

ARTIGO - DOSSIÊ

A JUVENTUDE URBANA BRASILEIRA NAS PÁGINAS DA *CHICLETE COM BANANA* (1985-1990)

THE BRAZILIAN URBAN YOUTH IN THE PAGES OF *CHICLETE COM BANANA* (1985-1990)

RODRIGO OTÁVIO DOS SANTOS*

RESUMO

O presente artigo pretende pesquisar, por meio dos quadrinhos da revista *Chiclete com Banana*, criada pelo artista Angeli e pelo editor Toninho Mendes, a cultura dos jovens urbanos no Brasil e suas implicações para a visão de mundo e concepções políticas destes no período de vigência da revista, entre 1985 e 1990. Para tanto, pretendemos pesquisar a influência da *Chiclete com Banana* no meio editorial e cultural brasileiro no período pós-governo militar, além de procurarmos interpretar as formas e maneiras que as metrópoles brasileiras são apresentadas na revista, a mudança cultural da juventude na recém instalada Nova República e as formas como as questões urbanas influenciam os quadrinhos e o comportamento juvenil do período. Como recorte teórico-metodológico procuraremos estudar as histórias em quadrinhos, suas origens e suas características, para então podermos nos ater mais especificamente no movimento *underground* norte-americano e no *udigrudi* brasileiro, de onde nossa fonte primária, a revista *Chiclete com Banana*, é a maior representante. Estudaremos também a influência do binômio produção/consumo e das forças contraculturais que agiam no período, além de pesquisarmos a influência da cidade e da conjuntura política social e econômica do período, para podermos contribuir com o entendimento acerca da cultura urbana jovem no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Chiclete com Banana; juventude urbana; período pós-governo militar.

ABSTRACT

This article intends to investigate, through the comic strips of the magazine *Chiclete com Banana*, created by the artist Angeli and the editor Toninho Mendes, the culture of urban young people in Brazil and its implications for the world view and political conceptions of these during the period of validity of the Between 1985 and 1990. In order to do so, we intend to investigate the influence of *Chiclete com Banana* in the Brazilian editorial and cultural milieu in the post-military period, in addition to trying to interpret the forms and ways that the Brazilian metropolis are presented in the magazine, the change Culture of youth in the newly established New Republic and the ways in which urban issues influence comics and youthful behavior of the period. As a theoretical-methodological cut we will try to study the comics, their origins and their characteristics, so that we can focus more specifically on the U.S. underground movement and the Brazilian *udigrudi*, from where our primary source, *Chiclete com Banana* magazine, is Largest representative. We will also study the influence of the production / consumption binomial and the countercultural forces that acted during the period, in addition to researching the influence of the city and the social and economic political conjuncture of the period, in order to contribute to the understanding of young urban culture in Brazil.

KEYWORDS: Chiclete with Banana, urban youth, post-military government period.

Histórias em quadrinhos são fontes históricas de extrema valia e riqueza, principalmente ao percebermos a forma como estas retratam o cotidiano apresentado em determinada época e local. Nosso artigo tenta, ao mesmo tempo, enxergar o jovem brasileiro, que passou por intensas mudanças na década de 1980, principalmente em sua segunda metade, após a retirada do governo militar no país e a sua expressão por meio da revista aqui proposta, alicerçada nas personagens criadas por Angeli. A influência da cidade e da metropolização pode ser encontrada em praticamente todas as histórias em quadrinhos da revista *Chiclete com Banana*, fazendo do periódico fonte riquíssima para os estudos da cultura urbana no Brasil na segunda metade da década de 1980, principalmente

no que tange à parcela jovem da população, público alvo definido para a revista.

Antes, porém, de adentrarmos mais precisamente na revista proposta, devemos dizer que aquilo que se convencionou chamar história em quadrinhos, inicia-se com a imprensa e com a comunicação de massa, com a reprodutibilidade técnica. A partir da metade do século XIX, a reprodução das obras tornou-se mecânica. Como salienta Benjamin¹, as obras de arte sempre foram reprodutíveis. A diferença estava na capacidade e velocidade deste tipo de reprodução, cujas características indicavam a presença da máquina como auxiliar do homem no processo de cópia. Neste momento, a cópia deixa de ser falsificação ou plágio para converter-se em artigo “original”, ainda que não fosse único. O que define os quadrinhos, então, é a reprodução, mais do que simplesmente um conjunto de características comuns entre eles.

Surge, assim, uma nova abordagem na maneira de se fazer e de se pensar alguns aspectos da comunicação, principalmente aquela indicada às massas. Para Robinson², o primeiro quadrinho moderno foi produzido por Rudolph Töpffer, suíço nascido no último ano do século XVIII. Os quadrinhos diferenciaram-se da literatura e do cinema (que também estavam em processo de formação) estabelecendo características e soluções narrativas próprias. Ainda que se valha naturalmente de elementos destas artes, além da fotografia e das artes plásticas, os quadrinhos constituem forma de arte única e poderosa, independente das demais, ao mesmo tempo que influencia e é influenciada por estas.

No Brasil o pioneirismo cabe a Ângelo Agostini, que nasceu na Itália em 1843 e chegou ao nosso país em 1859. Em 1867, realizando trabalhos para revistas como *Diabo Coxo*, *Cabrião* e *Arlequim*, fez suas primeiras histórias ilustradas, intituladas *As cobranças*. No ano seguinte começou a ilustrar as revistas locais *Vida Fluminense* e *O mosquito*, onde fazia severas críticas ao governo escravista. Suas posições abolicionistas e contrárias à censura na imprensa eram inseridas nas revistas sob a forma de cartuns e histórias ilustradas, e continuaram em sua primeira história com personagem fixo, surgida no semanário *Vida Fluminense*, em 30 de janeiro de 1869, com o título *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à Corte*, indicada como a primeira história em quadrinhos do Brasil. Em 1876, Agostini fundou a *Revista Illustrada*, que dirigiu até 1888, e colaborou com a introdução da personagem *Zé Caipora*. Esta personagem, bem como a revista em que ela se inseria fazia diversas e agudas críticas à sociedade, principalmente aos costumes da corte no final do século XIX. Uma característica apontada por Cavalcanti³ é que suas tendências abolicionistas e liberais eram destinadas a dois públicos: ao leitor, que lia as legendas, e ao analfabeto, que lia apenas os desenhos.

O lazer, como indica Gordon⁴, assumiu uma crescente importância na criação e desenvolvimento das identidades da classe média e da classe trabalhadora das sociedades avançadas, como os Estados Unidos, assumindo também o papel de estruturar e mediar as identidades e as tensões de classe, que se definiam estabelecendo fronteiras culturais em relação umas às outras. As opções de lazer definiam quem era presente na classe média e quem pertencia à classe trabalhadora. Diferentemente

do que acontecia anteriormente, não era mais apenas o binômio produção/ consumo que definia as classes sociais.

