



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

PAULO PETRINI

**GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR  
NO JORNAL *O PASQUIM*:**

UMA JANELA PARA A LIBERDADE DE EXPRESSÃO

PAULO PETRINI

**GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR**  
**NO JORNAL *O PASQUIM*:**  
**UMA JANELA PARA A LIBERDADE DE EXPRESSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**Orientador:** Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani

Londrina - PR  
2012

### Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

P496g Petrini, Paulo

Gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal *O Pasquim*: uma janela para a liberdade de expressão / Paulo Petrini.  
Londrina: [s.n.], 2012.

246 f.

Orientador: Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani

Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado em  
Comunicação da Universidade Estadual de Londrina

1. Gêneros discursivos iconográficos de humor. 2. *O Pasquim*. 3.  
Ditadura civil-militar. 4. Liberdade de expressão. I. Miani,  
Rozinaldo Antonio II. Universidade Estadual de Londrina.

CDD 22. ed. 741.5

PAULO PETRINI

**GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR NO  
JORNAL *O PASQUIM*:**

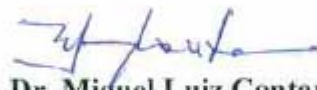
**UMA JANELA PARA A LIBERDADE DE EXPRESSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**



**Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (Orientador)**  
Universidade Estadual de Londrina



**Prof. Dr. Miguel Luiz Contani**  
Universidade Estadual de Londrina



**Prof. Dr. José Luiz Warren Jardim Gomes Braga**  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Londrina, 23 de abril de 2012

Dedico este trabalho à Amélia, minha esposa.

Ao cartunista maringaense Lukas (Marcos César Lukaszewicz)

*(in memoriam)*.

Aos homens *pasquinianos* do mundo.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Rozinaldo Antonio Miani, pela orientação criteriosa e pelas aulas que mostraram as infinitas possibilidades de olhar o mundo por esta incrível janela a que chamamos “gêneros discursivos iconográficos de humor”. Agradeço pela amizade e pelo incentivo no exercício de expressar livremente. Meus agradecimentos especiais.

Ao meu amigo e colega Luiz Carlos Altoé (Kaltoé), por ter aberto as portas e as janelas para meu acesso às páginas de sua coleção particular do jornal *O Pasquim* para a realização desta pesquisa e, ainda, por ter colaborado no tratamento das imagens. Parabéns pelo esforço em guardar um tesouro de forma tão organizada. Muitíssimo obrigado.

Aos professores Miguel Luiz Contani e Márcia Neme Buzalaf, participantes da banca de qualificação, pelas contribuições e apontamentos para melhoria do trabalho.

Aos professores José Luiz Warren Jardim Gomes Brag, Miguel Luiz Contani, Reginaldo Benedito Dias e Márcia Neme Buzalaf, por terem aceitado compor a banca de defesa.

Ao professor Paulo César Boni, pela incansável jornada para fundar e gestar o Programa de Mestrado em Comunicação Visual na Universidade Estadual de Londrina. Como todo projeto somente é possível pela luta coletiva, também é extensivo aos professores Alberto Carlos Augusto Klein, Dirce Vasconcellos Lopes, Florentina das Neves Souza, Miguel Luiz Contani, Isaac Antonio Camargo, José de Arimathéia Cordeiro Custódio, Miguel Luiz Contani, Rozinaldo Antonio Miani e Simonetta Persichetti.

À professora Maria de Lourdes Longhini Trevisani, pela revisão e colaboração. À Ângela Mara de Barros Lara pelo empréstimo de livros para pesquisa. Aos amigos Paulo Pupim, Ana Paula Trevisani, Thomas Cosin, Fernando Augusto da Silva Valério, pela atenção especial. Aos colegas de mestrado, pelos momentos especiais, e aos meus colegas de trabalho na UEM-FM, pela compreensão e colaboração.

Meus agradecimentos especiais à Amélia. Esposa, companheira, apoiadora e minha principal interlocutora para as coisas da vida. Muitíssimo obrigado pela paciência e pela disposição em tempo integral para o livre diálogo.



PETRINI, Paulo. **Gêneros discursivos iconográficos de humor no Jornal *O Pasquim***: uma janela para a liberdade de expressão. 2012. 246 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2012.

## RESUMO

Este estudo analisa uma amostra de gêneros discursivos iconográficos de humor, representados pela caricatura, pela charge e pelo cartum, publicados em *O Pasquim*, com o objetivo de compreender de que maneira foi possível para o jornal captar o espírito da época (*zeitgeist*) da ditadura civil-militar na década de 1970, olhar para os processos cognitivos de formação do imaginário coletivo e, especialmente, como pôde expressar opiniões críticas às ideologias coercivas e às formas de censura impostas à liberdade de expressão com o emprego desta forma de linguagem visual. O trabalho interpreta, de forma qualitativa, os gêneros discursivos iconográficos de humor, mediante suas interações com o contexto sócio-histórico-cultural, e identifica os discursos presentes à luz de teorias da linguagem. A pesquisa demonstrou como foi importante e eficaz o emprego jornalístico desta forma de linguagem, utilizada pelo jornal *O Pasquim*, para ultrapassar as barreiras impostas pelo controle à comunicação não autorizada pelo poder hegemônico e gerar discursos críticos naquele contexto. Também trouxe à tona que os gêneros discursivos iconográficos de humor são espécies de textos visuais capazes de expressar elevado grau de informatividade crítica, atributo conferido devido à sua natureza de linguagem autoral, polifônica e poética, que possibilita revelar visões de mundo contidas de maneira implícita e explícita. Destarte, os gêneros discursivos iconográficos de humor revelaram-se, além de linguagem de elevado grau de informatividade para superar limites impostos à liberdade de expressão, poderosos recursos demarcadores de estilos estéticos para projetos editoriais de jornalismo de humor, dentre os quais *O Pasquim* postula-se como uma das referências pioneiras.

**Palavras-chave:** Gêneros discursivos iconográficos de humor. *O Pasquim*. Ditadura civil-militar. Liberdade de expressão.

PETRINI, Paulo. **Humor discursive iconographic genres in the newspaper *O Pasquim*: a window for the freedom of expression.** 2012. 246 sheets. Thesis (Masters degree in Communication) –State University of Londrina, Londrina, PR, 2012.

### ABSTRACT

This study analyses a sample of humor discursive iconographic genres, represented by the caricature, by the political caricature and by the cartoon, published in the newspaper *O Pasquim*. The aim was to understand how the publication was able to capture the spirit of the time (*zeitgeist*) during the civil-military dictatorship of the 1970s, looking at the cognitive processes of development of the collective imagination and, above all, how was it able to express the critical opinions towards the coercive ideologies and towards the ways of censorship imposed on freedom of expression with the use of this kind of visual language. The research qualitatively interprets the humor discursive iconographic genres through their interaction with the socio-historic-cultural context, and identifies the discourses in the light of theories of language. Results showed how relevant and effective was the journalistic use of this type of language, by *O Pasquim*, in order to trespass the borderline of unauthorized communication imposed by the hegemonic power and thus generate critical discourses in that context. It also brought up that the iconographic genres of humor are visual texts able to express a high level of critical information, which is particularly due to the nature of this kind of language, characterized as authorial, polyphonic and poetic, allowing implicit and explicit views of the world. Thus, the humor discursive iconographic genres, besides being language with high potential for information, able to overcome the limits imposed on freedom of expression, have also proved themselves as powerful resources demarcating aesthetic styles for editorial projects of humor journalism, among which *O Pasquim* postulates as one of the pioneer references.

**Key words:** Humor discursive Iconographic genres. *O Pasquim*. Civil-military dictatorship. Freedom of expression.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Capa do Jornal <i>O Pasquim</i> , edição nº 1, sem autor.....	39
<b>Figura 2</b> - Nunca é demais lembrar, Ziraldo.....	40
<b>Figura 3</b> - Pasquim, censura (2), Calicut.....	41
<b>Figura 4</b> - Caetano Veloso, Lan.....	55
<b>Figura 5</b> - Tom Jobim, Vilmar.....	56
<b>Figura 6</b> - Lupicínio Rodrigues, Loredano.....	57
<b>Figura 7</b> - Ziraldo e a especulação imobiliária, Ziraldo.....	62
<b>Figura 8</b> - Medo de aeroporto, Ziraldo.....	63
<b>Figura 9</b> - Revolução dos Cravos, Ziraldo.....	64
<b>Figura 10</b> - Árvore com pessoas espetadas, Ziraldo.....	65
<b>Figura 11</b> - Tarzan e macacos, Ziraldo.....	69
<b>Figura 12</b> - Personagens do universo dos quadrinhos, Ziraldo.....	70
<b>Figura 13</b> - Pasquim e a semana da árvore, Ziraldo.....	71
<b>Figura 14</b> - Ahh... mas, às vezes as palavras e as frases já vem feitas, Ziraldo.....	75
<b>Figura 15</b> - Explode a bomba no Riocentro, Ziraldo.....	76
<b>Figura 16</b> - Ninguém pode dizer que não há mais abertura! Há., Ziraldo.....	77
<b>Figura 17</b> - Os sobreviventes, Henfil.....	78
<b>Figura 18</b> - Os suicidas, Jaguar.....	79
<b>Figura 19</b> - Minha antologia brasileira, Ziraldo.....	81
<b>Figura 20</b> - Ziraldo e a invasão, Ziraldo.....	82
<b>Figura 21</b> - Árvore cordada e pássaros, Redi.....	83
<b>Figura 22</b> - Isto sim é que foram Olimpíadas!, Jaguar.....	84
<b>Figura 23</b> - Casa de Saúde, Guidacci.....	85
<b>Figura 24</b> - A ninfomaníaca e a pílula, Surtano / Sou contra as pílulas [...], Jamil.....	86
<b>Figura 25</b> - Fradim e o MOBREAL, Henfil.....	87
<b>Figura 26</b> - Monstro do vestibular, Miguel Paiva.....	88
<b>Figura 27</b> - <i>Pasquim</i> lança o XI mandamento: não desmatarás, Ziraldo.....	99
<b>Figura 28</b> - Estou me guardando para quando o carnaval chegar, Ziraldo.....	100
<b>Figura 29</b> - O bum da usina nuclear, Ziraldo.....	101
<b>Figura 30</b> - Fortuna/Petróleo, Fortuna.....	102
<b>Figura 31</b> - Use <i>O Pasquim</i> , Juarez Machado.....	103
<b>Figura 32</b> - <i>Iwo Jima</i> (Bandeira e estrela), Caulos.....	118
<b>Figura 33</b> - Cidade poluída, Jaguar.....	124
<b>Figura 34</b> - E no fim de semana São Paulo deságua no mar, Zélio.....	125
<b>Figura 35</b> - Exploração salarial, Claudius.....	126
<b>Figura 36</b> - Acidente de trabalho, Henfil.....	127
<b>Figura 37</b> - Ônibus lotado, Henfil.....	128
<b>Figura 38</b> - Trânsito engarrafado, Claudius.....	129
<b>Figura 39</b> - Favela, Henfil/Claudius.....	130
<b>Figura 40</b> - Homem preso / Processo sumaríssimo, Jaguar.....	136
<b>Figura 41</b> - Guilhotina, Claudius.....	137
<b>Figura 42</b> - O tamanduá, Henfil.....	148
<b>Figura 43</b> - Cérebro de Nelson Rodrigues, Henfil.....	149
<b>Figura 44</b> - Cabôco mamadô: Elis Regina, Henfil.....	150
<b>Figura 45</b> - Cabôco mamadô: meu cemitério só tem mortos-vivos!, Henfil.....	151

