

SEMINA

Revista dos Pós-Graduandos em História - UPF

Dossiê: “A produção historiográfica através das fontes impressas e da imprensa”

Volume 22 | Número 2 | Ano/período: maio/agosto 2023

Edição eletrônica

DOI: 10.5335/srph.v22i2.14879

ISSN: 2763-8804

Crise de sentido:

indicações de expectativa e desilusão no humor gráfico dos anos 1980 em sua relação com a História

Cristian de Paula Sales Moreira Junior ¹  

DOAJ
DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

OPEN  ACCESS

Referência

MOREIRA JUNIOR, Cristian de Paula Sales. **Crise de sentido**: *indicações de expectativa e desilusão no humor gráfico dos anos 1980 em sua relação com a História* **Revista Semina**, Passo Fundo, vol. 22, n. 2, p.97-117, mai-ago 2023.

Recebido em: 10/04/2023 | **Aprovado em:** 01/05/2023 | **Publicado em:** 20/07/2023

¹ Possui graduação em História pela Universidade Federal de Goiás (2018) e mestrado em História pelo Programa de Pós Graduação em História da UFG (2021). Atualmente é doutorando em História pelo PPGH UFG, na linha "Ideias, Sabes e Escritas da e na História".

Crise de sentido:**indicações de expectativa e desilusão no humor gráfico dos anos 1980 em sua relação com a História****Resumo**

O humor gráfico já protagonizou um papel de destaque na cultura de massa. Desde os anos 1980 até hoje, suas produções artísticas seriadas, seja nas charges publicadas cotidianamente na imprensa, seja nas revistas especializadas, tem uma importância extraordinária, mostrando que a arte não só é a manifestação de um tempo, mas a sua própria criação, como veremos no caso da chamada crise de sentido. Mesmo com uma crescente diminuição das assinaturas de jornais e revistas físicos, com a adaptação dos veículos de informação em plataformas digitais sob a forma de websites ou blogs, e com uma maior disseminação dos chamados “memes” na internet, a produção de humor gráfico impresso e na imprensa prevalece e se apresenta como um rico material para pesquisa em História, com uma forma até hoje inovadora de “captação” e atuação da e na realidade.

Palavras-chave: Humor gráfico. História da imprensa. Anos 1980. Redemocratização.

Crisis of meaning:**expectation and disillusionment in the graphic humor of the 1980s****Abstract**

Graphic humor has already played a prominent role in mass culture. From the 1980s until today, his serial artistic productions, whether in cartoons published daily in the press or in specialized magazines, have an extraordinary importance, showing that art is not only the manifestation of a time, but its own creation, as we will see in the case of the so-called crisis of meaning. Even with a growing decrease in subscriptions to physical newspapers and magazines, with the adaptation of information vehicles to digital platforms in the form of websites or blogs, and with a greater dissemination of the so-called “memes” on the internet, the production of printed graphic humor and in the press it prevails and presents itself as a rich material for research in History, with an innovative way of “capturing” and acting on and in reality.

Keywords: Graphic humor. Press history; 1980s. Redemocratization

Escape de la sequía y la sentencia:**delito y desorden social en el Acarape del siglo xix (1879-1881)****Resumen**

El humor gráfico ya ha jugado un papel destacado en la cultura de masas. Desde la década de 1980 hasta hoy, sus producciones artísticas seriales, ya sea en viñetas publicadas diariamente en la prensa o en revistas especializadas, tienen una extraordinaria importancia, demostrando que el arte no es sólo la manifestación de un tiempo, sino su propia creación, como veremos. en el caso de la llamada crisis de sentido. Incluso con una disminución creciente de las suscripciones a diarios y revistas físicos, con la adaptación de los vehículos de información a las plataformas digitales en forma de webs o blogs, y con una mayor difusión de los llamados “memes” en internet, la

producción de el humor gráfico impreso y en la prensa prevalece y se presenta como un rico material para la investigación en Historia, con una forma innovadora de “captar” y actuar sobre y en la realidad.

Palabras clave: Humor gráfico. História de la prensa; 1980; Redemocratización

A arte gráfica adquire o meio de "ilustrar a vida cotidiana" (Benjamin, 1985, p. 3) Sendo assim, este artigo se coloca como uma possibilidade teórica de leitura das representações dos processos que envolvem o Brasil nos anos 1980, mais especificamente entre 1985 e 1990 – período marcado pela redemocratização que se projeta em diversas mudanças sociais e políticas significativas –, nas, e a partir das representações produzidas no humor gráfico. Isto a partir da relação entre política e cultura. Sabemos da importância da reprodução das imagens quando se trata de um trabalho sobre elas, mas devido aos limites de espaço da publicação, e por ser um apontamento de possibilidades teóricas, bem como por tratar especificadamente da relação entre esta produção e o impresso ou a imprensa, elas não serão aqui reproduzidas.¹ O texto se configura assim por tentar discutir o máximo possível as possibilidades teóricas de leitura dentro do espaço proposto.

Dito isso, tentamos identificar, a partir deste recorte, a maneira como o humor gráfico é e atua como documento do referido processo histórico brasileiro, criando um imaginário que chamaremos de crise de sentido, característico nos anos 1980, não sendo apenas sua representação. Este trabalho pretende fazer uma modesta contribuição teórica neste sentido, também, acerca da metodologia para uso do humor gráfico como fonte. O humor gráfico, em jornais e revistas, está vinculado a caricaturas, quadrinhos de humor, tiras cômicas, charges dentre outros.

Partimos, no entanto, da constatação da existência de uma certa inespecificidade do termo "humor gráfico". Esta inespecificidade vem do fato de o conceito de “humor” ser muito amplo e polissêmico, e possuir muitos vínculos com termos afins que acabam funcionando como sinônimos: sátira, ironia, comicidade, dentre outros (LEVÍN, 2005, p. 18). Encontramos, além disso, muitos gêneros e subgêneros que se enquadram, consuetudinariamente, no termo. Existe, ainda, o problema da tradução que amplia a indeterminação. Charge e caricatura em inglês, por exemplo, possuem apenas um termo

¹ O jornal *Folha de São Paulo* possui um acervo online com toda a sua produção da década de 1980 digitalizada no seguinte link: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. O periódico *O Pasquin*, também muito importante para compreensão da década de 1980, se encontra praticamente todo digitalizado no acervo da biblioteca nacional, no seguinte link: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>. A Revista *Chiclete com Banana* infelizmente não se encontra em acervo digital, mas todas as publicações me foram disponibilizadas digitalizadas pelo cartunista João Spacca e hoje fazem parte do meu acervo pessoal.

correspondente: *cartoon*. Este mesmo termo se designa, também, para desenhos animados de televisão ou streaming.

Para esta empreitada, ainda que se faça necessário refletir sobre a relação do humor gráfico com o contexto do período, com a própria História, bem como a relação entre História e Humor, por exemplo, a relação com o impresso e com a imprensa, é fundamental. Percebe-se que uma historiografia tradicional do impresso relegou às imagens uma posição de subalternidade em uma hierarquia das fontes históricas. Destaca-se ainda que, mesmo na arte, a caricatura e a charge, bem como os chamados *comics*, foram por muito tempo considerados um tipo de arte menor, caracterizada pelos “rabiscos” e sem robustez técnica. Esta visão, no presente momento, está quase superada pelos historiadores, mas ainda exige avanços. Este trabalho se apresenta como uma modesta contribuição a este problema, mostrando como o impresso pode nos auxiliar em uma breve releitura do processo histórico de 1985 a 1990 como crise de sentido, tendo o humor gráfico como eixo orientador da análise.

