veiculados predominantemente. Para além desta insatisfação, uma abertura maior para a vinda à luz de outras manifestações com as quais esse público passou a se identificar também facilitou o surgimento e proliferação de atitudes que buscavam a construção e a divulgação de uma cultura jovem, com características completamente diversas das de seus pais. Persistindo ainda na ideia do referido autor de que “é aos jovens que compete agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e de uma forma geral proporcionar estímulos” (ROSZAK, 1972, p. 15) temos uma explicação a mais para o pioneirismo da juventude nestes movimentos de contestação. Ainda segundo o autor:

(...) foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-se de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora frequentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redundava em fracasso. (ROSZAK, 1972, p. 37)

Desde a influência da geração *beat*, ao som frenético da batida do *rock and roll*, essa juventude vinha tentando apresentar seus interesses por vias alternativas, demonstrando sua insatisfação tanto nas questões relacionadas aos produtos culturais,

quanto no que diz respeito ao seu posicionamento político. Não apenas os produtos culturais eram reinventados como também as formas de comportamento, pois um grupo sempre busca criar mecanismos de identificação entre os seus participantes, como roupas, maneiras de falar, entre outros. Até mesmo certas instituições não se mantiveram intocadas perante estes movimentos, um exemplo disso são as universidades, pois a criação de cursos alternativos por meio das chamadas universidades livres, atesta o anseio dessa juventude por mudanças significativas assim como sua intenção em misturar a diversidade de influências que os rodeava e, a partir disto, criar algo novo, mais próximo do atendimento de seus desejos e expressar suas expectativas.

No que diz respeito ao cenário brasileiro daquele momento, vivíamos o período de maior recrudescimento do regime militar, uma época em que os reflexos do AI-5²² eram sentidos, literalmente, na pele. Porém, é comum observarmos que exatamente nos períodos nos quais os limites parecem ser claramente estabelecidos e as cercas começam a se tornarem mais altas, a juventude ligada aos movimentos culturais encontra, ou melhor, cria uma maneira de dar a volta na cerca, ou até mesmo de se enroscar perigosamente nesse arame e, a partir do seu ato, do desafio aos limites impostos, inspirar novos, e oferecer testemunhos de resistência ao *status quo*. O anseio por liberdade torna-se maior que as forças que tentam limitá-la, chegando ao ponto em que há de criar-se espaços de expressão para tais sentimentos.

É nesse contexto que o mercado alternativo se configura no Brasil, porém, neste

22. O AI-5 (Ato Institucional número 5) baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do General Costa e Silva, é considerado como o ponto de maior recrudescimento do regime. Tratado por muitos autores como “o golpe dentro do golpe”, deu plenos poderes ao governante para punir arbitrariamente os que se posicionassem contra o regime, ou assim fossem considerados; concedeu ao Presidente o direito de dar recesso à Câmara dos Deputados, Assembleias Legislativas e Câmara de vereadores, período no qual o Executivo assumiria todas as funções; concedeu o poder de intervir livremente nos estados e municípios, sem qualquer respeito as limitações constitucionais; concedeu o poder de suspender, por um período de dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão brasileiro, e o de cassar mandatos de deputados federais, estaduais e vereadores; proibiu manifestações populares de caráter político; suspendeu o *habeas corpus*; impôs censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. (ALVES, 1984); (SKIDMORE, 1989)

primeiro momento não é exclusivamente um mercado de quadrinhos alternativos, mas um espaço em que também se tem quadrinhos alternativos, pois, no que se refere ao período do regime militar devemos falar mais em uma imprensa alternativa, para utilizar um termo mais adequado ao que ocorria.

Vamos primeiramente compreender a formação desse novo eixo de publicações a partir de seu ponto de origem, o movimento *underground* norte-americano. Acreditamos ser necessário, antes de tudo, buscar uma definição que nos esclareça o que vem a ser uma publicação alternativa, e a encontramos na seguinte passagem:

Sua produção é independente dos circuitos comerciais, sua linguagem discursiva e estética procura ser inovadora e apresenta conteúdos quando não contestatórios ao menos com um ângulo raramente enfocado pela grande imprensa. (MAGALHÃES *apud* SILVA, 2002, p. 24)

Em outras palavras, trata-se de uma produção que busca inovar, tanto no que diz respeito à estética, quanto ao conteúdo. Para tal, precisa ser independente do circuito comercial, possibilitando tratar dos temas com total liberdade, sem se ater aos paradigmas impostos pela grande imprensa.

Esclarecido este ponto, partamos para a análise do movimento propriamente dito. Desde a década de 1930, alguns quadrinhos norte-americanos exploram temas alternativos não abordados pelo mercado comum, como é o caso de *Tijuana Bibles*.

Eles podem ser caracterizados da seguinte maneira:

Quadrinhos de protesto, eróticos, sádicos, pornográficos etc. São quadrinhos que trazem uma visão da realidade que não é privilegiada pelos quadrinhos tradicionais. Essa característica aproxima-os de segmentos da sociedade que, de alguma forma, sentem-se insatisfeitos com os valores dominantes. Nesse sentido, esses quadrinhos constituem espaços privilegiados para que desejos, expectativas, necessidades, sonhos desses segmentos possam se expressar, seja diretamente como produtores, seja por processos que passam pela fantasia. (SILVA, 2002, p. 12)

Porém, devemos salientar que embora seja considerada a primeira manifestação de contestação aos valores vigentes (SILVA, 2002, p. 19), *Tijuana Bibles* não pode ser caracterizada como pertencente a um movimento alternativo, pois, em primeiro lugar tratava-se de uma publicação isolada e de pouca divulgação e, em segundo lugar, o próprio cenário alternativo ainda não havia se articulado de fato.

Dessa maneira, podemos afirmar, que o artista ao qual é atribuído o título de criador desta vertente *underground* norte-americana, é Robert Crumb e a revista que serviu como “bandeira” foi a *Zap Comix*, também uma criação de Crumb e que, posteriormente, contou com a participação de grandes nomes do *underground* norte-americano, entre eles Gilbert Shelton (MAGALHÃES, 2009, p. 3).

Criados como uma resposta aos *Comic Code* da década de 1950 e explorando te-

mas nem sequer mencionados nas publicações industriais, como sexo, drogas, perversões etc, os quadrinhos *underground* começaram como fanzines²³, vendidos, ou simplesmente distribuídos de mão em mão em eventos, ou outros locais frequentados pelo público ao qual eram direcionados, geralmente shows de rock e lojas de discos. Quando vendidos, o dinheiro adquirido era totalmente empregado na publicação de novas edições, constituindo-se na única fonte de financiamento dos mesmos. “Esse movimento traz um elemento novo para se pensar a história em quadrinhos e seu direcionamento para públicos específicos, que é o fato de ter sido o primeiro movimento significativo de quadrinhos que visava atingir o público adulto” (SILVA, 2002, p. 22).

O conteúdo dos fanzines não se restringia apenas à publicação de histórias em quadrinhos, eles também eram utilizados para divulgação de bandas ou eventos musicais, constituindo-se como um espaço de manifestação e comunicação para as tribos que compunham o cenário alternativo. Alguns fanzines chegaram a ter tamanha divulgação que, aos poucos, adquiriram o *status* de revista. Contudo, como nosso foco são as histórias em quadrinhos, direcionemos nosso olhar para eles novamente.

Como já foi mencionado, desde o seu conteúdo este tipo de publicação já demonstra seu caráter transgressor, que não fica limitado aos temas, mas se evidenciava, com a mesma intensidade, através dos desenhos. Extremamente marcados pela larga utilização de recursos como luz, sombra e muitas hachuras, os desenhos eram produzidos normalmente em preto e branco, pois estas publicações deveriam ter um baixo

23. “O fanzine é uma publicação independente e amadora, quase sempre de pequena tiragem, impressa em mimeógrafos, fotocopiadoras, ou pequenas impressoras *offset*. Para sua edição, contamos com fãs isolados, grupos e associações ou fãs-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, *hobby* ou gênero de expressão artística, para um público dirigido, podendo abordar um único tema ou uma mistura de vários. Criado no meio independente dos aficionados, o termo *fanzine* ganhou força e foi incorporado à língua portuguesa, sendo utilizado com frequência em textos jornalísticos” (MAGALHÃES, 2003, p. 27).

custo, além do que muitos artistas utilizam este recurso visual para reforçar o valor artístico (artesanal) de suas produções, assim como para ressaltar a sua individualidade e particularidade, em oposição à coletividade e à generalização dos quadrinhos industriais. Diferenciam-se muito do modelo estabelecido pela indústria dos quadrinhos norte-americanos justamente por não estabelecer um parâmetro comum a ser seguido. Cada autor tinha total liberdade para trabalhar seu próprio estilo e o traço do artista tornou-se sua marca pessoal, reforçando a agressividade com que eram abordados os conteúdos escolhidos.

Assim, as proibições da associação, que visavam à proteção da vida familiar, eram atacadas de uma forma ainda mais forte do que a simples exibição dos temas proibidos; Crumb atacava ferozmente a própria vida familiar. (SILVA, 2002, p. 23)

No *underground* não há preocupação em criar um público leitor, pois o mesmo já existe e, no caso, é o grupo de onde fala o autor, ele escreve e desenha aquilo que lhe parece significativo; de sua própria lente traça sua visão de mundo, sem se preocupar em melhorar as matizes para assim parecer mais atrativo. O que mais preocupa os artistas do *underground* é a transmissão de suas ideias, e não o lucro. A liberdade dos autores nos quadrinhos *underground* é tamanha que os mesmos podem simplesmente pôr fim a um personagem quando bem entenderem, como o fez, por exemplo, Robert Crumb.

Ao perceber que seu personagem mais conhecido, o gato *Fritz*, já estava se tornando comercial demais, ele simplesmente o assassinou, pelas mãos de uma avestruz, ex-namorada de *Fritz*, que havia sido rejeitada por ele²⁴.

No caso do Brasil, a produção alternativa começou na imprensa, que Bernardo Kucinski estabelece como limite de duração desde 1964 até 1980. O referido autor aponta para a existência de dois termos que tendem a ser confundidos, *imprensa alternativa* e *imprensa nanica*, e, em concordância com o mesmo, acreditamos ser necessário estabelecer algumas distinções entre os termos.

Segundo Kucinski, o termo *nanica* surgiu a partir da associação ao formato tablóide que a maioria dos jornais alternativos adotou, e diz respeito, num primeiro momento aos aspectos físicos da publicação e, em seguida, à forma depreciativa como eram vistas pela grande imprensa. Quanto à expressão “alternativa” afirma:

Já o radical de *alternativa* contém quatro significados essenciais dessa imprensa: o de algo que não está ligado à políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e, finalmente, o do desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970, de protagonizar as transformações sociais que pregavam. (KUCINSKI, 2001, p. 5)

Portanto, o termo *alternativa* tem um valor mais relevante para as publicações,

24. O mesmo fez Angeli com a personagem Rê Bordosa que, após ser torturada e quase assassinada pelo personagem “Angeli em crise” (alter ego do autor), deixou a vida boêmia que levava, mas terminou morrendo por conta do tédio provocado nela pelo casamento.

era exatamente por este termo que seus produtores as denominavam, e nos parece uma opção melhor para adotarmos porque imediatamente nos remete à ideia de produções que buscavam tanto denunciar o autoritarismo do governo quanto tentavam mobilizar a população na luta por mudanças. Os alternativos, dessa maneira, compunham a voz dissonante em meio ao coro da grande imprensa, que, dobrando-se à censura, fechava seus olhos às violações aos direitos humanos e ao fracasso econômico sob o traje de “milagre”, que marcaram os anos de chumbo no Brasil.

Se tomarmos como parâmetro todas as publicações nacionais que faziam oposição ao governo vigente, acabaremos por fazer um retorno temporal muito grande, tomando como uma primeira referência os pasquins do período regencial, e encontrando similar correspondência também nos jornais anarquistas operários que circularam entre os anos de 1880 e 1920. Porém, um retorno assim tão extenso não é nossa intenção aqui, portanto, nos restringimos aos alternativos nascidos a partir da oposição ao regime militar, pois foi do engajamento deles que se puderam abrir as portas para que artistas como Angeli viessem à tona no mercado editorial brasileiro.

De acordo com Kucinski (2001), apesar das diferenças estruturais e dos padrões que cada publicação adotava, havia um fator comum que as ligava, este era o debate político e ideológico. Diferente dos movimentos contraculturais da juventude norte-americana, analisados por Roszak, os alternativos brasileiros estavam muito mais preocupados com um posicionamento de combate às irregularidades do sistema político

vigente do que com os padrões comportamentais. Muito embora tais temas se apresentassem em publicações do tipo, eram apresentados muito mais por seu potencial para a crítica política do que para contestação de valores comportamentais.

O referido autor aponta como fatores propulsores para o desenvolvimento da imprensa alternativa o que chama de “articulação de duas forças igualmente compulsivas” (KUCINSKI, 2001, p. 6). A primeira seria o desejo das esquerdas em atuar de forma significativa na busca por mudanças na configuração do cenário vigente, pois, devido à rigidez do sistema, que pôs os partidos de esquerda na ilegalidade, seu campo de atuação encontrava-se bem limitado; e a segunda seria a tentativa de jornalistas e intelectuais em estabelecer outros espaços para a veiculação de suas ideias transformadoras, tendo em vista que as mesmas vinham enfrentando forte perseguição dos mecanismos de censura estabelecidos pelo estado de exceção:

É nessa dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexos dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. Compartilhavam, em grande parte, um mesmo imaginário social, ou seja, um mesmo conjunto de crenças, significações e desejos, alguns conscientes e até expressos na forma de uma ideologia, outros ocultos, na forma de um inconsciente coletivo. À medida que se modificava o imaginário social e com ele o tipo de articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos, instituíam-se novas

modalidades de jornais alternativos.
(KUCINSKI, 2001, p. 6-7)

Portando, de acordo com o exposto por Kucinski, mesmo possuindo uma base jornalística, a imprensa alternativa terminou por agregar perspectivas e anseios bem maiores do que se poderia supor devido à sua origem, pois acabou por transformar-se em espaço de reorganização política para um grupo que não encontrava mais espaço de atuação no sistema vigente, assim como também sofriam com os mecanismos restritivos presentes no mesmo. É esse engajamento político que distingue a imprensa alternativa brasileira da europeia e da norte-americana.

Nesse contexto, surgiram vários jornais alternativos. Alguns tiveram uma curta existência, não chegando a alcançar por vezes, a quinta edição, outros tiveram uma durabilidade mais significativa, mas o fato é que a instabilidade desse tipo de publicação proporcionou o acúmulo de vários títulos nesse meio²⁵. Entre os tantos títulos lançados nesse período, um especial nos interessa, pois o mesmo pode ser considerado o “berço” de muitos artistas que vieram a compor posteriormente o movimento *udigrudi*. Trata-se do jornal *O Pasquim*. A publicação surgiu da confluência de forças contestatórias já mencionadas a partir das análises de Kucinski, podendo, de acordo com o mesmo, ser verificada como pertencente à quarta geração da imprensa alternativa brasileira²⁶, e pode ter sua importância resumida nas seguintes palavras:

25. Encontramos uma pesquisa mais detalhada sobre grande parte dos jornais alternativos no seguinte estudo: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. Nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo, Edusp, 2001.

26. Kucinski propõe a existência de pelo menos sete gerações distintas da imprensa alternativa brasileira: a primeira teve início em 1964 com o lançamento de PIF-PAF e estendeu-se até o fim da FOLHA DA SEMANA, em 1966; a segunda teve início a partir de 1967, com o surgimento de jornais como O SOL, PODER JOVEM e AMANHÃ; o ano de 1968, que podemos compreender como uma terceira fase, não trouxe lançamentos significativos segundo o autor; a quarta geração coube aos lançamentos de O PASQUIM e OPINIÃO em 1969; o surgimento de GRILLO e BALÃO marcaram o que Kucinski denomina como quinta geração; a sexta geração, marcada pelo forte ativismo político, teve início em 1974 com o lançamento de VERSUS e MOVIMENTO; por fim, a partir de 1977, a campanha pela anistia fez nascer a sétima geração por meio dos jornais REPÓRTER,

Uma das publicações mais importantes foi o semanário *Pasquim*, que reuniu, além de jornalistas e intelectuais, desenhistas como Jaguar, Ziraldo e Henfil. Às vezes censurados e até detidos por causa da mordacidade de seus trabalhos, estes artistas conseguiram manter vivo o espírito crítico durante o período de exceção. (SANTOS, 2007, p. 3)

O Pasquim constituiu-se como um espaço de crítica à política. Nascido um ano após o decreto do AI-5, pode ser entendido como uma resposta ao endurecimento do regime que por meio daquele decreto aumentou a censura restringindo a atuação de jornalistas e intelectuais. Tal posição contra o cerceamento da liberdade de expressão verificamos na frase de Henfil²⁷, citada por Kucinski, que afirma o seguinte: “o humorista tem a consciência de que só pode expressar o que sente das coisas, se tiver absoluta liberdade” (2001, p. 26). Naquela conjuntura de restrições à opinião urgia o desenvolvimento de um novo espaço de expressão que abrigasse estes profissionais ansiosos em expor, criticar e conscientizar. Através do humor, os artistas tentavam driblar a censura imposta pelo AI-5 para veicular seus protestos contra o autoritarismo do regime militar; era o humor engajado, chegando até mesmo a travar embates intelectuais, por meio de suas páginas, com o escritor Nelson Rodrigues, um convicto defensor do regime.²⁸

A abertura proporcionada por *O Pasquim*, tanto permitiu o surgimento de novas publicações como abriu um solo fértil onde seriam edificados os alicerces do movimento alternativo dos quadrinhos brasileiros. Porém, como o conteúdo veiculado em

RESISTÊNCIA e MARIA QUITÉRIA (KUCINSKI, 2001, p.18-19).

27. Henrique de Souza Filho. Nascido em três de fevereiro de 1944 em Nossa Senhora do Pinheiro das Neves, Minas Gerais. De acordo com a afirmação de Goidanich, “foi um rio que passou nos quadrinhos e no cartunismo brasileiro”(1990, p.163). Com uma maestria única tanto no traço quanto no texto, Henfil marcou de forma profunda a história dos quadrinhos no Brasil. Atuou em vários jornais, e não se calou diante da truculência dos anos de chumbo, muito pelo contrário, ao lado de Ziraldo e da turma que compunha *O Pasquim*, foi um dos críticos mais mordazes do regime. Entre os vários personagens que criou eternizou-se por *Os Fradinhos* e *Capitão Zeferino*, através da fala deles não economizava em nada no sarcasmo e na forte crítica que dava cor ao seu humor. Infelizmente, como os fortes fenômenos da natureza, sua carreira foi curta, hemofílico, sucumbiu à AIDS, contraída por meio de uma transfusão de sangue, em 1987, deixando órfãos muitos amigos e admiradores (GOIDANICH, 1990, p. 163-164).

28. Este assunto é tratado mais

O Pasquim não se restringia apenas às histórias em quadrinhos, podemos percebê-lo mais como um jornal de protesto do que como uma revista de quadrinhos propriamente dita, sem todavia tirar seus méritos de atitude inovadora e grande influenciadora da geração posterior, pois, assim como os leitores de *MAD*, nos Estados Unidos foram os protagonistas dos movimentos contraculturais da década de 1970, aqui no Brasil, os leitores de *O Pasquim*, foram os responsáveis pelo surgimento dos quadrinhos *udigrudi* e pela mudança na forma de perceber a linguagem dos quadrinhos, que passaram a ser vistos como uma vertente que também poderia ser direcionada ao público adulto.

Assim, excluindo *O Pasquim* da categoria de revista em quadrinhos, podemos afirmar que a primeira manifestação de quadrinho alternativo nacional nos anos 1970 foi a revista *Balão*.

O Balão deu origem a diversos fanzines, o que também contribuiu para a diversificação do mercado e para manter o eixo criativo aceso. Pode-se dizer que o que vai acontecer a partir dos anos 80 já estava em estado embrionário na década de 70. (SILVA, 2002, p. 25)

Apresentando um caráter explicitamente experimental, a revista contribuiu para fortalecer a ideia de uma expressão individual, assim como também representou mais um espaço de divulgação para os artistas nacionais, além de *O Pasquim*. A revista *Balão*, que teve dez edições, pode ser compreendida como uma reação dos jovens à do-

detalhadamente em FLORES, Elio Chaves. Bateu, levou. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 3, n. 34. Rio de Janeiro. Julho/2008.

minação de elementos estrangeiros no mercado editorial nacional, e abriu espaço para nomes como Luís Gê, Laerte, os irmãos Paulo e Chico Caruso, assim como o próprio Angeli. Por suas páginas passaram cerca de setenta novos desenhistas, um esboço do que posteriormente levaria à explosão criativa do quadrinho nacional presenciada na década de 1980 (KUCINSKI, 2001, p. 18-19).

Outra revista que também se apresentou como espaço do *underground* no Brasil foi *Grilo* (1975). Porém, ao contrário do que ocorria em *Balão*, cuja produção veiculada era material exclusivamente nacional, em *Grilo* ocorria a reprodução de material estrangeiro, entre eles os quadrinhos de Charles Shultz, criador de *Peanuts*. Dessa maneira, *Grilo* se apresentava como uma “janela”, através da qual o leitor nacional poderia observar o que estava sendo produzido fora do país. A revista influenciou uma série de artistas brasileiros, entre eles o próprio Angeli. A partir deste momento, então, estreitemos um pouco mais a nossa lente, vamos dar um *close* no sujeito produtor das fontes que são objeto deste estudo.

2.3. De Arnaldo Angeli Filho à “Angeli em Crise”²⁹: a formação do cartunista

Antes de partirmos diretamente para a trajetória do autor escolhido para a nossa análise, faz-se necessário lançar uma luz teórica sobre ele, para que se compreenda melhor a partir de qual ângulo o mesmo foi observado neste trabalho. Optamos, nesta pesquisa, por abordar Angeli a partir da perspectiva de Chartier. Portanto, ao nos propormos a analisar suas produções humorísticas como representações do contexto em que foram realizadas não devemos esquecer que, mesmo produzidas por um indivíduo, elas carregam os interesses do grupo no qual estava inserido o indivíduo que as criou, conforme afirma Chartier (1990, p. 17). Assim, estabelecemos nossa linha de observação sobre o autor escolhido na intenção de verificar suas produções como reflexos das influências vividas pelo mesmo e filtradas a partir da lente do grupo ao qual ele pertencia.

Arnaldo Angeli Filho nasceu no dia 31 de agosto de 1956. Cresceu no bairro da Casa Verde, zona norte de São Paulo, seu pai era funileiro e sua mãe costureira e ambos eram filhos de imigrantes italianos. Devido às suas atitudes na adolescência e vida adulta, como envolvimento com drogas, participação em tribos urbanas como os *punks* e intensa frequência no cenário alternativo da noite paulistana, seguia na contra-mão do padrão de sua família de modelo conservador, “daquelas que só pensam em cuidar

29. Aqui procuramos estabelecer uma relação com os quadrinhos *Angeli em Crise*, uma das muitas histórias que compõem a revista *Chiclete com Banana*, nesta o próprio autor é transformado em personagem e a partir delas o mesmo expõe de forma mais explícita o seu “eu” histórico.

dos filhos e em trabalho, trabalho, trabalho” (Revista TRIP, n. 191, 2010).

Publicou seu primeiro trabalho relacionado ao humor gráfico na década de 1960, um desenho para a revista *Senhor*. Em seguida, “nos anos 70, se engajou na produção de humor gráfico de panfletos e jornais sindicais, ligado aos movimentos operários do ABC paulista” (DINIZ, 2001, p. 28). Segundo Paulo Fernando Dias Diniz (2001), foi neste período que Angeli criou personagens que podem ser considerados como um tipo de “ensaio” para a sua produção na década de 1980, período no qual alcançou maior reconhecimento especialmente por conta do sucesso editorial da *Chiclete com Banana*, entre estas podemos citar: “Todo Blue (um ripongo), Moçamba (um negro que queria voltar a suas raízes africanas) e AI-5 (um censor)” (DINIZ, 2001, p. 28). A partir de 1975 começou a publicar tiras diárias no jornal *Folha de S Paulo*, neste espaço Angeli desenvolveu personagens que posteriormente o tornariam muito famoso, como o Bob Cuspe e a Rê Bordosa.

Essa origem vai marcar toda a sua trajetória em dois sentidos: adoção de postura crítica diante da realidade social através do humor sarcástico de seus quadrinhos; simpatia em relação aos movimentos culturais alternativos, principalmente quando relacionados à juventude. (SILVA, 2002, p. 60)

Porém, o mercado daquela época não foi muito gentil para com o nosso produtivo

artista. A falta de oportunidade para trabalhar como quadrinista o levou a trabalhar na mídia impressa como cartunista para garantir sua sobrevivência, entretanto, a ânsia em trilhar novos caminhos o fez ingressar na empreitada, junto com outros dois amigos, Toninho Mendes e Furio Lonza, de publicar o *Patatá*, que pode ser considerado como o primeiro jornal alternativo de São Paulo (SILVA, 2002, p. 9).

Angeli não possui uma formação escolar muito avançada, pois foi expulso da escola após repetir a quinta série por três vezes seguidas. O próprio autor admite que teve uma formação precária; em uma entrevista recente à revista *TRIP* fez a seguinte afirmação quando questionado se sentia falta dos estudos:

Ah, tem horas que sinto. Poderia ser um cartunista melhor. Luto com a gramática até hoje. Na época que comecei a desenhar, ficava em pânico porque não sabia escrever. Sabia deixar um bilhete, deixar um recado. Vi que precisava ter mais atenção a isso. (Revista TRIP, n. 191, 2010)

Porém, certas habilidades independem de formação acadêmica. Autodidata, para além do conhecimento veiculado por meio dos livros e dos profissionais da educação, Angeli muniu-se intelectualmente a partir de suas experiências pessoais e das impressões captadas por seu olhar perspicaz do cenário que se apresentava e ao mesmo tempo se modificava em torno dele. Ou seja, a escola de Angeli foi sua própria vida. As impressões por ele absorvidas ao longo de sua história, contribuíram para sua formação como

sujeito do seu próprio momento e refletiram-se na sua produção artística, fazendo-nos verificar que é possível, por meio das criaturas, traçar um perfil do seu criador. Angeli estudava aquilo que lhe interessava, portanto, lia aquilo que fazia parte do seu universo comportamental, estava antenado com os interesses da sua tribo, do seu grupo, e a partir desta lente, trilhou seu caminho criativo, constituindo-se no autor de obra revelante, como “intelectual do traço”.

Um dos aspectos que caracteriza muitos de seus personagens é o consumo de drogas, lícitas ou não. O caso mais famoso é o da personagem Rê Bordosa. Não é de se estranhar a recorrência dessa prática em seus personagens, pois o uso de drogas durante uma etapa da vida é algo que Angeli não nega, e ainda fala abertamente sobre o assunto. Segundo entrevista concedida tanto à revista *TRIP* como à *Caros Amigos*, o autor relata que começou a utilizar maconha muito cedo, aos doze anos fumou seu primeiro “baseado”, porém o primeiro contato com o fumo deu-se por meio de uma droga lícita, o cigarro. Angeli afirmou que fuma desde os nove anos de idade, quando “pegava escondido as bitucas do Continental sem filtro que meu pai fumava” (Revista TRIP, n. 191, 2010). Esse vício, muito forte anteriormente, o acompanha até os dias de hoje. Ele confessou ter feito uso de substâncias mais fortes, como a cocaína por exemplo, da qual foi usuário durante quinze anos, e afirmou que esta rendeu-lhe um dos períodos mais improdutivos pelo qual passou. “O meu trabalho era uma merda durante esse tempo, ele decaiu e decaiu. Eu entrava na redação, fazia a charge e em quinze minutos saía

correndo porque tinha que cheirar com alguém.” (Caros Amigos, ed.50, 2006)

O autor atribuiu ao filho um dos principais motivos que o levou a largar a cocaína, ao ver toda a energia do mesmo enquanto criança em contraste com sua própria inércia decorrente do uso da substância. “Achei meio degradante ver ele brincando sozinho e o pai assim mal. Decidi que nunca mais usaria” (Revista TRIP, n. 191, 2010).