<b>Figura 46</b> - Cabôco mamadô: Hebe Camargo, Henfil .....	152
<b>Figura 47</b> - Cabôco mamadô: os finados do Cabôco mamado, Henfil .....	153
<b>Figura 48</b> - Cabôco mamadô: economistas/Delfim Netto, Henfil .....	154
<b>Figura 49</b> - Alguma ele fez, Henfil .....	155
<b>Figura 50</b> - Movimento estudantil, Henfil .....	161
<b>Figura 51</b> - Pelas liberdades democráticas, Claudius .....	162
<b>Figura 52</b> - Anistia, Ziraldo .....	163
<b>Figura 53</b> - Família e <i>Rede Globo</i> , Ziraldo .....	178
<b>Figura 54</b> - A televisão e a involução do homem, Caulos .....	179
<b>Figura 55</b> - Brasil: Ame-o ou deixe-o, Ziraldo .....	180
<b>Figura 56</b> - Metrôpole e <i>outdoor</i> com marcas de multinacionais, Ziraldo .....	182
<b>Figura 57</b> - Ecologia: a poluição sexual, Ziraldo .....	183
<b>Figura 58</b> - Ei-la: Ipas e realmente inseridas, Ziraldo .....	184
<b>Figura 59</b> - Ipanema 1972, Ziraldo .....	186
<b>Figura 60</b> - Lixo, Ziraldo .....	188
<b>Figura 61</b> - Avante Seleção, Jaguar .....	189
<b>Figura 62</b> - Galo de tróia, Henfil .....	190
<b>Figura 63</b> - Nara Leão, Henfil .....	191
<b>Figura 64</b> - Ubaldo, o paranóico, Henfil .....	192
<b>Figura 65</b> - Tarzan e Jane, Ziraldo .....	193
<b>Figura 66</b> - Tarzan em Ipanema, Ziraldo .....	194
<b>Figura 67</b> - Garoto pensando no <i>superman</i> , Ziraldo .....	195
<b>Figura 68</b> - Superman sentado no vaso sanitário, Ziraldo .....	196
<b>Figura 69</b> - A tesoura como censura, Guidacci .....	212
<b>Figura 70</b> - O abre alas, Guidacci .....	213
<b>Figura 71</b> - Censor também é humano, Ziraldo .....	214
<b>Figura 72</b> - O mensageiro, Jaguar .....	215
<b>Figura 73</b> - Dois policiais levam um homem, Nani .....	216
<b>Figura 74</b> - The global <i>cartoon</i> , Zélio .....	217
<b>Figura 75</b> - Autocensura, Millôr Fernandes .....	219
<b>Figura 76</b> - Censura lendo o material do <i>Pasquim</i> , Millôr Fernandes .....	220
<b>Figura 77</b> - Sig como Estátua da Liberdade: não roerás, Millôr Fernandes .....	221
<b>Figura 78</b> - Sig como Estátua da Liberdade: tocha <i>O Pasquim</i> , Millôr Fernandes .....	222
<b>Figura 79</b> - Estátua da Liberdade estilhaçada, Millôr Fernandes .....	223
<b>Figura 80</b> - O exorcista, Henfil .....	224
<b>Figura 81</b> - Chaplin respresentando a Estátua Liberdade, Ziraldo .....	225

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2 O PASQUIM E SEU CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO</b> .....	<b>22</b>
<b>3 GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR</b> .....	<b>42</b>
3.1 CARICATURA .....	<b>45</b>
3.2 CHARGE .....	<b>58</b>
3.3 CARTUM .....	<b>66</b>
3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE CHARGE E CARTUM .....	<b>72</b>
3.5 VARIAÇÕES TEMÁTICAS DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR NO JORNAL O PASQUIM .....	<b>80</b>
<b>4 LINGUAGEM E IDEOLOGIA NOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR D'O PASQUIM</b> .....	<b>89</b>
4.1 IMAGEM E MÍDIA .....	<b>89</b>
4.2 LINGUAGEM, INTERTEXTUALIDADE, POLIFONIA E INFORMATIVIDADE NOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR .....	<b>92</b>
4.3 HUMOR NOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR .....	<b>105</b>
4.4 DERRISÃO, A SUBJETIVIDADE DO HUMOR .....	<b>108</b>
4.5 GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR E IDEOLOGIA .....	<b>111</b>
<b>5. ANÁLISE SÓCIO-HITÓRICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR: COERÇÃO REPRESSIVA, SOCIEDADE CIVIL E MOVIMENTOS LIBERTÁRIOS</b> .....	<b>119</b>
5.1 O CONTEXTO DA DITADURA CIVIL-MILITAR .....	<b>119</b>
5.2 INSTRUMENTOS IDEOLÓGICOS DE COERÇÃO .....	<b>131</b>
5.3 CRÍTICA AO APOIO DA SOCIEDADE CIVIL .....	<b>138</b>
5.4 OS MOVIMENTOS LIBERTÁRIOS .....	<b>157</b>
<b>6 ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR: FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO SÓCIO-CULTURAL</b> .....	<b>164</b>
<b>7 ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR: REPRESENTAÇÃO DO CERCEAMENTO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO</b> .....	<b>197</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>226</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>234</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, as pesquisas que abordam imagens ganharam notável relevância. Os campos das Artes, da História, da Antropologia, das Ciências Sociais e da Comunicação Social têm dado atenção especial à imagem como objeto de estudo. Notam-se interesses significativos sobre estudos das imagens fotográficas, das imagens em movimento (televisão, cinema e documentário), nas artes plásticas e, mais recentemente, com o advento das novas tecnologias, ganhou destaque a imagem virtual, todas com linhas de pesquisa bem definidas, publicações em livros, revistas e cadernos especializados, eventos científicos, etc.

No entanto, encontra-se um número reduzido de trabalhos com enfoque na produção de imagens produzidas graças à habilidade manual de profissionais do desenho, a que denominamos gêneros discursivos iconográficos de humor, que são abundantemente empregados nos editoriais, nas seções opinativas, nos cadernos de cultura e lazer dos principais jornais no mundo inteiro. No Brasil, devido à riqueza de sua cultura popular, à criatividade inconfundível de seus artistas desenhistas humoristas e ao terreno fértil da vida política e social, sua importância para o setor da comunicação é imensurável. A criação desses bens culturais simbólicos, na contemporaneidade, avança como produtos de uma cultura autônoma que ganha espaços em formatos como livros, revistas e rede mundial *Internet*, e que, para o jornal *O Pasquim*, significou o carro-chefe da sua concepção editorial.

Esta dissertação analisa uma amostra de gêneros discursivos iconográficos de humor representados pela caricatura, pela charge e pelo cartum, veiculados pelo jornal *O Pasquim* (1969-1991) na década de 1970. Optou-se por aqueles que contêm temáticas com abordagens que retratam a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) em sentido crítico, destacando-se os aspectos relacionados aos instrumentos de coerção ideológica – repressão física, psicológica e intelectual –, ao apoio da sociedade civil ao regime, aos movimentos organizados que clamavam pela liberdade, pela anistia e pela democracia e, especialmente, abordagens relacionadas à propaganda de formação do imaginário coletivo e à censura imposta à liberdade de expressão.

O jornal *O Pasquim* foi um semanário impresso, formato tablóide, produzido no Rio de Janeiro, que circulou nas principais cidades brasileiras durante 22 anos, inaugurado com a edição número 1, de 26 de junho de 1969, e finalizado com o número 1072, no dia 11 de novembro de 1991 (AUGUSTO; JAGUAR, 206, p. 6-8). Um dos recursos de linguagem utilizados pelo jornal *O Pasquim*, que, inclusive, marcou o seu projeto editorial, por mudar paradigmas jornalísticos, foi o uso ostensivo de imagens de conteúdo crítico-informativo,

incluindo fotografias, colagens e diversos gêneros discursivos iconográficos de humor, cuja importância é equiparada à linguagem textual por pesquisadores, dado ao elevado grau de informatividade extrinsecamente contido pela sua natureza polifônica e poética. Vale destacar que, dos três gêneros abordados na pesquisa, a caricatura, destarte ser um elaborado recurso ricamente expressivo, não teve desempenho no jornal *O Pasquim* como crítica política pelo fato de ser proibida como linguagem jornalística pelo regime ditatorial, embora seu uso seja recorrente para outras finalidades.

Considerando as imposturas ideológicas coercitivas da ditadura civil-militar para afastar os opositores e a propaganda persuasiva para conquistar o apoio da sociedade civil ao regime, em relação à perseguição aos movimentos libertários, à produção de uma propaganda de formação do imaginário coletivo e, especialmente, ao cerceamento da liberdade de expressão, o problema de pesquisa proposto consiste em responder ao questionamento: De que maneira os gêneros discursivos iconográficos de humor foram utilizados pelo jornal *O Pasquim* para expressar posicionamentos críticos à ditadura civil-militar durante a década de 1970?

O objetivo geral do trabalho é fazer uma análise interpretativa, sob uma perspectiva teórica e crítica, dos gêneros discursivos iconográficos de humor veiculados pelo jornal *O Pasquim*, mediante suas interações com o contexto sócio-histórico, e identificar os discursos presentes nas estruturas da forma, nos estilos, nos posicionamentos ideológicos autorais e na representação do real (concreto), do ficcional e do lúdico humorístico.

O objetivo específico do trabalho direciona-se, em primeiro lugar, a realizar um levantamento sócio-histórico do jornal *O Pasquim* e, em segundo, apresentar um escopo teórico capaz de sustentar uma análise numa perspectiva crítica dos gêneros discursivos iconográficos de humor de natureza crítica à ditadura civil-militar e de seus instrumentos de coerção para impor a ideologia do regime, que foram veiculados pelo jornal durante a década de 1970, período que coincide com o Brasil governado pelas regras do Ato Institucional Nº 5 (AI-5).

Na especialidade da pesquisa em Comunicação Social, os fenômenos de massa, como a televisão e a imprensa, incluindo a fotografia, são, até o momento, os mais contemplados em pesquisas e publicações. Em menor quantidade, encontramos os estudos com abordagens na produção e utilização de gêneros discursivos iconográficos de humor em jornais impressos (grande mídia), imprensa alternativa e jornais de categorias de trabalhadores.