Humor gráfico na historiografia

Levin (2015, p. 18) aponta que o termo “humor gráfico”, mesmo que utilizado no âmbito da pesquisa ou escrita acadêmica (isto é, utilizado como uma categoria analítica), geralmente leva consigo as ambiguidades e justaposições que são próprias das categorias nativas (isto é, dos seus usos cotidianos, consuetudinários). Acredito, no entanto, que as também chamadas “tiras de humor”, não se enquadram perfeitamente nem no *comic* nem no *cartoon*. No *cartoon*, porque tem mais de um quadro, se refere a uma situação. No *comic*, porque não propõe uma narrativa longa e complexa que se desenvolve acerca de temas ficcionais, desdobrando-se como um gênero literário. A charge pode surgir, dentro do humor gráfico, como uma nova categoria analítica.

Charge é uma derivação da palavra “carga” (MOTTA, 2006, p. 15), expressando uma ideia de exagero, distorção do retrato de alguém ou de alguma situação. Juntamente com a caricatura, pode se referir a uma expressão italiana baseada no verbo “*caricare*”, que significa “carregar”. (ROMERO, 2014, p. 18). Gombrich (1938) chamou as caricaturas gráficas de caráter jornalístico de “*broadsides and cartoons*”. Laura Nery (2006, p. 31) as aproxima do termo charge. Nelas, se tornavam públicas críticas políticas, de forma diferente da caricatura que seria, simplesmente, o desenho “carregado” de alguém. Não é nosso objetivo neste trabalho, nos propor a discutir aspectos técnicos da produção, mas uma possibilidade de leitura das ideias e os discursos criados, propagados e representados por ela.

Para compreensão do humor gráfico, no entanto, é necessário se inserir no contexto em que ele atua e representa. Isto porque apesar de sua aparente fácil apreensão, ele depende de certas chaves de interpretação que apenas a História pode fornecer. Inclusive por ser um conteúdo específico de produções diárias, semanais ou mensais, operando como verdadeiras crônicas do cotidiano. Um dos recursos fundamentais para a análise histórica das mensagens do chamado “humor gráfico” reside, justamente, no humor. Se pode partir da teoria freudiana do humor para a análise, em que o psicanalista toma o riso como uma ferramenta liberalizante de emoções e sentimentos reprimidos. Uma espécie de válvula de escape psicológica que promove prazer justamente por romper com determinadas tensões de estresse emocionais causadas por situações sociais, relações afetivas, dentre outros. Sobre o humor e a imprensa, são importantes também os trabalhos de Elias Saliba, que contribuiu em constituir um campo de estudos que se classifica como História Cultural do Humor, destacando que “o humor é parte essencial da natureza humana” (SALIBA, 2017, p.3). A partir disso se compreende o humor como uma interação social que implica em uma reflexão sobre linguagem. Sobre isso, se pode também avançar na teoria sobre o humor de Henri Bergson (2001).

No que se refere ao tema do humor, a discussão tem uma longa tradição: começa com Aristóteles e passa por autores como Rabelais, Hegel, Nietzsche, Freud (de quem já falamos), Baudelaire, Breton e outros filósofos, historiadores, sociólogos e psicólogos. O humor na antiguidade corresponde a comédias e sátiras que representavam os defeitos, vícios e fraquezas do homem. No século XIX, o riso passa a ocupar um lugar especial nas humanidades: o objeto não é mais a deformidade, mas o desconhecido, a surpresa, o que inverte inesperadamente (SANTOS, 2012, p. 14), o homem que tropeça (BERGSON, 2001, p. 9). No século XX, o privilégio do debate sobre o humor é o da sua relação com a libertação, segundo Freud. O riso atua como uma crítica social ou política, e o riso no movimento underground brasileiro dos anos 1980 é uma espécie de ato subversivo aos costumes (SANTOS, 2012, p. 14).

No entanto, para compreender melhor a forma como humor gráfico se insere na História da Imprensa pode se fazer necessário retroceder para uma compreensão ampla. Motta (2006) pontua ser somente no século XX que, por causa da grande procura e consumo pelas charges e caricaturas, elas foram incorporadas aos jornais de grande circulação, sendo publicadas em destaque e, às vezes, na primeira página, como forma de chamar a atenção e conquistar mais consumo. Entendemos haver, então, uma relação dialética entre as charges e a imprensa que as veiculam, expressada da seguinte forma: com certeza, as caricaturas são instrumentos imagéticos para expressar o ponto de vista do jornal, posicionando-o no debate público. No entanto, o caricaturista ou o chargista estão, sem ter como escapar ao

representar as situações políticas, apresentando também um posicionamento que lhes são próprios, individuais. Sua obra pode se apresentar como uma militância política, uma forma de intervenção na discussão pública. Isto é, um certo tipo de liberdade e autonomia certamente existe. De certa forma, elas operam uma síntese visual de um acontecimento assumido como relevante tanto pelo cartunista quanto pela linha editorial do periódico. Podemos, aqui, fazer um diálogo com o conceito de *habitus* normativo, conforme trabalhado por Liebel (2017, p. 84-85):

É nesse aspecto que uma História Cultural do Político vem a elevar os veículos de comunicação não apenas à condição de objetos privilegiados de análise por sua qualidade de formadores de opinião pública, mas principalmente de elementos característicos de grupos sociais e, enquanto tais, formadores de opinião pública, mas principalmente de elementos característicos de grupos sociais e, enquanto tais, formadores e difusores de representações e visões de mundo. Lida-se, assim, com valores, *habitus* e visões de mundo que acabam por refletir, mas também ajudam a formatar a cultura política de um grupo social ancorado diretamente a um conjunto de veículos de comunicação. O produto desses meios se torna, dessa forma, representativo de um segmento ou grupo social, o qual tem no jornal, revista ou programa um norte para se situar na lógica composta de sua própria realidade, mas que é, enquanto sua base de recepção (e de consumo), produtora da linha que guia sua mensagem.

Para Lustosa (1989, p. 73-83), o elemento do humor desde os primórdios da imprensa brasileira. Ela aponta que, mesmo no século XIX, em jornais de orientação mais estritamente política, havia espaço para uma leitura humorística sobre uma dada situação ou sobre os políticos que a representavam. Destaca-se o ano de 1837, quando a revista ilustrada *Lanterna Mágica* publicou aquela que é tida como a primeira caricatura publicada num jornal brasileiro, de Araújo Porto Alegre. Na virada do século XIX para o XX, nomes como Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos passam a dotar a caricatura de um caráter mais autoral, na medida em que se evidencia a interpretação de cada autor sobre a situação política a partir da diferença nos traços e no estilo de cada um. Um alvo privilegiado das críticas visuais foi o presidente Hermes da Fonseca, consagrado com chiste na imagem de “Dudu da urucubaca”.