A tira *Yellow Kid*, de Richard Felton Outcault consegue, então, penetrar em ambas as camadas da população, tornando-se fenômeno de vendagem de jornais. Ainda segundo Gordon⁵, a principal contribuição para o desenvolvimento dos quadrinhos por parte de Outcault foi a cristalização de um grupo de personagens fixos. Para Robinson⁶ os motivos para creditar *O Menino Amarelo* como primeiro quadrinho, em 1895, era a existência de várias características formais dos quadrinhos, tais como série regular, título específico, personagens fixos e palavras integradas ao desenho. Além da distribuição em massa e da força mercadológica existente na criação e divulgação de uma história em quadrinhos.

No Brasil, segundo Moya⁷, em 11 de outubro de 1905, a editora *O Malho* lançou a revista *O Tico-tico*, primeira publicação dedicada às crianças no Brasil. A revista *O Tico-tico* já saiu em cores, calcada na revista francesa *La semaine de Suzette*, que apresentava semanalmente histórias curtas, um episódio de um seriado, uma coluna sobre cuidados, jogos, receitas, modelos para costurar para o guarda-roupa da boneca *Bleurette*, competições, palavras cruzadas, boas maneiras e estilo. Em resumo, tudo aquilo que a sociedade julgava indispensável para fazer uma menina virar uma dama na sociedade⁸. A primeira tiragem d'*O Tico-tico*, segundo Moya⁹, foi de 21 mil exemplares. No número 6, 27 mil e no número 11, 30 mil, demonstrando enorme sucesso comercial, e inaugurando no Brasil o público infantil enquanto público consumidor. Em seu número 15 passou

a publicar publicidade, naturalmente associada às crianças, aumentando as fontes de renda da editora, que recebia dividendos por meio das vendas diretas e das assinaturas.

Saindo do público infantil e prospectando um público mais velho, mais ainda juvenil, Causo¹⁰ explica que, no Brasil, as revistas *pulp* existiram desde a década de 1930. Iniciando com a revista *Detective*, em 1936, várias revistas traziam aos leitores aventura, ficção científica e terror, mesclando textos oriundos de autores estrangeiros, como Ray Bradbury, ou o atualmente clássico do terror, H. P. Lovecraft. A migração deste tipo de história para os quadrinhos com os mesmos temas foi natural, com a compra dos direitos de publicação das histórias da *EC Comics*, maior editora de revistas em quadrinhos de terror e mistério nos Estados Unidos e outras para adaptação no território brasileiro.

Em 1970, as revistas passam também a ser comercializadas na forma de revistas em quadrinhos, com histórias maiores e mais bem elaboradas, além de uma tiragem inicial de 200.000 cópias. Segundo Gusman¹¹ a partir dos anos 1970 várias crianças foram alfabetizadas com ajuda dos “gibis” da *Turma da Mônica*, uma vez que estes eram o mais vendidos no território nacional. Atualmente as marcas de vendagem das revistas chega a atingir 400.000 exemplares para cada edição. Interessante salientar que a tiragem da mais bem vendida revista em quadrinhos nos Estados Unidos na década de 2000 foi a nova edição da revista *Wolverine*, que, de acordo com Allen¹² vendeu 163.000 cópias. No entanto, apenas mais 5 títulos venderam acima de 100.000 cópias nesta década, mostrando que as revistas de Sousa são efetivamente muito populares no Brasil, não

sendo sequer ameaçadas em sua liderança de vendas por nenhuma outra revista em quadrinhos brasileira ou estrangeira comercializada no Brasil.

Já nos Estados Unidos, o que efetivamente prosperou no final da década de 1960 foi a contracultura, e, com ela, os quadrinhos *underground*, os chamados *Comix*. Seu principal artista foi Robert Crumb, que, de acordo com García¹³, desde o princípio de sua carreira deixou claro que seu interesse não era necessariamente ganhar dinheiro, mas sim fazer-se ouvir através da sua arte, contrariando toda a idéia de quadrinhos enquanto indústria cultural. A contracultura foi um movimento de contestação que atingiu praticamente todos os países do ocidente, em maior ou menor grau. Os Estados Unidos talvez tenha sido o mais afetado em suas produções culturais. A contracultura, segundo Pereira¹⁴, envolvia um enfrentamento da ordem vigente, ao mesmo tempo que era um tipo de crítica anárquica feita basicamente pelos jovens dos grandes centros urbanos, que rejeitavam privilégios relativos à cultura dominante. A partir de 1968 o movimento floresce nos EUA em todas as formas de arte, como a música (*rock*), as artes plásticas, a poesia e notadamente os quadrinhos. Além disso, as manifestações dos jovens eram notadas não só através das notas da música *rock*, mas também no modo de se vestir, que se importava pouco com as convenções e na linguagem utilizada, que se utilizava de gírias de uma forma nunca antes vista.

Pereira¹⁵ ressalta que o consumismo foi extremamente criticado pelos adeptos/fãs da contracultura, mesmo que estes não parassem de comprar, tornando um paralelo interessante entre discurso e ação. O artista plástico Andy Warhol percebeu esta dicotomia e aplicou nas artes

o conceito de consumo, ajudando a criar a *pop art*. Assim, o artista fez quadros de latas de produtos alimentícios, e foi mais além quando pintou os dois maiores ícones de consumo da juventude norte-americana dos anos 1950: Elvis Presley e Marilyn Monroe. As revistas do grupo de Crumb estavam de acordo com estas ideologias, e portanto pareciam estranhas às camadas mais conservadoras da população.

No entanto, por mais estranhas que fossem estas revistas, elas possuíam as mesmas qualidades dos quadrinhos norte-americanos originais. Elas eram fáceis de fazer, usavam papel ruim, eram baratas, não ligavam para as convenções ou para a aceitação do público, trazendo ao quadrinista uma liberdade há muito não vista no ramo.

Esta liberdade acabou gerando um círculo de artistas em volta da figura de Crumb, como Rick Griffin, Spain Rodriguez, Victor Moscoso, Robert Williams, Gilbert Sheldon, C. Clay Wilson e Jaxon.

Com este elenco, como informam Patati e Braga, a *Zap* reinventou a maneira de fazer quadrinhos nos EUA:

O trabalho em especial de Crumb e de S. Clay Wilson, os criadores mais malcriados e sujos da revista, explodiu como uma bomba e trouxe tanto ofertas prontamente recusadas de dinheiro como problemas como a censura mal assumida das comunidades conservadoras. O fato é que Crumb mostrava que mesmo as imagens mais simpáticas e aparentemente infantis podem esconder dentes afiados teve seu peso.¹⁶

A contracultura teve papel importantíssimo nos quadrinhos, tanto que mesmo fora da revista *Zap*, temos nomes como Greg Irons, que criou pôsteres para as principais bandas contraculturais nos EUA; Art

Spiegelman, que chegou a ganhar um prêmio *Pulitzer* pelo seu quadrinho autobiográfico *Maus*; Paul Mavrides, um dos principais colaboradores de *The Freak Brothers*; e até Wally Wood, na época já um veterano que chegou a trabalhar com Will Eisner e com os quadrinhos de horror da *EC Comics*, que infelizmente cometeu suicídio em 1981.