Localizamos um número significativo de trabalhos com abordagem no jornal *O Pasquim* como objeto principal. Porém, mesmo sendo esse um impresso que privilegiou a forma estética e linguagens alternativas como uma de suas principais características, até o momento, não localizamos nenhuma produção que analisa a linguagem dos gêneros discursivos iconográficos de humor como foco principal de seus objetivos. Nesse sentido, o projeto de pesquisa com abordagens sobre os gêneros discursivos iconográficos de humor produzidos pelo jornal *O Pasquim*, como proposto, justifica-se por sua preocupação na investigação de material com significativo valor no que se refere à história da imprensa alternativa no Brasil, sobretudo dentro do contexto histórico e cultural em que o jornal foi produzido.

O trabalho justifica-se em razão de o referido material midiático significar uma importante e riquíssima fonte de estudos históricos de uma espécie de linguagem fartamente significativa, empregada para quebrar o silêncio imposto pela ditadura civil-militar no Brasil e desestruturar paradigmas jornalísticos tradicionais conservadores. Vale salientar, ainda, que o estudo é oportuno no presente, uma vez que parte do material estudado encontra-se disponível ao público em formato de livros<sup>1</sup>, os quais trazem à tona a memória de um capítulo da história recente do Brasil que não pode ser ignorada e que deve ser sempre colocada em discussão pelas gerações que se sucedem.

O estudo em questão pode contribuir para mostrar como a presença dos gêneros discursivos iconográficos de humor, tais como caricaturas, charges e cartuns em mídias impressas e virtuais contemporâneas enquanto recurso de linguagem jornalística, é capaz de expressar elevado grau de informatividade crítica e reflexiva, como auxílio das mensagens textuais, como alternativas de diagramação, etc., bem como motivar novas gerações de artistas engajados na sua criação. Entendemos ainda que o trabalho contribui para o resgate histórico do próprio jornal *O Pasquim* e serve de motivação para a expansão desse campo de estudos acadêmicos em outras direções e perspectivas teóricas.

O objeto de estudo, ora apresentado como gêneros discursivos iconográficos de humor, representa formas de expressões visuais geradas pela habilidade do desenho, ou seja, por traços manuais livres, podendo ser ficcional, fruto da imaginação e da fantasia, ou

---

<sup>1</sup> Entre 2006 e 2009, a Editora Desiderata, Rio de Janeiro, publicou quatro livros intitulados “*O Pasquim: antologia, volume I, 1969-197*”, 2006, “*O Pasquim: antologia, volume II, 1972-1973*”, 2007, “*O Pasquim: antologia, volume III, 1973-1974*” e “*O Pasquim, edição comemorativa 40 anos!*”, 2009, compilações organizadas por Jaguar e Sérgio Augusto, jornalistas que tiveram atuação direta e efetiva na concepção editorial. Em 2010, a Editora Globo lançou “*Ziraldo n’O Pasquim: só dói quando eu rio*”.

realísticos. No último caso, tais gêneros ganham formas de representação de objetos ou situações reais reconhecíveis. A caricatura, a charge e cartum são exemplos desses gêneros e se configuram numa espécie de arte engajada, raramente apresentados como retratos da natureza, a menos que seja como crítica à ação exploratória e impiedosa pelo homem.

Nesses gêneros discursivos, cuja formulação expressiva é gerada pelo desenho humorístico, ressalta-se a habilidade do comunicador-artista de interpretar e representar determinada realidade contextual e de imaginá-la com base em uma visão de mundo particular, resultando em imagens ficcionais de poderosa força de sentido. Por serem muito atrativos, têm espaço e sucesso garantidos na mídia para transmitir informações com as mais variadas intenções.

Sobre o jornal *O Pasquim*, em resumo, podemos afirmar que foi um jornal alternativo de resistência, com enfoque no cenário cultural do Brasil, portanto, caracterizado como jornal cultural, que entrou para os anais da história do jornalismo brasileiro, por inovar a linguagem e fazer uso relevante de imagens, sobretudo dos gêneros discursivos iconográficos de humor.

É constantemente afirmado também que o periódico *O Pasquim* representa um capítulo relevante na história do jornalismo brasileiro, por ter sido uma voz dissonante no período em que o regime civil-militar (1964-1985) usou dos instrumentos coercivos para sustentar a ideologia da segurança nacional. Segundo a lógica do regime, cuja propaganda ideológica foi um dos artifícios empregados pelo poder, os meios de comunicação de massa deveriam compactuar com a nova ideologia do Estado e, em caso de oposição, eram submetidos à censura e às ameaças repressivas, cortes de subsídios financeiros e mesmo cooptados por irrecusáveis ofertas de benefícios.

O impresso *O Pasquim* foi produzido e editado por uma equipe independente de profissionais da área do jornalismo (jornalistas e desenhistas-humoristas) e com a colaboração de intelectuais, artistas populares, cronistas e articulistas da vida cultural engajados com bandeiras contra-hegemônicas em apoio a representações de movimentos culturais, movimentos sociais, lutas pela democracia e pela liberdade de expressão. O grupo privilegiou a linguagem alternativa, sobretudo os gêneros discursivos iconográficos de humor, como um meio de expressão de resistência.

Em função da riqueza e da diversidade de sentido que encontramos nos gêneros discursivos iconográficos de humor no universo pasquiniano e das inúmeras categorias possíveis para a sua análise, torna-se desafiador escolher um recorte de estudo,

além disso, existem diferentes perspectivas do olhar e de abordagens sobre o mundo das imagens.

Para a realização desta pesquisa, recorreremos aos originais publicados durante a década de 1970, que correspondem com o período em que houve maior controle pelos censores. Uma parte das imagens, no entanto, foi extraída da coleção *O Pasquim: Antologia*, Volumes I, II e III, e *Ziraldo n' O Pasquim: só dói quando eu rio*<sup>2</sup>, pelo fato de serem imagens com melhor qualidade.

Como critério para a seleção temática dos gêneros discursivos iconográficos de humor do jornal *O Pasquim* para análise, optamos pelas caricaturas, charges e cartuns que representam os instrumentos coercivos ideológicos, o apoio da sociedade civil ao regime, os movimentos libertários, a propaganda ideológica e a censura à liberdade de expressão.

O material da pesquisa, portanto, não considera todo o projeto visual do jornal *O Pasquim* devido à sobrecarga de material imagético, tais como fotografias, colagens (manipulação de fotos, desenhos e tipologias) e textos com uma diagramação, aparentemente, um tanto aleatória e às vezes desordenada, mas que têm por objetivo atingir novas formas de significações, e nem foi feita a exploração de todos os temas abordados pelos gêneros discursivos iconográficos de humor presentes no jornal, devido à extensa abrangência temática. Para tanto, seria necessário um projeto mais extenso com um objetivo determinado e contato com a fonte original totalizada por 1072 edições em 22 anos de circulação.

É importante ressaltar que, pelo fato deste trabalho ter um caráter de estudo interdisciplinar, é tentador caminhar por conceitos que se encontram em diferentes campos do conhecimento, tais como a História, a Linguística moderna, a Sociologia, a Filosofia e a Comunicação. No entanto, o seu *corpus* teórico é calçado por abordagens sobre o contexto histórico-social do objeto, do contexto da história do período de abrangência (década de 1970) e das formas de expressão à luz de teorias da linguagem, sem perder de vista, contudo, o propósito do emprego de uma metodologia qualitativa crítica.

A justificativa em adotar tais categorias de análise é explicada pelo fato de o objeto possuir um caráter aberto e por ser produto da consciência que propõe o confronto com contextos históricos e culturais hegemônicos. As imagens que são veiculadas como materiais informativos do jornal *O Pasquim* são resultantes de práticas criativas de sujeitos sociais inseridos na realidade, portanto, geradas com o objetivo de provocar conflitos. Nesse sentido, entendemos que a análise proposta não pode limitar-se somente ao estudo das formas

---

<sup>2</sup> Ver nota de rodapé 2, página 14.

estáticas, entendidas como produtoras de sentidos internos e sem relações com o mundo externo. Pelo contrário, são linguagens dinâmicas, críticas, produzidas de acordo com uma aguçada visão de mundo.

O projeto visa desvendar a forma qualitativa dos gêneros discursivos iconográficos de humor em suas relações com o contexto histórico e cultural para identificar o foco de suas mensagens. Assim, as imagens apresentadas e o meio especial de difundi-las na sociedade, no caso o jornal *O Pasquim*, devem coexistir tal como um binômio que forma correlações, em diálogo com um mundo que se mostra por textos e subtextos – mesmo não sendo estes o enfoque primeiro da análise – e, sobretudo, em diálogo com as diferentes vozes produzidas pelo poder e pela sociedade em geral que, como veremos adiante, constitui-se de um sistema de mensagens polifônicas.

Para a análise dos gêneros discursivos iconográficos de humor veiculados pelo *O Pasquim*, serão utilizados, como fundamentação teórica, os conceitos dos pensadores Mikhail Bakhtin (1895-1975), chamados por ele de “princípio dialógico da linguagem”, Roman Jakobson (1896-1982), com a teoria das “Funções da Linguagem” e Raymond Williams (1921-1988), um dos representantes principais dos “estudos culturais ingleses”. Ambos são teóricos afinados com o método dialético crítico que está sendo adotado, por entendermos que o objeto de estudo será compreendido na ocorrência da articulação com as relações sociais de produção e das mediações.

Bakhtin (2006; 2008; 2009) concebeu alguns conceitos que são adequados para a reflexão crítica sobre produção cultural por serem articulados com contextos sócio-históricos. Devido à natureza dialógica do objeto, julga-se plenamente satisfatória, visto que, na teoria denominada “princípio dialógico da linguagem”, há conceitos tais como: palavra, enunciado, tema, signo e sinal, sentido e significação, discurso, gêneros do discurso, estilo, autoria, dialética, dialogismo. No interior deste, encontram-se: a polifonia e a monofonia, o contexto, a interação, a carnavalização ou a teoria do riso, o terreno do humor, da paródia, da ironia, da sátira e do grotesco, o conceito de símbolo e, talvez o mais expressivo para este estudo, o conceito de signo ideológico, que coloca, em estado permanente, a discussão sobre a ideologia nas ciências sociais modernas.

Carlos Alberto Faraco defende que os textos de Bakhtin são importantes para fundamentar estudos de base sócio-histórica. Para o autor, a teoria bakhtiniana “[...] é de especial interesse para todos aqueles – marxista ou não - que desejam pensar os processos e produtos culturais a partir de uma base materialista e histórico-social” (2009, p. 28).