A partir do governo Vargas a situação muda um pouco. Este momento está associado ao desenvolvimento de novas tecnologias de imprensa que possibilitam um maior uso e disseminação de imagens, reduzindo o espaço das caricaturas e charges. Nesse período, apesar da violência contra comunistas e integralistas, presos políticos no geral, bem como pelo contexto da Revolução de 1930 que já em si violento, Vargas não protagonizou uma imagem negativa nas caricaturas. Porém, cabe ponderar que isso se deu, em grande medida,

por uma questão de censura, na medida em que o Departamento de Imprensa e Propaganda censurava as produções na imprensa. Apesar disto, Lustosa destaca que o que mais chamava atenção nas poucas caricaturas que escaparam à censura sobre Vargas era o seu “continuismo” ou o ímpeto de permanecer do poder (LUSTOSA, 1998, p. 80).

Após o golpe de 1964, a produção de charges teve novamente que driblar os aparelhos de censura. Importante, na época, é *O Pasquim*, jornal carioca que reunia um grupo de jornalistas e caricaturistas que, com humor e irreverência, criticavam o regime militar e as elites brasileiras que se identificavam com ele. Importante, para nós também, é o fato de que este periódico viria a servir de referência aos chargistas cujas obras foram produzidas na década de 1980.

O humor gráfico nos anos 1980 e a crise de sentido: Folha de São Paulo, O Pasquim e Chiclete com Banana

O problema ganha contornos próprios quando o período histórico a investigar se insere no campo da História do Tempo Presente, como é o caso dos anos 1980. Como podemos fazer isto se as consequências do processo histórico que nos propomos a estudar, aqui neste trabalho, parecem estar em movimento até hoje?

Em entrevista recente, Henry Rousso destaca que a História do Tempo Presente se diferencia em relação aos demais recortes historiográficos no seguinte aspecto: enquanto os historiadores de épocas antigas têm de se projetar no período estudado, na tentativa de alcançar a maior verossimilhança dos fatos, fenômenos e processos, o historiador do tempo recente tem de fazer movimento inverso: tentar se afastar do seu próprio tempo, das testemunhas e dos sujeitos históricos que ele pesquisa (MULLER, IEGELSKI, 2019, p. 390).

A História do Tempo Presente, tem como objetivo, segundo Rousso, destacar o caráter mutante de nossa relação com os fenômenos históricos ou políticos, bem como do passado, e, ao mesmo tempo, relativizar aquilo que aparece para as pessoas, no presente, como novo. Mas as consequências e limites para este entendimento nos marcos da História do Tempo Presente ainda estão em movimento.

Em relação às fontes do período de 1980 a 1990, o jornal *Folha de São Paulo*, em primeiro lugar, possui um rico acervo online em que se pode consultar as charges produzidas diariamente. Para nós este jornal é um dos mais emblemáticos ao tema, por considerarmos sua ambiguidade e contradição durante o período proposto o maior exemplo dentre os jornais da grande mídia: enquanto um órgão de imprensa liberal, este jornal teve um papel fundamental no processo de abertura política, reforçando a ideia de uma memória hegemônica mais ou menos progressista, enquanto iniciava, simultaneamente, um processo

de revisão conservadora. Além disso, parte-se da hipótese já trabalhada por mim (DE PAULA, 2021) de que as charges são uma espécie de conversa, ou diálogo, com o editorial. Ele "expressa a opinião da empresa diante dos fatos de maior repercussão no momento" (MELO, 1985, p. 79), operando como uma forma de o jornal, enquanto empresa, configurar seu posicionamento ideológico ao longo do tempo. Assim como outros jornais, a *Folha* foi e é acusada por partidos e movimentos de esquerda de ter colaborado com a ditadura militar. Movidos pela convicção de que o jornal-empresa colaborava ativamente com a ditadura, a ALN interceptou e incendiou camionetes do jornal e chegaram até a ameaçar Octavio Frias, editor e empresário que havia comprado o jornal em agosto de 1962, em fins de 1971. Militantes de esquerda, presos durante o período, afirmam ter visto automóveis da empresa em áreas que circunscreviam o prédio do DOI-Codi e que, a princípio, só poderiam ser ocupados por automóveis policiais.

Embora a colaboração material-física da *Folha* com a ditadura seja um tema que desperta controvérsias, seus textos jornalísticos e a forma como tratou o assunto não deixam dúvidas a diversos historiadores que se dedicaram a estudar a Imprensa durante o período. No dia 30 de junho de 1972, um editorial do periódico intitulado "Presos Políticos?", deixava claro o posicionamento da empresa e confirmava a convicção dos grupos de esquerda de que seus sócios apoiavam politicamente o regime:

"(...) É sabido que esses criminosos, que o matutino qualifica tendenciosamente de presos políticos, mas que não são mais do que assaltantes de bancos, sequestradores, ladrões, incendiários e assassinos, agindo, muitas vezes, com maiores requintes de perversidade que os outros, pobres-diabos, marginais da vida, para os quais o órgão em apreço julga legítimas toda promiscuidade" (FOLHA DE SÃO PAULO, 30 de junho de 1972).

Este editorial se configurava como uma resposta a um semelhante publicado dias antes pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, seu concorrente, em que se defendia um tratamento diferente aos presos políticos. "Matutino", aqui, era uma referência a este. Aumentando o coro das controvérsias envolvendo o jornal e o regime militar, um editorial de 17 de fevereiro de 2009 que tinha por objetivo criticar o governo de Chávez na Venezuela reforça a ideia de que o periódico não passou por um processo de mea-culpa completo, ao se referir à ditadura militar brasileira como uma "ditabranda" (FOLHA DE SÃO PAULO, 17 de fevereiro de 2009). A palavra – que surgiu na década de 1930 na Espanha, no contexto da mudança de regime entre o general Dámaso Berenguer e Primo de Rivera – despertou reações imediatas, desde cartas enviadas ao periódico (algumas delas publicadas e às quais a *Folha* se posicionava em rebater) até uma manifestação em frente à sua sede no dia 07 de março. O evento obrigou Octavio Frias a divulgar nota, no mesmo dia, em que assumia o erro de adotar a expressão. É interessante destacar que o jornal também publicou em abril

de 2009 uma suposta ficha policial de Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, datada do período do regime militar. A autenticidade da ficha foi contestada, o que obrigou a Folha a assumir o erro em outro editorial.