Das drogas ilícitas que admitiu ter utilizado, Angeli segue usando uma até hoje, a maconha. Em ambas as entrevistas afirmou que consome maconha diariamente, e atribuiu à mesma o caráter de potencializadora de sua criatividade, que o mesmo explica na seguinte afirmação: “Por exemplo, a tira tem três tempos: começo, meio e fim. Às vezes paro no meio e não tenho o final. Falta algo pra chegar e pumba! Sai a piada. Fico andando pra lá e pra cá, sem um final pra piada. Falta uma palavra que descontraia” (Caros Amigos, ed. 50, 2006).

Frequentador do cenário alternativo de São Paulo desde muito jovem, Angeli simpatizou com alguns movimentos culturais da juventude urbana da época, chegou a se identificar um pouco com o movimento *hippie*, embora tenha alcançado apenas o fim do mesmo e também admite que era muito mais um interesse dos seus amigos que seu.

Depois de frequentar os mais diversos ambientes e beber das mais variadas fontes, podemos afirmar que foi entre os *punks* que nosso autor encontrou seu lugar, influenciando sua produção e possibilitando o estabelecimento de um diálogo mais intenso com seu público, verificado não apenas ao longo da existência da revista *Chiclete com Banana*



Fig. 1. Auto-retrato de Angeli, o personagem “Angeli em crise”. Identificação com o público punk. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 9. Circo Editorial, abril de 1987, p. 4

como também pode ser identificado mais claramente na seção de cartas, pois, nesse espaço da publicação se percebe bem a que tipo de tribo urbana o autor se dirigia.

O processo de “auto reconhecimento” como *punk* foi bem curioso, e ousamos afirmar até mesmo engraçado. Em entrevista à revista *TRIP* Angeli explicou que a sua visão sobre o movimento não era das melhores. “Antes, eu tava muito reticente com *punk*. Achava que era uma modinha importada. Não tava entendendo direito” (Revista *TRIP*, n. 191, 2010). Então decidiu fazer um personagem para criticar, ou em suas palavras “para gozar” os *punks*. Esse personagem foi o Bob Cuspe; curiosamente, este personagem lhe proporcionou grande sucesso posteriormente, sendo considerado um dos impulsionadores do sucesso da *Chiclete com Banana* já na sua primeira edição. Angeli revela que para construir o referido personagem leu um livro de Antônio Bivar, escritor e dramaturgo brasileiro que atuou intensamente nos movimentos da contracultura da década de 1960 a 1980. “Quando li o livrinho, vi que era a minha turma” (Revista *TRIP*, n. 191, 2010). A partir desta leitura começou a identificar pontos de ligação do seu próprio ambiente com as apreensões absorvidas pelo contato com o texto de Bivar, o que podemos perceber através da seguinte explicação que fez sobre a sua “descoberta” como *punk*: “Sou da Casa Verde, do lado do rio Tietê, que é o cu da cidade, saindo um monte de merda... isso é *punk*.” (Revista *TRIP*, n. 191, 2010). Ou seja, o artista se percebeu como pertencente à um ambiente que, por si, já levava à transgressão.

Além do personagem Bob Cuspe, ao se retratar como Angeli em Crise, uma repre-

sentação mais direta do autor, ele se apresenta com os trajes que o identificam ao movimento *punk*. Além da caracterização física, os diálogos e a postura de Angeli em Crise, seja nas tiras cômicas, ou nas fotonovelas presentes na *Chiclete com Banana*, em que o próprio autor aparecia como seu personagem, apresentam um sujeito que buscava transgredir as regras do período em que vivia pois não se acreditava de acordo com elas.

Analisar o trabalho de Angeli nos faz perceber a profundidade das suas críticas com relação à política. Ao observar suas charges e tiras cômicas percebemos uma visão muito apurada do seu contexto e um posicionamento extremamente crítico em relação à sociedade que observava, não apenas ao período por nós escolhido como limite temporal para esta dissertação, pois o autor segue trabalhando nessa linha da crítica política até os dias de hoje. Segundo Angeli, seu interesse pelos temas políticos teve início ainda na infância “Bem moleque, ali por 64, sabia que tava acontecendo uma coisa estranha no país. Em casa ninguém ligava pra política, era só trabalho. Mas lembro do meu pai falando pro meu tio ter cuidado com um gorro vermelho, que ‘os caras estão pegando’” (Revista TRIP, n. 191, 2010). Porém, sua percepção foi aguçada através do contato com *O Pasquim*, introduzido na sua vida por meio dos seus amigos, que também liam o semanário.

Entretanto, nos detendo um pouco mais em relação a preocupações com a política, gostaríamos de evidenciar um posicionamento do autor em relação ao humor, que diz respeito a um certo impasse surgido na década de 1980, e que, portanto, insere-se na temporalidade por nós adotada. Partamos da pergunta lançada a Angeli durante a entre-

vista à revista *TRIP*, que foi a seguinte: “Existe humor a favor?”. A qual o autor respondeu da seguinte maneira: “A publicidade faz, eu não consigo. Quando começou o PT, muitos cartunistas começaram a fazer humor a favor. O próprio Henfil fez. Isso me incomoda. A função do cartunista é alfinetar, levantar discussão” (Revista TRIP, n. 191, 2010).

Esse questionamento sobre o humorismo a favor teve início no período da redemocratização, quando Ziraldo assumiu o cargo de diretor da FUNARTE e, portanto, passou a trabalhar para o governo, logo, não poderia mais assumir uma postura tão crítica em relação ao mesmo, pois estaria da mesma maneira atingindo a si próprio. Essa postura pró-governo provocou a insatisfação de muitos intelectuais do humor no período, entre eles Henfil e Millôr Fernandes, suscitando um debate sobre a possibilidade de existir um humorismo a favor³⁰. Porém, o próprio Henfil, posteriormente, aderiu ao humorismo a favor, em suas referências ao PT (Partido dos Trabalhadores), partido com o qual simpatizava.

Percebemos, de acordo com a afirmação de Angeli, citada acima, que para o mesmo essa possibilidade não é viável, e até mesmo descaracterizaria a função do cartunista, tirando-lhe o fator mais impactante do seu efeito cômico: a ironia. Não há como ser irônico quando se assume uma posição favorável. A ironia necessita da adoção de um posicionamento contrário. Além da adoção declarada deste humorismo obrigatoriamente “do contra”, há uma outra característica importante que assume em seu trabalho, a preferência por analisar o comportamento político dos personagens.

30. Esse tema é trabalhado de maneira mais detalhada por Elio Chaves Flores. Para um maior conhecimento ver FLORES, Elio Chaves. *República às avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo*. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2002.

Quando questionado sobre a distinção entre charge política e quadrinhos de comportamento, ele respondeu o seguinte: “Para mim é tudo a mesma coisa. Olho da mesma forma tanto para o comportamento quanto para a política. Mesmo nas charges, penso como um crítico de comportamento. Todo político acaba tendo o mesmo...”. Mais adiante, chama a atenção para a linha tênue que existe neste trabalho pois há o risco de, no lugar de despertar o pensamento crítico no seu leitor, dar margem apenas para a transformação desses políticos em “bonequinhos engraçados”. Para driblar este obstáculo, apresenta sua estratégia: “Prefiro não dar cara, eliminar o rosto. Trato todo esse baixo clero como um monte de carne, uma coisa só” (Revista TRIP, n. 191, 2010).

Na revista *Chiclete com Banana*, percebemos um amadurecimento da sua produção em relação aos trabalhos publicados na década de 1970, assim como uma liberdade maior para tratar dos temas que mais lhe interessavam, já que a publicação era assumidamente direcionada para o público adulto:

Seus temas giram em torno de sexo, geralmente de forma perversa: sado-masochismo, voyerismo, pedofilia, utilizando neologismos e palavras. Privilegiam-se comportamentos repressivos, que são evidenciados na tendência a se referir constantemente à merda e a comportamentos perversos. (...). Os tabus e temas que podem ser considerados como amorais pelos padrões culturais dominantes, como o voyerismo, o fetichismo, a masturbação, são tematizados freqüentemente, indicando uma tentativa de oposição à moral dominante. (SILVA, 2002, p. 62)

Dessa forma, Angeli enquadra-se no grupo dos artistas que produziam à margem do grande mercado, e que, portanto, abordará temas que não são trabalhados nos quadrinhos tidos como industriais. Porém, neste ponto, surge-nos a seguinte questão: que grupo é este?

Principiemos pelo entorno que circundava este autor. Em nível regional Angeli encontrava-se inserido em meio à juventude urbana paulistana, e juntamente com Glauco Villas Boas³¹ e Laerte Coutinho³² formou a “trinca dos melhores e mais ativos quadrinistas da *contra-cultura* brasileira atual” (GOIDANICH, 1990, p. 145). Ambos, apesar de terem suas próprias publicações, beneficiadas aliás pelo sucesso da *Chiclete*,



Fig. 2: Na foto, Laerte, Angeli e Glauco, vestidos de acordo com os personagens da história *Los tres amigos*, cujos nomes são, respectivamente, Laerton, Angel Villa e Glauquito. Fonte: *Leituras da História* n. 37. Ed. Escala, fevereiro de 2011, p. 54

31. Glauco Villas Boas. Paraense de Jandaia nascido em dez de março de 1957. Seus primeiros trabalhos foram publicados em 1976, no jornal *Diário da Manhã*, de Ribeirão Preto. Fez colaborações para as seções de humor *Vira Lata e Gol*, da *Folha de S Paulo*, onde mantinha uma tira diária com o personagem *Geraldão*, que posteriormente ganhou uma revista de periodicidade trimestral. Na referida revista, além das tiras do personagem título, apareceram também *O Casal Neuras*, *Zé do Apocalipse*, *Doy Jorge e Dona Marta*. O cartunista foi premiado no Salão Internacional de Humor de Piracicaba (1977/1978) e na 2ª Bienal de Humorismo Y Grafica Militante de Cuba, em 1980 (GOIDANICH, 1990, p.145).

32. Laerte Coutinho. Paulista, nascido em 10 de junho de 1951, é considerado um dos principais quadrinistas do Brasil. É o criador de uma das mais populares e divulgadas tiras diárias, *O Condomínio*, “curtição da vida atribulada e forçadamente coletiva num edifício de qualquer grande cidade deste nosso país. Em sua atividade intensa criou personagens consagrados até hoje, como *Piratas do Tietê*” (GOIDANICH, 1990, p.203).

contribuíram significativamente na revista do amigo Angeli, tanto com suas próprias criações, *Geraldão* e *Piratas do Tietê*, a primeira de Glauco e a segunda de Laerte, como com a história “desenhada a seis mãos”, *Los tres amigos*, na qual os alter-egos dos desenhistas (Angel Villa, Glauquito e Laerton) desenvolviam suas aventuras em um tipo de velho-oeste fictício, regadas a muito humor, sexo e perversões. O trio seguiu produzindo em parceria, mesmo após o fim da revista *Chiclete com Banana*, embora não com a mesma intensidade, através de colaborações mútuas devido à grande amizade e admiração existente entre os três, porém um acontecimento trágico com Glauco³³ levou à separação forçada dos três amigos.

De acordo com Paulo Fernando Dias Diniz, tanto a *Chiclete com Banana* como a produção de Angeli:

(...) faziam parte de um movimento maior dos quadrinhos brasileiros, que não se resumia apenas à 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, Luís Fernando Veríssimo), no Rio de Janeiro com (Miguel Paiva), e em Pernambuco, onde foi criada a PADA, uma associação para a criação e publicação de quadrinhos diretamente para as bancas de jornal.” (DINIZ, 2001, p. 2)

Portanto, verificamos que a vertente de contestação aos valores hegemônicos na

33. Na madrugada de 25 de março de 2010 Glauco e seu filho Raoni, de 25 anos, foram assassinados pelo estudante universitário Carlos Eduardo Sundfeld Nunes. O estudante invadiu a residência do cartunista, uma chácara em Osasco e depois de manter Glauco e sua família como reféns atirou contra ele e o filho. O caso ganhou grande repercussão na imprensa brasileira.

sociedade não era uma proposta única de Angeli enquanto indivíduo, mas se caracterizava como uma postura adicionada à sua personalidade por meio do compartilhamento de ideias do grupo ao qual pertencia, no caso o dos artistas do *udigrudi*.

Quanto às influências sobre o seu trabalho, podemos citar três em especial, duas externas e uma interna. As externas foram o autor francês Wolinski, que influenciou não apenas Angeli como também vários outros artistas do *udigrudi*, e o norte-americano Robert Crumb. O contato de Angeli com estes autores se deu através da revista *Grilo*, publicada no Brasil no início dos anos 1970.

De acordo com o próprio autor, essa revista foi responsável pela formação de sua “cabeça de quadrinista” (SILVA, 2002, p. 60), e ousamos dizer que, em relação a Crumb, a influência refletiu-se até mesmo no próprio traço de Angeli, pois as semelhanças são grandes, especialmente no uso das hachuras, e da luz e sombra. A admiração por Crumb é tamanha que Angeli criou o personagem Ralah Rikota, em homenagem ao Mr. Natural, de Robert Crumb. Admiração esta evidenciada pelo encontro entre os dois personagens engendrado pelo artista na terceira edição da *Chiclete com Banana*. Quanto à influência interna, assim como ocorreu a muitos outros artistas da sua geração, deu-se por meio do *Pasquim*, que segundo o próprio autor, o influenciou muito. “É, tinha um amigo que comprava *O Pasquim*, aí comecei a perceber melhor as coisas que antes você ouvia mas não entendia o porquê. *O Pasquim* me influenciou muito” (Revista TRIP, n. 191, 2010).



Fig. 3. Personagem Ralah Rikota, uma criação de Angeli em homenagem ao Mr. Natural de Robert Crumb. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986, p. 29

Nos detendo um pouco mais no personagem Ralah Rikota, podemos entendê-lo como mais um elemento dos movimentos contraculturais presentes na produção de Angeli, como também da sua grande referência, Crumb. É notória a tematização do psicodelismo e esoterismo presente nas manifestações da contracultura. Desde os *beats* e *hippies*, tais características se agregaram aos adeptos da contestação dos valores sociais dominantes. Contudo, como é característico dos quadrinhos *underground*, tais personagens apresentam uma crítica de costumes, tanto Crumb como Angeli buscaram evidenciar o ridículo desse esoterismo e não enaltecê-lo e, ao ressaltar esse ponto, suscitaram o risível nos mesmos.

Angeli utiliza recursos artísticos muito semelhantes aos de Crumb, especialmente o uso de hachuras. A história em que ocorre a visita de Mr. Natural ao Ralah Rikota ocupa toda uma página da *Chiclete com Banana* número três, mas para o nosso estudo escolhemos apenas uma tira da página para que possamos observar melhor as semelhanças entre os traços de ambos. Tal encontro, provavelmente, foi realizado sem o conhecimento do autor original, Crumb, mas, dada a interpretação de influências entre os artistas do *underground*, tomamos a liberdade de pensar que possivelmente



Fig. 4. Acima, parte da história de uma página onde ocorre o encontro de Ralah Rikota com Mr. Natural, a “criação imortal de Crumb”, nas palavras de Angeli. *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986. p. 39

o próprio Crumb não se importaria com a utilização de seu personagem, primeiro por se tratar de uma homenagem, e em segundo lugar porque os artistas deste meio não costumam dar tanta importância aos créditos quanto os que trabalham na produção industrial de quadrinhos.

Cumprimos, até agora, a tarefa de contextualizar o mercado editorial brasileiro, analisamos o contexto de desenvolvimento dos quadrinhos *underground* no Brasil e nos Estados Unidos e traçamos as influências sofridas pelo autor escolhido para o nosso estudo. Também elaboramos um breve perfil do mesmo, por meio de suas próprias palavras e, também, um pouco, por seus personagens. Cabe-nos, a partir do próximo capítulo, discutir o surgimento da publicação que nos serve de fonte, intimamente relacionado à criação da Circo Editorial, responsável por grande parte das publicações alternativas da década de 1980.

3. *Chiclete com Banana*: influências e caracterização da publicação

Às vezes me pergunto por que essa
fascinação pelo outsider, pelo cara que não
dá certo, que anda torto... Se vou criar um
personagem, logo vou pro cara mais roto, mais
esfolado.

Angeli em entrevista à revista
TRIP, n. 191, 2010

Em um mercado caracterizado pela forte presença de quadrinhos norte-americanos, a proposta de uma publicação totalmente nacional e com temáticas correspondentes aos anseios da juventude urbana brasileira poderia soar como algo ousado e fadado ao fracasso. Levando em consideração que desde a introdução desta linguagem visual no Brasil, os quadrinhos foram apresentados como um produto direcionado ao público infanto-juvenil, e ainda, que a maioria das publicações subsequentes continuaram investindo neste mesmo sentido, publicar quadrinhos para adultos, fazê-los conquistar espaço em prateleiras na maioria das vezes reservadas a produtos para crianças, e além

disso, aceitar a disputa com as produções estrangeiras já estabelecidas e com público garantido parecia uma tarefa impossível de ser realizada. Além disso, se propunha uma publicação crítica politicamente, na contramão de valores morais defendidos pelo regime político autoritário ainda em vigor.

Mas, a fundação da Circo Editorial provou que não havia nada de impossível em tal tarefa. Difícil? Sim, óbvio! Porém, as pessoas envolvidas na fundação e funcionamento da editora congregavam em uma mesma proposta de trabalho: uma mudança na forma de se fazer quadrinhos no Brasil.

Influenciados pelo estilo dos quadrinhos *underground* norte-americanos e carregando consigo as experiências adquiridas tanto na confecção de fanzines quanto na atuação em veículos da imprensa alternativa, os envolvidos na criação da Circo Editorial acreditaram no projeto, que a princípio exigiu pesado investimento de alguns, mas posteriormente mostrou que eles estavam certos. Havia espaço para quadrinhos direcionados aos adultos no Brasil, e este espaço eles souberam desbravar e abrir espaço para os que viriam depois.

O legado deixado pelas publicações da Circo Editorial na década de 1980 para os quadrinhos atuais pode ser comparado à influência exercida pelo *Pasquim* para a geração da Circo. Podemos afirmar que esta editora, ao abrir espaço para um segmento não explorado antes, levou as editoras maiores a investir em projetos neste sentido, ampliando o leque de opções para esta fatia do mercado durante muito tempo ignorada.

Entre as suas produções, teve maior destaque a revista *Chiclete com Banana*, que com seu humor ácido distribuídos em vinte e quatro números bimestrais, deu origem a outras publicações baseadas nessa iniciativa, como edições especiais, álbuns dedicados à único personagem, entre tantas outras revistas tiradas da *Chiclete com Banana*, nascidas dessa ideia, a princípio, absurda, de fazer quadrinhos para adultos.

3.1. A preparação do espaço: a criação da Circo Editorial

A década de 1980 marcou, de uma forma especial, a história das histórias em quadrinhos no Brasil devido ao surgimento da Circo Editorial, grande porta de entrada no mercado para muitos artistas brasileiros que são reconhecidos até os dias de hoje. A editora, por meio das publicações que produziu, foi um dos fatores fundamentais para o esmaecimento da ideia de que histórias em quadrinhos eram um tipo de literatura exclusivamente voltada para o público infantil, abrindo o mercado para um novo segmento, os quadrinhos adultos. Grande parte dos estudiosos sobre histórias em quadrinhos, afirmam que o impulso dado pelas publicações da Circo na década de 1980 contribuiu para o delineamento do cenário atual, pois muitos autores ainda atuantes no mercado ou iniciaram sua carreira na Circo ou foram influenciados pelas revistas da editora.

O início da década de 1980 foi marcado por uma série de fatores que ofereceram as condições propícias para o surgimento da editora e essas mudanças não se restrin-

giam apenas às produções culturais, mas se manifestaram também no que diz respeito ao comportamento.

Produções cinematográficas com pretensões de atingir à juventude da época se proliferavam, entre elas podemos citar: *Menino do Rio* (1982), de Antonio Calmon, e *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues. Alavancadas por *hits* de grande sucesso nas rádios, antes dos seus lançamentos – no caso de *Menino de Rio* a música antecedeu o filme, e em *Bete Balanço* pode-se dizer que a canção serviu como propaganda para o mesmo –, assim, música e cinema se complementavam, contribuindo para a divulgação de expressões de comportamento marcantes no cotidiano da juventude urbana do período, como a rebeldia, o uso de drogas, o amor livre, entre outras (BUENO, 2011, p. 58-61).

Nesse contexto efervescente surgiu a Circo Editorial. A ideia para a criação da editora partiu de Antonio de Souza Mendes Neto, mais conhecido como Toninho Mendes; amigo de infância de Angeli, Toninho teve também sua trajetória de vida marcada por traços ligados ao cenário alternativo da época. Ele foi integrante do movimento *hippie*, e sua ligação com as manifestações contraculturais acabou por influenciar suas preferências, levando-o a uma aproximação maior com o universo *underground* e, conseqüentemente, à produção artística e cultural proveniente deste movimento. Toninho, assim como Angeli, teve contato com as publicações alternativas através do *Pasquim* e do *Gri-lo*. Do primeiro, assimilou a tônica do humor utilizado pelos profissionais brasileiros, assim como também foi seduzido pela postura contestadora; do segundo, acreditamos

ter sido o maior atrativo a escolha de temas polêmicos, ou mesmo não abordados pelas publicações comuns e a originalidade dos artistas *underground*, características posteriormente apresentadas também nas publicações da editora fundada por Toninho. O início de suas atividades no mercado editorial se deu através da participação em jornais independentes como *Ex*, *Movimento* e *Versus*, espaço onde adquiriu conhecimento sobre o funcionamento das publicações alternativas, levando em consideração que as três publicações citadas compunham o amplo repertório da imprensa alternativa da década de 1970. Assim, conheceu também a atuação da censura à imprensa alternativa empreendida pelo regime militar, outro objeto de crítica nas publicações editadas pelo mesmo posteriormente à frente da Circo. Todavia, sua primeira experiência na área de edição de quadrinhos deu-se através da publicação de *Versus quadrinhos* e o *Livrão dos quadrinhos*, criações de Marcos Faerman. A partir desse momento, quando já havia adquirido experiência no ramo, e do estreitamento da amizade com Luiz Gê e Angeli, surgiu a ideia para a criação da editora. (SANTOS, 2007, p. 5)

A Circo Editorial foi criada em 26 de abril de 1984, algo em si já muito significativo pois nesta data o Congresso rejeitou a Emenda Dante de Oliveira³⁴, adiando o retorno das eleições diretas para presidente da República, mantendo, assim, a escolha para o sucessor do general João Batista Figueiredo ainda por via indireta. Entretanto, mesmo não tendo sido aprovada a eleição direta para presidente da República, como há muito se desejava, eram claros os sinais de que o ciclo de governos militares que se

34. Apresentada pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB-MT), a emenda propunha o retorno das eleições diretas para presidente da República. Começou a ser elaborada pelo deputado em janeiro de 1983, antes mesmo que ele tomasse posse, a partir de um tema por ele levantado ainda na época da sua campanha eleitoral. Ele percebeu que todas as propostas anteriores que visavam este mesmo objetivo estavam arquivadas. Mesmo sem dispor de muitos contatos, saiu em busca das 160 assinaturas regimentais para que pudesse apresentar a emenda, e as conseguiu. Quando apresentou a proposta, em 1984, outras cinco emendas com textos diferentes mas objetivo similar já tramitavam no Congresso e, por meio de um acordo entre os partidos, foram todas reduzidas à Dante de Oliveira, visando assim facilitar os procedimentos (RODRIGUES, 2003, p. 41-42).

estendeu no Brasil por vinte anos demonstrava seu estado agonizante. Dessa forma, ainda de acordo com Santos (2007, p. 5), percebemos o nascimento da editora como algo extremamente relacionado ao movimento de abertura política. Tal contexto contribuiu até mesmo para a mudança na forma da abordagem humorística, pois a crítica passou a privilegiar o comportamento político, a busca do ridículo nas ações e não apenas nas figuras, uma abordagem adotada tanto pelo cartunista escolhido para o nosso estudo quanto pelos demais cartunistas do circuito alternativo na década de 1980. Tanto na *Chiclete com Banana* quanto nas demais publicações da Circo

A vida pública representada na revista não parece digna do menor respeito, visto que todo político é mau caráter e o que se chama de Nova República é apenas uma grande piada. O descrédito na vida pública não se relaciona apenas com a política mas também com os meios de comunicação, principalmente a televisão. (SANTOS, 2002, p. 73)

O cenário desenhado durante o processo de redemocratização, e cujo resultado completo foi contemplado nos anos seguintes, apresentava contornos não muito agradáveis aos integrantes do grupo de Angeli, e se, tal como afirmou Propp, o cômico pode se manifestar tanto de uma ação inesperada, de um elemento surpresa na cena, quanto de uma situação inversa ao que se aguardava, podemos considerar que estes intelectuais do humor, e entre eles Angeli, extraíram e ampliaram a potencialidade deste efeito

cômico na conjuntura da qual tratavam e na qual estavam imersos. Portanto, o tipo de humor adotado pelas publicações da Circo seguia a tendência da crítica de comportamento, ressaltando temas até então não tratados nas publicações das demais editoras; assim temos a adoção de uma postura extremamente irônica com relação à política, e o riso nas publicações da Circo resulta da provocação, do convite à crítica.

A primeira publicação da Circo Editorial foi um álbum intitulado *Chiclete com Banana*, e se constituiria no primeiro número da *Série Traço e Riso*. A edição foi feita no formato horizontal e continha tiras criadas por Angeli, publicadas anteriormente na *Folha de S Paulo*. Esta série estava planejada para abarcar inicialmente dois volumes, o *Chiclete com Banana*, de Angeli, e *Não tenho palavras*, de Chico Caruso. Este último chegou até mesmo a investir seu próprio dinheiro na edição do livro de Angeli, pois, como o seu livro comportaria charges sobre o resultado da campanha das *Diretas Já*, não se encontrava ainda concluído; dessa forma, o de Angeli foi publicado primeiro, e talvez, uma decisão muito afortunada, pois o livro tornou-se um sucesso de vendas, levando Toninho a investir em outros títulos e até mesmo no lançamento da revista *Chiclete com Banana*, que se tornou o grande sucesso da Circo Editorial. O livro tinha como destaque o personagem Bob Cuspe, e pode ser considerado um grande sucesso para a época em que foi editado. “Esse livrinho chegou até a 11^a edição, quando os livros de humor no Brasil vendem apenas metade da primeira edição” (SILVA, 2002, p. 54). Segundo o próprio Angeli, em entrevista concedida a Silva (2002), o livro con-

tribuiu não apenas financeiramente para o surgimento da revista, mas também criou uma certa expectativa por parte dos leitores cativados pela publicação anterior e conhecedores do trabalho de Angeli na *Folha de S.Paulo*. Tal situação pode ser percebida através do comentário de alguns leitores presente na seção de cartas³⁵ do primeiro número da *Chiclete com Banana*.

Agradeço-lhe pelos seus quadrinhos nos jornais. Têm um sabor de atualidade, de modernidade, enfim, eles sintetizam o inconsciente coletivo da moçada e dos centros urbanos. São gostosos como os grandes discos de rock. Nestes tempos onde a esperança é quase nula, é bom rir dos discursos do **Meiaoito**, da decadência da **Rê Bordosa**, da pica-retagem do **Ralah Rikota** ou de outros inúteis. No fundo somos nós, vivendo no tédio de um mundo fracassado. Às vezes, cato um dos teus livros e vou lendo no ônibus enquanto não pinta uma motivação qualquer: um amor, um amigo, uma trepada, um novo filme, um disco...

Sou caixa de banco e não sei mais o que fazer. Meus amigos de uma certa forma, estão sem fé nem esperança.