Ainda sobre Bakhtin, Edson Carlos Romualdo postula que os conceitos de polifonia e cosmovisão carnavalesca são apropriados para análise de charges e caricaturas, já que são formas de textos em que aparecem múltiplas vozes e caracterizam-se pela paródia, pela ironia, pela ambivalência e pelo humor. “O ritual de coroação-destronamento [...] é frequente nas charges. Pela paródia das ações políticas, pela caricatura, pelo ridículo e pelo próprio riso, o texto chárstico destrona os poderosos e apresenta outras perspectivas para leitura de suas ações” (2000, p. 53). Boris Schnaiderman (2008) observa que as teorias de Bakhtin são relevantes quando se propõem dissertar sobre questões ligadas às censuras e às repressões aplicadas à liberdade de expressão.

Das teorias de Bakhtin (2008), o conceito de “gêneros discursivos”, associado aos conceitos de caricatura, charge e cartum para ancorar o material desta pesquisa, gerou a denominação conceitual de gêneros discursivos iconográficos de humor, cuja argumentação será demonstrada na segunda seção do trabalho.

Roman Jakobson (2011) é um pensador russo que, por trabalhar a Linguística no plano da linguagem social e cultural, oferece contribuições privilegiadas à reflexão deste trabalho no sentido da desconstrução dos recursos de linguagens constitutivos dos gêneros discursivos iconográficos de humor, tais como os conceitos de metáfora, metonímia, conotação, denotação, metalinguagem, função poética, pertencente ao conjunto das “funções da linguagem”, entre outros. Como diz Isidoro Blikstein, no prefácio do livro *Linguística e Comunicação*, Jakobson “[...] é responsável por colocar na ordem do dia o papel nuclear da Linguística no quadro das ciências humanas e da cultura em geral” (2011, p. 7).

Raymond Williams (1979; 2007) é um pensador cujas reflexões dialéticas sobre o campo da história, da linguagem, da cultura popular, da estética e da ideologia em sistemas hegemônicos oferecem subsídios teóricos ao trabalho, uma vez que se trata de objeto com valor de memória e política cultural.

A justificativa da escolha deste autor, neste trabalho, caracteriza-se pela flexibilidade de seu pensamento teórico sobre arte, cultura, história, política e ideologia. É um dos exemplos que melhor traduz o argumento teórico de Bakhtin sobre a polifonia, porque nenhum outro pensador é tão preocupado quanto à natureza aberta dos conceitos a que se propõe estudar. Aliás, para ele, arte, cultura, história, política e ideologia não são propriamente conceitos, mas problemas complexos. São questões inerentes aos campos das ciências humanas, explicadas de forma investigativa aberta, em que nada é afirmado com ortodoxia, tudo é problematizado.

Nas reflexões de Williams, há sempre um novo viés, uma nova e complexa perspectiva de interação histórica e filosófica. Vemos a perfeita tradução do movimento que sintetiza a dialética, visto ser impossível compreender essas categorias sociais simplesmente isoladas, sem uma profunda intersecção entre elas. Embora qualquer recorte textual seja sempre muito arriscado, em síntese, ousamos asseverar que cultura é uma questão plural que materializa uma sociedade que é histórica. Compreende um legado que traduz e expressa sua própria noção de homem civilizado, como língua, crenças, costumes, habilidades, com ênfase na linguagem, que permite todas as suas formas de expressões ideológicas possíveis, tais como escrita, fala, ciências naturais, artes (plásticas, arquitetura, literatura, poesia, música, teatro, cinema, etc.), bem como todas as formas de interações sociais cotidianas e históricas que traduzem a sensibilidade da existência humana. Para Williams, todos estes temas das ciências sociais são conceitualmente complexos e, ao mesmo tempo, abertos, são todos processos históricos produzidos por significados e ideias.

Entendemos, portanto, que este cabedal teórico afina-se com a perspectiva do “paradigma marxista”, ou “método dialético”, uma vez que a pesquisa foca um tipo de objeto de estudo que está, justamente, compreendido na ocorrência da articulação entre o contexto das relações sócio-históricas, conforme relatado, e da produção jornalística, que opera em certo nível de criticidade política, portanto, numa perspectiva que confronta dois campos ideológicos opostos, um hegemônico e outro contra-hegemônico. Conforme Maria Immacolata Vassallo de Lopes, os princípios metodológicos marxistas são apropriados quando os estudos no campo da cultura e da comunicação apontam para as perspectivas discriminadas a seguir: primeiro, “[...] *a análise é centrada no produto e na produção cultural*. A partir dela há inferências a respeito do consumo (da comunicação e da cultura) dentro de uma modalidade social histórica [...]”; segundo, “[...] o estudo opera com *modelos macroestruturais*, incorporando categorias históricas na análise, como classes sociais, dominação, hegemonia, racionalidade técnica, ideologia, etc. [...]”; terceiro, “[...] o nível do estudo da comunicação e da cultura é propriamente o *nível ideológico* das ações sociais, no qual reside o significado social. O sistema simbólico é analisado por meio de produtos culturais (mensagens) que também são meios de dominação [...]”; e, quarto, “[...] o *nível interpretativo* da abordagem é marcado pela busca de princípios determinantes do ‘sentido da ação social’, das formas de consciência que correspondem a determinada configuração histórico-social” (2001, p. 58).

A dissertação está desenvolvida em uma estrutura de oito seções: introdução, seis capítulos e parte conclusiva. Salienta-se que o trabalho somente se apresenta na sua

plenitude se acompanhado das imagens. Concebidas como textos visuais, deverão ser acompanhados conforme as orientações propostas. As imagens, propositalmente, conservam as diagramações das fontes, seja a fonte original, seja a das reproduções.

Na segunda seção, intitulada “*O Pasquim* e seu contexto sócio-histórico”, sistematiza-se a contextualização historiográfica com enfoque qualitativo, buscando apontar, como sugere o próprio título, a importância social, histórica e cultural desse jornal, sua caracterização e sua importância quanto à forma, recursos de linguagens e o estilo autoral do periódico. A seção contém a apresentação detalhada do jornal *O Pasquim*, como a sua história, seus responsáveis, as características, o estilo, sua importância na sociedade da época e seu valor enquanto memória. Na apresentação, há uma breve história do uso da imagem iconográfica pelo jornal impresso, para evidenciar como essa linguagem se posicionou como elemento importante em seu aspecto constitutivo da mensagem. Três figuras ilustrativas são mencionadas e se encontram no final da seção.

Na terceira seção, intitulada “Gêneros discursivos iconográficos de humor”, apresenta-se a teoria dos gêneros discursivos, os conceitos de caricatura, de charge e de cartum, discutindo-se como estes contribuíram na formulação discursiva do jornal *O Pasquim*. São identificadas, explicadas e exemplificadas as diversas possibilidades de exploração dos desenhos de humor que foram empregados pelos autores do jornal *O Pasquim* com a finalidade de criar discursos que expressassem opiniões e reflexões críticas específicas; traz, em síntese, a definição de três modalidades de imagens iconográficas da mídia *O Pasquim*. Finaliza-se esta seção com uma breve discussão sobre ideologia na concepção de Bakhtin, seguida de vinte e uma figuras ilustrativas que se encontram no final da seção.

Na quarta seção, apresentam-se os conceitos teóricos sobre linguagem, humor e ideologia nos gêneros iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*. Três figuras ilustram o texto e se encontram no final da seção.

Na quinta seção, é desenvolvida a análise dos gêneros discursivos iconográficos de humor, em que se encontram temas diretamente relacionados à ditadura civil-militar e seus instrumentos de coerção ideológica, como a perseguição, a repressão, a prisão, a tortura, a morte. Ainda foca o contexto sobre o apoio da sociedade civil ao regime e os movimentos de contestação em prol da abertura política, anistia e democratização. Vinte e duas figuras foram utilizadas nesta apresentação, que se encontram ao término de cada tópico temático.

Na sexta seção, concentra-se a análise dos gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal *O Pasquim* com abordagens na propaganda de formação do imaginário (manipulação ideológica). Dezesesseis figuras foram utilizadas.

Na sétima seção, evidencia-se o cerceamento à liberdade de expressão com análise de treze figuras, também disponíveis no final da seção.

Por último, nas considerações finais, são desenvolvidas as impressões e discutido o resultado conclusivo da pesquisa. É uma seção, portanto, em que elaboramos, detalhadamente, algumas reflexões em amplitudes gerais e específicas.

Antecipamos, porém, que, de todas as adjetivações usadas para tratamento sobre o jornal *O Pasquim*, a poética, a carnavalização e a ideologia dos gêneros discursivos iconográficos de humor, na sua condição de linguagem visual como demarcação fundamental de sua característica, são, sem dúvida, as questões de maior relevância para este trabalho. Nos aspectos imagéticos, espécies de textos visuais, encontramos a argumentação para elaborar a problemática da pesquisa. Ademais, é importante destacar que o resultado obtido representa apenas um recorte dentre inúmeras possibilidades de investigação científica. Os gêneros discursivos iconográficos de humor, pelo seu caráter de metalinguagem, ofereceram e oferecem ampla perspectiva de abordagens e contribuição jornalística opinativa crítica contra o sistema opressivo imposto à livre manifestação do pensamento.

## 2 O PASQUIM E SEU CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

A censura não abole a luta, torna-a unilateral.  
Karl Marx (2006)

Esta seção se propõe apresentar o jornal *O Pasquim*, apontando seu papel político, social e cultural no contexto do seu tempo, razão pela qual tenha se tornado importante fonte da História, da Sociologia e da Comunicação. São identificadas suas características editoriais, fundamentadas em referências dos principais estudos realizados sobre o jornal, que procuram marcar o seu lugar e a sua importância na história do jornalismo.

Vejamos, inicialmente, a origem da palavra pasquim. Os pasquins foram tipos de folhas volantes, surgidos na França por volta de 1529, que relatavam fatos sobrenaturais, catástrofes e acontecimentos extraordinários e eram tidos como jornais difamadores. Historicamente, segundo P. Albert e F. Terrou, o jornalismo popular incorporou as características dos pasquins. Afirmam os autores que, “[...] com muita freqüência, o estilo jornalístico popular inspirou-se no dos pasquins, cujos temas foram retomados pelos romances de folhetim” (1990, p. 7).

E, de fato, é isso que se observa no jornal estudado: mídia em formato de um tablóide; impresso tipográfico em papel jornal; com tinta preta; com alguns desenhos coloridos; com aproximadamente 32 páginas; edição semanal; redação com estilo não usual no jornalismo impresso convencional; no formato de entrevistas e de crônicas, abusando da ironia, do rebaixamento, da anedota e do uso carregado de imagens fotográficas e desenhos com traços livres quase sempre manipulados com exagero para gerar uma espécie de humor político e potencializar o sentido reflexivo. O conteúdo frequente do jornal foi o que se costuma chamar de “variedades”, cobrindo os segmentos da produção cultural, do comportamento ou crítica de costumes, crítica à ditadura civil-militar, o que justifica a popularidade que alcançou em seu auge, visto que, em pouco tempo, o jornal *O Pasquim* tornou-se muito popular, com vendas significativas pela natureza do seu projeto<sup>3</sup>.