O apoio à ditadura militar rendeu, ainda, vantagens econômicas para empresas jornalísticas, dentre elas a Folha de São Paulo (SILVA, 2014, p. 3). Para Sodré (1999) os jornais favoráveis ao regime teriam sido beneficiados, inclusive, com vantagens vindas do exterior. Mesmo tendo admitido, anos depois, ter sido um erro o seu apoio à ditadura militar (SILVA, 2014, p. 2), este posicionamento revisionista ainda não se encontra superado, à medida em que não encontramos uma autocrítica de sua participação no golpe que deu início ao regime, demonstrando um certo elitismo que não se incomoda com soluções autoritárias para derrubar governos aos quais se opõe (NAPOLITANO, 2017, p. 20). Este é ainda um assunto marcado por ambiguidades e contradições, e o jornal ainda apresenta uma visão retrógrada sobre o período. Segundo Larangeira (2015, p. 217), a Folha de São Paulo, 10 anos após o golpe de 1964, alicerçou-se na base consensual de "o regime militar ser o resultado de um golpe de Estado protagonizado pelas Forças Armadas, com respaldo dos segmentos da sociedade preocupados com a emergente mobilização e participação dos movimentos populares e sindicais na implementação do programa de reformas de base proposto pelo governo João Goulart". As milhares de pessoas que perderam direitos políticos, sofreram perseguições, cassações, exonerações e foram assassinadas, bem como as pressões internacionais por parte de órgãos como a Comissão dos Direitos Humanos das Nações Unidas, não impediram a omissão dos cadernos especiais da Folha de São Paulo, ou ainda sua definição do golpe como "Revolução" (LARANGEIRA, 2015, p. 3). Percebe-se ser presente no jornal a interpretação de que o golpe havia salvado o país dos comunistas, argumento negacionista que retornou nos últimos anos a fazer parte da discussão política no Brasil. Em Editorial do dia 12 de dezembro de 2014, intitulado "Página virada", a Folha interpreta a conclusão do trabalho e o relatório final da Comissão da Verdade acusando o relatório de silenciar sobre "os crimes das organizações armadas que combateram para substituir a ditadura militar por outra, de cunho comunista", chamando de criminosos os combatentes pelo fim da ditadura. Defende, ainda, a preservação da anistia como um dos pilares fundamentais sobre os quais se apoia a democracia brasileira. Sobre o período em que propomos neste artigo, Napolitano (2017, p. 19) analisou os editoriais da Folha nos aniversários anuais do golpe de Estado de 1964, chegando à conclusão que "as diferenças de projetos políticos durante a "abertura" e a "transição democrática" foram neutralizados pela memória hegemônica crítica à ditadura, criando um solo comum no qual as oposições mais ou menos se reconheciam que podemos chamar de "memória progressista" sobre o regime militar, cujo eixo central é o

imperativo da “resistência civil”, com algumas concessões ao papel da resistência armada e aos movimentos populares mais radicais”.

Em contrapartida, temos também como fontes a imprensa dita “alternativa”. *O Pasquim*, entre elas, foi criado no Rio de Janeiro em 1969. Inicialmente era um tablóide semanal. Seus fundadores foram os jornalistas Tarso de Castro, Sérgio Cabral e Carlos Prósperi, e os cartunistas Claudius Ceccon e Sérgio Jaguaribe (apelidado de Jaguar). Tinham um posicionamento de defensor das ideias democráticas, atuando em duas frentes: contra a ditadura militar e contra a ditadura dos costumes da sociedade burguesa carioca (BRASIL, 2012, p. 160). Não seria possível discutir este contexto histórico de redemocratização sem analisar o humor gráfico produzido pelo periódico *O Pasquim* e pela Revista *Chiclete com Banana*, tendo em vista o papel que estes veículos de comunicação exerceram no debate público e na crítica ao próprio processo de redemocratização do Brasil.

Em um contexto de repressão da ditadura militar entra em cena *O Pasquim*, embora não tenha sido o único. Surgiram, neste período, mais de 150 veículos de imprensa de oposição intransigente ao regime que, por não pertencerem à grande mídia tradicional, são classificados como imprensa alternativa (Queiroz, 2009, p. 230). O surgimento de uma imprensa alternativa e combativa se deve à contração da discussão pública imposta pelo regime militar entre as décadas de 1960 e 1980. Justamente destas forças sociais, com jornalistas e acadêmicos que não tinham espaço na grande mídia tradicional, é que surge a chamada imprensa alternativa. Esta falta de espaço se devia ao fato de que a imprensa tradicional, a chamada grande imprensa, tinha relações estreitas com a ditadura militar: às vezes em apoio, às vezes por cumplicidade, ou até mesmo por omissão (QUEIROZ, 2009, p. 231).

Pires (2014) trabalha um panorama do humor gráfico brasileiro contemporâneo e discute suas transformações ao longo do tempo; a forma como a mídia digital potencializou determinados tipos de humor em detrimento de outros; a forma como esta produção é determinada ideologicamente, dentre outros fatores. O conteúdo de discurso do humor contemporâneo é tomado como parte integrante de uma estrutura política, social e cultural, que determina e é determinado por aquilo que enuncia. O humor gráfico produzido no Brasil durante a ditadura militar, segundo a autora, buscava não se amortizar pelo terror instaurado, mas resistir, se defender e expressar a liberdade que não existia em termos institucionais.

O Pasquim pertenceria a um espectro da imprensa alternativa que não priorizava o discurso ideológico do marxismo tradicional e, portanto, era menos dogmático. Estes tiveram, também, um papel importante e que não deve ser menosprezado, principalmente pelas denúncias de tortura, bem como a discussão econômica e a problematização das

tensões sociais. No entanto, a perspectiva d'*O Pasquim* era diferente. Estava mais voltado para uma crítica dos costumes e da relação de subalternidade do Brasil face aos Estados Unidos. Denunciavam certo moralismo presente nas classes médias, abordando e enfrentando tabus, associando a transformação nos costumes ao questionamento mais amplo em torno das estruturas que alicerçam o poder estabelecido.

Se comparado ao caráter de massa da grande imprensa tradicional como a *Folha de São Paulo*, os jornais de imprensa alternativa tinham certo limite de alcance imposto como consequência do limite de tiragens, devido às dificuldades de editoração de muitos exemplares. Mesmo assim, *O Pasquim* se tornou o jornal alternativo de maior sucesso de vendas, chegando a vender mais de 200 mil exemplares (QUEIROZ, 2009, p. 232). Elementos chave da fórmula de sucesso d'*O Pasquim* eram os cartuns. Este periódico foi responsável por lançar no mercado editorial vários cartunistas que seguem carreira na imprensa brasileira até hoje, mesmo em grandes veículos da imprensa tradicional, como Angeli e Spacca (Glauco, importante chargista do período, foi assassinado em 2010). Petrini (2012) chega a defender a ideia de que a linguagem iconográfica d'*O Pasquim* capta uma espécie de *zeitgeist* da ditadura, além de conseguir driblar os obstáculos da censura impostos pelo próprio regime, fazendo discursos críticos. Esta linguagem iconográfica supera os limites impostos à liberdade de expressão, usando como ferramentas o humor e um elevado grau de informalidade.

Já a revista *Chiclete com Banana* se insere em um outro âmbito de análise, embora houvessem coexistido por um certo tempo, de 1985 (quando da primeira publicação da revista *Chiclete com Banana*) até 1991 (última publicação d'*O Pasquim*). As histórias em quadrinhos, com a televisão e o cinema, são um dos meios de comunicação mais característicos do século XX (VERGUEIRO, 2003, p. 253), o chamado “século da imagem”. Lima (2013, p. 13) define HQ's, bem como o cinema e a literatura, como um gênero, e as revistas as quais estão vinculadas como um suporte, bem como um livro ou uma televisão. Ao contrário do estereótipo de que as histórias em quadrinhos servem ao público infanto-juvenil, Vergueiro (2003) aponta para o fato de que os quadrinhos publicados nos jornais brasileiros, principalmente durante o período da ditadura militar, tinham como alvo o público adulto. Motivados pela conjuntura de restrição do espaço de discussão provocada pelo regime, os temas abordados por estes quadrinhos envolviam assuntos políticos, além de críticas que eram censuradas e perseguidas pelo governo.