No Brasil, o ano de 1968 não foi visto como o ano da contracultura, e sim como o ano do *AI-5*, ato institucional que desmontou o Congresso Nacional, as assembléias legislativas e as câmaras dos vereadores, além de acabar com as manifestações políticas dos sindicatos, instalando uma ditadura muito mais ferrenha do que a que estava existindo desde seu início, no golpe ocorrido em 1964. Assim, entre 1968 e 1985 o Brasil assistiu um período de perseguições militares, além de cassação de direitos individuais do cidadão.

A contracultura, entretanto, não foi um movimento contra o governo, mas sim um movimento contra a cultura vigente. Um movimento que, nos quadrinhos, ficou conhecido como *udigrudi*, corruptela do inglês *underground*, em referência às revistas de Crumb e seus afiliados.

Para Marquesi¹⁷, o movimento *underground* nacional iniciou-se com a revista *Balão*. Lançada em São Paulo em 1972 por estudantes tanto de comunicação quanto de arquitetura da USP, a *Balão* foi forjado em pleno movimento do “desbunde”, onde, segundo Hollanda¹⁸, os setores mais jovens enfatizam sua participação em circuitos alternativos ou marginais, tal qual Crumb e seus seguidores nos Estados Unidos. Apesar de a revista só ter durado nove números, a partir dela cerca de quarenta revistas

surgiram no território brasileiro, a maioria não durando mais do que cinco números, porém, ainda segundo Marquesi, todas elas contribuíram para a formação do novo quadrinho brasileiro:

Entre os méritos do quadrinho alternativo brasileiro está o de servir como escola para muita gente. Neste país absurdo, onde se lê mais do que tudo HQ, não se estuda quadrinhos nas faculdades. Mesmo as de Comunicações e Artes Plásticas continuam com medo de assimilar o século vinte.

As revistas udigrudi desenvolveram a consciência de que a arte da HQ não é possível somente graças a grandes editoras e grandes tiragens. Foram as revistas alternativas, ainda, que desenvolveram os rudimentos de uma linguagem regional, num país culturalmente rendido ao eixo Rio-São Paulo.¹⁹

Braga²⁰ afirma que neste período surgiu também o jornal *Pasquim*, que resgatou a tendência já implantada pelo *Balão*, *Bicho* e *Grilo*, mesclando o humor político tipicamente brasileiro com uma espécie de “subversão” ao regime que era típica dos *comix* norte americanos. O *Pasquim* foi, então, um dos maiores representantes da “imprensa alternativa” brasileira, que surgiu como um tipo de jornal “de costumes” do bairro carioca de Ipanema e em pouco tempo circulava por todo o território nacional, com tiragem próxima aos 200 mil exemplares. Mesmo em um regime totalitário com uma ferrenha censura, o periódico conseguia se afirmar como espécie de libelo, senão à democracia, pelo menos contra o regime instalado. Silva diz que

O *Pasquim* é uma publicação que funde à história política do Brasil e a história dos meios de comunicação e do posicionamento ideológico da

imprensa frente ao poder político estabelecido. A influência de O Pasquim sobre todas as publicações alternativas no Brasil pelas décadas seguintes, constituiu no udigrudi brasileiro, uma contundente ferramenta de crítica aos modelos hegemônicos sociais e aos regimes condutores de governos.²¹

Ao término da ditadura militar, vários dos artistas que participavam deste movimento acabaram criando um novo movimento, agora com apoio da sociedade de consumo e da abertura política providenciada pela Nova República, instaurada em 1985. Santos²² informa que uma das principais características desse movimento nascido com a abertura política foi a temática de vários quadrinistas, que passaram a abordar temas do cotidiano e modismos da classe média ou abastada das metrópoles brasileiras.

A segunda metade dos anos 1980, no Brasil, é marcada pela democratização e pela crise econômica e social. Como afirma Souza²³, a retomada à democracia não teve paralelo em nenhuma outra ditadura contemporânea no período, possuindo características próprias e relevantes tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista social e cultural. Para Mello e Novais²⁴, um dos grandes entraves para este novo momento político foi o fracasso do movimento intitulado “Diretas Já”. Com este, a sociedade brasileira procurava obter voz por meio do voto popular. Como o movimento não obteve sucesso, a abertura política, supostamente foi “lenta, gradual e segura”, garantindo a manutenção da maioria dos poderes anteriormente estabelecidos, bem como criando a ilusão de que os problemas enfrentados pelo Brasil neste período eram de única responsabilidade do governo militar destituído.

Um dos principais problemas enfrentados nesta virada de governo foram os econômicos. A dívida externa brasileira, de acordo com Skidmore²⁵, era a maior do mundo, aproximadamente US\$ 95 bilhões na década estudada. Não só este fato, mas toda a complexidade cambial, taxas de juros e ineficiência política no que tangia às políticas econômicas resultaram na mais alta inflação já obtida pelo Brasil em seus quase quinhentos anos de história até então. Ainda de acordo com Skidmore, no último ano completo do governo militar, 1984, a inflação chegava a 222 por cento. Em 1985, já no governo Sarney, a inflação chegou a 360 por cento ao ano.

Para Pillagalo²⁶, esta alta inflação, somada à estagnação econômica do período, foi aos poucos rompendo com os mecanismos básicos de reprodução da sociedade, assim como a mobilidade social e a ampliação do consumo. No entanto, ainda segundo o autor, as grandes empresas multinacionais, os grandes empreiteiros, os megaproprietários de meios de comunicação e outros já poderosos grupos e empresários não só mantiveram como ampliaram o poder econômico que detinham até então.

Uma das grandes transformações de tal conjuntura foi o aumento da importância das cidades, bem como seu inchaço. Nas metrópoles há também grande mudança nas características mais básicas da convivência social. Como afirmam Mello e Novais²⁷, a família perdeu quase na totalidade os aspectos ditos sagrados do casamento, fundando este matrimônio quase que como mais um contrato, um acordo entre partes que desejam obter uma espécie de benfeitoria por meio da parceria de outrem. Outro aspecto foi a liberdade sexual, que acentua-se nos lares

brasileiros, ao mesmo tempo em que a educação das crianças torna-se mais moderada, praticamente extinguindo-se, nas classes superiores, a violência contra os menores. Além disso, há um aumento progressivo do individualismo. Já na segunda metade dos anos 1980, como salienta Bauman²⁸, as pessoas procuram muito mais o bem-estar pessoal e o individualismo. No mundo todo o indivíduo é moldado e visto como consumidor, ou seja, a pessoa é o que consome.