A apresentação que faremos do jornal *O Pasquim* direciona-se pelo enfoque histórico qualitativo numa perspectiva de identificação do seu contexto social, sem, no entanto, abordar detalhadamente a história descritiva do jornal. A justificativa é que, em primeiro lugar, não é objetivo deste trabalho e, em segundo, pelo fato da sua historiografia

---

<sup>3</sup> Segundo afirmação de José Luiz Braga (1991, p. 28), o jornal *O Pasquim* chegou a registrar tiragem em torno de 200.000 exemplares, a partir do número 27, em meados da década de 1970.

encontrar-se contemplada em publicações impressas, em inúmeros artigos na *web* e apresentada de forma bastante realista no vídeo *O Pasquim: a subversão do humor* (2004).<sup>4</sup> Pelo nome dos fundadores, dá para se ter uma noção do teor cultural e humorístico do jornal *O Pasquim*.<sup>5</sup> Todos, de alguma forma, eram atores no cenário cultural e jornalístico brasileiro, com ampla experiência de atuação profissional.

No entanto, entendemos que uma abordagem com foco na fundamentação histórica de natureza qualitativa é relevante e indispensável para que compreendamos não somente o nosso objeto de estudo, como a história da imprensa no período da ditadura. Indo um pouco além, como observa José Luiz Braga, “estudar o jornal *O Pasquim* é de fundamental importância ‘para compreender a história recente do Brasil’” (1991, p. 14).

Outra compreensão apurada sobre o papel histórico desse jornal pode ser encontrada em Camilo Riani. Esse autor ressalta que, “por motivos artísticos, jornalísticos, culturais e políticos, *O Pasquim* passou a marcar definitivamente a história brasileira, configurando-se como o principal referencial para as gerações seguintes em todo o País” (2002, p. 41).

A história a que nos referimos, portanto, não é aquela que trata dos aspectos históricos factuais, mas dos conceitos gerados pelas estruturas internas e pelo conteúdo do jornal como valores essenciais. Por isto, o estudo é realizado à luz da concepção marxista de história, considerando, conforme aponta Williams, como “[...] produtos do passado ainda ativos no presente e que configurarão o futuro de maneiras cognoscíveis” (2007, p. 202). Por conseguinte, de uma história ainda existente na subjetividade, ou seja, de conceitos que foram propulsores em um determinado tempo histórico e que ainda permanecem vivos no imaginário coletivo.

O jornal *O Pasquim* foi tão inusitado que passou a ser referido sempre acompanhado de muitas adjetivações, ou seja, um tipo de jornal visto numa perspectiva muito

---

<sup>4</sup> Documentário produzido e exibido na TV Câmara, em junho de 2004, produzido exclusivamente com base em reprodução de imagens e depoimentos de profissionais que participaram, direta ou indiretamente, do processo jornalístico do tablóide.

<sup>5</sup> *O Pasquim* foi fundado a partir da articulação do cartunista Jaguar e dos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral e do significativo quadro, composto, com o tempo, pelo engajamento efetivo de vários colaboradores importantes da imprensa e da cultura nacional como Ziraldo, Millôr Fernandes, Henfil, Prósperi, Claudius, Fortuna, Paulo Francis, Ivan Lessa, Carlos Leonam e Sérgio Augusto, e participantes menos efetivos como Ruy Castro e Fausto Wolff, Chico Buarque, Caetano Veloso, Antônio Callado, Rubem Fonseca, Odete Lara, Glauber Rocha, Sérgio Cabral, Luiz Carlos Maciel, Marta Alencar, Miguel Paiva, Claudius, Reinaldo, Hubert, Angeli, Chico Caruso, Washington Olivetto, Zélio, entre muitos outros intelectuais – alguns exilados políticos da época como correspondentes internacionais. (AUGUSTO, JAGUAR, 2006).

especial e diferenciada, não comparado a nenhum jornal existente. Nesse sentido, muitos termos são empregados na tentativa de encontrar uma definição para o semanário. Tal preocupação traduz, claramente, que o jornal representava um veículo plural e eclético tanto pelas suas abordagens temáticas como pelos seus aspectos referentes à forma de expressão pelo emprego de amplos recursos de linguagens.

Não há dúvida quanto ao fato de que o jornal foi um jornal de humor, fortemente caracterizado pelo desenho a traço livre e que a criação humorística representou seu carro chefe. O jornal *O Pasquim*, assevera Luiz Pimentel, é “a publicação de humor e de idéias mais importante do Brasil até os dias de hoje” (2004, p. 18). E acrescenta o mesmo autor que a experiência no contexto nacional foi emblemática, já que o jornal *O Pasquim* foi “[...] uma das mais revolucionárias experiências do jornalismo brasileiro” (PIMENTEL, 2004, p. 38).

Andréa Cristina de Barros Queiroz (2006) afirma que a fala pasquiniana influenciou a sociedade nos quesitos comportamento social, linguagem, estética e provocou uma inovação jornalística, promovendo-o como jornal revolucionário. Particularmente, acreditamos que o jornal *O Pasquim* tenha desempenhado papel importante em alguns segmentos sociais, porém entendemos que o jornal ainda é muito pouco estudado e não devêssemos creditar tal dimensão de importância, com alcance a toda sociedade. Bem, porque, comparando-o a tiragens de outros jornais e revistas e na proporção populacional, a tiragem do jornal *O Pasquim*, se significativa para um jornal alternativo, foi de pouquíssimo alcance.

Adriana Aparecida de Almeida define o jornal *O Pasquim* como “[...] um lugar de enunciação midiática em que busca representar os fatos de maneira diferente da grande imprensa” (2006, p. 47).

Apresentamos também neste tópico, contudo sem pretender aprofundar a questão histórica, informações sobre o contexto político em que o impresso *O Pasquim* esteve inserido, em seu auge, no cenário jornalístico brasileiro.

Os autores do jornal *O Pasquim* evocam como referências uma série de ideias e lemas advindos de movimentos que frutificaram nos Estados Unidos e na França. São inegáveis as influências das bandeiras da contracultura norte-americana, do existencialismo de Jean-Paul Sartre e do Maio de 1968 de Paris, cujos valores influenciaram jovens em todo o mundo.

No dia 26 de junho de 1969, data da primeira edição do jornal *O Pasquim* (Figura 1, p. 39), o Brasil encontrava-se sob a ditadura civil-militar que implantara uma

política de violência e repressão aos opositores do regime. Entre suas facetas, o plano chamado de “milagre econômico”, sustentado pela manipulação da opinião pública realizada por meio de ostensivas campanhas de propaganda, que difundia um país em harmonia, sem problemas e em franco desenvolvimento enquanto escondia seus métodos ideológicos nada democráticos e o significativo empobrecimento dos trabalhadores (DREIFUSS, 1987)<sup>6</sup>.

Toda forma de expressão intelectual, artística e jornalística, bem como de ações de movimentos sociais e sindicais sofreram com os pesados instrumentos utilizados como repressão, impostos pela ditadura civil-militar, inclusive com torturas físicas, muitas vezes, com golpes fatais (MENDONÇA; FONTES, 1991)<sup>7</sup>.

Os jornais que não se posicionaram a favor dos militares sofreram violência física, como invasões, depredações, e mesmo com fechamentos pela repressão, e também foram atingidos de forma econômica, com taxações de impostos, cortes de verbas publicitárias, etc. Para Juarez Bahia (2009a), no período da ditadura civil-militar, a sociedade como um todo foi sufocada pela censura. Afirma o autor:

A guerra contra a imprensa não atinge só a liberdade de informação. Toda sociedade – mesmo a pequena parcela que não se beneficia diretamente das notícias, por desinteresse ou por adesão à censura – é punida, partícipe ou não dela. Os principais centros de informação do país – a sede do governo federal, os Ministérios militares, o Itamarati, o Legislativo e o Judiciário e as maiores estatais, repartições da justiça civil e militar – cerceiam com rigor o exercício do jornalismo. (BAHIA, 2009a, p. 324).

Nem mesmo os jornais mais conservadores escaparam da censura imposta pelo regime. Até mesmo bancas de jornal que disponibilizavam jornais alternativos chegaram a sofrer atentado com bombas, prejudicando a distribuição e a circulação de informações críticas em jornais como *O Pasquim* (BAHIA, 2009a).

O Jornal *O Pasquim* não escapou dessa forma repressora de governo. Para Bahia,

A imprensa alternativa nesse período discricionário acusa um rigor da censura ainda maior que a grande média da imprensa. Não há qualquer tolerância da ditadura com pequenos jornais semanários ou mensários e com pequenas revistas políticas ou de humor, que são enquadrados como focos da propaganda subversiva ou força auxiliar

---

<sup>6</sup> Uma breve apresentação sobre o regime civil-militar encontra-se na introdução da seção 4 deste trabalho.

<sup>7</sup> Exemplo típico foi o do jornalista Vladimir Herzog, jornalista, membro do PCB, torturado e morto por enforcamento, segundo consta, pelo DOI-COI em 1975. O caso chocou o país e representa um símbolo da brutalidade do regime militar.

do terrorismo. O Pasquim teve seus diretores e principais redatores presos. (2009a, p. 312).

O período histórico que compreende a ditadura civil-militar no Brasil, que vai de 1964 a 1985, caracteriza-se como um momento em que prosperou uma crise de tensão, uma vez que a ideologia dominante controlava o que podia e o que não podia ser dito publicamente. Em outras palavras, o Estado censurava o direito da livre expressão individual e coletiva, usando instrumentos repressivos. Na compreensão de Bahia:

As relações entre o poder e a imprensa se agravam a partir da crescente hostilidade do governo, que não reconhece como legítimo o direito à informação. O credenciamento expõe uma crise irremovível, desde que o autoritarismo se considera dono da verdade e inclui a investigação jornalística entre os crimes que, a seu critério, capitula como contrários à segurança do Estado. (2009a, p. 324).

Inspirado no ideário da contracultura norte-americana<sup>8</sup>, questões de natureza diversas foram trazidas à tona, muitas consideradas tabus pela sociedade conservadora, como, por exemplo, as drogas, o sexo, o feminismo, o divórcio, entre muitos outros assuntos. Assim, questões não somente vinculadas a fatos, mas valores e conceitos relacionados à política, ao comportamento da juventude e à crítica social, ao moralismo da classe média, à cultura, ao imperialismo, ao liberalismo e tudo que era possível perceber sobre a ditadura civil-militar constituíam as principais pautas do jornal e suas abordagens se davam com a utilização dos mais diversos recursos de expressão, como textos, fotografias, desenhos, tendo o humor como um de seus aspectos mais marcantes. Críticas contundentes eram tecidas também ao capitalismo e ao stalinismo. Constituía-se um espaço para todos que se encontravam silenciados naquele momento, como artistas e exilados políticos. Assim, o jornal *O Pasquim*, juntamente com vários jornais alternativos e independentes, ajudou a levar ao conhecimento da sociedade brasileira os horrores da ditadura civil-militar. Segundo Nilson Adelino Azevedo,

A censura brutal da ditadura veio atrapalhar a festa, mas não conseguiu parar a equipe brilhante e corajosa do Pasquim. E o jornal virou um símbolo da resistência à ditadura. De repente, estava todo mundo lá, de Vinícius de Moraes e Caetano a Luís

---

<sup>8</sup> Contracultura, também conhecida como cultura *underground*, cultura alternativa ou cultura marginal, foi um movimento jovem, na década de 1960, nos Estados Unidos, cuja bandeira era a contestação social, utilização de novos meios de comunicação alternativos, inovação de estilos, práticas antissociais, provocação às famílias conservadoras, espírito libertário, transformação da consciência, dos valores conservadores, do comportamento, da mudança de atitude e do protesto político. (PEREIRA, 1992).