Com o fim da ditadura militar, e o início do processo de redemocratização do Brasil, os quadrinhos passaram a ocupar revistas especializadas, o que mudou um pouco seu formato e conteúdo. A Revista *Chiclete com Banana* se insere neste contexto de ampliação do consumo de histórias em quadrinhos, com uma temática que se volta para o livre

comportamento em oposição aos costumes que resistiram ao fim da ditadura militar brasileira. Refletia o cotidiano da maior cidade brasileira nos anos 1980, bem como os sentimentos de uma juventude insatisfeita com os valores dominantes em sua sociedade. Segundo Lima (2013), podemos compreender as comunidades de sentido² paulistanas da década de 1980 (Punks, góticos, darks, headbangers, dentre outros) a partir da análise das HQ's da Revista Chiclete com Banana. A redemocratização do Brasil foi um momento de intensa produção cultural, expressa no "cinema, música, televisão, história em quadrinhos como Chiclete com banana" (Krakhecke, 2008, p. 1).

Uma das características importantes das mídias de comunicação em massa, das quais os quadrinhos fazem parte, é uma certa necessidade de adequar o conteúdo ao gosto do público, atendendo às condições de mercado. Uma outra abordagem pode sugerir que, na verdade, o gosto do público é que se faz moldar pela produção da indústria cultural. Acreditamos, no entanto, que as duas coisas acontecem simultaneamente, num processo dialético em que um determina e é, ao mesmo tempo, determinado pelo outro mutuamente. De qualquer forma, é possível que o conteúdo dos quadrinhos possua críticas sociais, utopias, moralismos, dentre outros fatores.

No período de redemocratização do Brasil fazem muito sucesso, entre os leitores brasileiros, as histórias em quadrinhos estadunidenses de super-heróis, ou mesmo as da Disney, por exemplo. No Brasil, então, surgem histórias em quadrinhos influenciadas pelo estilo underground dos EUA, que ganha força nos 1960, na esteira do movimento de contracultura que avança nesta década. Isto é, "a redemocratização possibilitou o surgimento de quadrinhos underground no Brasil". (KRAKHECKE, 2008, p. 5). *Chiclete com Banana* acabou se tornando o maior título da época, mas não era o único. O conteúdo da revista é marcado por personagens que, satirizando determinados estereótipos, retratam, de forma irônica, o contexto cultural-comportamental, a conjuntura social, política e principalmente sexual do Brasil. Para Lima (2013, p. 67), mesmo que a rebeldia da revista significasse apenas um interesse mercadológico, e não necessariamente uma subversão social, é mais importante se atentar para o fato de existir um mercado que consumia as publicações, e portanto, na forma como a mensagem expressa na revista tinha a adesão do público-leitor. A continuidade da revista dependia, fundamentalmente, da vendagem, embora não se deva confundir necessidades do mercado com alterações de conteúdo.

Neste sentido, a revista foi criada em 1985, na cidade de São Paulo, pelo cartunista Angeli. Seu nome já era bastante conhecido pelas suas tiras diárias que saíam na *Folha de*

2 O termo se refere, segundo o autor, a um grupo de indivíduos que compartilham um determinado conjunto de sentidos, signos e significados. Se refere aos "indivíduos adeptos de um determinado estilo de vida, que compartilham determinados interesses e se identificam a partir deles – participantes, ou não, dos grupos undergrounds que surgem durante a década de 1980 e 1990" (Lima, 2013, p. 81).

São Paulo desde 1975. Para Lima (2013, p. 11), este é o principal motivo para o sucesso da revista, que figurou entre as mais vendidas: a pessoa de Angeli, cartunista com trabalho reconhecido e com um público-leitor assíduo. Além dele, a revista contou com os cartunistas Laerte, Glauco e Toninho Mendes, e significou, também, um marco no mercado editorial pelo seu formato, estilo punk, bem como pelo tipo de humor com foco no regime militar e nos costumes. Assim como *O Pasquim* que, segundo Moraes (2016, p. 4), exerceu forte influência sobre os cartunistas individualmente, principalmente Angeli que havia vivido durante um curto período no Rio de Janeiro durante a juventude, e sobre a revista como um todo. Embora Biagi (2005, p. 14), afirme a revista como uma iniciativa individual de Angeli, apontando os outros artistas como colaboradores e enxergando, por isso, o individualismo como uma das marcas mais características da década de 1980³, consideramos que o conteúdo da revista se coloque como uma produção coletiva da realidade.

Biagi (2005, p. 15) trabalha com a ideia de que existe uma interação Revista/Imaginário da década de 1980 e Imaginário da década de 1980/Revista. Entende como Imaginário a definição de Castoriadis, ou seja, o imaginário não é a partir da imagem do espelho ou no olhar do outro. Os imaginários, para Biagi (2005, p. 3), se manifestam através de representações. Nessa perspectiva, então, a Revista *Chiclete com Banana* surgiu de, e produziu, representações. Então, podemos perceber essas representações nos discursos da revista. Como afirma Backzo:

O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção de “discursos” nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem. Os Signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. É assim que os imaginários sociais assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento (BACKZO, 1985, p. 298).

Na revista os cartunistas deixavam referências do estilo de vida cotidiano na cidade de São Paulo, delimitando o espaço de suas críticas a um espaço propriamente urbano, típico da ideia de modernização da década de 1980. Moraes (2016) aponta para um ambiente de produção masculino representado nas HQs, destacando a importância das discussões sobre as relações de gênero atuantes neste espaço da sociedade⁴.

A produção era bimestral, publicando ao todo 24 volumes, e tendo o público adulto como alvo, e abordando temas do cotidiano paulista sob o plano de fundo da

³ Biagi (2005, p. 17) também diz que a “história da revista *Chiclete com Banana* se confunde totalmente com a vida de seu criador, o cartunista Angeli”.

⁴ Sobre isso, ver: QUEIROZ, A. *O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação* (1969-1991). **Revista História & Perspectivas**, v. 1, n. 31, 30 jan. 2009 e SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **Artcultura**, 9(14), 2008.

redemocratização do Brasil de 1985 a 1990. Por questões financeiras, e devido à falta de publicidade na revista, ela foi editada em formato que se faz associar à ideia de underground, em referência ao estilo de fanzines punk norte-americanas, sendo impressa em papel jornal e nas cores preto-e-branco. A imagem *underground* é reafirmada pela intencionalidade em tocar em temas polêmicos, como a liberdade sexual feminina, sexo, drogas, dentre outros (LIMA, 2013, p. 50). O autor (2013, p. 65) define *underground* como um termo que se refere à mundos exclusivos, grupos particulares, comunidades de sentido, se definindo melhor pelo que não é: mídia *mainstream*. Não visavam o lucro, mas uma discussão pública que deslocasse revolução ao nível do indivíduo, polemizando com temas considerados tabus pela opinião pública de classe média. Ainda assim, a revista foi um sucesso de vendas, sendo publicadas, em média, 120 mil exemplares por edição, distribuídos em todo o país (Moraes, 2016, p. 3). Lima (2013, p. 73), aponta que *underground* pode ser entendido também como uma espécie de contra-cultura, e não subcultura, porque mesmo que o underground se posicione como contraponto à uma cultura elitista, conservadora e tradicional, ele não é de forma alguma uma cultura inferior. As comunidades de sentido underground são mais uma parte da cultura do ocidente como um todo.