Bom, teu livro é um tesão. Só mesmo com muito amor, poesia, rock'n'roll e humor que a gente segura essa barra. Um abraço. Luiz Mota – São Paulo, SP. (*Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 40)

Através da carta aqui transcrita podemos perceber alguns personagens criados por Angeli já conhecidos pelos leitores, Ralah Rikota, Rê Bordosa e Meiaoito, demons-

35. A seção de cartas pode ser como um espaço muito rico para explorar a relação do autor com seus leitores, pois o próprio Angeli respondia as cartas, seguindo o modelo de correspondência entre artista e público existente nos fanzines. Uma análise mais aprofundada deste espaço pode ser encontrada no seguinte estudo: SILVA, Nadilson M. da. *Chiclete com Banana: juventude, quadrinhos e sedução*. Monografia (Conclusão do Curso de Ciências Sociais). Recife, UFPE, 1992.

trando uma certa familiarização com a produção do artista. O leitor em questão, por exemplo, já acompanhava o trabalho do cartunista antes do surgimento da revista *Chiclete com Banana*, pois ele menciona os quadrinhos dos jornais, no caso a *Folha de São Paulo*. Luiz Mota, o leitor de Angeli, também cita elementos do universo cultural das tribos urbanas, especialmente no tocante ao sentimento pessimista em relação à sociedade, à política, enfim, à realidade da época da publicação, estreitando ainda mais a sua identificação com o autor dos quadrinhos, visto que seu trabalho dialogava com estes elementos, levando os leitores a encontrarem uma correspondência entre as produções e seus anseios, que também eram os do autor. Na parte final da carta ele faz referência ao livro da série *Traço e Riso*, reforçando a nossa ideia de que tal publicação contribuiu para o sucesso do primeiro número da *Chiclete com Banana*, na ocasião do seu lançamento. A resposta dada pelo autor não chega a ser tão extensa quanto o texto da carta, mas demonstra a relação estreita mantida com seus interlocutores, apresentando-se como integrante do mesmo universo cultural deles, defensor das mesmas ideias, atormentado por inquietudes semelhantes, sentimentos e impressões expressas por meio de seus personagens, presentes até mesmo no momento do diálogo com seu leitor, recorrendo à “filosofia bobcuspiana” e buscando uma identificação com seu interlocutor ao afirmar: “Cuspamos todos por um mundo melhor” (*Chiclete com Banana* n.1, 1985, p. 40).

O sucesso da *Chiclete com Banana* permitiu a publicação de outros títulos pos-

sibilitando a emergência a partir de então de uma nova vertente do mercado editorial brasileiro, a dos quadrinhos de humor para adultos. Na trilha da revista seguiram-se: *Piratas do Tietê*, *o Síndico*, *Gato e Gata*, *Fagundes o Puxa-saco* e *O Grafiteiro*, de Larte, *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales, além de outros artistas que continuam a contribuir para os quadrinhos nacionais até os dias de hoje.

3.2. Entre o chiclete e a banana: as entrelinhas da publicação

Grande sucesso editorial da Circo e responsável pela abertura dos caminhos para as publicações seguintes, a revista *Chiclete com Banana* surgiu, de certa forma, como uma resposta ao anseio da juventude urbana da década de 1980 por um espaço onde pudesse encontrar correspondência para as suas expectativas. Tal ideia é reforçada pela carta do leitor transcrita anteriormente, pois quando o mesmo afirma que os quadrinhos de Angeli “sintetizam o inconsciente da moçada e dos centros urbanos”, deixa claro qual segmento lia a revista e em qual localidade encontrava-se. O período oferecia as condições propícias para tal empreitada pois já havia um movimento da cultura jovem urbana em crescimento, evidenciado pelo crescente sucesso do rock nacional e pelo surgimento das tribos urbanas.

A edição de lançamento trazia na capa os âncoras do repertório de personagens de Angeli: Rê Bordosa, como destaque, e Bob Cuspe, em plano secundário. Logo abai-



Fig. 5. Capa da revista *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985. A revista chegou a manter uma média de 90 mil exemplares por tiragem, um grande feito para o mercado editorial do período

xo, verificamos um desenho de Luiz Gê, cuja participação na edição de lançamento deu-se com a história *Entradas e Bandeiras*, publicada nas últimas páginas da revista, e espaço reservado nos exemplares seguintes para a apresentação de novos desenhistas e para a contribuição dos colaboradores. Já a partir da estruturação da capa verificamos a abordagem humorística do autor, tanto no subtítulo, que sintetiza a revista na seguinte frase “Humor, quadrinhos e galhofa, mas tudo no bom sentido”, quanto na informação do preço “Cr\$ 9.000. Mais barato que um X-Burger”. Chamamos ainda a atenção para o personagem Bob Cuspe, acompanhado do frase “Vote Bob Cuspe para prefeito”. Percebemos, neste primeiro momento, a insatisfação com o cenário político, cuja solução proposta por Angeli é sua anárquica criação; tal sentimento é reforçado pelo *slogan* do personagem “Cuspa no prato em que comeu!”, compreendendo a cusparada como uma reação à insatisfatória situação vigente.

Porém, antes de partirmos para uma análise mais detalhada, faz-se necessário recordar que a fonte escolhida não se encontra no mercado regular de quadrinhos; ela surge a partir de uma vertente “marginal” dos quadrinhos, os fanzines e, embora tenha sido publicada com qualidade de edição profissional, sua estrutura não nega as origens. Percebe-se a semelhança com os fanzines, tanto na disposição das criações quanto na escolha dos temas. Segundo Henrique Magalhães, essas produções alternativas

se caracterizam pela criação de uma *expressão própria* de um mundo cultural renovador e uma *resistência cultural* frente ao processo de

dominação internacional. Nesse âmbito, a comunicação alternativa é vista sob vários ângulos e corresponde a realidades e contextos sociológicos diferenciados. (MAGALHÃES, 2003, p. 24)

Portanto, em um mercado dominado pelos quadrinhos norte-americanos, o *underground*, ou melhor, o *udigrudi*, surgiu como essa mencionada *expressão própria* no âmbito de uma *resistência cultural*, afirmativa das alternativas locais, um jeito brasileiro de fazer quadrinhos completamente descolado da tendência daqueles produzidos segundo o padrão industrial, um espaço livre de amarras criativas e da censura, onde a tônica era o diálogo com a juventude, com os temas de seu interesse, como a rebeldia e contestação de valores dominantes e da tradição. Para melhor explicar essa situação, assim como adentrarmos nos meandros da publicação conhecendo-a mais profundamente, analisemos a seguinte imagem que acompanha o editorial da primeira edição da revista.

Podemos observar na imagem um famoso personagem do universo *Disney*, o *Pato Donald*, e nas “sombras”, aguardando-o, prestes a atacá-lo, Bob Cuspe, personagem criado por Angeli, acompanhado por outros *punks*. Na figura, observamos o olhar “perdido” do *Pato Donald*, ele

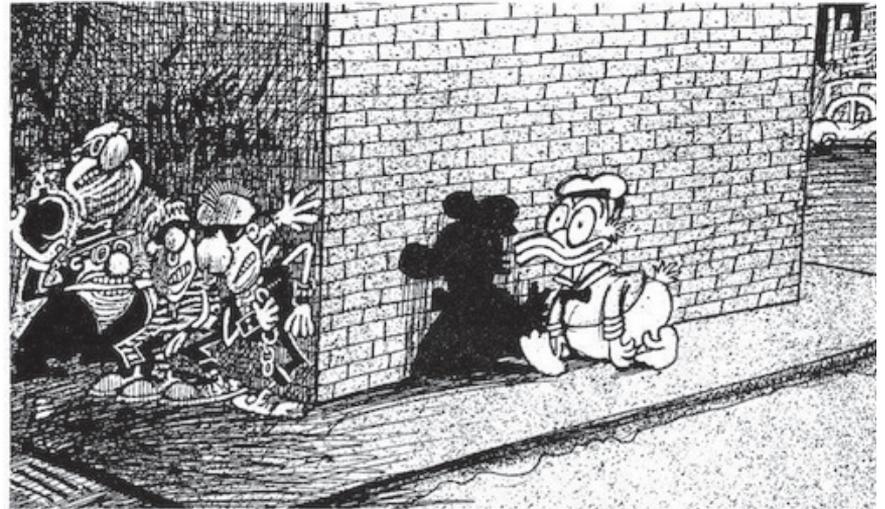


Fig. 6. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p.3

caminha como o mercado editorial na época caminhava, o olhar fixo no estilo norte-americano de fazer histórias em quadrinhos, entretanto, o *underground* estava ali, na margem, nas sombras, como uma ameaça, mas também um grito de denúncia, um “estamos aqui, mesmo que você não queira”. Podemos perceber através dessa representação uma demonstração do posicionamento dos editores da revista, assumindo sua vinculação a um grupo cuja intenção é realmente seguir o caminho contrário e, dessa maneira, provocar o mercado dos quadrinhos industriais.

O material escolhido para o nosso estudo encontra-se na contramão da vertente dominante do mercado editorial da época, no sentido de uma resposta carregada de um humor ácido à situação, tanto política, quanto cultural e econômica do período, reforçando o discurso apresentado na imagem. O texto escrito por Angeli para o editorial que acompanha a imagem-apresentação, expressa claramente o posicionamento da publicação. Vejamos:

O ser humano é meio panaca mesmo. Alguns engolem fogo, outros escalam o monte Everest; outros ainda, deitam em cama de prego, e nós resolvemos fazer um gibi – ou seria uma revista? - de galhofa para galhofeiros. Dois pontos, entre outros, são difíceis nesta façanha editorial: primeiro concorrer com o pato idiota, aí de cima e segundo fazer galhofa num país onde ultimamente todo mundo se leva terrivelmente 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 esta revista – ou seria um gibi? - para ouvir lamúrias e nem vamos achar que humor é coisa tão importante a ponto de 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. (*Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 3)

A leitura deste editorial, articulada à imagem analisada anteriormente, permite perceber o padrão humorístico da publicação, assim como a intenção de estabelecer uma comunicação direta com uma parte do público leitor de quadrinhos, pois, quando se afirma que é uma revista de “galhofa para galhofeiros”, nos leva a tecer conclusões sobre as intenções do autor, que no caso não seria a de estabelecer um diálogo com um público passivo, mas com leitores capazes de refletir risonhamente. Tal atitude é mantida ao longo das demais edições, tanto pela seção de cartas como em outros espaços da revista, pois os temas trabalhados por Angeli, e pelos demais colaboradores da publicação, buscam esse público portador de conhecimento crítico da realidade política e social vigente no Brasil e, simultaneamente, capaz de interferir com o humor e a ironia, inclusive dirigido a si próprio, “para ver se a besta acorda”.

Outro ponto que esclarece ainda mais para qual público se dirigia a publicação é a presença do personagem de Walt Disney, na imagem apresentada. De acordo com Silva (2002, p.61) a presença do *Pato Donald* denota dois sentidos: em um primei-

ro momento faz referência à dominação cultural norte-americana, e em um segundo momento demonstra o objetivo da revista, o qual não era de forma alguma cativar os atuais leitores dos quadrinhos Disney, mas os antigos, os quais quando criança liam revistas infantis e na fase adulta optaram pela *Chiclete com Banana*. Este último ponto reforça a ideia de que a intenção da publicação nunca foi atingir o público infantil, mas mostrar que as histórias em quadrinhos eram, também, um produto capaz de dialogar com o público adulto.

Depois de esclarecer para quem fala, parte-se para evidenciar as dificuldades do mercado dos quadrinhos nacionais, pois a concorrência com os quadrinhos estrangeiros até então ainda era muito forte. Mas, como a imagem analisada explica, eles estão prontos para “descer a porrada” nos “patos” que aparecerem no meio do caminho.

Um segundo ponto levantado no editorial a ser ressaltado é o fato de Angeli mencionar a dificuldade em “fazer galhofa num país onde ultimamente todo mundo se leva terrivelmente a sério”, ou seja, reconhecer a conjuntura sisuda, pesada, imposta por um governo herdeiro da tradição, da ordem. Fazer humor em um período em que não se “devia” rir ironicamente. O estado de exceção já não era mais uma realidade no Brasil, mas mesmo assim era uma memória recente, portanto as feridas provocadas pelo regime militar eram recentes e estavam abertas. A transição foi feita, mas não de maneira satisfatória. A anistia foi tão ampla, geral e irrestrita que estendeu-se até aos censores e aos responsáveis por atos de violação dos direitos humanos durante o

regime militar. Tínhamos um presidente, José Sarney, levado ao cargo por uma virada do destino, e não conseguiu imprimir rumos novos que lograssem tirar o país de suas crises política e econômica. Porém, como já foi comentado no capítulo anterior, na década de 1980 surgiu uma tendência, entre alguns cartunistas, de fazer o que ficou conhecido como “humorismo a favor”, provocando uma cisão entre os mesmos e, até certo ponto, um estranhamento, pois os que adotavam tal postura a favor do governo sofreram críticas dos que se opunham, em contrapartida estes ao continuarem fazendo uso do humor mordaz em suas produções, também foram alvos de acusações, e por manterem esta postura crítica foram rotulados como “os do contra”, como se estivéssemos lidando com “rebeldes sem causa”. Neste sentido, podemos aqui levantar mais um mérito da publicação, o de resgatar e sair em defesa desse humor mordaz, e utilizá-lo como posicionamento crítico ao cenário social, cultural e político, ou seja, neste caso não seria um riso descomprometido e ingênuo, mas direcionado e preenchido de intencionalidades, ou seja, esses rebeldes criavam caso, tinham causas.

Outro ponto curioso do editorial é o jogo de palavras utilizado para qualificar a publicação, ora como gibi, ora como revista, sem definir exatamente o que era. Podemos, em um primeiro momento, relacionar esta indefinição à constante atribuição, no Brasil, do nome gibi para as revistas que publicam histórias em quadrinhos³⁶. Ainda, podemos relacionar essa indefinição ao próprio formato da publicação, que não continha apenas histórias em quadrinhos, mas também fotomontagens, matérias sobre

36. Entre o público que tem uma ligação mais estreita com este tipo de linguagem sabe-se que *Gibi* foi uma revista lançada em 1939, pelo *O Globo* de Roberto Marinho, para competir diretamente com a revista em quadrinhos *Mirim* (1937), de Adolfo Aizen.

música e comportamento, entre outros temas.

Por fim, mais uma vez retorna-se à comunicação direta com o leitor, esclarecendo a intenção da publicação, quando mais uma vez é feito o jogo de palavras – revista ou gibi? - deixando claro sua intenção ao utilizar o humor, com o qual não pretendia realizar grandes transformações, mas levar seu interlocutor à reflexão, demonstrar aquilo que estava oculto, e através do riso levar a “besta do ser humano”, nas palavras do próprio autor, a acordar para a realidade que o cercava.

Assim, este texto e imagem inaugurais introduzem o leitor nas intenções compartilhadas pelos produtores da revista, cuja figura central do projeto era Angeli. Do mesmo modo, a partir do exemplo do editorial, no estilo jornalístico, define a linha de atuação de um periódico, podemos ter a ideia do humor utilizado, do tipo de riso que visava suscitar o irônico, e por meio da ironia a reflexão.

A revista fugia também aos padrões convencionais em relação à sua estrutura, inspirada diretamente na *Zap Comix*, criada por Robert Crumb. A *Chiclete com Banana* apresentava uma mistura de linguagens em um mesmo espaço: as histórias em quadrinhos encontravam-se intercaladas por entrevistas, fotonovelas e colunas, debatendo diversos assuntos do interesse da juventude urbana, como música, comportamento, entre outros. Tal formato não foi adotado ao acaso, era organizado de forma a se apresentar desta maneira. Em entrevista a Silva (2002) o próprio Angeli afirmou que buscavam sempre evitar a presença repetitiva dos quadrinhos.

“(...) *Chiclete* era muito bem pensada, em termos de como você monta uma revista; tinha história, depois um texto, depois uma foto, nunca se juntava história, era um jogo de xadrez, nunca se juntava história com história, e quando se juntava, era um mero erro nosso, ou quando não deu certo no espelho.” (ANGELI *apud* SILVA, 2002, p. 61)

Todavia, como o nosso interesse diz respeito aos quadrinhos de Angeli, passemos a eles a partir de então. Começamos pela questão do formato de quadrinhos adotados pelo autor. Apesar de algumas histórias seguirem o formato convencional de uma história com princípio, meio e fim desenvolvido em cerca de duas, três ou cinco páginas, a maioria das produções do autor apresenta-se no formato da tira cômica. A adoção de tal formato explica-se primeiramente pelo trabalho realizado por Angeli neste mesmo sentido no jornal *Folha de S.Paulo*; nesse sentido o autor já estava familiarizado com tal linguagem, dominando seus elementos e conseguindo desenvolver seus temas com desenvoltura, obtendo o efeito cômico desejado. Além deste ponto, existem as características próprias da referida linguagem, pois:

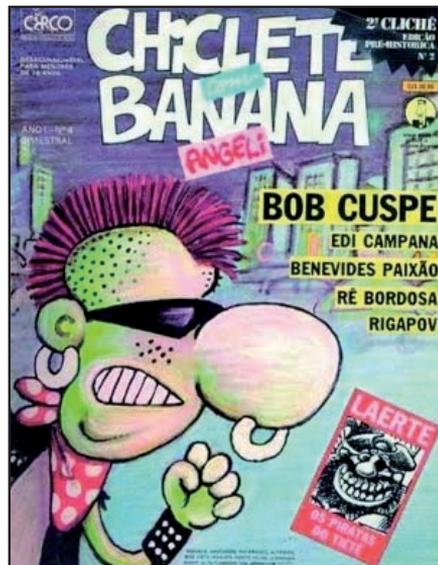
As tiras, geralmente, são apresentadas como suplementos de jornais diários, que as submetem a certas restrições temáticas e de apresentação. Isso requer que as tiras sejam breves para serem entendidas por uma audiência ampla que, em geral, não comprou o jornal com o intuito de ler as histórias em quadrinhos. (SILVA, 2002, p. 51)

A capacidade de rápido diálogo com o leitor possibilitada pela linguagem da tira cômica, assim como a simplicidade com que devem ser expostos os temas podem ser considerados importantes fatores para o sucesso da publicação, tanto por meio dos antigos leitores de Angeli desde a *Folha de S.Paulo* e da série *Traço e Riso*, quanto através da conquista de novos leitores seduzidos pelo humor corrosivo do artista.

Neste formato foram desenvolvidas histórias de vários personagens, alguns já conhecidos pelo público, outros nascidos no próprio espaço da revista. Acreditamos ser necessário a caracterização de alguns personagens relevantes para a produção e para tal, seguimos a proposta de Silva (2002), que em seu estudo escolheu os personagens a partir da frequência com que aparecem na revista. O referido autor construiu uma tabela com base em uma análise quantitativa realizada em sua dissertação de mestrado em sociologia, do referido trabalho originou-se o livro *Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. Observando os resultados, o autor optou pela análise das personagens mais recorrentes nas páginas da revista, no caso a Rê Bordosa, Bob Cuspe, Meiaoito e Nanico, Wood & Stock e os Skrotinhos. No nosso estudo optamos pela análise dos mesmos personagens analisados por Silva, exceto Wood & Stock, devido a diferença entre o tema de nosso interesse e aquele estudo que tomamos como referência. Nossa intenção ao esclarecer as origens e principais características de alguns personagens é tornar mais claro ao leitor as análises da produção de Angeli realizadas

no capítulo seguinte, pois verificamos que tais personagens, quando não aparecem relacionados à política de forma explícita, podem aparecer de forma indireta, como citações, ou mesmo através da inversão de papéis, um personagem no lugar do outro. Assim, acreditamos ser necessária uma primeira abordagem dos mesmos, pois virá a auxiliar a leitura e compreensão do capítulo seguinte.

Começemos pelo personagem símbolo da tribo *punk*, o Bob Cuspe. Criado a partir da vontade de Angeli em “zoar” com os *punks*,



Bob Cuspe, o nervo exposto da sociedade. Nas histórias do *punk* os aspectos negativos da sociedade são ressaltados.

Fig. 7. Capa do quarto número da *Chiclete com Banana*, publicada em abril de 1986.

Fig. 8. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial. Fevereiro de 1986



o feitiço acabou virando-se contra o feiticeiro e o criador passou a se identificar com as características culturais do ambiente inspirador para sua criatura, o próprio autor se descobriu *punk*.

Presente na revista desde o primeiro número, mas tendo conquistado a capa do quarto número da publicação, Bob Cuspe é o personagem de maior destaque na *Chiclete com Banana*. Trata-se de um *punk* vivendo em meio ao caos da sociedade, cujo inconformismo diante do cenário em que vive é demonstrado através de cuspidas, o escarro é seu ato de protesto. Sua contestação não se restringe às suas ações mecânicas, mas apresenta-se também através da sua indumentária: jaqueta de couro, lenço amarrado no pescoço, argolas no nariz e na orelha, tênis preto de cano alto e óculos com lentes escuras, em qualquer hora e ambiente, seja noite ou seja dia, esteja em ambiente fechado ou ao ar livre, os óculos sempre o acompanham. Além das roupas e adereços, a própria constituição física do personagem também é uma contestação, o corpo magro apresentando uma postura curvada, braços finos e a pele em um tom esverdeado, como um reflexo da sua pouca exposição aos raios do sol, contrastam com os padrões de beleza e saúde veiculados pelos meios de comunicação em geral. De acordo com Silva: “Através de sua aparência, nega-se um modelo de homem urbano, com seus valores e padrões de comportamento considerados normais” (2002, p. 113). Silva ainda afirma que sua maneira de vestir constitui-se “uma forma de sair do anonimato na paisagem urbana” (2002, p. 113), ao adotar um visual alternativo ele destoa do padrão, mas ao

mesmo tempo alinha-se à postura da sua tribo, que por sua vez é também o público leitor da revista. “Além disso, há a crença, arraigada no senso comum, de que à aparência também se vincula uma determinada forma de comportamento. Nesse sentido o indivíduo que se veste diferente da maioria também teria um comportamento correspondente em relação às ideias” (SILVA, 2002, p. 113). O espaço por onde ele circula também evidencia sua presença contestadora, pois quando não está vagando pelo cenário metropolitano ele habita, literalmente, sua parte mais baixa: os esgotos.

Quando não está cuspiendo, ele fica nos esgotos da cidade, dividindo espaço com ratos, lixo e principalmente “merda”, não apenas no sentido literal, mas como metáfora daquilo que representa as contradições do sistema: a fome, a má qualidade da comida enlatada, os baixos salários etc. Enfim, a merda como aquilo que está por trás das aparências, que está por baixo, nos esgotos de uma grande cidade. E ele seria um sujeito capaz de mostrar essa realidade porque é nos esgotos que ele vive. (SILVA, 2002, p. 114)

Bob Cuspe é um personagem *underground* ao pé da letra, sua indignação busca a do público leitor da revista, e é dela que vem o seu grande sucesso, que veio abrir as portas para os demais componentes do universo criado por Angeli receberem a luz dos holofotes do cenário dos quadrinhos contraculturais no Brasil.

Permeadas por um clima de extremo pessimismo e descrença, as histórias de Bob



Fig. 9. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 6. Circo Editorial, agosto de 1986, p. 34

Cuspe transbordam a insatisfação do artista em papel e tinta. A cusparada denuncia, assim como se apresenta enquanto saída, mas também atinge o próprio personagem. Foi por esta última possibilidade de explicação da ação de cuspir que escolhemos a tira cômica acima. Podemos observar, no primeiro quadro, o personagem contemplando do alto a cidade, como se estivesse pronto para atacar mais uma vítima de sua ação de protesto, contudo no exato momento em que ele se prepara para concluir sua ação é atingido por uma cusparada. A cena cômica é encerrada no terceiro quadro, apresentando o autor de tal gesto e concluindo o pensamento iniciado no primeiro quadro, de que caso não se cuspa primeiro sempre virá alguém para cuspi-lo. Aproveitando-se da ideia de que o mais forte e mais esperto sempre vence, nos parece que Angeli tenta jogar com tal pensamento no desenvolvimento da tira, ao afirmar que em uma cidade grande é

necessário estar atento para cuspir primeiro. Bob Cuspe tenta adiantar-se a fazer valer esta afirmação, porém, para acionar o mecanismo da ação cômica, o artista lança mão do elemento surpresa invertendo os papéis e tornando o autor mais uma vítima de sua própria ação. A posição em que se encontra o agressor do Bob Cuspe, logo acima dele, também nos leva a refletir sobre a opressão dos mais ricos sobre os menos favorecidos, apresentando o personagem secundário com elementos arquetípicos das classes mais abastas, pois, além de estar em um local mais alto que o Bob Cuspe, ele também está bem vestido e fumando um charuto. O autor estaria apresentando sua visão sobre esse conflito de classes, as disparidades sociais existentes no país, assim como a indiferença das mesmas em relação aos que se encontram abaixo deles, pois, observando a posição em que se encontra o personagem secundário, com a cabeça apoiada na mão e olhando para o lado oposto ao de Bob Cuspe, demonstra a total falta de preocupação do mesmo com o resultado da sua ação. Ousamos até mesmo avançar um pouco mais nas nossas proposições ao verificarmos que, possivelmente, a cusparada que atingiu Bob Cuspe não foi intencional, como é o caso das suas, mas uma ação de indiferença em relação aos demais, como se estivesse tentando demonstrar que as classes mais privilegiadas agem de acordo com os próprios interesses, sem a mínima preocupação com quem pode ser atingido.

Mas não apenas Bob Cuspe possuía uma quantidade considerável de fãs antes do surgimento da *Chiclete com Banana*, Rê Bordosa também já fazia sucesso nas tiras



desenvolvidas pelo autor na *Folha de S.Paulo*, e também foi a personagem título do segundo livro lançado por Angeli pela série *Traço e Riso*. Na *Chiclete com Banana*, Rê Bordosa aparece já no primeiro número. Seu nome traduz sua vida, pois através da leitura desta palavra nos remetemos à ideia do dia seguinte, das reincidências, ocorrências estas que, na grande maioria das vezes são esquecidas por efeito da embriaguez consequente à vida de farras e bebedeiras da personagem, esta chega mesmo ao ponto de esquecer o nome de seu parceiro sexual da noite anterior. Suas histórias desenvolvem-se, na maioria das vezes, em dois ambiente: ou ela está no bar ou está na sua banheira. Aparecerem histórias da personagem em outros lugares, como a cama, por exemplo, ambiente no qual ela aparece sempre acompanhada, embora em alguns caso não saiba exatamente com quem. É possível fazer a leitura de que todos os espaços por

Fig. 10. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 9. Circo Editorial, abril de 1987, p. 31

onde a personagem figura, nos apresentam traços do seu comportamento e, consequentemente, características de diálogo e reconhecimento com seu público leitor.

Assim como descrita na entrevista de Benevides Paixão³⁷ no primeiro número da revista, Rê Bordosa é a “pin-up dos anos 80” (*Chiclete com Banana* n. 1, 1985, p. 23), ela não tem amarras com sua própria sexualidade, e foge aos padrões da mulher, digamos, “convencional”, pois seu comportamento remete mais a atitudes associadas tradicionalmente ao padrão masculino. O instinto maternal, por exemplo, passa longe de seus horizontes, como é perceptível na tira aqui apresentada. A sequência das histórias presentes no número nove da revista põem a personagem em uma complicada situação para uma mulher com o estilo de vida como o dela: uma gravidez. Quando se dá conta do seu estado, Rê Bordosa começa a se questionar nas tiras anteriores se deve ou não ter esse filho, porém, a cada quadro conclusivo percebe-se que sua intenção é sempre de não tê-lo. Finalmente, decidida pelo aborto, conforme vemos na última sequência, inicia a busca por uma clínica de abortos, e encontra uma com o sugestivo nome VAPT-VUPT, ao ser questionada pela atendente se é uma cliente nova, ela se apresenta como a “sócia fundadora”. Além do efeito cômico que pretende dar à tira com tal desfecho, Angeli também evidencia o desapego da personagem aos padrões morais e religiosos, tocando em um tema que é polêmico até os dias de hoje. Porém, quando o autor busca explicar as origens de Rê Bordosa, percebe-se alguns traços de tradicionalismo na sua família, a sua mãe, por exemplo, é apresentada como uma dona de casa que vive ten-

37. Benevides Paixão foi mais um dos personagens fictícios que figuravam nas páginas da *Chiclete com Banana*, entretanto não era desenhado nem aparecia em fotonovelas, tinha uma coluna onde realizava tanto entrevistas com os personagens da revista ou personalidades que de fato existiam assim como também tecia comentários sobre a atualidade, tudo, claro, regado de muito humor ácido e corrosivo.

tando colocar a filha no “bom caminho”. Podemos verificar que, semelhante à maioria da juventude contestadora, assim como nosso autor, ela veio de um lar cuja estrutura pode ser tida como “normal” dentro dos padrões da época, mas passou a levar uma vida despegada das regras ao ingressar na vida noturna da juventude urbana contracultural paulistana. A única “má influência” para Rê Bordosa, tomando a liberdade de nos expressarmos, neste sentido, é seu pai, que se envolve com outras mulheres e assim como a filha também bebe, porém, o próprio pai também não está satisfeito com o estilo de vida da filha, pois, em uma determinada tira na qual Angeli explora esses laços familiares da personagem, o pai de Rê Bordosa diz admirar todas as atitudes da filha, pois são exatamente tudo o que ele desejaria de um filho **HOMEM**.