Carlos Maciel, Ferreira Gullar e Antonio Houaiss, de Flávio Rangel a Glauber, Newton Carlos e Chico Buarque. (2011, p. 6).

Observa Riani que “foi durante o regime militar, quando a censura dominava o cenário da imprensa nacional, que *O Pasquim* teve sua fase de maior sucesso, culminando com a histórica campanha pela abertura democrática do País” (2002, p. 41).

A ditadura civil-militar foi um movimento cuja política tinha como prática alimentar o imaginário coletivo com discursos ideológicos morais e, sobretudo, silenciar as vozes da livre manifestação, como as políticas democráticas, comportamentais e da criação cultural artística. Braga argumenta que o jornal *O Pasquim*, quanto às suas abordagens temáticas, firmou-se em torno de três perspectivas críticas, a saber, “contra o regime militar, contra o comportamento da classe média moral, contra a grande imprensa [...]” (1991, p. 231). Como o jornal *O Pasquim* era alternativo opinativo, o elemento crucial que deve ser exposto como caracterização é o posicionamento crítico que ele sustentava. O jornal se posicionou com reflexão crítica, utilizando diversas formas de expressões possíveis e declarando abertamente suas posições. Um exemplo bastante destacado é a capa da edição número 246, em que a frase “Nunca é demais lembrar: nós sempre fomos um jornal protestante!!”, desenhada por Ziraldo<sup>9</sup>, preenche a página inteira. (Figura 2, p. 40). Este jogo de palavras, que ocupa a página inteira, mostra a palavra “protestante” articulada de forma a gerar dois sentidos. Um sentido direto que remete ao próprio *O Pasquim* como jornal de protesto e um sentido indireto dirigido ao presidente General Ernesto Geisel, referindo-se à sua moral protestante.

Para seus autores, jornalistas, cronistas, humoristas, poetas, desenhistas, explorar os recursos da linguagem de forma criativa representava seu maior atributo e representa, sem dúvida, seu maior legado. É importante notar que é na função poética, portanto, conotativamente, nas entrelinhas, que o jornal encontrava as brechas para se expressar. O sucesso popular adveio desse fantástico jogo poético, que, como observa Braga, realiza a análise crítica sem formalidades, sem academicismo.

O jornal procura fazer também uma análise crítica da vida social. A estrutura dessa ação jornalística evidentemente não é acadêmica, o que afastaria de um tom popular. Mas é importante sublinhar que, embora carregada muitas vezes de indignação ou de

---

<sup>9</sup> Ziraldo Alves Pinto (1932-) iniciou carreira na década de 1950, em Belo Horizonte, e teve atuação sólida na revista *O Cruzeiro* e no *Jornal do Brasil*. Criador de diversos personagens que se tornaram parte do imaginário popular dos últimos 40 anos. Publicou diversos livros e lançou revistas independentes. Seu livro *O Menino Maluquinho* foi transformado em peça de teatro e cinema. Foi cofundador de *O Pasquim* o qual teve como espaço e instrumento de luta contra a ditadura militar, tendo sido preso com seus colegas do jornal na década de 1970. “Dos caricaturistas brasileiros surgidos na segunda metade do século XX, Ziraldo é talvez aquele cujo desenho tornou-se mais popular.” (LAGO, 2001, p. 164).

agressão satírica, a análise pasquiniana é rigorosa, bem informada e objetiva, o que afasta a idéia de simples panfletagem. No exercício dessa análise, as posições e os enfoques variam conforme o autor. E como os problemas sociais e políticos são abordados por diversos colaboradores (em tons variados entre o sério e o riso), a integração das múltiplas perspectivas determina a produção de exames bastante complexos de um ponto de vista jornalístico. (1991, p. 214),

A importância do jornal *O Pasquim* no campo social parece ser um atributo considerável, por ter deixado um legado de contribuições importantes, fazendo uma parcela da juventude, particularmente estudantes, perceber a realidade e lutar pelas mudanças. Entende Márcio Malta que “*O Pasquim* permitia a seus leitores ter um sopro de esperança [...] servindo de porta-voz para aqueles que tinham a voz embargadas pelas limitações impostas.” (2011, p. 31).

A ação social do jornal *O Pasquim* foi sua intervenção nos processos políticos, sociais e culturais que se mostravam antiquados no contexto da ditadura civil-militar. Queiroz afirma: “o principal efeito desse ambiente plural e visceral foi uma produção de uma fala tipicamente pasquiniana e de uma geração que influenciou a sociedade em vários matizes” (2006, p. 1). A importância histórica do jornal *O Pasquim* avança também no sentido de contribuir e interferir na concepção da comunicação no país, sobretudo no jornalismo e na publicidade. Para Riani, “a relevância de *O Pasquim* não se limitou ao universo do humor. Ele trouxe novas referências também para a linguagem editorial e jornalística [...]” (2002, p. 41).

Queiroz afirma que “o *Pasquim* pode ser entendido como marco do jornalismo no Brasil justamente por renovar a linguagem dos meios de comunicação, interferindo diretamente na linguagem coloquial” (2008, p. 99). Segue a autora: “a fala pasquiniana influenciou a publicidade, outros periódicos e a linguagem coloquial, através da oralidade, criatividade e expressividade de seus jornalistas. Criticavam a ditadura, as classes médias e até alguns segmentos da esquerda [...]” (QUEIROZ, 2008, p. 224).

Para Rivaldo Chinem, “[...] não há jornal brasileiro importante que não tenha sido influenciado pelo idioma do *Pasquim*, direta ou indiretamente” (1995, p. 45). Braga (1991), por sua vez, afirma que o jornal *O Pasquim* provocou a sociedade conservadora ao satirizar os costumes da época, mas, aos poucos, o projeto pasquiniano foi sendo absorvido pela mídia brasileira e incorporado no imaginário coletivo da sociedade brasileira. Um dos pontos mais cruciais a respeito da conceituação do jornal *O Pasquim* é, sem dúvida, seu elevado *status* de imprensa alternativa, uma espécie de jornalismo contra-hegemônico que emergiu na década de 1960, inicialmente nos Estados Unidos, experimentado em diversos países da América Latina e que ganhou dimensão significativa no Brasil durante o período da ditadura civil-militar. São inúmeros os jornais que tiveram atuação progressista em oposição

à política dominante do período governado pelos militares. A comunicação alternativa, de acordo com Denise Cogo “[...] aparece representada pela imprensa criada e gerida pelos intelectuais em resistência à ditadura [...]” (2007, p.150).

Segundo Bernardo Kucinski (2002), um dos maiores estudiosos sobre o assunto no Brasil, o que caracteriza a imprensa alternativa, é a independência, a posição contrária às políticas dominantes e o desejo das gerações das décadas de 1960 e 1970 em protagonizar transformações sociais. Evidentemente, a imprensa alternativa, caracterizada pelo conceito de comunicação livre, pregava a liberdade de expressão em todos os níveis, fazendo crítica ao sistema econômico, denunciando a violação dos direitos humanos, a repressão e a tortura e, conseqüentemente, posicionando-se em sentido oposto a grande parte dos jornais impressos que se mostrava conivente, apoiadora do regime repressor, ou simplesmente omissa.

É importante ressaltar, tomando por base Kucinski (2002), que os jornais alternativos e de ideologia contra-hegemônica estruturavam-se com autonomia, na contracorrente econômica, para conseguir construir um espaço livre e independente, visto que o objetivo era sempre a formação de uma consciência política crítica. Sendo assim, um grupo de alternativos se espelhou no pensamento marxista, sobretudo de Antonio Gramsci, para o qual os jornais deveriam ser entidades autônomas, com o principal propósito de contribuir para a formação de uma “consciência crítica nacional” (GRAMSCI, 2006),<sup>10</sup> e outro grupo se orientava pelas concepções filosóficas anarquistas e existencialistas. O jornal *O Pasquim*, indubitavelmente, configurou-se na concepção do anarquismo e do existencialismo de Sartre<sup>11</sup>, já que rejeitava o discurso ideológico do primeiro grupo e apontava para uma ótica

---

<sup>10</sup> Antonio Gramsci discorre sobre jornalismo como “consciência crítica nacional” em vários apontamentos no Caderno 24, de 1934. Na compilação “Cadernos do cárcere”, edição de 2006, os escritos sobre jornalismo estão reunidos a partir da página 197 do volume 2.

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre (1905-1980) influenciou e até mesmo afetou as questões políticas, intelectuais e morais nas décadas de 1960 e 1970, tanto pelas suas obras filosóficas, literárias e ensaios críticos como por suas atitudes e engajamento nas causas políticas de libertação. “Em suas obras de filosofia, Sartre propôs uma versão acessível e politicamente ativista do existencialismo. [...] postulou uma ‘filosofia da liberdade’, insistindo na *responsabilidade total* de todos para com a ‘totalidade da humanidade’ (BOTTOMORE, 1998, p. 332-333, grifo do autor). “Toda criação do imaginário seria inteiramente impossível a uma consciência cuja natureza fosse precisamente ser ‘no-meio-do-mundo’. [...] Pois para que uma consciência seja capaz de imaginar, ela deve ser capaz de *livrar-se* do mundo pela própria natureza, deve ser capaz de, *pelo próprio* esforço, *retirar-se* do mundo. Numa palavra, *deve ser livre*. Assim, a tese da irrealidade concedeu-nos a possibilidade de ‘negação’ como uma condição. Ora, esta última só é possível pela ‘negação’ do mundo como um todo, e essa negação tem-se mostrado a nós como sendo o oposto da liberdade mesma de consciência [...]. Reciprocamente, porém, a possibilidade de *construir um todo* apresenta-se como estrutura primordial do ato de assumir uma posição. Basta pois, ser capaz de postular a realidade como um *todo sintético* para postular-se *livre dela* e esse ir-além é a liberdade mesma, já que não poderia acontecer se a consciência não fosse livre” (SARTRE, *apud* MÉSZÁROS, 1991, p. 126, grifo do autor).

liberalizante, tecendo críticas aos costumes e provocando a ruptura da cultura oficializada pelo poder dominante. Para Queiroz, “o objetivo era abordar o autoritarismo pela ótica da crítica dos costumes e do moralismo da classe média” (2004, p. 3-4).