Moraes (2016, p. 3) aponta que a revista também tinha como fundamento deslocar o foco das críticas ao regime militar em si, embora elas apareçam, para uma crítica do cotidiano da cultura popular paulista. Talvez este seja um dos fatores que o diferenciam d'*O Pasquim*, pelo contexto de gradual abertura do regime. O processo de redemocratização do Brasil significava um momento totalmente novo para a imprensa. Moraes (2016, p. 5) aponta para o fato de que estes cartunistas testavam os limites da Nova República. Há um deslocamento da linguagem metafórica e com forte apelo a analogias, para uma linguagem “escrachada”, com apelo à nudez e palavrões, reafirmando o espaço aberto pelo *O Pasquim* e outros veículos de imprensa alternativa. Silva (2013, p. 2) destaca que a revista *Chiclete com Banana* constrói uma imagem do processo de redemocratização do Brasil que, assim como a patota d'*O Pasquim*, se ateve a uma análise do comportamento. Fruto do próprio contexto de ampliação de certas liberdades políticas do regime militar, a conjuntura de redemocratização do Brasil, a revista ainda possuía um engajamento como consequência de uma oposição ao regime, que foram características da década anterior, mas deixando um pouco de lado o maniqueísmo entre dominantes e dominados, e explorando, mais profundamente, comportamentos. Mesmo assim, o processo de redemocratização do Brasil, contexto em que surge a revista *Chiclete com Banana*, significava, para Silva (2013, p. 3), uma expectativa de esperança quanto aos rumos que o país tomava. Quer dizer que, de

alguma forma, predominava certo otimismo ocasionado pelas movimentações por eleições diretas para presidente na sociedade civil.

Embora este movimento tenha mobilizado amplos setores da sociedade civil, articulados por grupos políticos, artistas e intelectuais vinculados à esquerda, a chamada

Nova República foi colocada em questão com “ares de velha” (SILVA, 2013, p. 4), isto é, autocraticamente. As eleições presidenciais foram articuladas indiretamente pelo parlamento brasileiro. Essa mobilização de massa, ocorrida de janeiro a abril de 1984, abre o cenário em que entra em cena a revista *Chiclete com Banana*, fundada em 1985. A revista vai expressar as insatisfações com a Nova República que, para inúmeras áreas da sociedade, mostrou-se uma esperança vã, e a frustração, se não foi imediata, veio muito rápido” (Santos, 2014, p. 17). Para Krakhecke (2008, p. 7), a revista *Chiclete com Banana* expressa um estado generalizado de apatia pelo descrédito do processo de redemocratização. Outra característica importante que a difere do restante da imprensa alternativa é que a revista não apresentava um projeto político. Simplesmente representava críticas a tudo e a todos, da forma mais livre possível. E, “ao mesmo tempo que representava, criava representações, pois seus leitores incorporaram esta fragmentação” (BIAGI, 2005, p. 17).

A derrocada da revista, em torno das publicações 19 ou 20, deve-se, nas palavras de Angeli (apud BIAGI, 2005, p. 26), ao Plano Collor. O plano traria danos aos produtores que, com os congelamentos perderam muitos ativos enquanto aumentavam os custos operacionais, como o preço do papel, por exemplo. A isso se soma a inflação que diminui o poder de compra da população, momento em que a revista passa a ter tiragens de apenas 9 mil exemplares.

Destaca-se que a crise política se torna não só uma crise dos costumes, como afirma Santos (2012, p. 14), mas uma crise de sentido. O golpe civil militar instaurou um moralismo, o que foi fortemente rebatido pelo humor gráfico que passa a combater, satirizando, com mais fôlego, a realidade política. A revista se propõe, assim, como uma luta contra o conservadorismo, a condição e contradições de uma sociedade burguesa (tendo a paulista como tipo ideal), capitalista, liberal e antiquada. Por isso, é meio anárquica. Essa crítica se insere nas representações culturais de um ambiente urbano, imaginado pelos humoristas gráficos. Assim, podemos nos perguntar: é simplesmente uma crítica aos costumes, ou a representação de uma crise de sentido?

A abertura do governo Geisel cria um lugar de fronteira: não havia mais censura, mas ao mesmo tempo não se estava totalmente livre. Não havia mais a censura direta para *O Pasquim*, mas ao mesmo tempo, o jornalista Vladimir Herzog era assassinado no DOI-CODI, em São Paulo. As fotos que vazaram do jornalista morto deixavam claro que não havia sido suicídio, como apontava os laudos médicos oficiais. Isso emperrou a redação dos jornais.

Destaca-se que a crise política dos anos 1980, já consagrada na historiografia, se torna não só uma crise dos costumes, como afirma Santos (2012, p. 14), mas uma crise de sentido. Avançamos em pensar que é principalmente a partir d'*O Pasquim* e da *Chiclete com Banana* que nos é possível pensar essa crise de sentido como característica fundamental do período, destacando o papel do humor gráfico (charges e demais produções) neste processo. A percebemos durante o período de publicação da revista, entre 1985, quando de seu primeiro número, e 1995, quando do último. Ela nos permite comparar com o trabalho de Angeli na produção de charges e/ou tiras diárias para a *Folha*, tendo os dois coexistido por um certo tempo (ao que parece, o sucesso editorial teria permitido com que o artista saísse do jornal para se dedicar à revista em torno de 1985, mas teria retornado alguns anos depois). Na verdade, o que seria a revista se originou de tiras diárias publicadas na *Folha* com o título "Chiclete com Banana" a partir de 1983, onde se introduziram ao público os primeiros grandes personagens, para nós os personagens por excelência do que chamamos de crise de sentido: *Bob Cuspe* e *Rê Bordosa*. Esta crise não é de forma alguma homogênea. Pelo contrário, ao longo da publicação dos números da revista, se percebe gradações entre avanços no sentido de uma nova forma de compreender o tempo, marcados por uma historicidade particular, e permanências de determinados elementos de um passado recente que o próprio artista procura se contrapor. Podemos dividi-la na revista, a princípio, em algumas áreas: marginalidade e informalidade urbanas e a dificuldade de adaptação à um novo tempo de uma nova classe underground ascendente, com *Bob Cuspe*; a decadência da ideia de Revolução que marcava uma esquerda mais tradicional, com o personagem *Meiaoito*; a liberdade sexual feminina em *Rê Bordosa*; a já considerada antiquada juventude, agora velha, dos hippies em *Wood & Stock*; a delinquência como um padrão de comportamento em *Os Skrotinhos*; dentre outros.