As atitudes dela não são comuns ao padrão patriarcal e daí provém em um primeiro momento sua posição crítica, todavia, o espaço da banheira o autor explora am-

Fig. 11. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 28



plamente como momento de reflexões da personagem. A banheira é seu espaço de reflexão existencial (ou seria lamentação?), “em sua eterna busca em conhecer-se a si mesma, questionando a todo momento a sua situação, vai-se tornando cada vez mais incapaz de diferenciar-se da realidade que a cerca” (SILVA, 2002, p. 89). Ela dialoga com mulheres de classe-média, livres das amarras morais e convenções comportamentais. Rê Bordosa encarna e radicaliza a contestação e a busca do prazer na noite por meio da bebida e de parceiros sexuais ocasionais, porém tal liberdade é posta em prova no dia seguinte, ao viver a ressaca na sua banheira, refletindo e lamentando a noite passada, isto é, quando consegue lembrá-la.

Outro personagem que habita as páginas da *Chiclete com Banana*, que também tem no bar um dos espaços de atuação é Meiaoitto, entretanto, não pelos mesmos motivos da Rê Bordosa.

Antigo guerrilheiro nos tempos da ditadura, Meiaoitto representa os ideais da esquerda, que já não encontram mais espaço nos tempos de redemocratização no Brasil. Junto com seu companheiro Nanico, homossexual e apaixonado por ele, situação a qual Meioito busca ignorar, ele vive constantemente elaborando planos para o desenrolar de uma revolução da esquerda. Seu plano é a redemocratização, o que em uma leitura superficial já se percebe tratar-se de uma ironia, como o próprio processo do retorno do governo às mãos dos civis, pois o mesmo não atendeu aos anseios de grande parte da população que esperava mais radicalidade, e muito menos dos militantes

da esquerda. Silva (2002, p. 94) oferece também uma outra possibilidade de leitura para o personagem, afirmando que o mesmo pode ser visto como uma referência aos “revolucionários de mesa de bar”, que pensavam em fazer uma revolução, mas sua atuação limitava-se apenas às palavras, sem uma atuação de fato.

A história acima foi publicada na revista *Chiclete com Banana* número dois, onde ocorre a primeira aparição do personagem na série. Nela podemos observar a presença dos dois personagens, embora existam histórias em que Meiaoito aparece sem Nanico e vice-versa. Logo no primeiro quadro da sequência cômica, o autor nos informa sobre a relação “duvidosa” entre os dois, tanto pelo título da história, *Aí tem coisa!*, que em tom de comentário maldoso busca suscitar no leitor a atenção para algo a mais entre os guerrilheiros, quanto pelo comentário do Nanico, “Tenho culpa se acho ele um tesão”, que direciona o efeito cômico e corrobora a ideia proposta pelo autor por meio do título. Percebemos, na cena, os dois personagens sentados no sofá dian-



Fig. 12. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 2. Circo Editorial, dezembro de 1985, p. 7

te do televisor, Nanico, inferior a Meiaoito não apenas na estatura mas também em relação à posição hierárquica no partido, assim como também a de sujeito passional dessa relação platônica; demonstrando sua inferioridade, solicita o direito de fazer um comentário ao companheiro. Diante da resposta afirmativa ele comenta seu desejo de fazer algo diferente, como uma maneira de suscitar a curiosidade do colega e levá-lo a indagar sobre a sua insinuação, e lança a pergunta revelando sua verdadeira intenção, sugerindo ao amigo que fizessem, nas palavras dele, “fuk fuk na janela”. Tal proposta é veementemente repreendida por Meiaoito, deixando Nanico decepcionado por passar mais uma noite tentando sintonizar a Rádio Havana, como o mesmo se queixa. Podemos identificar duas leituras sobre a relação destes personagens, e assim apresentá-los neste momento (tendo em vista que os mesmos têm mais destaque no capítulo seguinte). A primeira nos leva a verificar que os sentimentos de Nanico em relação a Meiaoito, embora exista uma tensão sexual forte, são tão exagerados que beiram o devocional. Seu amigo é o “cabeça da revolução”, entretanto, no jogo de composição dos elementos cômicos, este movimento falido na época entra como o gatilho que vem suscitar o risível, e nos leva a perceber até onde vai a devoção de Nanico em relação ao seu amigo, pois mesmo percebendo a mudança no cenário político no qual o espaço para a luta armada não é mais favorável, ele continua seguindo Meiaoito. A segunda leitura nos leva a identificar a total indiferença de Meiaoito com relação aos seus companheiros, o personagem está tão focado nos seus ideais, imerso em suas angústias

diante da vitória dos inimigos que só pensa em arquitetar a reorganização da esquerda para a tomada do poder. Porém, neste ponto nos surge a questão, é possível que ele esteja mesmo alheio aos sentimentos do seu companheiro de partido, ou será que ele ignora propositalmente como uma forma de não tratar do assunto e assim não discutir sua própria sexualidade?

Na contramão desse humor melancólico presente tanto em Rê Bordosa quanto em Meiaoito, temos o humor descomprometido dos Skrotinhos. Estranhamente idênticos, porém sem qualquer parentesco que os ligue, estes personagens são iguais tanto na acidez dos comentários quanto na forma de vestir-se. Fazem chacota com quem aparecer no seu caminho pelo simples prazer da diversão às custas da depreciação de outrem. “Essas personagens corporificam o espírito moleque ao qual o autor se refere em sua entrevista, e se comportam como crianças irresponsáveis diante do que poderão causar e incomodando quem quer que apareça à sua frente” (SILVA, 2002, p. 129). Inspirados em *Os Sobrinhos do Capitão*, criação do alemão Wilhem Bush, porém em uma versão mais agressiva, Os Skrotinhos representam, segundo Silva (2002, p. 129), uma virada na abordagem humorística do artista. O autor recorda que o sucesso de personagens como Rê Bordosa, Bob Cuspe e Meiaoito, deu-se nos primeiros anos da redemocratização, quando as feridas ainda estavam abertas e o sentimento de inconformismo diante da situação que se configurou ainda pulsava forte na mente do autor e dos grupos ansiosos pelas grandes mudanças frustradas por uma transição lenta, gradual e controlada. Já o suces-

so dos Skrotinhos deu-se em fins da década de 1980 e início de 1990, naquele momento as expectativas de grandes reviravoltas não mais poderiam ser vislumbradas, levando, dessa maneira, a um posicionamento fincado na ideia de que se não há mais espaço para grande mudanças e atitudes decisivas, logo o humor reflexivo e melancólico dos personagens já não teria mais tanto impacto quanto essa nova abordagem proporcionada pelos Skrotinhos, cuja única preocupação era provocar pelo simples prazer de ridicularizar e irritar seus interlocutores, elementos estes que Silva (2002) atribui a importante função nas tiras dos personagens, pois é a partir deles, do seu incômodo em relação às piadas realizadas, que o efeito cômico pode acontecer.

O efeito cômico nas histórias dos Skrotinhos consiste na condição de “escada” em que se encontram seus interlocutores. Como alvos da piada, eles são os objetos nos quais se busca o ridículo. Seu desconforto é o risível neste caso. Tal observação pode



Fig. 13. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 14. Circo Editorial, junho de 1988, p. 21

ser confirmada pela tira cômica acima, nela verificamos os dois abordando sua “vítima” da vez, um senador, conversando com o que poderia ser um outro político. Logo no primeiro quadro eles o abordam questionando se o mesmo se lembra deles; a informação que levaria o interlocutor a recordar-se é fornecida no segundo quadro, quando o local onde ocorreu o encontro, o banheiro do senado, é mencionado. Cumprindo as regras não-explicítas, porém existentes, de comportamento dos políticos, o senador ao lembrar-se, estende a mão em sinal de cumprimento e, em sua fala, tenta reafirmar o discurso da igualdade com seus eleitores, porém, tal ação é interrompida no terceiro quadro e daí decorre o efeito cômico da história, pois os Skrotinhos se negam a apertar sua mão por terem visto que ele não a lavara após o uso do banheiro. Ao levarem esse fato ao conhecimento daqueles que não compartilharam de tal cena, põem o senador em uma situação desconfortável, e do seu incômodo provêm o risível.

A imagem cômica apresentada, além de possibilitar um melhor conhecimento dos personagens, assim como da estrutura de suas histórias, nos permite também tecer um comentário em torno da crítica aos políticos por parte de Angeli, tendo em vista o recorte temático proposto. Ao colocar na cena um político, porém sem citar diretamente nomes, temos um claro exemplo daquilo que Angeli já havia mencionado anteriormente em entrevistas ou em algumas respostas às cartas dos leitores da *Chiclete com Banana*: ele não faz distinção entre os políticos; para o autor, tanto faz o partido ou proposta de trabalho, eles são alvo de crítica enquanto categoria, e não como uma sigla ou um movi-

mento. Além desta característica da vertente cômica de Angeli, percebemos também seu direcionamento para a crítica ao comportamento político, nos levando a perceber que ele estava se atendo mais às ações do que às figuras em si. Na referida tira, o ridículo se encontra na tentativa do senador em se igualar ao “povo”, reforçando a ideia de que vai ao banheiro assim como qualquer pessoa, sendo frustrada pelos personagens quando os mesmos evidenciam sua falta de higiene em não lavar às mãos, e essa mesma ênfase, na dita ação, nos remete à proposta de que a sujeira nas suas mãos não seria apenas por não as ter lavado, mas também como uma menção às atitudes ilícitas realizadas por alguns membros da categoria ridicularizada pelo cartunista. Ao mesmo tempo, no momento da afirmação de que os políticos têm mãos sujas, concluem: “como todo mundo”. Nesse sentido identificam povo e políticos. Angeli através dos seus personagens belisca “a bunda” dos brasileiros como sugere no editorial.

Para além do editorial já analisado, da constante comunicação com o leitor feita por Angeli tanto por meio da seção de cartas quanto das próprias histórias, visto que ele escrevia de dentro de um grupo e para este mesmo grupo, o próprio nome da revista também já propunha uma resistência cultural, como mencionada por Magalhães, e que Silva relaciona ao momento de emergência de uma cultura jovem urbana

Na *Chiclete com Banana* parece estabelecer-se uma discussão sobre esse novo momento da cultura urbana brasileira. O próprio nome da revista remete àquilo que é mais industrializado, mais artificial, o chi-

chete, e o que é mais atrasado, mais natural, a banana, parecendo dizer que somos essa mistura indigesta que impunemente abriga os maiores contrastes. (SILVA, 2002, p. 74)

Essa ideia defendida por Silva para o nome da revista é reforçada pela explicação do próprio Angeli, numa entrevista à Guto Lacaz. Quando indagado sobre a origem do nome, Angeli afirma:

Foi uma homenagem ao Jackson do Pandeiro e àquela música maravilhosa Chiclete com Banana, que tem tudo a ver com o conceito da revista, a música fala de misturar bebop com samba, rock tocado com zabumba e tamborim... quer dizer, é uma cultura rock, universal, sem deixar de ser uma coisa tipicamente brasileira.³⁸

Na verdade, a composição da música é de Gordurinha, e Jackson do Pandeiro é seu intérprete. De acordo com a afirmação de Angeli, percebemos que, na sua análise, a música remete à ideia desta mistura das influências de fora, estas, no caso, não deveriam ser rejeitadas, mas sim apropriadas e agregadas às características internas do povo que as recebe, e, dessa forma transformadas e adaptadas ao gosto e aos ares tropicais. Porém, ao confrontarmos as suas palavras com a letra da música, podemos supor que sua interpretação peca um pouco no sentido dessa visão positiva da mistura de influências. Observemos a letra para uma melhor compreensão:

38. Entrevista disponível no endereço http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed50/angeli.asp Acesso em 03/09/2006.

Eu só ponho be-bop no meu samba
Quando o 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
Chiclete eu misturo com Banana
E o meu samba vai ficar assim

Quero ver a grande confusão
Olha aí o samba-rock meu irmão

É mas em compensação
Eu quero ver o boogie-woogie de pandeiro e violão
Quero ver o Tio Sam de frigideira
Numa batucada brasileira³⁹

Ao interpretar a letra da música podemos verificar referências à mistura de influência, porém, há uma ressalva, apesar de reconhecer a forte presença dos elementos da cultura norte-americana, especialmente à respeito dos ritmos musicais, o autor

39. Letra disponível em: <http://www.vagalume.com.br/jackson-do-pandeiro/chiclete-com-banana.html>. Acesso em 04 de maio de 2011.

impõe uma condição para aceitá-los, no caso seria a aceitação, primeiro por parte dos norte-americanos, das especificidades de nossas próprias produções culturais, assim como quando os mesmos aprenderem a distinguir entre as demais produções culturais latino-americanas, pois sabemos que os produtos culturais norte-americanos ingresam de forma massiva nos mercados do Brasil e de outros países da América Latina, mas o movimento contrário não ocorre. Na maioria das vezes, a diversidade cultural dos demais países da América é reduzida a uma massa homogênea onde se evidenciam apenas algumas características pontuais, refletindo a total falta de conhecimento por parte dos reprodutores de tal ideia, e ainda mais, revelam seu completo desinteresse por conhecer estas outras culturas diferentes da sua. Portanto, a música não valoriza essa mistura, mas apresenta essa influência ocorrendo apenas por uma via, quando deveria ser mútua.

No entanto, a visão lançada por Angeli sobre a música, embora um tanto quanto à parte das intenções originais, contribuiu para o desenvolvimento dessa proposta da mistura no cenário *udigrudi*, pois, mesmo deixando muito clara sua admiração pelo trabalho de Crumb e afirmando por diversas vezes a influência do mesmo sobre suas produções, Angeli desenvolveu seu próprio traço, portanto, pode-se dizer que a partir das influências recebidas ele criou algo novo a partir do que recebia “de fora”. Guardando as devidas proporções, podemos compará-lo aos defensores do movimento antropofágico, divulgadores da ação de receber o que vinha de fora, digeri-lo e criar algo

novo, com características nacionais.

Criada como espaço de inovação, a revista conseguiu conquistar um público considerável. Os primeiros exemplares se esgotaram e reedições foram feitas e outras séries foram criadas a partir dos personagens surgidos na revista. Além das vinte e quatro edições bimestrais, foram publicadas dez edições especiais e dez títulos da série *Tipinhos Inúteis*. Foram, ao todo, mais de 3 milhões de exemplares vendidos (CHICLETE COM BANANA-ANTOLOGIA N. 01, 2007, p. 02). Porém, no auge do sucesso, exatamente na edição número vinte quatro, a *Chiclete com Banana* encerra suas atividades. O que teria motivado uma publicação de sucesso a interromper sua trajetória? Esta pergunta tentaremos responder a partir de agora.

3.3. Expediente: fatores que levaram ao fim da publicação

Apesar de tamanho sucesso editorial a revista encontrou dificuldades para garantir sua continuidade, o que levou ao seu cancelamento em 1990. Foram dificuldades decorrentes da conjuntura econômica nacional e os planos econômicos implementados durante o governo de Sarney que deixaram a economia brasileira extremamente instável. A oscilação no preço do papel e de outros materiais necessários à impressão refletiam no preço da revista, transformavam o processo de chegada de cada número da revista nas bancas um verdadeiro desafio.

Desde as primeiras edições a revista já encontrava dificuldades financeiras para sua publicação e Angeli as apresenta de forma clara na *Chiclete com Banana* número cinco, quando na seção de cartas um leitor reclama do preço da revista e da qualidade, que considera baixa em relação ao custo. Eis a resposta dada por Angeli:

(...), se fôssemos uma publicação de uma dessas grandes editoras, com gráfica própria, créditos bancários, anunciantes fortes... talvez tivéssemos condições de cobrar preço de banana pelo Chiclete. Mas não somos, e se fôssemos, na certa não faríamos um gibi como este, que jorra puz, e sim uma revistequinha água com açúcar qualquer. Sabe como é, o anunciante não gosta disso, o dono da editora não gosta daquilo... e por aí vai.

Chiclete com Banana custa caro porque o papel é caro, o fotolito uma fábula, a impressão então... nem se fala; bimestral porque não somos pasta de dentes, que é fabricada em série. Este gibi é um trabalho de autor. Suas páginas são lambidas uma a uma... num processo quase artesanal por uma minúscula equipe cu-de-ferro. Aí é que está o tesão. Somos marginais mas fazemos um produto profissional.

Nesse processo todo fica fora de propósito aumentarmos o número de páginas, diminuirmos o preço, ou passá-la a mensal. Seria o mesmo que, num momento de extrema alegria darmos um tiro na cabeça.

Por isso, deixe de ser chorão e continue desembolsando 14 cruzados a cada dois meses para ler as bobagens da *Chiclete com Banana*. Ou você prefere o Pato Donald? (*Chiclete com Banana* n. 5. Circo Editorial, junho de 1986, p. 37)

O primeiro ponto alegado por Angeli para o alto preço da revista é a liberdade que a referida publicação tinha, pois como o mesmo afirmou, publicações a preços mais acessíveis têm tal vantagem justamente por contar com a presença de anunciantes que garantem financiamento, mas, em contrapartida, limitam a liberdade criativa da produção, impedindo a abordagem de certos temas e fazendo cortes no que diz respeito ao vocabulário empregado. Tal postura não condiz com a ideia mais forte dos quadrinhos *underground*: a total liberdade na escolha e abordagem dos temas. Em seguida, o autor começa a tratar dos custos decorrentes da produção da revista, pois, por tratar-se de um projeto independente, o próprio Angeli tinha total conhecimento dos custos porque estava envolvido em todas as etapas de desenvolvimento da publicação, desde as questões artísticas até as administrativas, o que, possivelmente, também pode ter influenciado no fracasso da iniciativa enquanto negócio, pois um artista que em sua essência tem por princípio a criação livre de amarras, terminou por ter que assumir a gerência financeira e organizacional do empreendimento. Essa ideia da liberdade criativa é reforçada quando o artista explica os motivos para a periodicidade bimestral da revista, alegando que, ao contrário do que vinha sendo produzido comumente no mercado editorial, eles não produziam em série, o elemento motivador daquela publicação não era em primeiro lugar o lucro mas, nas palavras do próprio autor, o tesão, o gosto por fazer, em participar de cada etapa, de trabalhar com uma equipe que numérica-

mente teria capacidade de realizar uma atividade artesanal, mas que, pelo interesse e engajamento naquele projeto, estavam colocando nas bancas um produto com qualidade profissional.

No editorial da revista número 20 Angeli expõe novamente os problemas econômicos pelos quais passava a revista da seguinte maneira:

20. Numerinho um tanto insignificamente, que nas contas de qualquer autoridade da área econômica, vai pro beleléu rapidinho, sumindo em **2** segundos. Mas vocês hão de concordar que o fato de **Chiclete com Banana** ter chegado ao número **20**, é uma pusta proeza. Primeiro, porque também corremos o risco de virar poeira em continha de autoridades econômicas. Papel sobe **120%**, fotolito **100%**, impressão **200%**, enquanto o mercado editorial cai **50%**. Inflação, déficit, juros, percentual, taxas disso, taxas daquilo... tudo isto está muito acima do ridículo e minúsculo número **20** e, por estes e outros inumeráveis motivos, esta **Chiclete 20** sobe para **3,50** cruzados novos. O que, para um país onde 80% de seus **150** milhões de habitantes recebem a merquinha de 120,00 como salário mínimo, a coisa fica meio surreal. Nestes quase **4** anos, enfrentamos **4** ministros da fazenda, **2** congelamentos, **3** crises conjugais, nascimento de **5** filhos e uns **7** ou **8** pais de leitores, indignados babando ao telefone; isso sem contar com as mulheres que pintaram, mas aí são outros **500**. A única coisa certa, como **2** mais **2** são **5**, é que chegamos ao número **20**. Foram **1.500.000**

exemplares lidos, ou pelo menos folheados, e isso são favas contadas. Imprimimos mais de **1300** páginas, desenhamos perto de **200** historietas, datilografamos cerca de **900** laudas de textos com **20** linhas de **70** toques cada uma, clicamos mais de **1000** fotos e fomos **70** mil vezes ao banheiro dar uma mijadinha e, vejam bem, tudo isso para uma equipe de meia dúzia de pessoas, mas onde cada um vale por **2** e, em certos casos, por **4**. Talvez por isso chegamos ao número **20** e se a conta estiver certa e tudo correr às mil maravilhas, chegaremos ao **21**. Como diz o Glauco: “O que é um dedinho pra quem já levou um palmo?” (*Chiclete com Banana* n. 20. Circo Editorial, sem data explicitada, p. 4)

O autor reafirma a coragem em se fazer uma revista de tal qualidade como era a *Chiclete com Banana*, em mercado editorial como o brasileiro. Ideia anteriormente apresentada no editorial do primeiro número da revista, assim como na seção de cartas do quinto número. Como primeiro grande obstáculo para que a revista alcançasse o número 20 cita os problemas econômicos enfrentados, pois, à medida que os custos envolvidos no processo produtivo da publicação subiam o mercado editorial entrava em crise, apresentando um baixo nível de vendas, chegando a cair em 50%. Todos os níveis indicando crescimento são aqueles que prejudicaram a empreitada do fazer quadrinhos alternativos no Brasil: os juros, a inflação, as taxas. Devido a todo este jogo numérico, levando-nos à perceber as condições sob as quais se encontravam os realizadores da revista, Angeli justifica o aumento do preço da mesma. Apesar de não

esquecer-se que tal situação de crise não se limitava aos produtores da revista, mas atingia também a maioria da população brasileira, pois os baixos salários não abriam espaço para aquisição de bens voltados para o seu lazer, o autor não vê outra saída para a continuidade do seu trabalho sem esse aumento no preço da publicação. Porém, essa justificativa, sempre recorrendo à exposição dos números, nos permite fazer a leitura de que nem mesmo os responsáveis pela publicação estavam satisfeitos com a mudança do preço, mas não havia outra alternativa senão aquela. O editorial ainda nos reforça a ideia da estreita relação com seus leitores, cultivada por Angeli ao longo da publicação, pois, ao apresentar situações não apenas financeiras, mas também comuns ao cotidiano de uma equipe, como quando cita os casamentos, os filhos ou mesmo a “mijadinha”, ele humaniza a produção e enfatiza que, apesar da meta ser colocar nas bancas uma publicação com nível profissional, a equipe atuante na empreitada era tão humana quanto seus leitores.

Para além dos problemas financeiros, o autor aponta os problemas de conjuntura política e econômica nacionais, como a sucessão de ocupantes no cargo de ministro da fazenda e os congelamentos financeiros durante o governo de Sarney, assim como também faz referência aos problemas próprios dos membros participantes da publicação, tendo em vista que em sua condição de seres humanos são passíveis de serem afetados por seus problemas pessoais, como as crises conjugais citadas, ou por acontecimentos que são de certa forma uma alegria, como o nascimento de filhos, mas também mais

uma preocupação econômica dado o período de crise apresentado tanto em nível nacional quanto na estrutura interna da publicação.

No último momento, Angeli passa a fazer uma quantificação pormenorizada do trabalho de confecção das revistas, os números mais uma vez são utilizados para reforçar a ideia do esforço empregado pelos envolvidos na revista para que a mesma bimestralmente pudesse estar nas bancas, e que depois desta leitura compreendemos o porquê desta periodicidade não ter sido menor, como desejavam os seus leitores. O texto nos dá uma ideia da consciência do editor diante da crise econômica e de como a mesma afetou a revista. Esse editorial reforça a nossa percepção de que Angeli buscava manter uma relação muito estreita com seu leitor, nesse momento explicava minuciosamente as razões do aumento do preço e demonstrava sua indignação, uma vez que o salário mínimo não aumentava na mesma proporção que os custos de produção, repassados aos produtos.

Angeli encerra o editorial deixando em dúvida, devido ao crescente aumento dos custos da publicação, se o número 21 poderia vir a ser publicado, mas, apesar do suspense, a edição chegou às bancas, e melhor, em papel *off-set* (um papel de qualidade superior ao que era publicado antes).

No número seguinte, novamente a qualidade do papel cai e a revista voltou a ser publicada em papel jornal; essa mudança também foi explicada por Angeli a seus leitores através do editorial.

Já sei. Não precisa nem gastar saliva. Você está se perguntando onde foi parar aquele papel off-set 75 gramas, no qual foi impresso o número passado do **Chiclete**. Papel onde preto era preto, cor era cor e foto era foto. Um papel durinho, encorpado, dando um certo volume à revista. Um papel bem servido, muito mais que qualquer papelote de cocaína misturada. Pelo menos o barato durava mais que 15 minutos. Dava até pra ter uma certa ereção ao ver o nosso Chicletão impresso num papel daquele. Pois então, onde foi parar esse papel? - pergunta o insistente leitor. E eu respondo que, junto com o bimbão da Roberta Close, a rebeldia do rock and roll, o combustível dos automóveis, a euforia capitalista dos yuppies, a prepotência da esquerda, o sexozinho promíscuo e gostoso, e mais: aquela saladinha com bifinho e um feijãozinho cheiroso sobre a mesa; aquela cadernetinha de poupança; aquela São Paulo, locomotiva do Brasil; a Rio de Janeiro, cidade maravilhosa; aquela vidinha calma e tranquila com um dinherinho no bolso, crianças felizes, passarinho cantando na varanda e um amor acenando na janela. Junto com tudo isso e mais uma porrada de coisas deste país, o nosso maravilhoso papelzinho off-set foi pra CUCUIA! (*Chiclete com Banana* n. 22. Sem data explicitada, p. 4)

A revolta do autor no editorial não se limitava à mudança no tipo de papel utilizado, mas em todo um conjunto de mudanças desagradáveis aos seus olhos, sendo a queda de qualidade no papel da revista mais uma destas incômodas situações por

ele relacionadas. Logo abaixo do editorial, ele acrescenta a seguinte nota: “A LEI DA COMPENSAÇÃO: Para comemorar a falta de nosso rico papel off-set, ampliamos esta edição de 52 para 60 páginas; totalmente impressas em papel higiênico para seu maior conforto.” Neste caso, a relação mantida com seu público o levava a adotar essa medida de compensação, diante do desconforto de apresentar uma queda na qualidade da publicação quando a mesma no número anterior havia apresentado uma qualidade satisfatória. Assim como faz um amigo próximo, Angeli expunha toda a situação para os seus leitores.

A *Chiclete com Banana* já começava a dar sinais de que estava chegando ao fim. Nos seus últimos números, como nas próprias palavras do autor “deixou de ser uma revista de quadrinhos para se tornar uma revista de comportamento e ideias incômodas”⁴⁰, uma revista divulgadora de influências para toda uma geração. Ao criar o que pode ser chamado de “escola experimental” para os quadrinhos nacionais, a *Chiclete com Banana* abriu o caminho para as publicações direcionadas ao público adulto. Mas, infelizmente, a revista não resistiu às oscilações provocadas no mercado, pela crise econômica e fez sua última aparição nas bancas em 1990. Depois disso, seguiram-se reedições, edições especiais, mas nada de material inédito⁴¹. O sabor do chiclete foi substituído pela insípida borracha e da banana restou-nos sua casca ressequida.

Os números da revista encontram-se hoje esgotados e, dessa maneira, considerados raridades. Seus exemplares oferecem o olhar de um sujeito que pensou seu con-

40. Entrevista disponível no endereço <http://carosamigos.terra.com.br/da-revista/edicoes/ed50/angeli.asp> Acesso em 03/09/2006.

41. A publicação dessas reedições de material antigo nos permite acrescentar um outro fator, além do econômico, para o cancelamento da publicação, que seria o esgotamento criativo. O artista, possivelmente, não teria se adaptado às exigências e prazos para um empreendimento editorial que pretende equilibrar qualidade e periodicidade.

texto histórico-político, e que, vale a pena mencionar uma vez mais, pensou a partir do grupo do qual fazia parte, assim como também para este grupo. Produziu representações sobre cultura, comportamento, costumes e política no Brasil da década de 1980. E é esta última, a política, sobre a qual nos debruçaremos a partir de agora, e buscaremos compreender que tipo de visão sobre a política foi veiculada pelo referido autor.