O objetivo dos jornais alternativos, muitos representantes de grupos formados por categorias trabalhistas (sindicatos), partidos políticos, minorias sociais ou projetos culturais, era construir espaços para manifestação da livre expressão do pensamento político e cultural que se encontrava sufocado ou negado pelas forças opressoras hegemônicas. Denise Cogo atribui a esses projetos de comunicação popular uma importância enquanto papel educativo. Afirma a autora:

Em comum a essas iniciativas e projetos de comunicação popular, está a convergência de esforços de grupos, comunidades, movimentos populares e, alguns casos, intelectuais e acadêmicos no sentido de não apenas resgatarem um espaço de expressão, a exemplo da imprensa alternativa de jornais como *O Pasquim*, mas de instaurar um projeto pedagógico-político-comunicacional capaz de romper ou alterar o modelo clássico de comunicação humana em que a visão dos que faziam essa comunicação popular se ancoravam as mídias massivas ou os meios massivos de comunicação. (COGO, 2007, p. 151).

Kucinski (2002) pondera que era importante, devido à conjuntura em que se encontrava o Brasil, que surgissem espaços de oposição à situação de censura imposta pelo poder e pela autocensura que se estabelecera dentro da grande imprensa. Era necessário que surgisse algo que não estivesse vinculado à política dominante. Neste contexto, explica o autor, surgiu o movimento dos jornais alternativos que representou papel importante de contestação da censura.

O objetivo principal dos jornais alternativos, segundo Queiroz, era se “[...] opor às condições de trabalho na grande imprensa e, em sentido mais amplo, ao regime ditatorial. Já que a liberdade de expressão era cerceada, eles buscavam na imprensa alternativa uma forma de comunicação” (2008, p. 219).

Estruturados por esse lema, surgiram diversos jornais, hoje considerados representativos, no sentido da representação da subjetividade contestatória, entre eles o jornal *O Pasquim*, que, para Kucinski (2002), foi um dos periódicos mais expressivos da imprensa alternativa. No Brasil, no contexto da ditadura civil-militar, na corrente dos jornais alternativos orientados pela filosofia existencialista, o jornal *O Pasquim* representa uma experiência bem sucedida. O impresso propunha o debate crítico aos tabus morais da

---

sociedade e foi dirigido a um público que fazia a interlocução com a sua maneira de se expressar.

As análises acadêmicas feitas até o momento atribuem ao jornal *O Pasquim* o *status* de um dos mais importantes da história da imprensa alternativa no Brasil. A prerrogativa é afirmada por sua colaboração com a inovação da linguagem, vocabulário e paginação, invenção, originalidade, combate à censura e à repressão política e ter sobrevivido na contramão dos esquemas convencionais do mercado, e, mesmo assim, foi um jornal que teve uma circulação surpreendente. Assim o caracteriza Braga: “[...] O Pasquim contribuiu como oposição à política dominante, como contestação ao silêncio e à repressão, como criação original de imprensa, e como sustentação de valores alegremente libertários (em sua essência, populares)” (1991, p. 131).

Uma das características da imprensa alternativa, do semanário *O Pasquim* em especial, apontam os estudiosos, é o seu caráter não empresarial, não voltado ao lucro, uma vez que se presta à divulgação de ideias e críticas e é dirigido a um público mais crítico, de pequeno alcance, pouco aceito por jornalheiros, baixa receita, pouco interesse publicitário, etc.<sup>12</sup> Braga afirma ser o jornal *O Pasquim* o pioneiro na prática dos alternativos.

O Pasquim inaugura propriamente a imprensa alternativa, nanica, de oposição ao regime. A atitude deixa de ser exclusivamente a de ocupar um espaço profissional para se tornar uma contraposição explícita aos dois elementos da realidade que ameaçam esse espaço profissional: o governo e a grande indústria de comunicação. (BRAGA, 1991, p. 241-242).

Para Sônia Regina Bertol,

O jornal *O Pasquim* representa o principal exemplo de *imprensa alternativa* no Brasil e, ao mesmo tempo, é considerado o veículo impresso que mais influenciou a chamada *grande imprensa*, que até hoje ainda se renova ao adotar importantes modificações introduzidas no jornalismo [...]. (2001, p. 39-40).

Segundo Kucinski (2002), foram criados cerca de 150 jornais alternativos no período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), “[...] que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar” (2002, p. 5). Os mais importantes foram *Opinião* (São Paulo, 1972 a 1978), *Movimento* (São Paulo, 1975 a 1981), *Coojornal* (Porto Alegre, 1976 a 1982), *Versus* (1975 a 1979), *O Sol* (Rio de Janeiro, 1967 a 1968), entre outros. Assim, subentende-se que a imprensa alternativa tinha como preocupação construir

---

<sup>12</sup> *O Pasquim* tornou-se o jornal alternativo mais vendido, chegando a mais de 200 mil exemplares (QUEIROZ, 2004, p. 5).

espaços de democratização para a informação em todos os níveis e alcançar a meta da liberdade de expressão que estava completamente cerceada pelo regime militar, que, como observa Natali Gisele Oliveira, “a liberdade de expressão que não tem espaço na mídia dita oficial, não se faz lacuna na imprensa alternativa, que tem como característica encontrar estratégias para burlar o sistema repressor [...]” (2007, p. 125-126).

É importante observar que o regime não mostrava e não permitia que a imprensa e outros formatos de expressões divulgassem a prática da censura ao povo. Não era de interesse do poder que a sociedade soubesse que se violavam os direitos humanos no Brasil, censurava-se a livre expressão de notícias e ideias, não se divulgava a verdade sobre as ações do governo. Como bem observa Moreira:

Para interromper a circulação dos sentidos não condizentes com a ideologia do Regime, considerados subversivos da ordem, o governo procede à institucionalização da censura, que afetou de diferentes modos as matérias jornalísticas, a produção e circulação das informações. (2007, p. 321).

Por outro lado, os atores sociais, tais como os profissionais da informação, da produção intelectual e das manifestações culturais, líderes de movimentos sociais e políticos de esquerda, reagem contra a ideologia dominante procurando criar espaços de manifestações, o que faz surgir mídias que atuam na contracorrente, como jornais alternativos, músicas, teatros, literatura, cinema, entre outras formas. Assim, inauguraram-se inúmeros canais no Brasil que, ao mesmo tempo, expressavam sentimentos reprimidos e denunciavam as práticas do regime de anulação das vozes da sociedade. A prática de reação e resistência à censura, segundo Moreira, fez com que aparecessem “[...] outros modos de dizer e provocou outro movimento na ordem do discurso” (2007, p. 341).

O jornal *O Pasquim*, na oportunidade, não perderia a chance de mostrar a existência da censura praticada pelo regime. Com muita irreverência e criatividade, ainda no início da década de 1970, o jornal, após passar o seu conteúdo pelos censores, assim o publicou, materiais censurados, conservando, inclusive, os recursos usados pelos censores de riscar com canetas de tinta porosa (*Pilot*) para marcar e inutilizar o material vetado. Como podemos observar no exemplar publicado na edição 306, com o título “Pasquim Censura (2)”, que mostra cinco desenhos de autoria de Calicut<sup>13</sup> censurados e inutilizados com os famosos riscos e um texto informativo-explicativo crítico (Figura 3, p. 41).

---

<sup>13</sup> Jorge Arbach (1953-). Arquiteto, artista gráfico e professor de desenho. Trabalhou como ilustrador no *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *A Tarde*, *Jornal da Tarde*, *Veja*, *Fatos*, *Imprensa* e *Caros Amigos*. Foi colaborador em vários jornais alternativos, entre eles *Opinião* e *O Pasquim*. Participou de diversos salões internacionais de humor, inclusive, ganhando vários prêmios (ARBACH, 2012).

Textos e gêneros discursivos iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*, contextualizando o objeto na perspectiva do seu desenvolvimento, têm um sentido político, histórico e cultural. São produtos de um grupo de sujeitos sociais, resultante de uma prática criativa e em um contexto específico da história e da cultura brasileira. No momento da produção, buscava-se dizer alguma coisa em função dos acontecimentos em torno da vida do país. O suporte, um jornal de periodicidade semanal, dava conta de circular para um grupo de leitores que recebia as mensagens como sendo uma espécie de deboche à prática da política vigente. Isaura Maria Longo e Cleide Ane Comper Pereira entendem que “o legado deste jornal acentua um dos traços mais significativos do jornalismo: a possibilidade de intervir nos processos políticos e sócio-culturais, promovendo a mudança da realidade” (2006, p. 14).

O jornal *O Pasquim* foi eclético quanto à variedade de abordagens, questões que passavam pela política e pela cultura em todos os sentidos preenchiavam as páginas do jornal, seja em forma de entrevistas, artigos, crônicas, anedotas e outros estilos de textos como nos desenhos. Por este perfil, podemos caracterizá-lo, também, como jornal cultural<sup>14</sup>.

Numa análise mais profunda, percebemos que não somente os temas sobre cultura predominavam, como o enfoque de boa parcela do conteúdo. E reforçando, o perfil de seus autores e colaboradores era, predominantemente, como já mencionado, de pessoas ligadas ao cenário cultural artístico. Os assuntos enfocavam tanto questões nacionais quanto internacionais. Temas e assuntos sobre música, cinema, teatro, televisão, esportes, ecologia, entre outros sobressaíam em relação aos sociais e políticos. Entre os assuntos sobre o Brasil, destacavam-se: teatro, música, cinema, televisão, futebol, desemprego, constituição, críticas aos grandes jornais e emissoras de TV, ecologia, etc.

Braga afirma que, em relação à sua temática, o jornal *O Pasquim* caracterizou-se como um jornal cultural “[...] no sentido em que essa palavra engloba não somente ‘artes e espetáculo’ mas, sobretudo, costumes e política vistos em uma perspectiva de comentário e análise” (1991, p. 231).

Nesse sentido, de nossa parte, gostaríamos de apontar e aprofundar a questão de que o semanário *O Pasquim* foi um jornal potencialmente cultural, por ser um produto gerado pela criação, identidade e sensibilidade de seus autores, seja por meio dos diversos estilos textuais, como pela enorme gama de desenhos humorísticos.

---

<sup>14</sup> Embora o jornalismo cultural no Brasil tenha *status* menor em relação ao jornalismo político e econômico, este deve ser considerado de importância relevante, pois tem a função colocar o leitor na ordem do dia sobre as produções e tendências das manifestações culturais das sociedades. Sem a sua existência, a música, o cinema, as artes plásticas, a literatura, a poesia e muitos outros assuntos pertencentes ao campo da cultura não ganhariam nenhuma articulação, nem dentro nem fora do país (PIZA, 2011).