As cidades, que já desde o final da década de 1950 atraíam mais e mais moradores, começam a ser os principais focos dos habitantes brasileiros dos anos 1980. Segundo dados do IBGE²⁹, na década que estudamos haviam, no estado de São Paulo, pouco mais de 22 milhões de habitantes morando nas cidades, e cerca de apenas 2,8 milhões habitando a zona rural. Apenas no início da década de 1980, ainda de acordo com o IBGE³⁰, a população absoluta da cidade de São Paulo era de pouco mais de 2,5 milhões de habitantes, com uma taxa média geométrica de incremento anual de 3,67% a cada 100 habitantes.

Santos³¹ afirma que são as cidades que constituem o arcabouço econômico, político, institucional e sociocultural de um país. Também afirma que a rede urbana constitui um conjunto de aglomerações que produzem os bens e serviços, e conta com uma rede de infra-estrutura de suporte e também com os fluxos que circulam entre os grupos de pessoas por meio dos instrumentos de intercâmbio. Assim, as grandes cidades acabaram por se tornar centros de produção e consumo, além de centros de distribuição e circulação de mercadorias e pessoas, de importação e exportação.

A economia dominante desde meados do século XX, como afirma Mumford³², é uma economia metropolitana, que não se sustenta se não estiver intimamente ligada à cidade grande. Para o autor, a metrópole tende a abranger toda a vida orgânica multilateral da comunidade. Assim, vários setores da sociedade moderna acham-se presos dentro de um mesmo espaço físico e temporal: a cidade. Com isso, ainda de acordo com ideias de Mumford, boa parte da separação entre os vários grupos dominantes acabou por ser anulada. Como nenhum ser humano consegue compreender a cidade como um todo, com todas suas facetas, experiências e idiossincrasias, o homem urbano busca de todas as formas encontrar seu espaço dentro desta imensidão de possibilidades que, de acordo com Wirth³³, tende a parecer um mosaico de mundos sociais.

A cidade é, para o cidadão, mais do que grupos de homens e conveniências sociais. Mais do que edifícios, ruas, supermercados. A cidade, do ponto de vista de Park³⁴ é um estado de espírito, formado por um corpo de costumes, tradições e sentimentos. A cidade é um produto da natureza humana e, portanto, *habitat* natural do chamado homem civilizado. Para Simmel³⁵, os problemas mais graves da vida moderna são derivados da tentativa do homem de manter sua autonomia e individualidade dentro de um espaço que não possui inerentemente tal abertura. A busca pela essência individual perdida ocorre porque no espaço metropolitano, como salienta Sevcenko³⁶, as pessoas não são mais avaliadas pelas suas qualidades individuais. Segundo o autor, ninguém mais conhece ninguém numa metrópole.

Esta constatação leva Simmel a afirmar que:

o homem metropolitano negocia com seus fornecedores e clientes, seus empregados domésticos e frequentemente até com pessoas com quem é obrigado a ter intercâmbio social. Estes aspectos da intelectualidade contrastam com a natureza do pequeno círculo, em que o inevitável conhecimento da individualidade produz. (...) A metrópole moderna, entretanto, é provida quase que inteiramente pela produção para o mercado, isto é, para compradores inteiramente desconhecidos, que nunca entram pessoalmente no campo de visão propriamente dito do produtor.³⁷

Assim, o indivíduo acaba por se tornar mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que tiram de sua autonomia o progresso, a espiritualidade e também os valores, transformando-o de ser humano subjetivo para uma forma de vida objetiva, cujo interesse é irrelevante para a organização total e os demais habitantes da mesma cidade.

Esta fragilidade do indivíduo na grande cidade é explorada também por Bauman³⁸, quando afirma que as pessoas que vivem na cidade não se identificam com a terra ou com os frutos que dela brotam, nem com a fonte de sua riqueza ou mesmo com uma área sob sua guarda, atenção e responsabilidade, característica fundamental dos industriais e comerciantes de séculos passados.

Ainda de acordo com Bauman, podemos dizer que com a segregação cada vez mais presente e intensa graças ao agigantamento das proporções em uma metrópole, as pessoas começam a sentir que seu agir ou não agir só pode “fazer a diferença” em questões locais. Ao mesmo tempo, estes mesmos seres percebem que as demais questões, declaradamente “supralocais” não possuem sua interferência e, portanto,

nada mais resta a não ser aceitar as decisões tomadas em âmbito muitas vezes global.

Santos³⁹ nos fala que as questões de centro-periferia ou as regiões polarizadas ficaram ultrapassadas. Atualmente a metrópole está presente em toda parte, o ser humano vive o fenômeno da cidade grande onipresente, capaz de organizar e desorganizar atividades periféricas e centrais, ao mesmo tempo em que determina a vida e cotidiano dos indivíduos que nela habitam. As cidades atuais são, como afirma Bauman⁴⁰, “campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam”.

Na década de 1980, no Brasil, as cidades tornam-se ainda maiores do que eram nas décadas passadas. Há, assim, não apenas o inchaço já descrito, mas também a caracterização de tipos e comunidades locais, que ao mesmo tempo sentindo-se pertencentes ao mundo globalizado, lutavam para manter sua identidade tipicamente local. Este movimento, já descrito por Hall⁴¹, demonstra que o sujeito assume identidades diferentes a partir desta nova globalização e nova situação relativa às formas de convívio na inchada e fria metrópole.

Há, então, a formação de novas identidades para as camadas mais jovens da população que viviam nas metrópoles na segunda metade dos anos 1980. Menos interessada nas questões políticas que a geração anterior, a juventude que experimentou sua independência a partir de 1985 provou ser inteiramente diferente das gerações imediatamente anteriores, principalmente pelo seu desapego às questões político-partidárias. Com a abertura política, não parecia haver mais interesse em buscar conflito com

os militares que ainda mandavam no país ou com a repressão causada pela censura. Há, entretanto, um enorme fôlego para discutir e debater certas questões aparentemente esquecidas pelos jovens anteriores, principalmente as questões relativas à sexualidade, aos costumes e à nova condição da juventude urbana no Brasil, atrelando esta juventude àquela que participou do movimento chamado “desbunde”, estudado por Napolitano⁴² e Hollanda⁴³.

Para Hobsbawm⁴⁴, a revolução que ocorreu na década de 1980 foi a revolução cultural. A geração que nasceu no Brasil durante o golpe militar acabou por ser tachada de niilista, individualista, consumista e apática politicamente, principalmente quando confrontada com a juventude das décadas de 1960 e 1970, descritas por Napolitano⁴⁵.