4. Quadros do período:

as visões e opiniões de Angeli através do seu traço

Não entendo nada de política. Minha posição é mais anárquica, vejo político como algo viciado, que acaba comendo seu próprio rabo.

Angeli em entrevista à revista
TRIP, n. 191, 2010

Político é difícil você admirar. A política é a arte das segundas intenções, ou é o poder, ou é viabilizar algum projeto, ou ideia política, sempre tem um discursinho embutido em outro.

Angeli em entrevista à revista
Caros Amigos, n. 50, 2006

O período sobre o qual se debruça o presente estudo, 1985 a 1990, embora curto, é rico em historicidade. O país encontrava-se na transição democrática. Após vinte anos sob o controle dos militares, o retorno do poder político às mãos dos civis já se delineava no desenho da história do Brasil. Entretanto, a transição do poder para a esfera

civil não ocorreu da maneira como era esperada e o resultado foi a composição de um cenário que na sua essência, ainda carregava resquícios autoritários do período anterior. A tão aguardada transição democrática ocorreu sob a forma de eleição indireta de Tancredo Neves para Presidente da República, e a inesperada morte do mesmo levou seu vice, José Sarney, que tinha uma forte ligação com o aparato autoritário, a assumir o cargo. Esta configuração ofereceu um amplo espaço a ser explorado pelos intelectuais do humor, que, mais uma vez, colocaram suas pranchetas a serviço da crítica, e entre eles, Angeli.

Antes de partirmos para uma análise mais detalhada do trabalho de Angeli, com o foco na cena política, acreditamos ser necessário chamarmos dois autores importantes para este momento do trabalho: um semiólogo, Vladmír Propp, e uma historiadora, Angela de Castro Gomes.

De Angela de Castro Gomes tomaremos sua perspectiva de cultura política, aplicada ao Brasil republicano, como uma lente para observar o trabalho do cartunista e, através das representações por ele produzidas, para identificar sua compreensão do período delimitado, considerando essa compreensão também comum ao grupo reunido em torno da revista *Chiclete com Banana*.

Tendo em vista nossa abordagem do cômico, pois a produção de Angeli é marcada pelo humor, traremos para a discussão a abordagem de Propp sobre o “riso de zombaria”, desenvolvida em sua obra *Comicidade e riso*, assim como outras características do

risível por ele analisadas e que podem ser aplicadas à análise do trabalho de Angeli.

Levando em consideração o fato de o referido artista ter criado vários personagens, e os mesmos não se apresentarem na revista de forma ordenada, e ainda, além disso nem todos têm uma relação direta com a crítica à política, que optamos por realizar esta análise verificando os temas mais recorrentes quanto a esse debate na publicação. Escolhemos as charges e tiras que abordam os aspectos do comportamento político (FLORES, 2002, p. 115), mais característicos do tipo de humor político exercido na década de 1980 pelo grupo ao qual Angeli pertencia.

Como já foi mencionado, a publicação tem entre suas características fundamentais a diversidade, abrindo espaço para o trabalho com os mais variados eixos temáticos, como por exemplo: gênero, comportamento, relacionamento, entre outros. Porém, levando em consideração que o foco do nosso estudo, a crítica à política através do humor característico da cena *udigrudi*, e expresso no traço e nos argumentos de Angeli, depois de uma análise de todos os vinte e quatro números da série sobre a qual se debruça a nossa pesquisa, elencamos quatro temas que, além de recorrentes, nos oferecem uma visão do autor acerca da conjuntura política do período abordado. Dessa maneira, discutiremos as percepções de Angeli sobre a política e os políticos, o papel ocupado pela esquerda nesse novo cenário pós-ditadura militar, a Nova República, as expectativas que não se confirmaram e o seu olhar sobre o presidente José Sarney, um dos alvos do cartunista.

4.1. Algumas considerações sobre o processo de abertura democrática: a reorganização partidária

Analisando, de uma maneira geral, o contexto histórico no qual se insere a produção aqui analisada, podemos observar que o recorte onde se localiza nosso sujeito no presente estudo começou a ser esboçado já durante o regime militar, mais precisamente no período da chamada abertura política. Portanto, para um melhor conhecimento dos temas abordados por Angeli e escolhidos para a nossa dissertação, acreditamos ser necessário, em primeiro lugar, uma configuração geral do período no que se refere ao âmbito da política para demonstrarmos melhor sob qual ângulo observamos as imagens selecionadas para este tópico.

Uma das várias formas de controle político criadas pelo regime militar foi o bipartidarismo. A partir de outubro de 1965, através do AI-2, foram extintos todos os partidos políticos, e, em seguida, o Ato Complementar nº 4 estabeleceu o sistema bipartidário, “tendo início uma clivagem que iria caracterizar a política brasileira durante uma geração: autoritários versus democratas” (MAINWARING, MENEGUELLO, POWER, 2000, p. 24). Esse novo modelo estabelecia a disputa política permitida apenas a dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional, ARENA, o partido do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro, o MDB, nesse contexto a oposição consentida.

Dessa maneira, impedia-se o agrupamento em outros partidos o que forçou os participantes dos partidos extintos através deste Ato, UDN (União Democrática Nacional), PSD (Partido Social Democrata), PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) entre outros, a vincularem-se a um dos dois grupos. A maioria dos políticos preferiu aderir à ARENA ao MDB. O partido do governo, construído sobre as bases dos antigos partidos conservadores, apresentou-se claramente como o “novo veículo do conservadorismo” (MAINWARING, MENEGUELLO, POWER, 2000, p. 24). Contudo, no lugar de vários partidos concorrentes, grupos conservadores organizavam-se em um único grupo, para que dessa maneira a sustentabilidade do governo dos militares fosse assegurada.

De acordo com as proposições de Scott Mainwaring, Rachel Meneguello e Timothy Power, a ARENA deu continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente pelo PSD e pela UDN, reforçando a construção de redes clientelísticas no interior do país, especialmente nas regiões menos desenvolvidas. O reflexo dessas ações apareceram no resultado das eleições legislativas, pois justamente nas regiões onde o desenvolvimento era mais insatisfatório, a ARENA conseguia um número mais expressivo de votos. Ao passo que nas regiões urbanizadas e acentuado nível de desenvolvimento, um maior percentual de votos favoráveis era direcionado ao MDB (MAINWARING, MENEGUELLO, POWER, 2000, p. 24-25).

A princípio, o sistema mostrou-se muito eficiente, tendo em vista as vitórias obtidas pela ARENA nas eleições legislativas de 1966 e 1970. Entretanto, com o passar do

tempo esse cenário alterou-se, e teve início o crescimento do MDB, confirmado pelas eleições de 1974. Os políticos da ARENA estavam convictos de que teriam novamente sucesso nas eleições legislativas de 1974, devido ao alto índice de crescimento econômico e aos ecos, ainda ressoantes na sociedade, do “milagre econômico”. Porém, o MDB naquele momento conseguiu amplo acesso tanto à TV quanto ao rádio, e, muito embora alguns membros do partido não acreditassem na possibilidade de êxito, os demais se empenharam na promoção de debates. Estas ações aqueceram o cenário político e a oposição que, valendo-se dos meios de comunicação, assumiu uma postura mais agressiva (ALVES, 1984, p. 187-188). O empenho dos políticos do MDB atingiu a população, criando um clima de mobilização como não se via desde a instauração do AI-5. O resultado das eleições demonstrou um crescimento do MDB e queda da ARENA.

O MDB teve significativamente aumentada sua representação no Congresso Nacional. Em 1970, o partido obtivera 87 cadeiras na Câmara dos deputados, contra 233 da ARENA. Em 1974, conquistou 161 cadeiras, e a maioria da ARENA desceu para 203 cadeiras. Nas assembleias estaduais, a oposição ganhou 45 das 70 cadeiras no Estado de São Paulo, 65 das 94 no Rio de Janeiro e completo controle das importantes assembleias do Paraná e do Rio Grande do Sul. Para muitos observadores políticos, como para membros do próprio MDB, a vitória da oposição surpreendia como uma inversão das tendências eleitorais. As eleições foram em geral consideradas equivalentes a um plebiscito em que os

eleitores votaram antes contra o governo do que na oposição. (ALVES, 1984, p. 189)

Apesar das ações do governo para tentar impedir o crescimento da oposição, os resultados apresentados nas eleições municipais de 1976 e nas eleições nacionais e legislativas de 1978 também foram positivos para a oposição. Embora a ARENA tivesse conseguido, nos respectivos pleitos, um resultado melhor em relação ao de 1974, estava cada vez mais evidente o crescimento do MDB, combinado com a atuação de outros grupos da sociedade civil, como a Igreja Católica, a Ordem dos Advogados do Brasil e a Associação Brasileira de Imprensa, punha em risco o sistema de manutenção e controle do poder desenvolvido pelos militares (MAINWARING, MENEGUELLO, POWER, 2000, p. 26-27).

Percebendo o delineamento desta situação, e também observando a abertura política como uma possibilidade concreta, portanto, urgia ao governo encontrar os meios necessários para que a mesma ocorresse da forma mais conveniente possível aos militares, o General Golbery do Couto e Silva apresentou a necessidade de “tentar dividir e fragmentar a oposição e controlar mais cuidadosamente a organização dos partidos políticos” (ALVES, 1984, p. 269). Segundo Skidmore “acima de tudo, o governo tinha que romper a unidade oposicionista” (SKIDMORE, 1989, p. 427). Para tal, o governo lançou mão da manipulação do sistema eleitoral como uma ação mais efetiva nesta empreitada. Dessa maneira, em 1979, impôs retorno do sistema multipartidário através da

Nova Lei Orgânica dos Partidos. “Esperava-se com isso que a coalizão situacionista se mantivesse intacta, enquanto o MDB se partisse em várias facções” (MAINWARING, MENEGUELLO, POWER, 2000, p.27).

Segundo Maria Helena Moreira Alves, a Nova Lei Orgânica dos Partidos, de 1979, pode ser vista como parte do “plano-mestre de Golbery” (1984, p. 270) nessa operação de fragmentação do MDB e controle do processo dessa abertura anunciada. As medidas adotadas pela nova lei redefiniam o cenário político e “deixavam bem claro o principal objetivo do Estado: garantir o controle governamental sobre a oposição sem sacrificar as vantagens legitimadoras de ‘eleições livres’” (ALVES, 1984, p. 269), mantendo sob a batuta dos militares os ritmos da transição e garantindo sua segurança quanto aos rumos da passagem a um governo civil.

Através da Lei Orgânica dos Partidos, foi extinto o bipartidarismo e, junto com ele, a polarização entre ARENA e MDB. A intenção era bem clara: fragmentar o MDB que já apresentava sinais de fortalecimento entre a população demonstrado pelo crescimento de seu desempenho eleitoral. Dessa forma, a antiga ARENA deu origem ao Partido Democrático Social (PDS) e o MDB acrescentou mais uma letra à nomenclatura antiga e tornou-se o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). “Esta prestidigitação verbal atendeu ao mesmo tempo às novas regras (proibindo o uso de legendas anteriores) e irritou o governo porque a oposição preservava o reconhecimento do seu nome e o uso dos termos ‘democrático’ e ‘brasileiro’” (SKIDMORE, 1989, p. 428).

Além do fim do bipartidarismo, a Lei Orgânica dos Partidos também impôs outros mecanismos de controle da situação política, tais como o reconhecimento legal dos partidos, que só seria obtido após as eleições marcadas para novembro de 1982, assim como a proibição de coalizão entre os partidos nas eleições para a Câmara dos Deputados, as assembleias estaduais e as câmaras municipais (ALVES, 1984, p. 271).

De certa maneira, podemos perceber um certo êxito obtido no plano do General Golbery quando observamos que:

A iniciativa do Estado de dissolver o MDB e a ARENA e ao mesmo tempo antepor obstáculos ao processo de organização de novos partidos desarticulou consideravelmente a oposição. Os anos seguintes à promulgação da Lei Orgânica dos Partidos seriam marcados pela discussão e o debate internos quanto ao melhor caminho a seguir. Importantes setores da oposição defendiam uma ‘aliança da frente democrática’, argumentando que a única alternativa consistia em manter a unidade do partido que renascera ‘como Fênix’ das cinzas do extinto MDB. Setores mais conservadores, entretanto, viam com interesse a possibilidade de atuar como uma corrente de transição. (ALVES, 1984, p. 272)

Portanto, a possibilidade de negociar uma transição com os militares, levou alguns membros a se afastarem de grupos com tendências liberais e dos de esquerda, a fim de desobstruir as vias de contato com os setores militares de linha dura (ALVES,

1984, p. 272), o que acabou por comprometer a unidade do partido.

Entretanto, se por um lado houve esse efeito, por outro a Lei Orgânica dos Partidos abriu espaço para a organização de grupos outrora impedidos de atuar. “A tentativa de evitar e controlar a atividade política desencadeou novas energias oposicionistas, de um modo que o Estado não esperava nem pretendia” (ALVES, 1984, p. 272).

Contudo, a mesma autora chama a atenção para o fato de que essa fragmentação, embora tendo provocado efeitos de certa forma inesperados, contribuiu para que divergências ideológicas, anteriormente ignoradas a favor do combate ao estado de exceção, ressurgissem à luz dos novos acontecimentos, dando forças ao Estado de Segurança Nacional para manter ainda mais sob seu controle os ritmos das mudanças na arena política. Nesse sentido “a desorganização da oposição após a dissolução dos partidos deu ao Estado tempo suficiente para elaborar políticas que lhe assegurariam o controle majoritário do Congresso e, em especial, do colégio eleitoral que escolheria em 1984 o sucessor do Presidente Figueiredo” (ALVES, 1984, p. 273).

Nascido diretamente do MDB, como já foi explicado, o PMDB, apesar da fragmentação, herdou a maioria dos membros do antigo grupo e apresentou-se como “o maior partido de oposição”. Sob sua sigla abrigou a ideia da luta pela democracia, chamando para seu seio representantes dos mais diversos setores da sociedade, desde grandes capitalistas a camponeses e operários. Essa composição diversificada refletiu-se também no que diz respeito aos fundamentos ideológicos, pois o partido abrangia

(...) tanto ex-integrantes dos governos militares como antigos participantes da luta armada. Contava o partido com igual apoio de conservadores e de organizações clandestinas de esquerda como o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), o Partido Comunista do Brasil (PC do B) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). (ALVES, 1984, p. 275)

Um dos frutos da cisão do MDB foi o Partido Popular (PP), “um partido de centro-direita inicialmente considerado interlocutor do regime, e que se fundiu com o PMDB em 1981”(MAINWARING, MENEGUELLO, POWER, 2000, p. 27). Composto pelos membros conservadores do antigo MDB que acreditavam na sua própria força de atuação na viabilização de um governo de transição no ritmo ditado pela “política de liberalização controlada da abertura” (ALVES, 1984, p. 275). Por representar justamente os capitalistas interessados em participar do processo de “abertura”, o partido dispunha das condições necessárias para se fazer ouvir nas negociações políticas.

Além das divisões ocorridas no MDB, a Lei Orgânica dos Partidos possibilitou o retorno de partidos outrora suprimidos pelo AI-2, como foi o caso do PTB, que já dispunha de um certo histórico no cenário político brasileiro e congregava

(...) três importantes correntes do poder político: o trabalhismo populista de Getúlio Vargas, representado por sua presidente Ivete Vargas, sobrinha do ex-presidente; o janismo, liderado em São Paulo pelo ex-

presidente Jânio Quadros; e a herança conservadora do ex-governador Carlos Lacerda, do Rio de Janeiro. (ALVES, 1984, p. 275)

Esta convergência de grupos políticos tão expressivos significava uma união de força na área política. Tendo conhecimento disso, o grupo mantinha um posicionamento de disponibilidade à negociação, votando em certos momentos com o governo e em outros com a oposição. “Nessas condições, o partido assumiu um papel decisivo no equilíbrio das negociações políticas entre o Estado e a oposição” (ALVES, 1984, p. 275-276).

Contudo, essa herança trabalhista, que tanto enriquecia a legenda do PTB, não deixou de ser alvo de disputa, afinal, quem não iria gostar de ter sobre os ombros o legado varguista? Dessa maneira, recém-chegado do exílio, o ex-governador Leonel Brizola reivindicou para si o direito de usar a sigla e entrou em disputa com Ivete Vargas, sobrinha do ex-presidente. Entretanto o Tribunal Superior Eleitoral decidiu a favor da mesma. Skidmore teceu uma consideração sobre a resolução deste impasse. Segundo o mesmo, apesar de não possuir uma relevância política equivalente à de Brizola, a vitória de Ivete Vargas teria sido viabilizada provavelmente pelas boas relações que mantinha, com Golbery, tal situação, segundo o autor, teria influenciado na decisão a seu favor (SKIDMORE, 1989, p. 429). Tal decisão levou Brizola a fundar o Partido Democrático Trabalhista (PDT). Sob a nova sigla ele “tentou reviver a corrente de esquerda do trabalhismo político, reorganizando a herança do ex-presidente João Goulart” (ALVES, 1984, p. 276), constituindo-se como um partido de orientação social-democrata naquele cenário, en-

quanto o PTB de Ivete Vargas “era uma cópia pálida do seu antecessor de antes de 1964 e suas perspectivas não pareciam ser de longa sobrevivência” (SKIDMORE, 1989, p. 429), mas ainda dispunha de certo apoio em diversos pontos do país.

Com muita dificuldade, devido à sua orientação claramente radical e à sua proposta explicitamente socialista, o Partido dos Trabalhadores (PT) conseguiu ocupar também um espaço no novo tabuleiro político que se formava, e surgiu como o terceiro maior partido de oposição do período. De acordo com Skidmore, o PT “foi a primeira tentativa séria em 30 anos de organizar um genuíno partido da classe operária” (SKIDMORE, 1989, p. 429). Segundo Paulo Giovani Antonino Nunes (2004), o PT nasceu da atuação de algumas forças sociais em atividade na década de 1970: “sindicalistas, organizações de base da Igreja Católica, organizações da esquerda clandestina, parlamentares ligados à esquerda do MDB, e, finalmente, por intelectuais de esquerda, ligados ou não às organizações clandestinas” (NUNES, 2004, p. 11). O partido seria o resultado da ação política destes grupos, atuando desde o período da distensão lenta, gradual e segura proposta por Geisel, chegando ao ponto culminante na participação, e desempenho considerável, nas eleições de 1989, o primeiro sufrágio direto para a presidência, após os anos de ditadura militar. Apesar da atuação dos grupos citados ter sido iniciada antes, a primeira proposta concreta para criação do partido ocorreu na ocasião do Encontro dos Metalúrgicos de São Paulo, realizado na cidade de Lins em janeiro de 1979 (NUNES, 2004, p. 22), sendo retomada posteriormente no mês de ju-

no, devido a realização de novo encontro da categoria, desta vez em Poços de Caldas, em Minas Gerais. Neste último encontro, o ritmo das discussões em torno da proposta adquiriu um tom mais acelerado, as discussões seguiram avançando e ainda no mesmo mês houve uma reunião em São Bernardo do Campo que contou com a presença de líderes sindicais, intelectuais e políticos do MDB, a pauta era a fundação do Partido. No dia 26 do mesmo mês, Lula distribuiu em Belo Horizonte uma proposta preliminar de fundação do partido, tal documento deveria ser contemplado e discutido pelos operários. Porém, neste primeiro momento de exposição pública das intenções do futuro partido, o mesmo foi apresentado com um diferencial em especial, pois Lula não se referiu apenas às bases sindicais como elementos constitutivos do partido, mas também chamou para sua base as associações de bairro. Tal atitude distanciava o PT da ideia de um partido exclusivamente sindical e estendia sua atuação para os trabalhadores como um todo, visando assim ao fortalecimento e a uma maior aceitação do partido (NUNES, 2004, p. 23). A partir de outubro de 1979, em um encontro no restaurante São Judas Tadeu, teve início a organização do PT enquanto estrutura partidária; a atuação em torno da criação do partido seguiu em ritmo crescente até que:

No dia 10 de fevereiro de 1980, foi formalmente fundado o Partido dos Trabalhadores, no Encontro Nacional realizado no Colégio Sion em São Paulo, no qual estiveram presentes cerca de mil pessoas, representantes dos núcleos do movimento pró-PT de dezessete estados. Neste encon-

tro, foi aprovado o Manifesto do Partido dos Trabalhadores, assinada a ata de fundação e eleita a Comissão Nacional Provisória. No dia 11 de fevereiro de 1982, foi concedido pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE) o registro do Partido dos Trabalhadores. (NUNES, 2004, p. 23-24)

Para explicar os pontos que considera fundamentais para a criação e desenvolvimento do Partido, Nunes recorre à Keck (1991) e destaca duas características com principais: a primeira seria o surgimento de lideranças trabalhistas sindicais, tendo como um dos núcleos centrais a cidade de São Paulo e, mais precisamente, a figura do líder sindicalista Luís Inácio da Silva; e a segunda seria uma base de massa que já vinha desde os anos setenta atuando de forma expressiva nas greves e manifestações promovidas pelo movimento sindical.

O crescimento do partido foi tão evidente que, segundo Nunes, o mesmo ganhou mais força e espaço que o PCB, pois, ao se apresentar como uma voz dissonante em meio aos que se mostravam dispostos a negociar a abertura lenta e gradual, vistos como conciliadores, o PT assumiu a postura de oposição propriamente dita. Outro elemento que contribuiu para o fortalecimento do PT foi a adesão de um grupo de deputados de esquerda do PMDB que se sentiam marginalizados pelas lideranças do partido. Além das forças sindicais e de outras categorias como Igreja e demais organizações da sociedade civil, o PT pôde contar também com um importante segmento da sociedade brasileira: a alta intelectualidade (NUNES, 2004, p. 26-27).

Em linhas gerais esta foi a configuração partidária durante o processo de abertura política. A partir desse ponto, temos um desenho do cenário político e podemos ter uma dimensão do espaço de observação do nosso artista e as bases para a realização das análises de sua produção.

4.2. A política e os partidos políticos sob as lentes de Angeli

Traçado este esboço do processo de abertura, podemos agora buscar perceber os reflexos daquele contexto na produção de Angeli. Em primeiro lugar, tentemos ter uma compreensão ampla de como Angeli percebe a política e os políticos de uma maneira geral.

Relembrando uma das principais características do grupo no qual Angeli se insere, os quadrinhos de contestação denominados *udigrudi*, numa referência ao *underground* norte-americano, não é muito difícil imaginar que o autor, para tecer suas críticas, buscasse ressaltar as características negativas para suscitar o riso no leitor e, dessa maneira, levá-lo à reflexão por meio do diálogo com sua charge. Podemos perceber, então, que para uma boa leitura das imagens produzidas por Angeli é necessário estar inteirado sobre o contexto da época, pois charges e tiras cômicas com conteúdos relacionados à política necessitam de um conhecimento prévio sobre o tema de que tratam. Não se tratava de um humor descomprometido, mas de uma prática ainda carregada com alguns resquícios do engajamento contra o regime militar, tão marcante

nas produções da década anterior, porém sem a outrora tão utilizada oposição entre dominadores e dominados, numa espécie de “maniqueísmo humorístico” (FLORES, 2002, p. 115), mas, agora, numa abordagem buscando priorizar mais a análise do comportamento em lugar dos atos.

Em nossa busca pela compreensão das dimensões do cômico presentes nas charges e cartuns de Angeli na revista *Chiclete com Banana*, buscamos os referenciais de cômico e risível feito por Vladmír Propp, em especial na sua obra *Comicidade e riso*, principalmente no que se refere à ideia do “riso de zombaria”, que perpassa todo o texto e é apresentada pelo autor como a mais comum, pois, segundo Propp, o ser humano ri daquilo que lhe parece ridículo. Na revista, em várias passagens percebemos claramente isso, seja em relação à comicidade das características físicas ou das ações. Tomemos, como exemplo, a seguinte imagem:

Na charge apresentada podemos observar um animal, no caso uma anta, caracterizado com o figurino típico de um político, paletó e gravata, e logo acima, em destaque, a frase “Todo político brasilei-

Fig. 14. *Chiclete com Banana* n. 11. Circo Editorial, setembro de 1987, p.5



ro é uma verdadeira anta”. Usando um recurso que se assemelha a um dicionário ou mesmo uma enciclopédia, Angeli conceitua essa “espécie brasileira” e acaba por nos remeter à ideia do homem-animal, trabalhada por Propp. Segundo o autor, “para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais que atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano”(PROPP, 1992, p. 66-67), uma vez que a referência a características positivas e nobres não provocam riso. Neste caso, podemos observar a aplicação da afirmação de Propp. Temos, aqui, a comparação do homem ao animal, uma anta, muitas vezes utilizada para depreciar uma pessoa através de xingamentos, para ressaltar suas características negativas, na intenção de provocar o riso, mais precisamente, o riso dirigido ironicamente aos políticos. Esse recurso é muito utilizado pelo artista em outras charges e em tirinhas, ao longo da revista, reforçando seu caráter risível e revelando toda a crítica que carrega. Podemos perceber que a intenção não é provocar apenas o riso, mas fazer pensar através deste, pois, segundo Nair Gurgel:

as charges, os cartuns e as tiras, além de provocarem o humor, em termos de conteúdo, podem ser tão ricas e densas quanto outros textos opinativos, crônicas e editoriais, por exemplo. Além de atrair a atenção do leitor, o texto com imagens transmite também um posicionamento crítico sobre personagens e fatos políticos. (GURGEL, 2003, p.1)

Na imagem escolhida, além do recurso visual, o texto também aparece como suporte para mensagem, na intenção de estabelecer uma comunicação mais direta com seu interlocutor. Para uma explicação mais detalhada, pensamos ser necessária a referência aos mesmos. Acima da imagem temos a seguinte chamada:

Cidadãos e cidadãs: Nós, do CHICLETE COM BANANA, depois de assistirmos ao longo de vinte anos, a atuação dos políticos debaixo da mais ferrenha ditadura; depois de presenciarmos as mirabolantes mutações dos partidos políticos; depois de acompanharmos os discursos pelas Diretas, Já; depois de vermos Tancredo no Colégio Eleitoral e José Sarney na presidência e depois de elegermos nossos representantes para a Assembléia Nacional Constituinte, acreditando numa proposta de transição, achamos que temos *know-how* suficiente para afirmar categoricamente que... Todo político brasileiro é uma verdadeira anta! (Revista *Chiclete com Banana* n.11. Circo Editorial, setembro de 1987)

Há, nesta citação, várias referências ao cenário político da época: a menção aos anos de ditadura, toda a “dança de cadeiras” realizada durante o movimento pela redemocratização, o furor dos discursos da campanha das *Diretas, Já!* que logo foi substituído pela sucessão lenta, suave e ditada pelo ritmo dos militares, assim como a insatisfação com o resultado desse processo, terminando com a eleição de Tancredo e seu inesperado falecimento antes de tomar posse, deixando a vaga livre para seu vice, José

Sarney. E, ao mesmo tempo, acompanhamos as colocações destes momentos, escolhidos por Angeli, e podemos ler, em seus escritos e desenhos, a sua insatisfação com a política nacional, expressa por meio do seu humor irônico. Além desta chamada acima da charge, há o seguinte texto abaixo:

POLÍTICO ANTA. (Do gr. politikús, pelo lt. politicu – do ár. Larn ta – gir. pop. e adj. rad. bras. Anta. Mamífero da família dos carrapatos. Tem vários dedos, rabo preso e cor indefinida pois muda conforme a situação. No entanto, à noite todos são pardos. Alimenta-se de folhas de pagamentos, propinas frescas, verbas desviadas e sangue de contribuintes. Quando filhotes mamam no poder, depois, com o tempo, criam suas próprias tetas. Vivem em bandos, conhecidos como partidos (apesar de serem extremamente individualistas). Habitam a América Latina, mas curiosamente fazem seus ninhos lá na Suíça. (Remix de “Dicionário do Aurélio”, “The Animals of South America” e “A Fauna que Aflora”, de Angeli). (Revista *Chiclete com Banana* n.11. Circo Editorial. Setembro de 1987)

Esta explicação, ao estilo de um dicionário, reforça a comicidade da imagem e demonstra, novamente, a possibilidade de relacioná-la ao conceito do “homem-animal” trabalhado por Propp. Ao humanizar o animal, e, ao mesmo tempo, animalizar o homem, Angeli buscou ressaltar as características negativas que podem ligar ambos, e,

dessa forma, suscitar o riso no seu interlocutor. Podemos, também, perceber no texto alguns elementos que nos permitem construir uma visão sobre a cultura política do período, como, por exemplo, a oposição como elemento desencadeador do riso no trecho “mamífero da família dos carrapatos”. Em termos científicos, os mamíferos são uma classe, a *mammalia*, e esta, logicamente, não engloba os carrapatos, pois estes pertencem à classe *arachnida*. No entanto, levando em consideração o ato de alimentar-se de ambos, os primeiros, nos meses iniciais de vida, mamam e, os segundos, ao longo de toda a sua existência sugam sangue dos animais onde se “hospedam”. Verificamos que o autor joga com a proximidade de significados dessas palavras, fazendo uma alusão ao comportamento de muitos políticos, pois uma vez comodamente assentados em seus cargos, põem-se a “sugar” ou “mamar” dos benefícios propiciados pelo lugar ocupado por eles. Seguindo nossa análise, damos destaque a uma outra passagem do mesmo texto, onde se lê “têm vários dedos, rabo preso e cor indefinida, pois muda conforme a situação”, ou seja, na construção de uma análise da morfologia do “animal” em questão, Angeli usa expressões comuns ao vocabulário cotidiano daquela época e, até mesmo, da atual, que caracterizariam o comportamento da “espécie” por ele analisada, pois “ter vários dedos” geralmente é utilizado como sinônimo para a atividade do ladrão, assim como a expressão “mãos rápidas”; ou “rabo preso” faz referência ao jogo de corrupção que vincula os envolvidos, tornado-os reféns uns dos outros; ninguém acusa ninguém, pois todos podem cair em desgraça; e a “cor indefinida” pode ser asso-

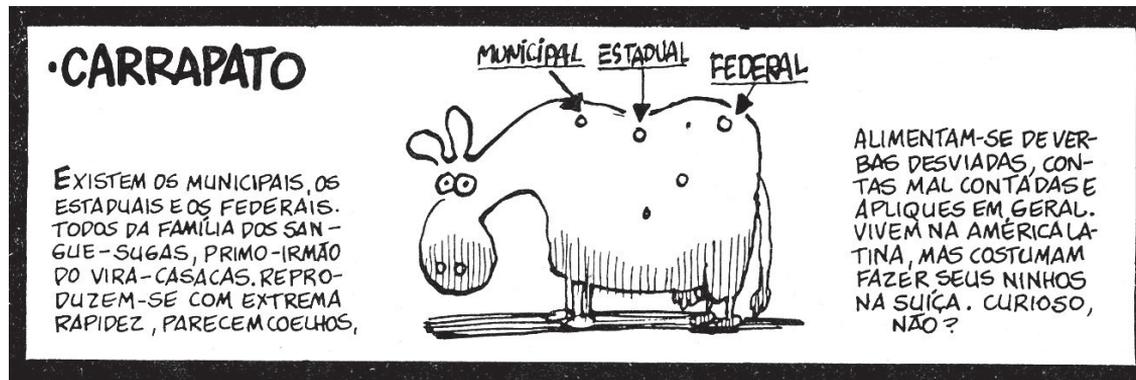
ciada ao fisiologismo político, à ocupação de qualquer legenda, a ausência de referências ideológicas claras, a política exercida em torno de interesses privados, pessoais, em geral vinculados à manutenção de privilégios.