Sabemos que a década de 1980 foi já considerada, na historiografia, como "década perdida", ou como a década "do tempo perdido". A riqueza da produção cultural deste período, no entanto, se choca com essa definição. Em específico, o panorama de atuação do humor gráfico produzido na *Folha de São Paulo*, no periódico *O Pasquim* e na revista *Chiclete com Banana* suscita, contemporaneamente, certa curiosidade nostálgica. A partir dos últimos acontecimentos políticos no Brasil, desperta-se um interesse que envolve os acontecimentos da Guerra Fria, a fragilidade do processo de redemocratização, a emergência do neoliberalismo como política econômica, o avanço do feminismo e luta por direitos LGBT, o enfrentamento de preconceitos étnico-raciais, dentre outros. Além disso, os anos 1980 ainda aparecem com plano de fundo de narrativas de séries, novelas e programas de televisão ou streaming, por exemplo. Todos estes temas passaram pelas páginas da

Chiclete com Banana e *d'O Pasquim*, embora as charges da *Folha de São Paulo* no período privilegiassem o cotidiano político.

A partir do contato com as fontes apresentadas, podemos entender a década de 1980, como uma crise de sentido na medida em que há uma tensão entre expectativa e desilusão como uma percepção generalizada da época, e o papel do humor gráfico na criação, discussão e intervenção neste processo. Inspirados pela redemocratização, os anos 1980 trazem uma nova historicidade, marcada por um novo tipo de relação com o tempo, que pretendemos nos aprofundar. O humor gráfico nacional, e suas diferentes abordagens e propostas, estava em um processo de autonomização e se tornava importante expressão da cultura de massa. Na tentativa específica de superação do passado, a emergência dessa produção canalizou certos anseios e algumas frustrações da juventude. A *Chiclete com Banana* e *O Pasquim*, bem como as charges da *Folha de São Paulo*, possuem, em nosso ponto de vista, uma estética da melancolia como registro da temporalidade. Uma estética melancólica derivada da constatação de que o presente se manifesta como passado alargado e o futuro como repetição ou como impossibilidade.

O processo de redemocratização pode ser compreendido como a reconstrução de um horizonte histórico em movimento (SOUSA, 2017, p. 159). A década de 1980 foi marcada por dúvidas: a democracia não era evidente, nem os partidos políticos tinham conquistado lugar amplamente. A própria ideia de voto e representação política apareciam mais como elementos consensuais, do que verdades propriamente estabelecidas. De fato, democracia, e sua possibilidade concreta, bem como seus limites, estavam no centro de um debate que envolvia, no humor gráfico, uma crítica ampla aos costumes, a presença da autoridade ainda como um elemento ainda fundamental da política, e das contradições existentes nesta sociedade. Em meio a uma situação nacional marcada pela suspensão do AI-5 em 1978, a anistia de 1979, o governo de ampliação da democracia e distensão do regime militar de João Figueiredo; e mundial, marcada pelo fim da URSS e da expectativa de uma revolução, da vitória do capitalismo ocidental e o fim da Guerra Fria, encontram-se experiências diversas, plurais, diferentes, mas conectadas. As *Diretas Já!*, por exemplo, movimento visto como uma derrota, mas uma derrota que gerou vida a outra coisa: a constituinte (SOUSA, 2017, p. 160).

O humor gráfico produzido neste período se esforça em falar de democracia como uma incerteza. É um movimento de complexificação do passado recente marcado pela ditadura militar. O horizonte da redemocratização fica marcado pela dissolução de diferentes expectativas de futuro e um clima de estagnação (SOUSA, 2017, p. 162). Entre a esquerda, campo político em que os artistas analisados neste trabalho se inserem (nas suas mais diferentes perspectivas ideológicas), a revolução era um conceito que perdia sentido,

abrindo espaço para uma crítica cultural mais ampla. A derrota da URSS a nível internacional, e a redemocratização a nível nacional, promovem uma desaceleração do futuro que impulsionava o horizonte de expectativa. O futuro passa a ser lento, e a democracia menos que uma afirmação, uma dúvida (SANTOS, 2017, p. 178). O presente em crise de sentido. Emerge, então, como uma importante forma de expressão cultural de massa, mais ligada à juventude. Trata-se do processo de profissionalização da indústria cultural que amplia significativamente a circulação e o consumo, reverberando certos anseios e angústias específicos daquela geração. A articulação entre experiência do tempo e estética melancólica do humor gráfico é produzida na tensão entre esperança derrotada e frustração vitoriosa. "A expectativa cautelosa, que conforma os afetos e desejos de meados da década, parece engendrar uma espécie de alteração do humor coletivo, fazendo com que o futuro se tornasse disponível e pudesse sugerir algo diferente do presente" (GAIO, 2017, p. 46). Estes jovens artistas se unem no esforço de construção de um novo sentido para a memória do regime militar que já deveria ter acabado, mas que ainda persiste, reconfigurando o passado presente na medida em que se amplia o investimento nas possibilidades de futuro. Essa juventude enfrentava as frustrações e incerteza de uma geração que começava a vida adulta na década de 1980, convivendo, ao mesmo tempo, com a manutenção da força repressiva dos militares e com a tentativa de esboçar um "destino democrático" para o país (GAIO, 2017, p. 47). A crise de sentido é expressa por um ontem que ainda não passou, e um amanhã que ainda demora a vir.

Diante da derrota de abril de 1984 da Emenda Dante de Oliveira, frustrando o amplo movimento das *Diretas Já!*, desloca-se a esperança para a expectativa de eleição (mesmo que indireta) de Tancredo Neves. Esse deslocamento reconfigura os significados de futuro: as expectativas se transformam de acordo com os avanços e recuos da redemocratização em movimento. Nas páginas da *Chiclete com Banana*, por exemplo, o futuro é criado por novas semânticas enquanto depositário hegemônico da falta de esperança. Três artistas se destacam: Angeli, Glauco e Spacca. Isto porque a maioria absoluta das charges publicadas na *Folha de São Paulo* neste período são de autoria deles, com poucas exceções, e devido a sua atuação no periódico *O Pasquim* e na revista *Chiclete com Banana*. Esses veículos tiveram grande importância para a História nacional, abrindo possibilidades para críticas ao governo após um longo período de retração do espaço democrático. Destaca-se que, observador do cotidiano urbano de São Paulo e sensível às pessoas que estão inseridas nesse universo, Angeli será o "expoente do humor gráfico nos anos 1980" (SANTOS, 2012, p. 25). Seus personagens ficaram famosos não só pelo seu caráter anárquico, mas por serem bem urbanos, tipos paulistanos da época, características que, ao se tornarem verossímeis, aumentam sua identificação e possibilidades de consumo. Os anos 1980, marcados pela

redemocratização, foram um período de incertezas: acabando de sair de um regime militar, com um presidente não eleito pelo voto direto, isto é, uma espécie de meia democracia. Nesse ambiente, *Bob Cuspe*, por exemplo, e *Rê Bordosa*, seus principais personagens, contribuem para a análise do período. Bob Cuspe foi um "porta voz das críticas sociais, o representante dos quadrinhos da onda punk que se instalou na periferia de São Paulo nos anos 1980" (SANTOS, 2012, p. 25). *Rê Bordosa* era uma típica moderna dos anos 1980, que curte os prazeres da vida, numa espécie de comportamento libertário, mas destrutivo.