Essa revolução cultural levou à criação de novas formas de expressão, como salienta Bryan⁴⁶. O teatro acabou tornando-se forma importante de divulgação deste novo modelo cultural. Uma das principais vertentes foi apelidada de “besteirol”, passou a fazer crítica de costumes, deixando de lado a política e o engajamento para concentrar-se na sexualidade e nas angústias metropolitanas. O mesmo podemos dizer, ainda de acordo com Bryan⁴⁷ acerca da música nacional. Sai a MPB de protesto e entra o rock das letras cotidianas e banais. Em alguns casos com referências sexuais, mas na maioria deles, com referências claras e explícitas à metrópole e sua maneira de lidar com o jovem de então. A angústia e a beleza de viver em uma grande cidade fica explicitada em diversas letras, que comentam a forma como a televisão influencia o jovem, a vida em apartamento, as relações familiares, as viagens de taxi

pela cidade, os subempregos, o uso massivo do telefone, o envelhecimento, o isolamento e a solidão em uma cidade grande, entre outros temas, além de letras que simplesmente relatam o cotidiano, como uma espécie de crônica da vida metropolitana da segunda metade da década de 1980.

Outras facetas desta mudança cultural, ainda de acordo com Bryan, podem ser encontradas nas programações das emissoras de televisão, que entenderam o jovem como público diferenciado, as rádios, a indústria da moda, que começou a produzir peças de roupas para este público, e também a indústria da publicação impressa, onde nos deteremos mais, e no nosso objeto de estudo, as histórias em quadrinhos.

Neste movimento, o maior destaque é a revista *Chiclete com Banana*, nossa fonte para este estudo. A revista era publicada pela *Cirvo Editorial*, de Toninho Mendes, jornalista com passagem pelos jornais setentistas *Movimento*, *Ovelha Negra* e *Versus*. Mendes resolveu abrir a editora para editar seus amigos. Neste momento, coincide de Angeli e seu companheiro cartunista Glauco estarem em um bom momento de seus trabalhos. Para Angeli⁴⁸

O Toninho, de uma maneira bem desleixada, descompromissada e sem nenhum ideal de montar uma grande editora, começou a mudar a cara do mercado de quadrinho nacional. O que estava fazendo na Folha, sempre quis fazer e ficava na gaveta, não teria como se encaixar dentro do mercado se não fosse ele. Se eu era a cabeça de *Chiclete com Banana*, Toninho era o coração. Segurou o discurso de todo mundo com a maestria de um grande editor, pelo seguinte: nunca interferiu em nada.

Chiclete com Banana, segundo Finotti⁴⁹, iniciou suas atividades com uma tiragem de 50 mil exemplares, das quais venderam apenas 28 mil, número mediano para a época, considerando que era uma aposta complexa tirar do *underground* e passar para o *mainstream* a maioria dos artistas e temas que compunham a publicação. Aos poucos foi crescendo a tiragem e a vendagem. Nos números 13 e 14 a tiragem foi de 100 mil exemplares, com vendagem de 90 mil. Além de personagens inéditos, a revista também trazia histórias daqueles que já haviam sido publicados na imprensa, principalmente no jornal Folha de São Paulo, como *Bob Cuspe* e *Rê Bordosa*.

A publicação então torna-se bimestral, e conta com diversos colaboradores, entre eles o já citado cartunista Glauco que por meio do periódico popularizou seu personagem mais conhecido, *Geraldão*. Esta era uma personagem responsável por divertir a partir de idéias psicológicas, como o Complexo de Édipo, a dependência emotiva e o complexo de Peter Pan. Havia também o *Casal Neuras*, um casal que vivia brigando e tentando viver a revolução sexual, apesar de estarem sempre agindo como seus pais. E *Doy Jorge*, roqueiro viciado que parodiava o artista Boy George, cantor do grupo *Culture Club* e um dos ícones dos anos oitenta graças às constantes interações por abuso de drogas, visual andrógino e assumida homossexualidade. Outro cartunista muito presente era Laerte, que comparecia bimestralmente com seu *Piratas do Tietê*. Outros colaboradores, segundo Ramos⁵⁰ foram Paulo Caruso, Marcatti, além de Reinaldo e Cláudio Paiva, que faziam outro periódico cômico do período, o *Planeta Diário*.

Em 1987 a popularidade da revista era tão grande que vendia 120 mil exemplares por edição. Angeli comandava um programa de rádio intitulado *Rádio Chiclete-Banana FM*, transmitido pela rádio paulistana 89 FM e contava, ainda de acordo com Bryan (2004), com radionovelas de Cacá Rosset, teatrólogo e fundador do grupo *Ornitorrinco*, crônicas a respeito de pedofilia lidas por Glauco Mattoso e dramatizações de quadrinhos feitas por Luiz Gê.

Silva⁵¹ já aponta que o quadrinho se relaciona indissociavelmente com seu público. E pensar nesses quadrinhos implica de antemão pensar nas formas de relacionamento entre os jovens que habitam as grandes cidades do Brasil, uma vez que a revista é fortemente calcada nas relações entre a cidade e seus habitantes, seus medos e inseguranças, suas realidades e ilusões.

As personagens da *Chiclete com Banana* não têm superpoderes e geralmente possuem os defeitos e limitações do homem comum em seu cotidiano metropolitano. Refletindo a situação vivida pelos jovens àquela época, os quadrinhos de humor da *Circo Editorial*, como salienta Vergueiro⁵², investiram suas críticas no modo de vida pequeno-burguês dos grandes centros urbanos. Santos⁵³ diz que

as piadas põem em relevo as contradições, as idiosincrasias, a vaidade e a prepotência da classe média urbana. O humor da *Circo* denuncia atitudes ridículas consideradas aceitáveis por uma sociedade que cultua a aparência, a hipocrisia e o consumismo alienado.

O espaço urbano e a juventude urbana são duas das figuras mais recorrentes nas páginas da *Chiclete com Banana*. Os aspectos juvenis e de urbanidade não se limitavam às temáticas e histórias, mas preenchiam também as relações que se estabeleciam entre as personagens e suas funções narrativas. Para Silva⁵⁴, a maior ênfase das personagens e das histórias encontra-se justamente nos aspectos da vida cotidiana em uma cidade grande. E, como explica Eco⁵⁵, parece ser necessário haver determinado leitor com repertório capaz de compreender as sutilezas do texto. Nos anos 1980 no Brasil, este leitor parece ser o jovem urbano, que é muitas vezes retratado na revista por meio das personagens criadas por Angeli.