Seguindo ainda nesta abordagem do “homem-animal” de Propp, encontramos outros exemplos na série “A Fauna que Aflora”, um conjunto de nove charges que ocupam duas páginas do primeiro número da revista, dentre elas, demos destaque a uma em especial pela unidade entre texto e imagem proporcionando-nos a observação de uma ligação direta com a atitude dos políticos, tema deste tópico. A imagem, assim como a analisada anteriormente, faz parte da composição de um tipo de enciclopédia sobre as “espécies exóticas do Brasil” e apresenta uma vaca. O risível da imagem não está no animal, mas nos pontos destacados por setas indicando os carrapatos que aderem à sua pele. Novamente os carrapatos são relacionados aos políticos, e, dessa feita, nos permitem chamar para a discussão, novamente, a categoria risível do homem-animal. São três setas, e, em cada uma, estão escritas as seguintes informações: municipal, estadual e federal. Ou seja, uma referência às três esferas de poder.

Ao lado da imagem cômica o seguinte texto reforça seu caráter risível:

CARRAPATO

Existem os municipais, os estaduais e os federais. Todos da família dos sangue-sugas, primo-irmão dos vira-casacas. Reproduzem-se com extrema rapidez, parecem coelhos, alimentam-se de verbas desviadas,



contas mal contadas e applies em geral. Vivem na América, mas costumam fazer seus ninhos na Suíça. Curioso não? (*Chiclete com Banana* n.1. Circo Editorial, outubro de 1985, p.39)

Fig. 15. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 38

Ao utilizar o carrapato Angeli evidencia uma característica que permeia a cultura política do período, a ideia do parasitismo dos políticos que se apossam dos cargos públicos apenas para benefício próprio quando deveriam trabalhar em busca de melhorias para a sociedade. O texto dá suporte à imagem, explicativo, como no exemplo anterior, afirmando que a “espécie” em questão existe nas três esferas do poder, e no tocante à sua alimentação, usa expressões metafóricas para associar à ideia de escândalos financeiros envolvendo políticos. Podemos observar que o local onde o parasita se instala, a pele da vaca, nos permite estabelecer uma associação com certas referências cômicas

que criticam a ação dos políticos, pois é muito comum lermos ou ouvirmos a expressão “mamar nas tetas do governo”, recurso também explorado na imagem anterior, e em diversos textos humorísticos à parte da charge, ou mesmo em programas de televisão com conteúdo humorístico. A vaca também pode ser uma referência ao povo brasileiro, em sua inércia e passividade, que continuam elegendo os políticos contribuindo assim para sua permanência nesse estado de “parasitismo social”. Além desse animal da “Fauna que Aflora”, Angeli apresenta outras “espécies” como o “Vira-casaca”, o “Gavião do Planalto” e o “Sagui-nacionalista”, todos reforçando as características negativas do cenário político brasileiro, tanto pelo recurso às imagens como pelos textos que as acompanham. O autor recorre muito ao verbo “mamar”, como já foi explorado nas duas imagens anteriores, e também faz referência à constante mudança de partido e formação de alianças inesperadas, numa tentativa de caracterizar o jogo de interesses presente no cenário político nacional.

O autor não se limita à crítica à política como um aparato administrativo, percebemos que em certos momentos parte para o ataque direto aos partidos, sem a utilização de recursos generalizantes sua abordagem. O leitor que as visualizou facilmente percebeu de que se tratava. Tomemos como referência a contracapa do primeiro número da *Chiclete com Banana*, nela o autor nos apresenta sua visão sobre o contexto sócio político brasileiro. O mecanismo para acionar o efeito cômico escolhido pelo autor consiste em tratar alguns temas, como partido de oposição, cheque sem fundo, escândalo

financeiro, casa de detenção, a luta continua, tropa de choque e cola de sapateiro, como se fossem *hits* do momento. Ao tecer seu comentário, como se fosse um crítico musical, o autor suscita o risível, usando ambigualmente, termos mais característicos da indústria fonográfica, servindo no caso à sua ironia para abordá-los. Devido ao recorte temático proposto no presente estudo, selecionamos duas imagens para análise assim como seus respectivos textos explicativos.

Na imagem intitulada “Partido de Oposição” podemos identificar a presença de quatro personagens idênticos tanto nas características físicas quando nas suas vestimentas, eles aparecem fazendo a mesma pose, levando-nos imediatamente a refletir que compartilham uma mesma visão. Abaixo da imagem, segue o texto:

Grupo de peemedebistas. No início rasgavam violento punk-rock mas, com o passar do tempo e entrada de novos integrantes, foi se comercializando e, atualmente, fazem roquinho água com açúcar para as Fms. (*Chiclete com Banana* n.1. p.2. Circo Editorial, outubro de 1985)

A ironia desta imagem reside na aparência dos personagens que compõem a cena, todos absolutamente iguais! Suas roupas, as características físicas e, até mesmo, a posição em que se encontram é a mesma. Tal disposição das figuras nos remete, em um primeiro momento, à própria forma como Angeli enxerga a política e os políticos. Sempre ressaltando seus aspectos mais negativos, tanto em entrevistas quanto em alguns

editoriais, Angeli é muito enfático ao afirmar que não faz distinção entre políticos. Para o autor, seja de esquerda, de direita ou de centro, todos estão em um mesmo tabuleiro, e é às regras deste jogo e ao movimento de suas peças que o nosso autor está atento. A composição ainda nos permite uma referência à Bergson no que diz respeito à comicidade dos gestos e das formas. O autor traduz esta ideia na seguinte sentença: “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1980, p. 23). Logo, ao assumir a mesma posição física e compactuar a mesma visão os personagens presentes na composição não têm mais personalidade própria, assumindo o posto de apenas mais uma engrenagem na máquina partidária, e essa ausência de diferenças é, portanto, risível. Direcionando-nos para as questões intrínsecas ao conteúdo, verificamos, na abordagem de Angeli sobre o PMDB elementos referentes à própria origem do partido, acentuando seu aspecto cômico ao ressaltar a contradição entre o contexto do seu desenvolvimento e a situação do momento presente do seu observador. Conforme já indicamos, o PMDB surgiu a partir do MDB, a oposição consentida durante o regime militar; tal grupo adotou uma postura atuante no processo de redemocratização, como descrito nas palavras de Angeli “no início rasgavam violento punk-rock”, porém, ao longo mesmo e, especialmente, depois de sua efetivação passou por algumas



Fig. 16. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 2

cisões, os membros que não encontravam mais correspondência para seus ideais no referido partido migraram para atuar em outros espaços, e os que permaneceram adotaram a nova proposta do partido e passaram a fazer “roquinho água com açúcar para as FMs”, ou seja, passaram a tomar atitudes mais brandas de forma a manterem-se sempre em uma posição favorável no jogo político.

A segunda imagem cômica, seguindo a mesma linha de apresentar os elementos escolhidos como grupos musicais, tem como título “A luta continua”. Assim como o PMDB, a figura apresenta quatro componentes exatamente iguais, tanto nos aspectos físicos quanto na sua indumentária, todavia, diferente da imagem analisada anteriormente, nesta podemos identificar tratar-se da caricatura de um personagem conhecido e extremamente atuante no cenário político do período: o líder sindicalista Luís Inácio da Silva, o Lula. Abaixo da imagem, o texto também explora essa repetição do mesmo personagem:

Banda formada por Lula na guitarra, Lula no baixo, Lula na bateria e Lula nos teclados. No final dos anos 70, emplacaram com a música “Eu não sou cachorro, não”. Grande sucesso na região do ABC. (Chiclete com Banana n.1. p.2. Circo Editorial. Outubro de 1985.)

O efeito cômico consiste na repetição do mesmo personagem na presente cena cômica, e nos permite realizar uma ligação com a própria organização do PT, que con-

centrou grandes esforços na sedimentação da figura de Lula como líder do partido, pois como grande aglutinador de massas na época, o reforço da sua imagem também significava um fortalecimento do partido, entretanto, esta valorização da figura do sindicalista provocou algumas cisões dentro do próprio PT, pois, segundo Skidmore “Alguns dos opositores suspeitavam que a fama de Lula lhe tivesse subido à cabeça. Ele fascinava o público, ele que desafiara a gigantesca indústria automobilística, os tradicionais exploradores da classe operária, os comunistas, o governo” (SKIDMORE, 1989, p. 431). Tal informação é reforçada quando, no texto que acompanha a imagem, Angeli apresenta a banda formada por Lula na guitarra, Lula no baixo, Lula na bateria e Lula nos teclados, reforçando a atuação do partido de concentração de esforços na valorização da sua imagem. Além disto, o *hit* citado por Angeli, “Eu não sou cachorro, não”, música que obteve grande sucesso na voz de Waldick Soriano, pode ser compreendido como uma referência às reivindicações da categoria, haja vista que a grande luta dos mesmos era por melhores condições de trabalho e o fim da exploração dos trabalhadores por parte dos patrões.

Ainda na *Chiclete com Banana* número 1, observamos o riso suscitado por Angeli através de outro mecanismo acionador do cômico: a inversão de *slogans* políticos do

A LUTA CONTINUA



BANDA FORMADÂ POR LULA NA GUITARRA, LULA NO BAIXO, LULA NA BATERIA E LULA NOS TECLADOS. NO FINAL DOS ANOS 70, EMPLACARAM COM A MÚSICA “EU NÃO SOU CACHORRO, NÃO”. GRANDE SUCESSO NA REGIÃO DO ABC.

Fig. 17. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 2

período, siglas de partidos e ditos populares. Seguindo ainda a perspectiva de Bergson: “Rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato. Mais risível será o desvio que virmos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstituir” (BERGSON, 1980, p. 16). Na página de abertura da história “Bob Cuspe para prefeito” podemos observar o uso dos elementos risíveis citados.

A página apresenta o personagem Bob Cuspe usando seus trajes habituais do *punk* urbano, posando como se fosse para um cartaz de campanha eleitoral. No canto direito superior, identificamos a sigla PCB, que imediatamente nos remeteria ao significado corrente Partido Comunista Brasileiro, se não fosse pela explicação, e também elemento suscitador do cômico, presente logo abaixo da sigla, apresentando-a como Partido do Chiclete com Banana. Acima da imagem, podemos ler a frase “Cuspa no prato que comeu”, ao usar este ditado popular Angeli nos permite pensá-lo sob a perspectiva do próprio Bob Cuspe, cuspir é a sua forma de reagir contra algo com o qual não concorda, desta maneira, votar no personagem seria cuspir/reagir contra a situação vigente. O convite a este ato de repúdio é reforçado pelo *slogan* presente no canto esquerdo inferior da página, onde lemos “Escarra Brasil”. Neste caso, Angeli faz um jogo com a expressão “Vota Brasil”, substituindo-o pela outra já citada, como se por meio desta inversão estivesse convidando seus leitores à



Fig. 18. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p.5

reagir contra o cenário político daquele momento.

Percebemos, assim, que a política e todo o aparato nela envolvido, os políticos, os partidos, são percebidos por Angeli com um extremo pessimismo devido à acidez utilizada em suas abordagens. Retomando o argumento da preferência em observar e representar o comportamento político, verificamos uma recorrência maior das atitudes impróprias dos personagens desse cenário, em uma demonstração de inconformismo do autor diante do observado e, ao mesmo tempo um diálogo com seu leitor para através do riso conduzi-lo à reflexão.

4.3. A Nova República: o que deveria ser e não foi

A historiografia brasileira costuma denominar o período posterior à ditadura militar como Nova República e junto a essa nomenclatura existiu todo um leque de expectativas carregadas de esperança num profundo processo de transformação da sociedade brasileira, desencadeado pela campanha por eleições diretas para presidente da República. Esse apelo partiu fundamentalmente dos grupamentos políticos mais à esquerda articulados com a sociedade civil organizada e desencadeou inúmeras manifestações de massas por todo o país. Artistas e intelectuais somaram-se ao ansioso clamor pela perspectiva de tempos de transformações sociais que se anunciavam. Porém, nem todos os esforços foram suficientes para vencer os interesses daqueles que

realmente ditavam as regras da transição, e a Nova República instalou-se com ares de velha, abortando o processo de sucessão direta, substituído por eleições indiretas por decisão do Parlamento Brasileiro.

Podemos compreender que toda esta expectativa está ligada diretamente à campanha das *Diretas, Já!*, um movimento estreitamente vinculado à “crise do modelo de desenvolvimento econômico e do Estado a ele associado e ao ressurgimento da sociedade civil” (RODRIGUES, 2003, p. 12).

De acordo com Alberto Tosi Rodrigues (2003, p. 13), no início da década de 1980 já era possível observar, na sociedade brasileira, um novo padrão de organização, marcado por uma densidade política e atuação militante diferente do observado no cenário antes e durante o regime militar.

(...) além desses dois fatores estruturais há um terceiro elemento, de ordem político institucional, que ajudou a compor o cenário em meio ao qual emergiu e desenrolou-se a campanha pelo restabelecimento de eleições diretas para presidente. Era a própria estratégia desencadeada pelos articuladores políticos do regime para a transição, que visava mantê-la, tanto quanto possível, sob controle. Essa estratégia consubstanciava-se num jogo de concessões e de restrições alternadas, que envolvia normatizações referentes aos partidos, aos processos eleitorais e, especificamente, à composição do Colégio Eleitoral que elegeria o presidente. Se as Diretas ganhassem. (RODRIGUES, 2003, p. 14)

Embora a revista *Chiclete com Banana* tenha surgido apenas em outubro de 1985, podemos afirmar que o cenário de fundo para seu surgimento começou a ser elaborado na campanha das *Diretas, Já!*, processo desenvolvido de janeiro a abril de 1984. O mesmo, por sua vez, pode ser percebido como um resultado da política de distensão iniciada desde 1974, no governo de Ernesto Geisel. Portanto, acreditamos ser necessária uma breve caracterização deste movimento a fim de compreender as insatisfações com a Nova República expressas no traço de Angeli.

Na grande maioria dos contextos em estágio de organização para processos de mudanças, sejam elas pequenas ou grandes, há um elemento chave, um fator desencadeador de uma série de acontecimentos que assumem proporções crescentes. Na paisagem por nós observada, esse elemento foi a emenda Dante de Oliveira. Tratava-se de um projeto de emenda constitucional protocolado em 1983 pelo deputado federal do estado do Mato Grosso, Dante de Oliveira, daí o nome pelo qual o projeto ficou conhecido, que propunha alterações significativas nas regras para as eleições para presidente da República. As mesmas deveriam realizar-se no ano seguinte e de forma indireta, maneira como vinham sendo realizadas as eleições desde o estabelecimento do regime militar. O projeto do deputado apresentava a proposta de que as eleições fossem realizadas por sufrágio universal. Foi a “fagulha” necessária para que tivesse início a discussão em torno da retomada das eleições diretas para presidente da República.

Protocolada, a emenda recebeu apoio de vários setores da sociedade civil.

É importante destacarmos que o apoio dado por diversas entidades da sociedade civil à emenda Dante de Oliveira retirou do âmbito meramente legislativo o monopólio dessa discussão política, tornando a disputa pró ou contra eleições diretas para Presidência da República um tema debatido pelos mais amplos setores da sociedade brasileira. (MENDONÇA, 2004, p. 15)

Oficialmente, o movimento começou com o comício realizado em 12 de janeiro de 1984, na cidade de Curitiba, evento considerado a abertura da campanha. Mas, desde a protocolação da emenda até o referido comício, todo um cenário foi armado e a opinião pública mobilizada em torno deste clamor que acabou por reunir várias vozes e pedidos sob um único grito de “eleições diretas”. A campanha serviu para congregar vários outros setores sociais organizados⁴², dispostos a outras reivindicações em torno de um projeto maior, avançar na luta por um governo de caráter social-popular no Brasil.

Contando com o apoio destes diversos setores, e cada vez mais abrigando sob sua sombra novos adeptos, o movimento foi adquirindo proporções imensas, revelando o anseio popular por mudanças sociais e políticas mais profundas. Comícios foram realizados em várias cidades do país, os grandes partidos de oposição ao regime militar, PMDB, PDT, PTB e PT, assumiram a liderança do movimento e, muito importante tam-

42. Entre estes grupos podemos citar a Igreja Católica, por meio da ação das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), as organizações de bairro agrupadas sob a sigla MAB (Movimento Amigos do Bairro), o Novo Sindicalismo, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), entre outros. In: ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Editora Vozes, Petrópolis, 1984. MENDONÇA. *A condensação do “imaginário popular oposicionista” num significativo vazio: as “Diretas Já”*. 2004. Disponível em http://lasa.internacional.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/DeMendoncaDaniel_xCD.pdf Acesso em: 06 de setembro de 2010.

bém, houve a adesão de intelectuais e artistas dos mais variados segmentos, emprestando sua imagem e sua voz à campanha, entres eles estavam os atores Lúcio Mauro e Irene Ravache, e os cantores Chico Buarque, Maria Bethânia e Simone (RODRIGUES, 2003, p. 46-56). Mas a artista que pode ser considerada a própria personificação da campanha foi a Fafá de Belém, além dela, Elba Ramalho também pôs sua popularidade à favor da campanha, assim como o jogador da seleção brasileira de futebol Sócrates. O grande animador dos comícios era o locutor-comentarista esportivo Osmar Santos. “Ao fim de cada comício ele entoava o hino nacional brasileiro, que a multidão cantava vibrantemente, cumprindo assim o ritual com que a oposição demonstrava seu patriotismo” (SKIDMORE, 1989, p. 468).

O ponto alto, momento de maior expectativa do processo, foi o dia 25 de abril de 1984, data de votação da emenda Dante de Oliveira. Se aproximava o instante que iria expor finalmente se os meses de intensa campanha realizada anteriormente haviam criado as condições para a obtenção dos resultados esperados. Porém, toda a expectativa foi frustrada pela rejeição da proposta por uma diferença de 22 votos apenas. Eram necessários 320 votos de um total de 479 congressistas, mas recebeu 298, sendo, dentre estes, 55 de deputados pertencentes ao PDS (SKIDMORE, 1989, p. 471). Essa frustração refletiu-se de imediato, via pronunciamento de jornalistas e outros grupos simpáticos ao movimento da Diretas nos meios de comunicação, e, tomando de empréstimo a expressão de Alberti Tosi Rodrigues, podemos dizer que “começava aí a

apagar-se o fogo do ‘já’” (2003, p. 94).

Na sequência da derrota da proposta, teve início o arrefecimento do movimento, pois, rejeitada a emenda perdeu-se o rumo propulsor da campanha, retirando da mesma, aos poucos, sua expressividade, levando-a à minguar até dividir-se entre aquele que ainda desejavam seguir com a reivindicação e os que optaram por negociar com o governo para, entre os espólios da guerra, reservar para si seu próprio quinhão. Entre estes do segundo grupo encontrava-se Tancredo Neves. Seu nome como candidato para eleição, via Colégio Eleitoral, foi de certa forma bem visto pelos militares, pois, entre as vozes atuantes na oposição ao regime a de Tancredo se apresentava como a mais amena, menos radical. De acordo com Rachel Meneguello, o processo que levou à abertura e eleição de Tancredo Neves “deu-se sob as bases institucionais e políticas do regime autoritário” (1998, p. 80), ou seja, a transição não fugiu ao controle dos militares. A autora ainda afirma que a maioria dos partidos, com exceção do PT, apoiou a ideia de um projeto de redemocratização encabeçado pelo PMDB (MENEGUELLO, 1998, p. 81).

De acordo com as proposições de Meneguello, podemos compreender que o elemento unificador para o surgimento da Aliança Democrática, coligação entre PMDB e PFL (Partido da Frente Liberal), foi a cisão interna ocorrida no PDS. Essa divisão foi decorrente da escolha para candidato à presidente, devido a algumas discordâncias em torno da indicação de Paulo Maluf, dando origem à Frente Liberal, “agrupamento político majoritariamente identificado com o regime anterior, mas de apoio à transição

moderada” (MENEGUELLO, 1998, p.81). A referida coalizão lançou a chapa composta por Tancredo Neves (PMDB) para o cargo de Presidente da República e José Sarney (PFL) para o cargo de vice-presidente.

Recebendo apoio do Colégio Eleitoral, que acreditava ser Tancredo Neves a melhor opção para uma transição moderada, o referido candidato venceu o pleito contra Paulo Maluf, candidato do governo, e estava formada a base sobre a qual seria realizada a transição para um governo civil. Entretanto, numa virada do destino, a situação tomou contornos inesperados, pois, antes mesmo de tomar posse, Tancredo Neves foi internado de emergência em decorrência de problemas de saúde e submetido a cirurgia digestiva. Após intenso tratamento foi acometido por uma infecção generalizada que o levou à morte. Em decorrência do fato José Sarney, vice em sua chapa, assumiu o cargo de presidente da República. Tendo em vista a origem política do referido candidato, primeiro a UDN, depois a ARENA e, em seguida, o PDS (criado para abrigar os políticos da ex-ARENA), no momento da instituição da Nova Lei Orgânica dos Partidos, retirando-se dele em 1985 para criar o PFL, podemos compreender que o poder político acabou por garantir a continuidade do esquema político que deu sustentação ao regime militar, agora sob a batuta direta de seus aliados civis (MENEGUELLO, 1998, p. 81-88).

Podemos perceber que toda a euforia, e a conseqüente frustração decorrente dos rumos tomados pelos acontecimentos em questão, reflete-se em alguns momentos da produção de Angeli quando o mesmo se refere à Nova República.

Compartilhamos com Flores (2002, p. 119) a ideia de que para os intelectuais do humor os resquícios da ditadura não desapareceram porque, em sua concepção, a “Nova República” ainda não havia se efetivado. Portanto, a partir desta perspectiva e da análise de trechos da publicação veiculados à conjuntura brasileira dos anos 1980, podemos verificar essa constante referência ao “entulho autoritário” deixado pelo recém-acabado regime militar.

Podemos identificar essa crítica aos vestígios do antigo regime, ainda presentes no novo, em uma série de “previsões” feitas por Angeli na história desenvolvida em página dupla sob o título “Dez previsões para 86”. Entre os mais variados assuntos como música, comportamento, televisão, entre outros, nosso autor ironiza as situações por ele observadas, e entre as dez demos destaque aqui uma em especial:

A imagem, é justamente a última previsão, trata-se de uma narrativa visual em um quadro composto, pois o mesmo é dividido em dois, para expressar uma ideia de movimento da cena e assim tornar possível a transmissão da mensagem. Na primeira parte do quadro podemos observar um homem com vestimen-



Fig. 19. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 2. Circo Editorial, dezembro de 1985, p. 27

tas que normalmente nos recorda um político, a categoria a qual pertence é reforçada pelo seu discurso “Na frente sou liberal!”, e pela frase explicativa, a tal previsão, abaixo do desenho “Na política, sentiremos o sabor da mistura de alhos com bugalhos.” No segundo quadro observamos o mesmo homem, agora de costas, no balão está escrito a continuação da sentença iniciada no quadro anterior “...já nas costas...”, e nas mãos dele um cassetete, oculto aos que o observam pela frente. A ironia presente no quadro está justamente na oposição entre a palavra liberal, adquirindo no caso um duplo sentido, tanto daquele que tem opiniões flexíveis como numa referência ao PFL, criado por Sarney, e que entra em oposição ao quadro seguinte revelando os resquícios da origem autoritária deste agora auto anunciado liberal, representado por um dos símbolos da violência do Regime Militar, o cassetete, usado tanto na repressão aos movimentos públicos contra a Ditadura como nos espancamentos e em sessões de tortura sofridas pelos opositores do regime, principalmente no período conhecido como “os anos de chumbo” (Governo Médici - 1969/1974).

A Frente Liberal aparece também no primeiro número da revista na série cômica de imagens intitulada “New Look”. Nela, Angeli apresenta vários exemplos de penteados: igreja, rock carioca, PDS, Nova República, dívida externa, INAMPS, Frente Liberal, rock paulista, terror nuclear, dona Solange. Todos acompanhados de textos explicativos que auxiliam a comicidade das imagens, pois o autor joga com jargões da moda para desenvolver suas críticas aos elementos escolhidos para a composição da

série de imagens. Observemos o modelo Frente Liberal:

Observamos um personagem com um corte de cabelo que, observado pela frente, parece ter um aspecto moderno, vinculado a ideias liberais, próximo dos cortes de cabelo da juventude urbana da época, porém, visto por trás o corte não tem nada de inovador, ou mesmo de liberal, pois se mostra bastante ligado à tradição, especialmente parecido com cortes de cabelo típicos dos militares. Assim como a imagem explorada anteriormente, esta também faz referência à aliança entre PMDB e PFL para conseguir eleger a dobradinha Tancredo/Sarney, pois o projeto de retorno do poder às mãos dos civis por via indireta foi produto da conciliação com os conservadores, uma transição pactuada que visava ainda manter os laços com a perspectiva militar de manutenção do controle social, haja vista que o próprio Sarney era membro da antiga ARENA, continuou no mesmo partido quando este se transformou em PDS, afastando-se dele para fundar o PFL devido a divergências dentro do PDS que levaram à indicação de Maluf como candidato a Presidente da República, porém, mesmo em outro partido, Sarney carregou consigo o apoio que tinha junto aos militares, conseguindo êxito nesta investida ao lado de Tancredo Neves.