Importante destacar, também, que esses e outros personagens têm origem na Folha de São Paulo, isto é, na imprensa tradicional *mainstream*, e só depois de se tornarem tão famosos, passam para a criação de revistas especializadas como a *Chiclete com Banana* em 1985. A revista é marcada por referências ao ambiente cultural da época: música, roupas, tribos, costumes, hábitos, drogas, bebidas etc.; mas sempre atuantes na sociedade urbana. Esses personagens são uma forma desses artistas apresentar sua visão crítica sobre sua realidade social, formando uma espécie de espírito de época: não são somente uma cópia da realidade, mas uma criação: "um confronto dialético entre uma realidade que se apresenta e um autor que a representa" (SANTOS, 2012, p. 25).

Considerações finais:

A partir deste breve panorama histórico sobre as charges no Brasil, constata-se que não se pode desvincular o humor gráfico da imprensa, onde ou se está inserido (e submetidas a um conselho editorial), ou a partir do que se contrapõe. Mas isto acontece também porque a interpretação do humor gráfico exige geralmente, principalmente nas charges, um conhecimento sobre fatos ocorridos na sociedade. Por isso, é importante que se fique atento às notícias e aos fatos veiculados no jornal em que as charges são publicadas, ou com os acontecimentos com os quais o humor gráfico geralmente se relaciona.

Neste sentido, apontamos para a forma dialética como humor gráfico se relaciona com a imprensa. Tentamos, como metodologia, sempre cruzar o humor gráfico produzido na grande imprensa com o produzido na imprensa chamada alternativa. A leitura consagra a realidade da crise. O posicionamento político-cultural desta produção é uma tradição que está ligada ao próprio processo de surgimento do humor gráfico na história da imprensa no Brasil. Luca (2008) acusa que o surgimento da ilustração nos jornais serviu como um importante ponto de diversificação e propulsão. Cabe aqui, ressaltar a importância, desafios e possibilidades do que se chama "imprensa ilustrada" para a História.

Referências:

- AREND, S. M. F.; MACEDO, F. **Sobre a História do Tempo Presente**. Entrevista com o historiador Henry Rousso. Florianópolis: UDESC, 2009 (Entrevista - Revista Tempo e Argumento (UDESC)).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BIAGI, O. L. **Chiclete com Banana, Pós-Modernidade e os Anos 80**: Estudo do Imaginário e as Representações da Década de 80 realizadas pela revista em quadrinhos Chiclete com Banana, de 1985 a 1990. *Nethistória (Brasília)*, v. 1, p. 15, 2005.
- BRASIL, Bruno. **A breve história e a caracterização d'O Pasquim**. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 6, 2012, p. 159-176.
- DE PAULA, Cristian. **Imaginando a crise**: uma interpretação do governo Collor através de charges publicadas no jornal Folha de São Paulo (1990-1992). 2021. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
- FREUD, Sigmund. **O Chiste e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro. Imago, 1977.
- GAIO, H. P. C. **Será que nada vai acontecer?** Tempo e melancolia na poética da Legião Urbana. **Anos 90**, [S. l.], v. 24, n. 46, p. 45-70, 2018. DOI: 10.22456/1983-201X.74148. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/74148>. Acesso em: 6 fev. 2023.
- SOUSA, F. G. de. **Escritas da história nos anos 1980**: um ensaio sobre o horizonte histórico da (re)democratização. **Anos 90**, [S. l.], v. 24, n. 46, p. 159-181, 2018. DOI: 10.22456/1983-201X.74972. Disponível em:
- KRAKHECKE, Carlos. **A redemocratização brasileira sob a ótica da revista Chiclete com Banana (1985-1988)**. In: IX Encontro Estadual de História - Vestígios do Passado: a história e suas fontes, 2008, Porto Alegre. *Vestígios do Passado: a história e suas fontes*, 2008.
- LARANGEIRA, Á. N. **Silêncios permissivos**: os cadernos especiais da Folha de S. Paulo e Jornal do Brasil no 10º ano do regime militar. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 12, p. 216-225, 2015.
- LIEBEL, Vinícius. Charges. In: RODRIGUES, R. (Org.). **Possibilidades de Pesquisa em História**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2017, v. , p. 83-114.
- LIMA, Jefferson. **Bob cuspe**: a representação de Angeli do Punk Paulistano na Revista Chiclete com Banana (1985-1991). Dissertação de Mestrado, UDESC, Florianópolis, 2013.
- LUCA, T. R. de. **A grande imprensa na primeira metade do século XX**. In: LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luiza. (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, v. 1, p. 149-175.
- LUCA, Tânia Regina de. **Fontes impressas**: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.
- LUSTOSA, Isabel. **Tiranía e humor no país do homem cordial**. *Revista de Ciências Sociais (Fortaleza)*, Fortaleza/Ceará, v. 29, n.1/2, p. 73-83, 1998.
- MELO, José M. **A Opinião no Jornalismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MICHEL, Dobry, **Sociologie des crises politiques**, Paris, Presses de la FNSP, 1986, pp. 48 - 60 ; voir aussi d'un point de vue plus général, Rod Aya, *Rethinking Revolutions and Collective Violence*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1990.
- MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Editora Zahar Ed. 2006.
- NAPOLITANO, M. **A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985)**. *Estudos Ibero-Americanos*, 43(2), 346-366, 2017.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Derrisão e Ironia Cínica no Humor Contemporâneo: os limites entre o politicamente incorreto e o incorretamente político.** Revista de História (UNESP), v. 33, p. 470-488, 2014.

QUEIROZ, A. **O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação** (1969-1991). Revista História & Perspectivas, v. 1, n. 31, 30 jan. 2009.

RODRIGUES, Alberto Tosi. **O Brasil de Fernando a Fernando: neoliberalismo, corrupção e protesto na política brasileira de 1989 a 1994.** São Paulo: Unijui, 2000

SALIBA, E. T. **História Cultural do Humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas.** REVISTA DE HISTÓRIA, p. 01, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/127332/135577>. Acessado dia 16 de junho de 2020, às 16:21h.

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

SANTOS, Aline Martins Dos. **Udigrudi: o underground tupiniquim. Chiclete com Banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira'** 01/03/2012 188 f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, NITERÓI Biblioteca Depositária: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1616.pdf>.

SANTOS, Rodrigo. **Rock e quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana (1985-1990).** Tese de Doutorado, UFPR, Curitiba, 2014.

SILVA, K. C. **Transição às avessas: representações cômicas da redemocratização brasileira na revista Chiclete com Banana (1985-1990).** In: 2ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2013, São Paulo. 2ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2013.

SILVA, A.R.T.da. **Lembranças incômodas: uma análise da autocrítica dos jornais O Globo e Folha de São Paulo sobre seu apoio à ditadura militar.** In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2014, João Pessoa. Comunicação: Guerra e Paz, 2014.

SODRÉ, N. W. (1966/1999). **História da imprensa no Brasil.** 4a edição com capítulo inédito. Rio de Janeiro: Mauad [edição original de 1966], 1999.

SOIHET, Rachel. **Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo.** Artcultura, 9(14), 2008. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1444>