Bob Cuspe é um dos principais personagens de Angeli, e representa a cidade, representa o caos e a imprevisibilidade existente em uma metrópole com trânsito denso, arranha-céus ameaçadores e pessoas invisíveis. Bob Cuspe é uma dessas pessoas que, até travar contato com as demais, é invisível. A diferença é que Cuspe quer ser invisível, quer desaparecer, ao mesmo tempo em que quer provocar, intimidar e fazer valer sua liberdade punk. A personagem vivia nos esgotos de São Paulo, abaixo de todo caos urbano que, como vemos na imagem abaixo, é sufocante.



Figura 1. Bob Cuspe: nos esgotos.⁵⁶

Angeli aproveita sua personagem para criticar o estado caótico de São Paulo, que como seu desenho mostra, é repleta de carros, pessoas, policiais, prédios e estabelecimentos comerciais. Um local onde o único refúgio possível seria o submundo.

A personagem tem uma personalidade contestadora, rebelde, irascível, que tem na sua cusparada a revanche contra a sociedade. Assim, Bob Cuspe cospe em todas as pessoas que passam por ele, como forma tanto de demonstrar sua rebeldia quanto seu desprezo pela humanidade e pela sociedade como um todo. Tal qual o jovem urbano do período, a

contestação parece ser sua arma e, ao mesmo tempo, seu *modus operandi*, já que sua impotência perante o sistema fica evidente. No caso da personagem aqui retratada, a graça se faz quando o cuspe, que deveria ser uma coisa revoltante para seu alvo vira uma espécie de tábua de salvação. Angeli diverte o leitor com a forma messiânica do catarro da sua personagem, que muitas vezes é visto como forma de iluminação ou declaração de amor, como percebemos na imagem a seguir.

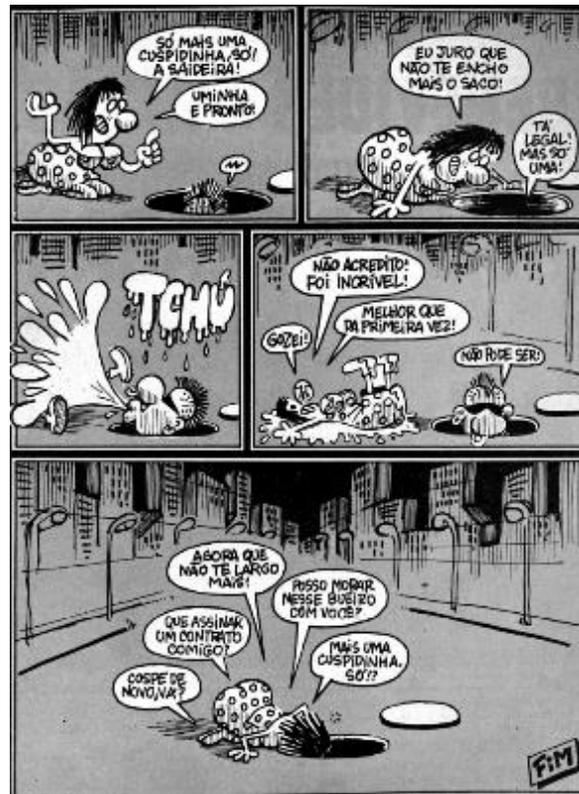


Figura 2. Bob Cuspe: cusparada apaixonante.⁵⁷

O artista mostra também que em alguns momentos o cuspe, a rebeldia, a catarse, é a única saída para a sobrevivência em um local tão inóspito quanto a São Paulo dos quadrinhos de Bob Cuspe. Sem a cusparada a personagem não seria nada, não sobreviveria. Sua forma de negociar, e de se afirmar é por meio do escarro, como vemos na figura abaixo.



Figura 3. Bob Cuspe: arrumando emprego.⁵⁸

A cidade, porém, também se afirma sobre Bob Cuspe, e os poderosos também cospem na personagem, deixando para o leitor uma analogia simples sobre sua posição social e os detentores de poder, tal qual o governo ou as grandes corporações que os jovens tanto conheciam no período. Angeli salienta que os poderosos sempre fazem o que querem, a despeito das pessoas que estão abaixo deles na escala social, como ilustra a imagem abaixo, em que o homem fumando charuto e com traje social representa este grupo de poderosos que na visão de Angeli atrapalham a vida das pessoas comuns.



Figura 4. Bob Cuspe: cusparada dos poderosos.⁵⁹

Em muitas histórias a personagem é tratada como anunciador do apocalipse. Angeli muitas vezes coloca esse caráter messiânico às avessas, dando à Bob Cuspe a tarefa de ser um profeta do final dos tempos, mostrando à sociedade que não existe mais salvação, tal qual o juvenil *No Future*, proclamado pela banda Sex Pistols na Inglaterra em 1977. Na história abaixo vemos Bob anunciando ao pobre Alfredo que o fim do mundo está próximo.



Figura 5. Bob Cuspe: apocalipse.⁶⁰

Quando Bob Cuspe aparece nas capas da *Chiclete com Banana* sua pele é verde, lembrando aos leitores que ele mora no submundo, em um local privado do sol e que, tal qual os Morlocks da história de H. G. Wells⁶¹, sua pele se desenvolveu de forma diferente dos habitantes da superfície. Bob Cuspe é um jovem punk. Seu visual lembra muito e é inspirado nos punks que habitavam São Paulo no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. O típico punk paulistano usava roupas pretas, cinto de couro com tachas, jaquetas também de couro, calças jeans rasgadas, camisetas furadas, braceletes com metal pontiagudo, coturnos, correntes e alfinetes nas orelhas. Seu cabelo, em geral, era cortado estilo moicano, arrepiado ou raspado, deixando-os com aparência agressiva. O único adereço a mais que Bob Cuspe utiliza e nem todos os punks paulistanos utilizavam eram os óculos escuros.

Bryan⁶² diz que Angeli criou Bob Cuspe a partir do show dos Inocentes no festival musical *Começo do fim do mundo*, realizado no Sesc Pompeia em 1982. No show, Angeli viu um punk disparar cusparadas na plateia e achou aquilo engraçado, porém patético, já que sua atitude perante aos punks mudou a partir do livro *O que é Punk*, de Antônio Bivar.

Ainda tinha resquícios da atuação política e torci o nariz ao que achava moda importada - o punk. Pensei em fazer um personagem gozando e para dar mais base peguei um livrinho do Antônio Bivar, "o que é punk". Comecei a ler e a achar legal: 'Acho que estou errado. Não é uma moda. É o comportamento de uma juventude proletária.' Passei a gostar dele e transformá-lo realmente num estandarte do punk⁶³.

Muitos jovens urbanos – seja na capital paulista seja em outras grandes metrópoles – identificavam-se com Bob Cuspe e suas ideias, tanto que o personagem foi um dos principais símbolos da rebeldia juvenil nas grandes cidades.