Percebemos nova referência a esse entulho autoritário, herdado do regime mili-



Fig. 20. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985, p. 4

tar, numa sequência de charges distribuídas em duas páginas da edição número 3 da publicação. As imagens são sugestões de fantasias para carnaval, cujo texto de abertura é o seguinte: “Se o leitor acha besteira falar em fantasia, agora que o carnaval já passou ou está marcando, meu chapa, pode cair na folia porque neste paiseco é carnaval o ano todo, haja saúde!”. Das onze imagens escolhemos três que oferecem elementos para exemplificar nossa observação sobre a evidência dos resquícios do regime militar na Nova República, ressaltados pelo nosso artista. Observemos a primeira:

Mais uma vez o alvo escolhido para ser representado é um político, curiosamente sem a mão esquerda, e na direita, a única restante, segura todas as pastas representando os ministérios. A sentença abaixo da imagem explicita melhor a situação e dá suporte à comicidade que ela tenciona suscitar, pois acima podemos ler a denominação **NOVO MINISTÉRIO**, e, logo abaixo dela, temos a seguinte descrição: “Fantasia simplérrima. Corte sua mão esquerda – não me pergunte como – e deixe todas as pastas pra direita segurar. Sucesso garantido”. Assim como a Nova República, o Novo Ministério, dela decorrente, trouxe agregado a si valores herdados do regime militar. Entre estes, a aversão à esquerda – nitidamente visível na mutilação do personagem – e o acúmulo das pastas nas mãos, literal e figurativamente, da direita. Pois, como um acordo feito ainda no período de transição, a distribuição das pastas após as eleições seguiu o quadro de articulações formado no momento da sucessão presidencial, dessa

• NOVO MINISTÉRIO



FANTASIA SIMPLÉRRIMA. CORTE SUA MÃO ESQUERDA – NÃO ME PERGUNTE COMO – E DEIXE TODAS AS PASTAS PRA DIREITA SEGURAR. SUCESSO GARANTIDO.

Fig. 21. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986, p. 12

maneira, a maioria dos ministérios foi distribuída entre membros do PMDB e PFL (MENEGUELLO, 1998, p.89-93)⁴³.

A segunda imagem cômica da sequência escolhida apresenta uma representação da Aliança Democrática. Como já foi explicado anteriormente, trata-se da coligação política entre PMDB e PFL para disputar o cargo para presidente da República através da eleição via colégio eleitoral, tendo como resultado a eleição de Tancredo e a posterior posse de Sarney. A imagem apresenta dois homens unidos, como se fossem gêmeos siameses, idênticos nas feições e nas vestes, divergem apenas na direção para onde apontam, pois cada um aponta em oposição ao outro, situação reforçada pelo conteúdo dos balões de cada um deles. Em um lemos “Vamos pra a esquerda!”, e no outro “Não! Vamos pra direita!”. Podemos entender esta imagem como uma crítica à composição um tanto quanto inusitada da Aliança Democrática, pois agregava um partido nascido como oposição, mas, nesse caso, um setor que já dialogava com os detentores do poder para obter alguns benefícios durante a transição, e um partido recém-criado com a



Fig. 22. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986, p. 13

43. Embora o Ministério no governo de Sarney tenha sido uma combinação entre líderes do PMDB e do PFL, dando uma continuação ao pacto partidário de transição estabelecido pela Aliança Democrática, o segundo foi contemplado apenas com quatro pastas, entre os ocupantes os mais conhecidos eram: Marco Maciel (Educação), Olavo Setúbal (Relações Exteriores) e Aureliano Chaves (Minas e Energia). Os membros do PMDB ocuparam as pastas restantes, entre os nomes mais importantes temos: Fernando Lira (Justiça), José Aparecido (Cultura), Pedro Simon (Agricultura), Waldir Pires (Previdência Social) e Almir Pazzianotto (Trabalho) (SKIDMORE, 1989, p. 497).

pretensão de livrar-se da ligação explícita com o autoritarismo militar, que, entretanto, ainda carregava consigo os valores e perspectiva ideológica do mesmo.

A última imagem cômica selecionada para este tema também faz parte da série “As fantasias para 86”. É a última sugestão de fantasia proposta pelo cartunista, e diz respeito exatamente à própria Nova República. Ela é representada por um homem com as vestimentas comumente usadas pelos políticos (paletó, óculos, pastas sob braços), entre outras categorias. O texto explicativo abaixo da imagem já expressa muito bem sua mensagem: “Nada mais moderno que coisas antigas. Vasculhe uma loja de roupas usadas, componha sua fantasia e saia dançando logo que a orquestra atacar ‘muda Brasil’.”

A comicidade da imagem é reforçada pelo detalhamento dos itens, destacados por setas que explicam a composição do “visual”. Em sentido horário temos: 1) cabelos do tempo da brilhantina; 2) gravata dos anos Costa e Silva; 3) paletó do período Médici; 4) nomes no bolso do colete dos tempos de Geisel; 4) caneta dos anos Vargas; 5) abotoaduras dos anos Castelo; 6) pasta do tempo da onça; 7) ouvidos do tempo do bolerão. Como explicado pelo texto citado anteriormente, nada de novo, apenas peças antigas guardadas no armário que bem arrumadas neste outro conjunto parecem novas e podem ser muito bem apresentadas como uma proposta moderna e inovadora.



Fig. 23. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986, p. 13

Chamamos a atenção em especial para um item que não diz respeito ao período militar, mas a outro presidente que também estabeleceu uma ditadura no país: a caneta de Vargas. Provavelmente nesta passagem, Angeli fez uma referência ao episódio envolvendo o cartunista Henfil, grande mente pensante do *Pasquim* e feroz combatente da ditadura militar. Ao perceber os rumos tomados pelo arranjo eleitoral que levou a articulação Tancredo/Sarney à vitória, indignado, escreveu uma crônica censurada pela *Isto É*, e posteriormente publicada em um livro seu, editado pela *Record*, na qual elaborava um comentário sobre a herança varguista sobre a qual foi assentada a candidatura de Tancredo, e finaliza afirmando que o mesmo não deveria ter herdado a caneta de Vargas, mas o seu revólver (FLORES, 2002, p. 134-135).

Podemos perceber, a partir da análise das imagens cômicas selecionadas, que a imagem construída por Angeli sobre a Nova República está carregada de pessimismo em relação à política como um todo e também de um grande desencanto expresso pela expectativa gerada no processo de redemocratização, e que resultou em uma transição na qual as esperadas transformações que um processo de ruptura radical poderia engendrar, foram substituídas pelo conservadorismo das soluções pelo alto, dos acordos excluindo os “de baixo”, típicas das transições políticas brasileiras.

4.4. A esquerda na Nova República: um grupo sem lugar

Década de 1980, o regime militar, que desde 1964 instaurara uma ditadura no país, estava dando seus últimos suspiros, e diante do “moribundo”, seus herdeiros se preocupavam com o destino do seu mais protegido bem durante vinte anos, o comando do país. Na contramão das preocupações dos militares com a segurança e a ordem, um grande clima de euforia disseminou-se em meio à população, afinal, a expectativa de grandes mudanças não estava descartada. A campanha pelas eleições diretas contribuiu para a divulgação dessas ideias entre a maioria da população. Todo um cenário de ruptura e renovação estava se configurando mas... o que era para ser não foi, tivemos a transição para um governo civil orientada pelo ritmo militar. A campanha das *Diretas, Já!*, tão veemente, teve seu grito sufocado e a esquerda ficou, de certa forma, “perdida”, nesse novo cenário. Toda essa situação não passou despercebida aos olhos de Angeli, analista e cidadão.

Procuraremos trabalhar este recorte voltado para o olhar sobre a esquerda nesse novo cenário, configurado a partir do fim do regime militar, por meio das tiras do personagem Meiaoito, um ex-guerrilheiro atordoado em meio à confusão da Nova República. Devemos ressaltar a recorrência desse tema, presente em outros espaços da publicação, mas acreditamos que o referido personagem oferece mais opções de comi-

cidade a serem exploradas, assim como, também, uma recorrência maior em relação ao tema selecionado.

Para analisar as tiras deste personagem, seguimos a ideia da comicidade presente na inversão dos papéis, discutida por Propp (1992, p. 144-148), pois, após a redemocratização e a realização da transição de forma lenta e gradual, seguindo as expectativas dos militares, a esquerda em sua maioria, especialmente o PT, não apoiou esse modelo de transição (MENEGUELLO, 1998, p. 81). Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, diferentemente do que se passou na Argentina e na Bolívia, onde ocorreu o que o referido autor chama de transição por colapso, no Brasil a transição foi realizada de forma acordada, ou pactuada, a partir do momento em que se abandonou a proposta do retorno imediato das eleições diretas em prol de uma candidatura por via indireta de Tancredo Neves. Nesse acordo, que ditou os ritmos da transição, partidos como o PT e outros partidos de orientação socialista ficaram de fora do jogo político (SILVA, 2003, p. 273). Neste sentido, para não serem excluídos do novo espaço político, alguns dos que atuaram no processo de abertura a favor de uma ruptura definitiva e imediata com o regime militar, adotaram uma postura mais moderada no cenário político pós ditadura. A própria indicação de Tancredo Neves para encabeçar a chapa oposicionista pode ser vista como um exemplo desta inversão de papéis durante a abertura, pois o mesmo atuou durante a campanha a favor das eleições diretas para Presidente da República, mas, ao contrário de Ulysses Guimarães que sempre se mostrou como porta-

voz do movimento, aderiu em pouco tempo à abertura de negociações com os militares e setores liberal-conservadores, o que contribuiu para sua indicação à sucessão presidencial (SILVA, 2003, p. 274).

Nesse arranjo, os que não alteraram sua postura terminaram sem espaço na nova paisagem política, na verdade, o Partido dos Trabalhadores e algumas personalidades de esquerda de outros partidos. Angeli transfere o incômodo e perplexidade dessa esquerda radical para o personagem Meiaoitto.

No primeiro quadro vemos o Meiaoitto junto ao seu companheiro Nanico em uma mesa de bar; o guerrilheiro começa a relembrar dos antigos colegas do período de luta contra o regime militar, no segundo quadro o personagem se questiona sobre a própria situação, sobre o que fora outrora e como está agora; nos dois primeiros quadros, Nanico sempre responde com um evasivo “é”, mas a partir dele se obtém o efeito cômico



Fig. 24. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 11. Circo Editorial, setembro de 1987, p. 14

da tira, pois no terceiro quadro ele assume a ativa da situação, ao responder à pergunta feita por Meiaoitto no quadro anterior e proporcionar a inversão de falas quando o próprio Meiaoitto passa a utilizar o “é” usado por Nanico nos quadros anteriores, porém, mais no sentido de uma confirmação da fala de seu companheiro.

Podemos perceber que o personagem ao mesmo tempo em que reclama da mudança de posição dos seus antigos companheiros, reflete sobre a sua atual posição, ou falta dela. Verificamos nisso uma posição do cartunista frente ao cenário político da época, no qual a inversão de papéis era risível e, portanto, seguindo a linha de pensamento de Propp, ridícula. Ainda no alto da página onde foi publicada a tira, podemos observar a seguinte frase: “Nova República: vinte anos de ditadura e quatro de merda pura”.

Na frase citada, percebemos, para além da acidez humorística do cartunista, o seu refinamento intelectual, pois, para entender tanto a charge quanto a tira é necessário, como já mencionamos, um conhecimento prévio do contexto histórico e político, pois “a charge é uma forma de comunicação condensada com muitas informações, cujo entendimento depende de um conjunto de dados e fatos contemporâneos ao momento específico em que se estabelece a relação discursiva entre produtor e o receptor” (GURGEL, 2003, p. 3), e, portanto, não abre espaço para interpretações completamente fora dos seus propósitos. Trata-se de uma linguagem com intenção determinada. Desta maneira, levando em conta o conteúdo político contido na tira cômica analisada, assim como na página onde está inserida, compreendemos que Angeli, embora escrevesse

para o público em geral, introduzia no seu trabalho elementos do contexto social e político como se falasse por meio das suas criações.

Para o personagem, o tempo não passou; mesmo diante do cenário que observa, ele espera uma revolução, uma luta armada para transformar todo aquele contexto, aos olhos dele, insatisfatório. Agindo dessa maneira, o personagem aparece ao leitor como um apaixonado em demasia por sua causa num contexto que não mais o incorpora, portanto seu deslocamento, sua incapacidade de mudar o discurso, encontrar outro lugar o torna ridículo, e portanto suscita o riso.

Na outra imagem, podemos observar o nosso guerrilheiro em uma triste cena; ao contemplar um copo vazio (subentendendo-se que ele está bêbado), o personagem devaneia sobre seu próprio momento histórico e o exprime através do seguinte lamento: “Este país está um cocô. Não aguento mais! Se ao menos eu tivesse uma metralhadora!”.

Acima da imagem há a seguinte chamada:

Camaradas! Nem tudo está perdido. Depois de vinte anos sufocados pela mais ferrenha ditadura militar, nosso ideal continua sendo a revolução. O poder, que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza, está prestes a ser deflagrado pela vitoriosa marcha do proletariado. O povo sairá às ruas carregando nos ombros o meu, o teu, o nosso grande líder: Meiauito.

Inserido em um pequeno quadro, logo acima de Meiaoitto, está a clássica imagem de Ernesto “Che” Guevara. No entanto, o trecho de uma famosa frase do referido guerrilheiro foi alterada para “Hay que endurecer o caraco!”, para reforçar o efeito cômico.

A imagem e o texto estão em uma relação de complementaridade, e, mais uma vez, nos remete à ideia da comicidade de inversão proposta por Propp, pois o texto apresenta o personagem como a solução para uma situação insatisfatória aos olhos do artista, quando o leitor sabe que o próprio personagem já não encontra mais espaço de atuação nesse novo cenário. A mistura de lamentação e ilusão ao mesmo tempo revela o tragicômico da proposição, pois ter uma metralhadora não lhe restituiria lugar algum no contexto novo, mas reafirma sua incapacidade de adequação.

Essa ideia do deslocamento do personagem em relação à atual sociedade é um recurso muito explorado por Angeli, retomamos a análise de Elio Chaves Flores sobre o fato de que a partir da década de 1980 surgiu uma tendência entre chargistas e cartunistas de analisar o comportamento e não mais os atos políticos, ou seja, de buscar revelar a cultura política. Verificamos que nosso artista, Angeli, ressalta essa sensação de não pertencimento daqueles que persistiram em assumir posturas vinculadas ao pensamento de uma esquerda radical nessa Nova República, construída sob orientação de um gru-

CAMARADAS!

NEM TIPO ESTÁ PERDIDO, DEPOIS DE VINTE ANOS SUFOCADOS PELA MAIS FERRENHA DITADURA MILITAR, NOSSO IDEAL CONTINUA SENDO A REVOLUÇÃO, O PODER, QUE CRESCE SOBRE A POBREZA E FAZ DOS FRACOS RIQUEZA, ESTÁ PRES-
TES A SER FLAGRADO PELA VITORIOSA MARCHA DO PROLETARIADO, O POVO SAIRÁ
AS RUAS CARRREGANDO NOS OMBROS O MELHOR, O NOSSO GRANDE LÍDER:



Fig. 25. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 2. Circo Editorial, dezembro de 1985, p. 5

po totalmente contrário a ideias mais radicais, e ele brinca com essa situação em seu humor irônico, caracterizando Meiaoitto como o “último dos barbichinhos”, indica a situação de isolamento e impotência daqueles que não se adequaram aos “novos tempos”.

A história apresentada ocupa toda uma página da revista e inicia com a seguinte chamada antes do título: “Enquanto a direita dorme, nosso incansável militante e seu fiel militantezinho procuram desesperadamente por uma maldita ficha telefônica e um orelhão...”. Verificamos essa sensação do deslocamento à qual temos nos referido desde o título da história, pois Angeli usa o artifício de mencionar o CVV⁴⁴ para lançar mão do recurso cômico da ação do Meiaoitto, pois, per-



Fig. 26. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 2. Circo Editorial, dezembro de 1985, p. 8

44. O CVV (Centro da Valorização da Vida) é um das organizações não-governamentais (ONG) mais antigas do Brasil. Fundada em 1962 por um grupo de voluntários, foi reconhecida como entidade de utilidade pública federal pelo decreto lei nº 73.348 de 20 de dezembro de 1973. Sua atuação baseia-se essencialmente no trabalho voluntário de milhares de pessoas distribuídas por todas as regiões do Brasil. Sua principal iniciativa é o Programa de Apoio Emocional realizado por telefone, chat, e-mail, VoIP, correspondência ou pessoalmente nos postos do CVV em todo o país. Trata-se de um serviço gratuito, oferecido por voluntários que se colocam disponíveis à outra pessoa em uma conversa de ajuda e preocupados com os sentimentos dessas pessoas. Disponível em <http://www.cvv.org.br/site/conheca.html> acessado em 30 de agosto de 2010.

dido, a única saída é recorrer aos velhos companheiros de luta utilizando um telefone público, desabafando suas preocupações e buscando desesperadamente auxílio para a resolução de uma situação para a qual o mesmo já tem conhecimento que não há alternativa. Através do diálogo de Meiaoitto com seu interlocutor podemos perceber o vazio deixado no personagem pela ausência de uma luta, de um ideal, de um lugar de pertencimento político, a tal ponto que o faz perder a noção do absurdo contido em suas próprias ações, pois, de madrugada, ele telefona para o secretário do partido para discutir política, tema apresentado como razão motivadora da sua existência. Acaba por ser repreendido por essa atitude, que não encontra mais espaço nos tempos da Nova República, nem nas práticas da própria esquerda, adequada à conjuntura de então.

Outro tema para críticas que encontramos nas histórias de Meiaoitto, foi a questão da anistia “ampla, geral e irrestrita”, que se caracterizou no governo do general João Baptista Figueiredo, terminando por contemplar também os envolvidos nas torturas, desaparecimentos e assassinatos durante o regime. Observemos a seguinte história:



Fig. 27. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 2. Circo Editorial, dezembro de 1985, p. 9

Assim como a primeira tira cômica analisada neste tópico, o humor da história “Recordar é viver” também reside na inversão de papéis. O cenário onde se desenvolve a história é um bar; no ambiente, desta vez sem a presença do seu companheiro Nanico, Meiaoitto desenvolve uma conversa e demonstra muita empolgação ao falar do seu passado de ativista político ao seu interlocutor, comenta os grupos de orientação socialista dos quais participou, como se estivesse conversando com um profundo conhecedor da atuação deles, e é neste ponto que reside a comicidade da situação, pois ao questionar seu companheiro de cena se ele já havia atuado na política e a qual grupo ele pertencia, o mesmo diz que era do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), um dos órgãos repressores durante o regime militar. Desta maneira, observamos a crítica a esta amplitude com que foi realizada a anistia, pois ao se estender tanto aos envolvidos nos movimentos contra o regime quanto para os que atuavam a favor do mesmo, eximiu de julgamento pessoas envolvidas em crimes contra os direitos humanos, que após tal processo puderam seguir impunemente suas trajetórias com carreiras militares e policiais intocadas nos quadros da “Nova República”.

Para encerrarmos nossa discussão sobre a visão de Angeli a propósito da esquerda no novo cenário político, utilizaremos mais uma passagem do personagem na revista, observemos:



Na tira acima, Meiaoitto encontra-se na banheira de Rê Bordosa, e, assumindo não apenas o posto da personagem, adota também sua postura e começa a lamentar-se sobre os rumos dados pela ditadura tanto para os seus companheiros de partido quanto para ele. Dando ênfase às duas últimas sentenças expressas no segundo e terceiro quadro “Jogou meus companheiros ao mar... E eu nesta maldita banheira!!”, verificamos no desabafo do ex-guerrilheiro, que aos sobreviventes dos anos de ditadura restou apenas o consolo (ou a culpa) de recordar os tempos de luta e agora apenas contemplar (?!) a configuração do novo cenário onde não há mais lugar para boinas e metralhadoras.

Fig. 28. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986, p. 16

4.5. Ribamar, nosso presidente: o poder executivo através do traço de Angeli

Se o resultado da redemocratização configurado no que se passou a chamar “Nova República” já aparecia como uma visão não muito agradável aos olhos do nosso cartunista, não seria surpresa alguma perceber que o poder executivo tampouco o agradava. Dessa maneira, a figura do Presidente da República, José Sarney, foi um grande alvo para o humor mordaz de Angeli.

De acordo com Elio Chaves Flores, havia um certa tendência nos intelectuais do humor, ao longo da década de oitenta, em ressaltar os traços do regime militar, presentes ainda na Nova República, especialmente o autoritarismo. Portanto, “não seria de se estranhar que a figura do presidente passasse a ser a representação preferida em que cronistas e caricaturistas explorariam o lado cômico do viés autoritário” (FLORES, 2002, p. 109).

O político que durante o regime militar atuou na ARENA, saindo dela para formar a Aliança Democrática com Tancredo Neves teve como nuance mais ressaltada na sua caricatura, elaborada pelos intelectuais do humor da época, o autoritarismo herdado das vinculações políticas anteriores. Angeli, não deixou de expressar no seu trabalho essa visão sobre o Presidente, e carregando na acidez do seu humor, teceu críticas for-

tes ao mesmo, como apresentaremos a partir de agora.

Identificamos a primeira aparição de Sarney no editorial da edição número 13, publicada em abril de 1988. O editorial, todo feito em quadrinhos, tem como título o vocábulo da língua inglesa *Down!*, termo geralmente utilizado para referir-se a algo que não está bem, pois indica a direção para baixo. Composto por sete quadros, em cada um deles observamos diversos setores sociais reclamando de algo que lhes incomoda. O primeiro quadro mostra três garotas vestidas totalmente de preto, e como imagem de fundo um muro pichado, e, pela contextualização da cena, subentende-se serem góticas. O desabafo desse grupo é expresso pela fala de duas personagens, a primeira diz “As coisas estão muito caidaças... chatas, sem perspectivas..” e a segunda completa o lamento da seguinte maneira: “Não dá ânimo nem pra ser pessimista”, à terceira resta complementar o quadro com seu rosto coberto pelos cabelos e os braços cruzados, num gesto como se estivesse compartilhando do mesmo sentimento que as suas companheiras de cena.

No segundo quadro vemos um personagem aparentando ser um empresário, pois sua fala e a composição do cenário sugerem isso, afirmando o seguinte: “Não tá bom, não! Aliás, tá indo de mal a pior! Só este mês faturei apenas setecentos e oitenta e dois bilhões e quinhentos milhões de dólares, porra! Assim não dá! Assim não dá!”. Nessa



Fig. 29. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 13. Circo Editorial, abril de 1988, p.4

cena observamos uma situação onde o autor explora a ironia da mesmo, pois os empresários continuam ganhando bem, em contraste com o resto da população, porém, sempre querem mais.

O terceiro quadro reproduz encontro entre dois amigos no *happy hour*, mas através do diálogo entre ambos percebemos que a situação não anda tão “happy” assim, pois, ao primeiro que pergunta: “A barra tá pesada! Por acaso você tem usado camisinha?”, o segundo responde: “Pra falar a verdade não tenho usado nem o pau!”. Logo, a situação estava tão crítica a ponto de afetar a própria vida sexual do personagem.

Em seguida, o desabafo de um dona de casa através das seguintes palavras: “Ah, quer saber? Não lavarei mais louça, não recolherei mais o lixo, não lavarei mais o vaso do banheiro, não limparei mais bunda de criança... que essa merda exploda!”. Ou seja, a dona de casa, por não ser remunerada pelas atividades exercidas, mesmo sendo as mesmas importantes para a manutenção de uma residência, encontra na ameaça de suspensão das suas atividades a única alternativa para, enfim, expressar também sua indignação.

Até mesmo o próprio Angeli é representado no quinto quadro, através do personagem “Angeli em crise”, seu alter ego; cabisbaixo, debruçado sobre sua prancheta ele lamenta “Não tenho mais vontade de espiar mulher pela janela... Não tenho mais ânimo pra me masturbar... Sexo, então, coisa mais sem graça!”.

Nem mesmo as crianças escapam à sua lente no editorial. A indiferença delas em

relação ao cenário e a vulgaridade nas expressões é ressaltada nas respostas dadas a uma hipotética pergunta, pois não aparece explícita, da seguinte maneira “Por mim... tô cagando!” e “Eu quero é que se foda!”.

Todos os personagens são apresentados de forma a se passar literalmente o significado da palavra *down*, verificamos em suas falas a insatisfação como algo constante e todos estão em um clima de depressão. Para desencadear o cômico neste caso o autor apresenta o culpado de todos estes problemas; no último quadro, temos a caricatura do presidente Sarney, também expressando sua insatisfação; contudo, diferente dos anteriores, na sua fala ele apresenta um culpado para toda a situação, usando todo o potencial oferecido pelo recurso da comicidade das palavras, encontramos o efeito risível quando o presidente afirma que **a culpa é toda do governo**, ou seja, dele mesmo. Além disso, a frase onde o mesmo afirma não entender nada de política denota a incapacidade e inadequação do mesmo para ocupar o cargo em que estava.

A imagem apresentada nos permite uma dupla interpretação. Em primeiro lugar, evidencia o despreparo de Sarney para o exercício da função, assumida inesperadamente, pois, ao afirmar que a culpa é do governo o mesmo assume sua própria incapacidade de gerir o país, e é nessa confusão de palavras que acabam por comprometer o próprio emissor do discurso onde reside o caráter risível da situação. Em segundo, percebemos que o último quadro completa todos os demais apresentando o culpado, na visão do cartunista, por todos os problemas econômicos e políticos existentes no

país e que geram a situação de desânimo geral apresentada nos quadros anteriores.

Para observarmos nossa próxima representação cômica, a do presidente José Sarney, acreditamos ser necessário retornar a Propp, mais precisamente à categoria risível por ele identificada como “homem-coisa”, pela qual o autor afirma que a representação do ser humano através de uma coisa é cômica “somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu” (PROPP, 1992, p. 75). As imagens escolhidas fazem parte de uma série de dez charges, distribuídas em quatro páginas da edição número 17 da revista, publicada em fevereiro de 1989. A série de charges tem como título “Ribamar. As mil e uma utilidades de um presidente”, e desde a sua chamada inicial, já carrega fortes ironias tanto em relação ao representado como ao contexto político como um todo:

Puxa, gente, o Brasil tem solução! Ainda há chance de transformarmos esta terra tão confusa numa nação inteligente e bem planejada. Mas, para isso, teremos que repensar o Brasil, remexer as estruturas. Nessa enorme máquina mal administrada, existe gente com grande potencial ocupando cargos inócuos, enquanto poderiam estar prestando relevantes serviços à sociedade e, aí sim, fazendo tudo pelo social. O Ribamar, por exemplo, tão valoroso maranhense, poderia estar sendo melhor utilizado pela comunidade. Como a “Chiclete com Banana” não é o tipo de revista que critica e não propõe soluções, apontamos algumas das mil e uma utilidades que o Sarney poderia ter se não estivesse

apenas esquentando o troninho lá no Palácio da Alvorada. (*Chiclete com Banana* n. 17. Circo Editorial, fevereiro de 1989. p.12.)

A partir da leitura do texto de abertura, verificamos a intenção cômica de Angeli ao propor outras utilidades para o alvo da caricatura, pois o presidente não tinha, segundo nosso autor, a competência necessária para exercer tal cargo. Eis algumas das funções que Angeli sugere para o “uso” do presidente:

A representação é acompanhada do seguinte texto:

APOIO PARA LIVROS

Se você já não aguenta mais aqueles dois elefantinhos ridículos e fora de moda apoiando os livros na sua estante, não pense duas vezes, substitua-os por dois modernos Sarneyzinhos, dando um algo mais à sua decoração. O par poderá ser formado por Sarney Filho, que se parece demais com o pai, não só fisicamente como também mentalmente.