A outra personagem de Angeli que fazia muito sucesso entre os jovens do período era Rê Bordosa. Ela foi a personagem mais bem-sucedida de Angeli. Bordosa era quem estava na capa do número 1 da revista, e em sua primeira apresentação na *Chiclete com Banana*, já na primeira página, a personagem está jogada em uma banheira perguntando onde estariam sua calcinha e seu sutiã. A banheira, repleta de elementos indicativos de uma noite de exageros, como copos, garrafas e guimbas de cigarro completam o cenário. Acima, um recorte de um dicionário que diz que a palavra Rebordosa quer dizer situação desagradável ou doença grave. Virando a página, Angeli coloca uma das principais características da sua personagem e que acometia boa parte dos jovens que viviam nas cidades naquele momento: a culpa.



Figura 6. Rê Bordosa: culpa.⁶⁴

Essa culpa dá-se, como podemos verificar na imagem acima, por conta de um comportamento que a personagem analisa como errático. E no momento desta percepção o leitor compreende a dualidade de Rê Bordosa, percebe as contradições internas e externas que movimentam a personagem e a forjam, e ao mesmo tempo refletem um traço comum à boa parte dos leitores do periódico.

A liberdade, ou a busca dela, é uma das maiores marcas da personagem e também de boa parte da juventude brasileira, que tem idealizada a mulher livre dos anos 1980, emancipada, dona de seus desejos. Rê Bordosa tenta agir em um mundo ainda dominado pelos homens, ainda machista, mas que agora encontra resistência por conta das mulheres que percebem que seu corpo e sua alma não poderão ser regidos pelos ditames masculinos. Mesmo assim, como boa parte de seus leitores, encontra, principalmente nas personagens de sua mãe e seu pai a pressão para se adequar ao sistema, para se integrar e abandonar esta liberdade conquistada, como vemos abaixo.



Figura 7. Rê Bordosa: culpa 2.⁶⁵

Rê Bordosa não aceita esta imposição por parte de mãe, pai e da sociedade, mas ao mesmo tempo mostra-se no extremo oposto, normalmente com atitudes vistas como egoístas pela sociedade, haja vista que a personagem basicamente vive para se divertir, não se preocupando muito com seu futuro ou com sua reputação na sociedade. Aos olhos dos mais velhos vive uma vida inconsequente e niilista, tal qual boa parte dos jovens urbanos. Essa inconseqüência leva a personagem basicamente à dois vícios: bebida e sexo.

A bebida é sua companheira fiel. Em determinado quadrinho da edição 2 da *Chiclete com Banana* a personagem se lembra com angústia do restinho de vodca que deixou no copo do bar. Na edição 5 Angeli graficamente mostra o quanto a personagem é viciada em álcool.



Figura 8. Rê Bordosa: álcool.⁶⁶

Ao mesmo tempo, o sentimento de culpa sempre reaparece. E a culpa é, ao mesmo tempo sobre a ingestão de álcool que deixa sequelas danosas no corpo como também pela amnésia causada pelo abuso da substância, que faz com que a personagem raramente se lembre do que fez na noite anterior. Ao mesmo tempo, porém, ela repete os mesmos erros na próxima noite, levando o leitor a concluir que por mais que exista

um sentimento de culpa, ele é suplantado pela vida boêmia e a diversão proporcionada pela liberdade.

O outro vício, sexo, é ainda mais abordado por Angeli, mesmo porque aparece mais fortemente na sociedade juvenil dos grandes centros brasileiros e mundiais. O artista faz sua personagem ser promíscua, mas ao mesmo tempo isso não é uma preocupação para ela. A personagem é feminista, e falava com as mulheres que lutavam pela igualdade de gêneros e a possibilidade de fazer o que deseja sem a visão preconceituosa da sociedade. A questão principal de Rê Bordosa não é com quantos homens ela faz sexo, mas sim o fato de muitas vezes não lembrar quem eles são ou os motivos pelos quais ele está na sua cama (ou banheira). Nesse momento há um cruzamento das duas características da personagem, já que ela não se lembra dos motivos graças à ingestão de muito álcool. Nota-se claramente que a promiscuidade não é um problema para Rê Bordosa, ainda que seja para seu pai e sua visão machista do mundo, como vemos na imagem a seguir.



Figura 9. Rê Bordosa: machismo.⁶⁷

Há dois problemas com o sexo promíscuo que assustavam os leitores urbanos da revista, e Angeli abordou os dois com sua personagem.

Primeiramente a gravidez indesejada. Aqui Rê Bordosa sente a culpa por abortar. Mas ao mesmo tempo revela ao leitor que isso é uma prática recorrente em sua vida, então talvez a culpa sentida não seja tão forte assim. No caso do aborto, a culpa sentida é mais uma forma de se justificar perante a sociedade do que efetivamente um sentimento interno da personagem.



Figura 10. Rê Bordosa: aborto.⁶⁸

O problema da AIDS, entretanto, era duplo: a doença em si e a falta de informação por conta do ineditismo da mazela. Em dezembro de 1987 as informações a respeito da doença ainda estavam em um estágio muito incipiente. Sabia-se que sua propagação era por meio de relações sexuais e pouco mais do que isso e isso assustava demais os jovens que estavam provavelmente no período mais ativo de sua vida sexual. A edição número 12, de dezembro de 1987, presta uma homenagem à Henfil, que morreria da doença pouco menos de um mês depois com Baixim desenhado no editorial da revista. No espaço reservado à Rê Bordosa, todas as histórias diziam respeito à doença e como a personagem lidava com ela. Uma das histórias, que reproduzimos abaixo, faz inclusive uma crítica educativa no que tange à proteção contra a doença.



Figura 11. Rê Bordosa: AIDS.⁶⁹

No auge de seu sucesso, porém, Angeli decide matar sua principal personagem. Essa decisão partiu do quadrinhista após perceber que estava preso na sua criação. Em diversas entrevistas o artista diz que precisava dar um fim em Rê Bordosa para poder se dedicar a outras coisas mais criativas, já que ela estava caindo na mesma piada. Angeli, pensando no público leitor e também nas próprias características da personagem afirma que não queria matar a personagem com uma overdose de drogas, pois segundo ele podemos conviver bem com as drogas. O mesmo disse a respeito da AIDS. Para Angeli pode-se fazer sexo promiscuamente sem maiores complicações.

Assim, o criador decide matar a criatura de “*Tedius Matrimonius*, um vírus mortal que vem se proliferando pelos grandes centros”⁷⁰ e com isso livra-se de sua principal amarra, mas ao mesmo tempo, à moda de Crumb, deixa espontaneamente de faturar muito dinheiro com licenciamento e participações em outras mídias da sua personagem. A própria noção do casamento como algo tedioso vem ao encontro da urbanidade crescente do período e, principalmente, ao encontro do ideário juvenil. Casar não era mais – como fora outrora – grande motivação de vida para os jovens.