Na imagem selecionada, observamos outro personagem em cena, ressaltado ainda mais no texto explicativo da imagem. Trata-se do pai do presidente, Sarney de Araújo Costa, de quem este adotou o nome, pois o mesmo foi registrado inicialmente como José Ribamar Ferreira de Araújo Costa. A partir de 1965,

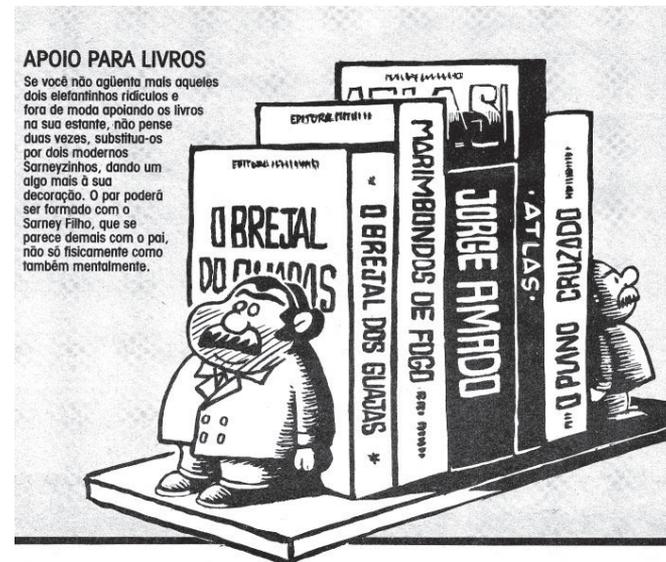


Fig. 30. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 17. Circo Editorial, fevereiro de 1989, p.12

adotou legalmente o nome José Sarney de Araújo Costa⁴⁵, tendo em vista a utilização das ligações do seu pai para sua carreira política. Nosso autor propõe o uso combinado do Sarney pai com o filho, tanto para expor a continuidade no jogo político coronelístico e suas tintas familiares, evidenciadas até os dias de hoje, como para citar as semelhanças entre ambos “não só fisicamente, como também mentalmente”; nas palavras do próprio autor.

Angeli também faz referência a duas obras de Sarney, *Marimbondos de Fogo*, livro através do qual conquistou o assento de número 38 da Academia Brasileira de Letras em 17 de julho de 1980, sendo o sexto ocupante da referida cadeira, cujo antecessor era o paraibano José Américo de Almeida. O outro livro apresentado na imagem, o *Brejal dos Guajas*, também é de sua autoria. Porém, a vaga na Academia Brasileira de Letras não foi suficiente para livrar Sarney da dura crítica a que seus livros foram submetidos; críticos, como Millôr Fernandes, não pouparam palavras na descrição da falta de qualidade dos escritos de Sarney assim como a pobreza intelectual dos mesmos. Dessa maneira, podemos verificar que a presença de tais livros na composição cômica não foi um acaso, mas um arranjo muito bem elaborado por parte do cartunista.

Além destes dois livros, percebemos também a presença de *O Plano Cruzado*, numa referência ao pacote econômico implementado durante o governo de Sarney, em 28 de fevereiro de 1986, o plano tinha por meta a contenção da hiperinflação que assolou o primeiro ano de governo. Com medidas como congelamento de preços e a conversão

45. Informações disponíveis em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=345>. Acesso em 30 de junho de 2011.

da moeda de Cruzeiro para o Cruzado, entre outras, o plano logrou um certo alívio nos primeiros meses de sua implantação, mas posteriormente revelou-se ineficaz, pois a inflação continuou a atingir níveis cada vez mais altos (MARQUES, 1988, p. 110-114).

Verificamos também a presença de um livro com o nome do autor Jorge Amado, sem especificar de qual obra sua se trata. Este recurso deve ter sido empregado propositalmente pelo desenhista com referência à admiração e amizade existente entre o presidente e o escritor. Ao ressaltar o nome do autor em lugar da obra, Angeli nos permite a associação à ideia da grande admiração nutrida por Sarney em relação a Amado. Por fim, nos surge, curiosamente, a presença de um atlas entre os demais livros apresentados. Neste caso particular, tomamos a liberdade de interpretar sua presença na cena cômica como uma possível referência à total falta de orientação do presidente. Acreditamos que Angeli tentou desta forma ressaltar, assim como nas demais aparições do personagem na revista, a total falta de capacidade do mesmo para a execução do cargo que ocupava.

Além desta sugestão existem outras como: porta-lápis, salivador de selos, peso para papel, marcador de página e pinguim de geladeira. Explicita-se a inutilidade e o caráter risível da figura mas, simultaneamente, Angeli traz para a sua peça de humor, uma clara consciência da cultura política do país e a persistência do caráter oligárquico da mesma.

Além das sugestões que remetem a coisas, temos mais uma vez a recorrência à

comicidade das ações, pois o cartunista utiliza expressões populares para atribuir funções, segundo ele, mais úteis para o presidente, entre elas a seguinte:

Acima da imagem temos o seguinte texto:

ENCHEDOR DE LINGUIÇA

Na verdade, desde que o Sarney começou a galgar os primeiros degraus da vida pública, lá no distante Maranhão, ele não tem feito outra coisa senão encher linguiça. Mas, neste caso, a proposta é que depois de cheias, as linguiças venham para os nossos pratos.

Na charge apresentada, Angeli propõe para o presidente o cargo de “enchedor de linguiça”, e o representa com trajes de açougueiro enchendo uma enorme linguiça. Sabendo que na linguagem popular, a referida expressão é atribuída a pessoas que não fazem ou não falam nada de útil ou consistente, e nas palavras do autor “desde que o Sarney começou a galgar os degraus da vida pública lá no distante Maranhão, ele não tem feito outra coisa senão encher linguiça”, podemos compreender que a imagem construída do presidente carrega em si todo o descrédito político atribuído por diversos setores sociais e explicitado por Angeli.

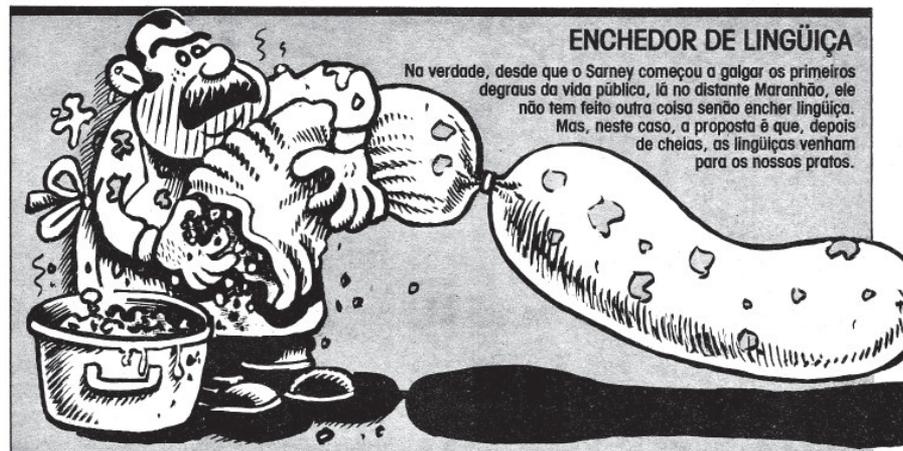


Fig. 31. Fonte: *Chiclete com Banana* n. 17. Circo Editorial, fevereiro de 1989, p. 15

Para além desta função, Angeli faz uso de outras expressões indicando possíveis ocupações que ridicularizam o presidente, tais como: cabeleireiro de macaco, salivador de selos, lambedor de sabão e catador de piolho, enfatizando a função crítica dos intelectuais do humor, nesse momento político, muito bem direcionada à figura do presidente Sarney como representante de um golpe sobre as pretensões de democracia radical, que alimentaram setores intelectuais de esquerda. O governo Sarney, por seu turno, vinculado a compromissos com os setores conservadores e com pouca legitimidade na sociedade civil organizada, não conseguiu formular políticas consistentes que redirecionassem os rumos econômicos do Brasil em crise, potencializando a crítica política sobre seu governo e isso oferecia elementos de sobra para torná-lo alvo dos intelectuais do traço do período, e entre eles Angeli.

Uma abertura nada democrática, a configuração de um governo que deveria atender aos anseios da população, mas que na realidade se apresentou como uma versão “retocada” do anterior, como bem expressou Angeli, velhas roupas compondo uma nova fantasia; uma esquerda “amputada”, um membro que o próprio corpo passa a rejeitar, salvo em caso de adequação às novas/velhas regras do organismo; e, por fim, um presidente assentado sobre uma função para a qual não tem a mínima utilidade. Essa é a República dos Bananas representada por Angeli, um país onde o risível e o irônico são parceiros inseparáveis, na tentativa de “beliscar” e, dessa maneira, fazer pensar sobre a própria condição de sujeito de tal situação.

Considerações finais: os últimos traços

As paredes do gueto dos quadrinhos
foram rompidas.
Will Eisner

Pensar historicamente sobre o trabalho de Angeli na revista *Chiclete com Banana* foi uma experiência muito gratificante proporcionada por esta pesquisa. Elaborar um trabalho especificamente sobre histórias em quadrinhos era um desejo cultivado há muito tempo. Nos é recomendado sempre equilibrar as paixões no desenvolvimento de atividades acadêmicas, mas desenvolver uma pesquisa que necessite tal empenho e que consome muito tempo da vida do pesquisador, torna-se mais difícil de ser realizada quando o mesmo não está apaixonado por ela.

A importância da produção de Angeli para a história das histórias em quadrinhos no Brasil é indiscutível, e, especialmente, a revista *Chiclete com Banana*, pois suas páginas, preenchidas com um humor ácido, apresentaram a sociedade observada pelo cartunista, detentor de um olhar carregado dos anseios e perspectivas do grupo intelectual ao qual pertencia, os intelectuais do humor, categoria muito bem classificada por Elio Chaves Flores, e que nos foi de fundamental importância para vislumbrar o trabalho de Angeli, pois, ao analisar os elementos que o circundavam e contribuíram

para sua formação enquanto intelectual do traço, pudemos identificar as características mais marcantes da sua produção.

O objetivo desta pesquisa foi verificar as percepções sobre a política produzidas pelo referido artista, observando de que maneira o mesmo representou o cenário da redemocratização que se apresentava diante dos seus olhos. Porém, tivemos sempre em nosso horizonte a proposta de que tais representações não se constituíam como o discurso de um indivíduo isolado, mas de um sujeito pertencente a um grupo, no caso o dos produtores de quadrinhos *udigrudi*, e que realizou sua arte e seu humor a partir dos valores compartilhados e veiculados pelos membros do referido grupo, neste sentido, procuramos manter sempre o olhar voltado para Chartier, tendo como referência o conceito de representações sociais, que orientou o trabalho desde a sua fase inicial, e foi para nós como o fio de Ariadne que conduziu Teseu pelos caminhos do labirinto, pois nos mostrou uma direção a seguir, não permitindo, assim, que fugíssemos do foco central desta pesquisa.

Após todo esse percurso, percebemos que a relação entre a História e as histórias em quadrinhos ultrapassa os limites da mera citação, ou simples referência. Os quadrinhos tem muito mais a oferecer do que se pensava há alguns anos atrás. Entendendo as histórias em quadrinhos como manifestações da arte, direcionadas a um grupo determinado de leitores, e, possuindo os mesmos seus anseios e interpretações compartilhadas a partir do diálogo com os autores, participando, pois, da mesma compreensão

enquanto um grupo cultural, podemos observar os quadrinhos sob a ótica de um rico documento histórico, tendo em vista tanto as representações do período quanto as características do discurso de quem as produziu. Procuramos entender tais histórias como espaço para divulgação e ao mesmo tempo exercício de práticas culturais, no caso específico de interesse nesta dissertação, práticas contraculturais.

Cabe-nos aqui, uma vez mais, voltar a nos referir à cultura história, pois, como expressamos ao longo de todo o trabalho, esses saberes produzidos para além dos muros da academia também produzem versões da história, versões essas, difundidas, muitas vezes, em um âmbito maior que o saber produzido segundo as normas científicas. De modo que se apresentam como material de pesquisa para o historiador, que extrai delas a sua historicidade, para, a partir dela, compreender como esses grupos produziram essas versões, e em que sentido elas podem auxiliar na construção do conhecimento histórico. Entre os quadros e os balões observamos as marcas do contexto, extraindo-as, ampliando-as, confrontando-as.

Estreitando o foco, observamos a cultura política do período apresentada pelo artista, na qual podemos vislumbrar uma paisagem nada harmônica, em que as nuances do enfoque contracultural do artista se apresentaram com grande vigor e fôlego. Ousamos em dizer que, nesse sentido, Angeli foi duplamente contracultural, pois, além do caráter transgressor da sua arte, ele, como nas palavras que utilizou no editorial do primeiro número da revista, resolveu fazer piada, em um período em que todos

estavam levando tudo terrivelmente a sério. E este é um dos grandes méritos do seu trabalho à frente da *Chiclete com Banana*.

A insatisfação com essa nova conjuntura, formada no processo de abertura democrática, pode ser percebida claramente nas produções de Angeli referentes à política. O autor não poupa ninguém, entrincheirado em sua prancheta, disparou as mais duras críticas tanto à política enquanto esfera onde se exerce o poder, como aos participantes deste jogo, muitas vezes apresentado como sujo pelo autor.

Por vezes, ele foi “indireto”, atacando figuras que representavam simbolicamente a categoria dos políticos, uma “marca” nas produções do período. Buscava, desse modo, abordar o comportamento político, a cultura política do período, deixando de lado as personalizações mais diretas, adotando uma postura de analista social, como afirmou em várias entrevistas, pois o mesmo compreendia política e comportamento como práticas indissociáveis. Mas em diversas outras produções, especialmente em suas histórias em quadrinhos, partiu para o ataque direto, conforme pudemos explicitar em nosso trabalho, citando siglas partidárias e personagens conhecidos do cenário de então, levando-nos a entender que, por vezes, para tornar mais claro e compreensível seu discurso, era necessário “dar nome aos bois”. Porém, mesmo referindo-se diretamente ao “baixo clero”, como ele mesmo gostava de denominá-los, o artista conseguiu sua intenção, a de afastar a ideia de que apenas produzia “bonequinhos engraçados”. O riso de Angeli é irônico, e a ironia leva à uma reflexão sobre o que é abordado,

tanto na charge quanto na tira cômica.

Na República dos Bananas, o país fictício (?!) criado por Angeli ninguém está livre da mira da sua pena, de seu traço é implacável, e o mesmo não faz distinção entre os seus alvos, todos são iguais e, portanto, são apresentados evidenciando as características negativas mais marcantes do seu comportamento.

A Nova (velha) República, não passa de um embuste aos olhos do artista, que em momento algum se convenceu da ocorrência de uma transição. Ele procurou ressaltar os resquícios do autoritarismo do regime anterior, assim como o parasitismo político que permaneceu no processo de transição, e todo o jogo político da troca de favores, estabelecendo essa situação de “rabo preso” entre todos os envolvidos nessa panaceia política.

Os partidos políticos da época pareciam nessa interpretação não passar espaços para conflitos e acertos de interesses e estes em nada referentes à defesa dos interesses do povo, mas apenas à manutenção da satisfatória e confortável situação dos políticos, únicos beneficiários desse sistema que parece reproduzir, guardando as devidas proporções, características semelhantes aos dos tempos do Antigo Regime, em que o povo sustentava os privilégios daqueles acima deles.

A esquerda tradicional, risivelmente condensada na figura do personagem Meia-oito, não passa de um grupo perdido, ou melhor, excluído do novo cenário. A luta armada, é transformada em uma quimera, pois os mortos, sepultados oficialmente ou não, já não podem mais atuar, e os vivos, ou se contentaram com os “espólios da guer-

ra” migrando para outros pontos de atuação, ou foram condenados à morte em vida, transformando-se nos “revolucionários de mesa de bar”, representados nas ações do referido personagem.

O poder Executivo é mais uma piada aos olhos do artista, e esta de muito mau gosto, pois, além de ter sido realizado de forma indireta, levou ao poder um presidente que guardava grande relação com o Estado autoritário em vigência anteriormente, o que reforça a ideia da não ocorrência de uma ruptura, mas de uma transição que guardava muitos aspectos de continuidade. Além disso, o “despreparo” do Presidente foi frequentemente citado pelo cartunista, inconformado com o que considerava incapacidade do mesmo, refletida em suas iniciativas de política econômica que não levaram o país a lograr êxito algum, mas apenas afundar-se ainda mais em uma sucessão dívidas e crises.

Por fim, esperamos que o presente estudo se constitua como mais um espaço conquistado pelas histórias em quadrinhos no âmbito da academia, que nosso empenho na realização do mesmo venha a estimular e auxiliar o desenvolvimento de outros trabalhos no mesmo sentido, pois, as histórias em quadrinhos já nos provaram que não são uma literatura exclusivamente infantil, ao contrário do que se divulgou por muito tempo e que, infelizmente, ainda continua sendo divulgado. Elas são uma linguagem, uma forma de expressão extremamente rica e aberta às mais diversas possibilidades.

Referências

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BOZI, Alba Livia Tallon. *Charges: o riso como contestação na imprensa*. Disponível em: http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/impressa/a_livia.doc. Acesso em 15 de maio de 2009.

BUENO, André; GOES, Fred. **O que é geração beat**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Zuleika de Paula. *Das ondas para as telas*. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 6, n. 64. Rio de Janeiro. Janeiro/2011.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**; tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luís Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, Pro-

grama de Pós-Graduação em História Social, São Paulo, 2007.

CEVASCO, Maria Elisa. *Prefácio*. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. São Paulo: Difel, 1990.

COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. *Os quadrinhos e a comunicação de massa*. In: MOYA, Álvaro de (org.). **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

COIMBRA, Monique Hornhardt; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Os quadrinhos underground nos anos 80*. Disponível em: <http://www.ziho.com.br/OS%20QUADRINHOS%20UNDERGROUND%20DOS%20ANOS%2080.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2009.

DINIZ, Paulo Fernando Dias. *Os quadrinhos de Angeli e o contemporâneo brasileiro* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, 2001.

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. *Cultura em quadrinhos*: reflexões sobre as histórias em quadrinhos nas perspectiva do Estudos Culturais. **Alceu**. Vol.4. N. 8. Janeiro/Junho 2004. pp. 78-93. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n8_D'Oliveira.pdf. Acesso em 20 de junho de 2009.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FLORES, Elio Chaves. *República às avessas*: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Gra-

duação em História, Niterói, 2002.

FLORES, Elio Chaves. *Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica*. In: *Saeculum*. Revista de História, ano 13 n. 16, João Pessoa, Departamento de História/Programa de Pós-Graduação em História/UFPB, jan./jun. 2007. (p. 83-102)

FLORES, Elio Chaves. *Bateu, levou*. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 3, n. 34. Rio de Janeiro. Julho/2008.

FRANCO, Edgar Silveira. **HQtrônicas**: do suporte papel à rede internet. São Paulo: Annablume, 2004.

GOIDANISH, Hiron Cardoso. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1990.

GOMES, Ângela de Castro. *História, historiografia e cultura política no Brasil*: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel, BICALHO, Maria Fernanda B.; GOUVÊA, Maria Fernanda S (orgs.). **Culturas políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro, Mauad, 2005. (p. 21-44)

GROENSTEEN, Thierry. **História em quadrinhos**: essa desconhecida arte popular. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

GURGEL, Nair. *A charge numa perspectiva discursiva*. **Primeira versão**, Porto Velho, Departamento de Letras, UFRO, nº 135, ano I, 2003. Disponível em: <http://www.unir.br/~primeira/artigo135.html>. Acessado em 30 de outubro de 2009.

GUTIERRE, Maria Madalena Borges. **Humor negro em charges impressas**: trajetórias do sentido. Disponível em : <http://www2.uel.br/revistas/entretextos/pdf/05.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2009.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JARCEM, René Gomes. *História das histórias em quadrinhos*. In: **História, imagem e narrativa**, n. 5, ano 3, setembro/2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**. Nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Edusp, 2001.

MACHADO, Rosely Diniz da Silva. **O funcionamento discursivo de charges políticas**. Universidade Católica de Pelotas, Escola de Educação, Mestrado em Letras, Pelotas, 2000.

MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

MAGALHÃES, Henrique. *Indigestos e Sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais*. In: **Cultura midiática**, Vol. II. n. 1, jan/jun/2009.

MAINWARING, Scott; MENEGUELLO, Rachel; POWER, Timoty. **Partidos conservadores no Brasil contemporâneo**. Quais são, o que defendem, quais são suas bases. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARQUES, Maria Sílvia Bastos. *O Plano Cruzado: teoria e prática*. In: **Revista de Economia Política**, vol. 8, nº 3, julho/setembro/1988. Disponível em <http://www.rep.org.br/pdf/31-7.pdf>. Acesso em: 30 de junho de 2011.

MENDONÇA, Daniel de. *A condensação do “imaginário popular oposicionista” num significante vazio: as “Diretas Já”*. Artigo preparado para o Encontro da Associação Latino-americana

cana, em 2004. Disponível em http://lasa.internacional.pitt.edu/members/congress-papers/lasa-2004/files/DeMendoncaDaniel_xCD.pdf Acesso em: 06 de setembro de 2010.

MENEGUELLO, Rachel. **Partidos e governos no Brasil contemporâneo (1985-1997)**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

MIANI, Rozinaldo Antonio. *Charge: uma prática discursiva e ideológica*. INTERCOM. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande/MS – setembro de 2001.

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16MIANI.PDF>. Acesso em 20 de setembro de 2009.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MOYA, Álvaro de (org.). **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

NUNES, Paulo Giovanni Antonino. **O Partido dos Trabalhadores e a política na Paraíba**: construção e trajetória do partido no estado (1980-2000). João Pessoa: Sal da Terra, 2004.

OLIVEIRA, João Henrique de Castro. *Do underground brotam flores do mal*. Anarquismo e contracultura na imprensa alternativa brasileira (1962-1992). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em História Social, Niterói, 2007.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAIXÃO JÚNIOR, Márcio Mário da. *A história dos quadrinhos norte-americanos sob uma perspectiva baseada em Raymond Williams*. INTERCOM 2004: Comunicação, acontecimento e memória. São Paulo, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da comunicação, 2004,

v. 1. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18226/1/R0410-1.pdf>). Acessado em 15 de agosto de 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Carlos M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas Já!** O grito preso na garganta. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

SALIBA, Elias Tomé. *A dimensão cômica da vida privada na República*. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (p. 290-365).

SALIBA, Elias Tomé. **Raízes do riso**. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Os processos de globalização*. In: SALIBA, Elias Tomé. (org.). **A globalização e as Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *O quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990*. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0223-1.pdf> Acesso em: 20 de setembro de 2009.

SILVA, Alessandra Augusta Pereira da. *A formação discursiva através de charges*. Disponível em: http://www.cce.ufsc.br/~clafpl/88_Alessadra_Silva.pdf. Acesso em 20 de setembro de 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Crise da ditadura militar e processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In: DELGADO, Lucila de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs). **O Brasil Republicano**. Vol.4. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fina do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (pp. 243-282)

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume, 2002.

SILVA, Rosilene Alves da. *O discurso político na charge*.

Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_013.pdf. Acesso em 13 de outubro de 2009.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos (1933-1964). São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. In: **Saeculum**. Revista de História, ano 13 n. 16, João Pessoa, Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/UFPB, jan./jun. 2007, (p.33-46).

SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1989.

SOUSA, Ana Caroline Luiza. *Análise do discurso aplicada em charges e cartuns políticos*. **Crátulo**: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários. Patos de Minas, UNIPAM, (1): 39-48, ano 1, 2008. Disponível em: <http://www.unipam.edu.br/cratilo/imagens/stories/files/>

artigos/2008_1(revisto)/AnaliseDoDiscursoAplicadaEmCharges.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. *A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público*. In: **História, imagem e narrativas**. ano 3 n. 5, set./2007. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br> . Acesso em 21 set. 2008.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Periódicos consultados

Entrevista de Angeli concedida à revista Caros Amigos. Disponível em http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed50/angeli.asp Acesso em 03 de setembro de 2006.

Entrevista de Angeli concedida à revista TRIP. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/191/paginas-negras/angeli.html> Acesso em 30 de agosto de 2010.

Fontes utilizadas

Gibiteca Henfil – Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPB
Chiclete com Banana n. 1. Circo Editorial, outubro de 1985.

- Chiclete com Banana* n. 2. Circo Editorial, dezembro de 1985.
- Chiclete com Banana* n. 3. Circo Editorial, fevereiro de 1986.
- Chiclete com Banana* n. 4. Circo Editorial, abril de 1986.
- Chiclete com Banana* n. 5. Circo Editorial, junho de 1986.
- Chiclete com Banana* n. 6. Circo Editorial, agosto de 1986.
- Chiclete com Banana* n. 7. Circo Editorial, novembro de 1986.
- Chiclete com Banana* n. 8. Circo Editorial, janeiro de 1987.
- Chiclete com Banana* n. 9. Circo Editorial, abril de 1987.
- Chiclete com Banana* n. 10. Circo Editorial, junho de 1987.
- Chiclete com Banana* n. 11. Circo Editorial, setembro de 1987.
- Chiclete com Banana* n. 12. Circo Editorial, novembro de 1987.
- Chiclete com Banana* n. 13. Circo Editorial, abril de 1988.
- Chiclete com Banana* n. 14. Circo Editorial, junho de 1988.
- Chiclete com Banana* n. 15. Circo Editorial, agosto de 1988.
- Chiclete com Banana* n. 16. Circo Editorial, novembro de 1988.
- Chiclete com Banana* n. 17. Circo Editorial, fevereiro de 1989.
- Chiclete com Banana* n. 18. Circo Editorial, abril de 1989.
- Chiclete com Banana* n. 19. Circo Editorial, junho de 1989.
- Chiclete com Banana* n. 20. Circo Editorial, data ainda não identificada.
- Chiclete com Banana* n. 21. Circo Editorial, data ainda não identificada.
- Chiclete com Banana* n. 22. Circo Editorial, abril de 1990.

Chiclete com Banana n. 23. Circo Editorial, data ainda não identificada.

Chiclete com Banana n. 24. Circo Editorial, data ainda não identificada.

Acervo pessoal

Chiclete com Banana – Antologia n. 1. Editora Devir, junho de 2007.



Keliene Christina da Silva

É mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (2011), com área de concentração em História e cultura histórica e possui Licenciatura Plena em História pela mesma Universidade (2005). Atualmente é professora de História do ensino fundamental na rede municipal da cidade de João Pessoa e tutora à distância no Curso de Pedagogia da UFPB Virtual. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História do Século XX, atua nas linhas de pesquisa Cultura histórica, Linguagens historiográficas e indústrias culturais no século XX. Desenvolve pesquisas sobre História em Quadrinhos e suas potencialidades para a pesquisa e ensino de História.



MARCA DE FANTASIA
Rua Maria Elizabeth, 87/407
58045-180 João Pessoa, PB
editora@marcadefantasia.com
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade do Grupo Artesanal - CNPJ 09193756/0001-79 e um projeto do Namid - Núcleo de Artes Midiáticas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor/editor: Henrique Magalhães
Conselho Editorial:

Edgar Franco - Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV/UFG)

Edgard Guimarães - Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA/SP)

Elydio dos Santos Neto - Pós-Graduação em Educação da UMESP

Marcos Nicolau - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Paulo Ramos - Departamento de Letras (UNIFESP)

Roberto Elísio dos Santos - Mestrado em Comunicação da USCS/SP

Atenção: As imagens usadas neste trabalho o são para efeito de estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas aos seus criadores ou detentores de direitos autorais.

Angeli e a República dos Bananas: representações cômicas da política brasileira na revista Chiclete com Banana (1985-1990)

Keliene Christina da Silva
2013 - Série Quiosque - 30



S586a Silva, Keliene Cristina da

Angeli e a República dos Bananas: representações cômicas da política brasileira na revista Chiclete com Banana (1985-1990) / Keliene Christina da. - João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

226p.: (Série Quiosque, 30)

ISBN 978-85-7999-084-7

1. História em quadrinhos. 2. Comunicação de massa. I. Título.

CDU: 741.5

Leia mais sobre a obra de Angeli pela Marca de Fantasia



www.marcadefantasia.com