Boa parte deles não enxergava mais o matrimônio como algo interessante, uma vez que a vida urbana se abria em uma miríade de possibilidades em grande medida incompatíveis com o ideário clássico de união estável.

Enfim, estas personagens simbolizam o urbanismo na virada da ditadura militar para a Nova República, e as pessoas – principalmente os jovens do período – identificam-se com as posturas das personagens e suas escolhas e ideias. Facetas como a liberdade sexual e a proliferação da AIDS, o uso de álcool e drogas, a rebeldia explicitada no vestuário e nas contradições típicas dos punks além do sentimento de culpa encontradas nas personagens de Angeli não eram muito diferentes daquelas encontradas nas esquinas das grandes cidades brasileiras durante a transição democrática ocorrida na década de 1980.

Notas:

-
- * Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná.
- ¹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ² ROBINSON, Jerry. **The Comics: An Illustrated history of comic strip art**. EUA: Berkley, 1974.
- ³ CAVALCANTI, Carlos Manoel de Holanda. Angelo Agostini e seu “Zé Caipora” entre a Corte e República. in: **História, imagem e narrativas**, no 3, ano 2, setembro/2006.
- ⁴ GORDON, Ian. **Comic Strips & Consumer Culture**. EUA:Smithsonian, 2002.
- ⁵ Op. Cit.
- ⁶ Op. Cit.
- ⁷ MOYA, Álvaro de. **História das histórias em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- ⁸ Biblioteque de Suzette: Disponível em <<http://www.bibliothequesuzette.com>> acesso em 17 de outubro de 2016.
- ⁹ Op. Cit.
- ¹⁰ CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875, 1950**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- ¹¹ GUSMAN, Sidney. **Maurício Quadrinho a Quadrinho**. São Paulo: Globo, 2006.
- ¹² ALLEN, Todd. **The Economics of Web Comics**. 2ª edição. EUA: Indignant Media, 2007.
- ¹³ GARCÍA, Santiago. **A Novela Gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ¹⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ¹⁵ Op. cit.
- ¹⁶ PATATI, Carlos & BRAGA, Flávio. **Almanaque dos quadrinhos**. São Paulo, Ediouro, 2006. p. 107
- ¹⁷ MARQUESI, Dagomir. **Auika**. São Paulo: Proposta Editorial, 1980.
- ¹⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- ¹⁹ Op. Cit. p. 133
- ²⁰ BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70: Mais pra epa que pra oba**. Brasília: Editora da UNB, 1991
- ²¹ SILVA Luciano Henrique da. **Hibridismo Cultural, ciência e tecnologia nas histórias em quadrinhos de Próton e Neuros: 1979-1981/Editora Grafipar**. Dissertação de Mestrado - PPGTE/UTFPR, 2006. p. 133
- ²² SANTOS, Roberto Elísio dos. **O Quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990**. Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos - 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.
- ²³ SOUZA, Maria do Carmo Campello de. A Nova República Brasileira: sob a espada de Dâmocles. in: STEPAN, Alfred (org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- ²⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. in: NOVAIS, Fernando A & SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- ²⁵ SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo 1964 - 1985**. Rio de Janeiro:

Paz e Terra, 1988.

²⁶ PILAGALLO, Oscar. **A história do Brasil no século XX : (1980/2000)**. São Paulo: Publifolha, 2006.

²⁷ Op. Cit.

²⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

²⁹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. População residente, urbana e rural, segundo as Grandes Regiões e Unidades da Federação - 1940-1980. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1985/populacao1985aeb_060.pdf> acesso em 11/jul/2016.

³⁰ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Variação absoluta e relativa e taxa média geométrica de incremento anual da população residente, segundo os municípios das capitais — 1970-1980. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1983/populacao_m_1983aeb_053_1.pdf> acesso em 11/jul/2016.

³¹ SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar**. São Paulo: Edusp, 2008.

³² MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

³³ WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. in: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

³⁴ PARK, Robert Ezra. A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. in: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

³⁵ SIMMEL, Georg. **A Metrópole e a vida mental**. in: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

³⁶ SEVCENKO, Nicolau. **Corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

³⁷ Op. Cit. p. 13

³⁸ Op. Cit.

³⁹ SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar**. São Paulo: Edusp, 2008.

⁴⁰ Op. Cit. p.35

⁴¹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁴² NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira - Utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

⁴³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

⁴⁴ HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos - O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴⁵ Op. Cit.

⁴⁶ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança. Cultura jovem brasileira nos anos 80**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

⁴⁷ Op. Cit.

⁴⁸ Apud BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança. Cultura jovem brasileira nos anos 80**. Rio de Janeiro: Record, 2004., p. 311

⁴⁹ FINOTTI, Ivan. Um certo Toninho Mendes. in: MENDES, Toninho (org.). **Humor**

Projeto História, São Paulo, v. 58, pp. 76-112, Jan.-Mar. 2017.

-
- Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995).** São Paulo: SESI, 2014
- ⁵⁰ RAMOS, Paulo. Geraldão Edipão Neuras & Doy Jorge. in: MENDES, Toninho (org.). **Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995).** São Paulo: SESI, 2014
- ⁵¹ SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos.** São Paulo: Anna Blume, 2002.
- ⁵² VERGUEIRO, Waldomiro. Chiclete com Banana abrindo os caminhos. in: MENDES, Toninho (org.). **Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995).** São Paulo: SESI, 2014.
- ⁵³ SANTOS, Roberto Elísio dos. O Quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990. Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos - 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. p. 7
- ⁵⁴ SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos.** São Paulo: Anna Blume, 2002.
- ⁵⁵ ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: perspectiva, 2006.
- ⁵⁶ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p. 08.
- ⁵⁷ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p. 09.
- ⁵⁸ Idem, p. 33.
- ⁵⁹ Ibidem, p. 34.
- ⁶⁰ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 8. São Paulo: Circo, 1987. p. 08.
- ⁶¹ H.G. Wells escreveu, em 1898, **A Máquina do Tempo**, que contava a história de um explorador que, ao chegar ao futuro longínquo descobre que a humanidade foi dividida em duas raças distintas: os Elói, que viviam na superfície e os Morlocks, que viviam no submundo e se alimentavam dos Elói.
- ⁶² ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p. 34.
- ⁶³ Angeli Apud BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança. Cultura jovem brasileira nos anos 80.** Rio de Janeiro: Record, 2004., p. 155.
- ⁶⁴ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 1. São Paulo: Circo, 1985 p. 22.
- ⁶⁵ Idem, p. 27.
- ⁶⁶ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 5. São Paulo: Circo, 1986 p. 19.
- ⁶⁷ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p. 28.
- ⁶⁸ ANGELI. **Chiclete com Banana** nº 9. São Paulo: Circo, 1987 p. 32.
- ⁶⁹ Idem, p. 34.
- ⁷⁰ Ibidem, p. 66.