Estamos tentando afirmar que o jornal *O Pasquim*, em que pese suas críticas ao regime de uma ditadura civil-militar, evidencia o *status* de uma ação jornalística política e politizadora, já que, em sua maioria, os textos tratam de assuntos culturais como a MPB (música popular brasileira), cinema, teatro e temas relacionados ao esporte. Uma boa porção dos seus discursos políticos ideológicos foi produzida pelos gêneros discursivos iconográficos de humor, que é uma atividade conferida a uma espécie de arte engajada, fruto de uma habilidade sensível que brota das mãos de artistas, desenhistas atentos com o mundo político cotidiano que o cerca, numa fusão de desenhos e crônicas que refratam visões de mundos particulares, muitas vezes subjetivas, e que são atribuídas aos campos culturais. Soma-se, ainda, a linguagem potencialmente conotativa e poética que lhe confere um *status* diferenciado do jornalismo informativo, predominantemente, de linguagem denotativa.

Por outro lado, outras formas de comunicação sustentam o jornal como formas imagéticas, gêneros discursivos iconográficos de humor, etc., que, em seus aspectos constitutivos, são expressos por “textos-falas” que emanam de personagens inseridos em ambientes contextuais representados por desenhos figurativos, em que apresentam o autor motivado por experiências, estilo (tipo de apreensão única e exclusiva), composição estética e elementos constitutivos organizados segundo algum princípio, que imprimem uma forma e geram um discurso narrativo ou abstrato, como as categorias artísticas são de um modo geral.

Para fundamentar o conceito de cultura, recorremos a Williams (2007). Ele afirma que cultura é uma palavra de significado muito complicado não só devido ao uso histórico do termo, “[...] mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis” (p. 121). Passada pelos complexos usos históricos, a palavra cultura, desde o século XVIII, é empregada como

[...] substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético [...] usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, que seja um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, [...] descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente artística. (WILLIAMS, 2007, p. 121).

Observa ainda Williams que, de “[...] uma forma aplicada do sentido, aplicou-se e transferiu-se a idéia de um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético às obras e às práticas que o representam e o sustentam” (2007, p. 121).

Se cultura pode ser empregada, conforme defende Williams (2007), como prática da atividade intelectual e particularmente artística, processo do cultivo da mente, encontram-se, nesses dizeres, argumentos para afirmar que o jornal *O Pasquim* é

caracterizado como um produto cultural. Os estudos culturais, também denominados de materialismo cultural, são marcados, justamente, pelo empenho de entender o significado de cultura em âmbito histórico e a intrincada relação da cultura na complexa sociedade contemporânea, mediada pela comunicação de massa, pela publicidade, política e economia.

Usando a concepção inspirada no materialismo dialético, segundo Teixeira Coelho (1999), cultura é um conceito plural, por considerá-lo como resultante de construções intelectuais como reflexos de um universo social amplo e determinante que expressam estado de espírito ou comportamento coletivo ou modos como os indivíduos ou as coletividades expressam suas necessidades simbólicas.

Para buscar uma comunicabilidade jornalística efetiva nesse momento de crise para a expressão do pensamento e, ao mesmo tempo, diferenciar-se dos jornais padronizados, o jornal *O Pasquim* rompeu paradigmas conservadores da sua época e elaborou uma sintaxe nova no mais amplo sentido. Alterou os aspectos da visualidade e da sonoridade ao inventar palavras e empregar a fala cotidiana da rua. Por estas e outras razões, os pesquisadores em comunicação e história têm apontado o periódico como um jornal de vanguarda e não poupam adjetivos como revolucionário e transformador para defini-lo quanto ao *status* político, à linguagem e ao seu aspecto estético aparente. Para Longo e Pereira, a linguagem é o principal fator de transformação do jornal *O Pasquim*.

Segundo Queiroz, “[...] o semanário divulgou uma nova linguagem para se opor ao *status quo*” (2008, p. 224).

*O Pasquim*, segundo Beatriz Kushnir,

[...] modificou a linguagem jornalística ao reproduzir, na linguagem escrita ou gráfica, a linguagem oral, e isso acabou por influenciar a propaganda e também transformar a linguagem coloquial, não apenas carioca, mas de todo o Brasil, daí outra relação metonímica. O fato mais evidente foi o uso de palavras, os quais estavam disfarçados de neologismos ou substituídos por asteriscos, que, dessa forma, poderiam ser publicados, falados e reinterpretados. O uso desses cognatos, além de afetar a moral da sociedade, sobretudo das classes médias, afetava também o regime como um todo, visto que, por meio de subterfúgios, a censura política imposta pela ditadura, camuflada por uma moralidade e pelos bons costumes, estava sendo combatida [...] (*apud* QUEIROZ, 2008, p. 99).

Algumas características marcam o jornal *O Pasquim*, colocando-o numa posição diferenciada e de importância significativa na história do jornalismo brasileiro. Muitos autores vêm tentando analisar esse impresso com o objetivo de contextualizá-lo no tempo histórico, tornando claro que uma de suas características mais marcantes é a forma e a visualidade, portanto, em certo sentido, concentrada nos gêneros discursivos iconográficos de humor. A página do Jornal *O Pasquim*, conforme observa Braga,

[...] é constituída de um modo muito visual, tomada como um objeto composto, equilibradamente, de texto, ilustrações, eventuais fotografias. Os artigos são apresentados como um todo, de forma a serem não apenas lidos, mas vistos. A página é trabalhada graficamente de modo a ser mais que um suporte para leitura linear. E os artigos são acompanhados de ilustrações; ou então a página composta, além do texto, um ou mais cartuns (1991, p. 27).

Sem uma sequência programada de colunas e formatada de maneira desordenada, a forma gráfica do jornal *O Pasquim* foi uma de suas marcas. Até mesmo os artigos textuais eram apresentados de forma visual. Muitos deles eram verdadeiros labirintos para serem seguidos pelos olhos. Textos, desenhos e fotografias se articulavam intertextualmente para gerar sentidos.

A importância da visualidade enquanto forma de expressão tem sido enaltecida por diversos estudiosos. Queiroz afirma que “[...] os desenhos tinham a mesma importância dos textos [...]”, bem como uma articulação entre os dois elementos, constituindo “[...] uma intertextualidade entre traço e escrita [...]” (2006, p. 1).

Na classificação jornalística quanto à função textual, predomina seu aspecto opinativo, visto que o jornal *O Pasquim* não foi um jornal noticioso, nem investigativo, seu recurso principal foi entrevista, crônica e informações sobre cultura. Braga observa “a maior parte do texto do Pasquim pode ser categorizada como artigo de autor: interpretativos, analíticos ou opinativos” (1991, p. 130). O autor ainda afirma que o jornal “[...] tem aparência de uma coleção de ensaios e [...] poderia ser visto como uma revista cultural mais do que jornal de assuntos gerais” (1991, p. 130).

A forma no jornal *O Pasquim*, observa Braga (1991), foi um dos fatores que contribuiu não só para que o semanário fosse apontado como jornal de vanguarda na história do jornalismo do período da ditadura civil-militar, mas em toda história do jornalismo. Braga afirma que o exercício da forma é um traço da criatividade de seus autores. Acrescenta que a sua forma não somente foi fator de liberdade para a criação jornalística como colaborou para mudar a concepção da imprensa em relação a este elemento. Em *O Pasquim*, como observa Braga, “[...] o desenvolvimento de formas jornalísticas novas contribui para uma renovação da linguagem de imprensa. Não sendo conduzido, por seu projeto, a produzir análises políticas teóricas, o jornal se acha mais livre para brincar com formas” (1991, p. 233).

Na análise da forma, é legítimo notar que a sua identidade se produziu também na construção da página como um todo, ou seja, na diagramação articulada entre textos e imagens, o que, no entendimento de Braga (1991), representa uma renovação da forma. Complementamos que representou uma demarcação inédita, princípio de tudo que, no

campo da estética, é valorizado como vanguarda. Para o autor, o trabalho da forma foi condição para a construção de um novo espaço. A concepção visual gráfica é tratada como a principal característica de identidade do jornal *O Pasquim*. Braga, em seus estudos sobre o semanário, também aponta o formato tabloide como um elemento importante para gerar o efeito desejado de expressividade, uma vez que essa dimensão possibilita uma diagramação criativa de texto e imagens, tendo como resultado uma composicional peculiar. Para o autor,

[...] o projeto gráfico, a paginação, a titulação, a tipografia, a ilustração se organizam para dar a cada página uma unidade gráfica de objeto visual. Esta função pictórica da página convive com os objetos jornalísticos, permitindo definir o trabalho do Pasquim como um jornalismo gráfico (BRAGA, 1991, p. 158).

Por todas essas características estéticas, articuladas entre elementos textuais e de visualidade, gerando sentidos possíveis para serem observados, o jornal *O Pasquim* recebe o *status* de jornalismo alternativo e jornalismo de vanguarda. As imagens, em relação ao texto, articulam-se de forma a criar um perfil estético criativo único e, ao mesmo tempo, inédito, constituindo aspecto essencial de sua marca: “[...] o texto, os desenhos e a fotografia encontram na página mais que um espaço disponível em que se disputariam lugares cumulativos. Cada página do Pasquim é trabalhada como um objeto inteiro, que atrai o olhar do leitor” (BRAGA, 1991, p. 157).

O jornal *O Pasquim* também é reconhecido pela sua importância quanto à evolução da linguagem humorística no Brasil. Na primeira fase do jornal, os gêneros discursivos iconográficos de humor foram marcados pelos desenhos do fundador do jornal, Jaguar, mas, em pouco tempo, eram assinados também por Henfil, Ziraldo, Millôr Fernandes, Prósperi, Claudius e Fortuna. Em sua fase posterior, é possível encontrar desenhos assinados por Lan, Loredano, Angeli, Juarez Machado e muitos outros. Segundo Pedro Corrêa do Lago,

O sucesso do *Pasquim* na década de 1970 [...] foi de grande importância, pois o jornal, ainda que liderado em parte por integrantes da equipe Senhor, permitiu o surgimento da nova geração de artistas que domina hoje o desenho de humor no Brasil com pleno dinamismo, como atesta a participação dos grandes cartunistas em todos os órgãos da imprensa escrita. (2001, p. 13).

A experiência do jornal *o Pasquim* como espaço de atividade ganhou importância além fronteira. observa Lago (2001),

O pós-Guerra é dominado pela descoberta da arte de cartunistas americanos e franceses, sobretudo Saul Steinberg e André François, e por um grupo de desenhistas brasileiros liderados por Millôr Fernandes. Esses artistas têm importância determinante para orientar o estilo do cartum brasileiro nos anos 1950 e 60, que tem sua expressão mais acabada, ainda que tardia, nos melhores momentos do *Pasquim* (2001, p. 15).

Com o passar do tempo, é possível perceber que o Jornal *O Pasquim* abriu espaço para novos cartunistas de todo Brasil mostrarem seus trabalhos. O fato de um jornal reunir tanto cartunista de peso e numa época em que os espaços para o humor político estavam fechados dá uma grande visibilidade para o setor, motivando o aparecimento de muitos criadores.

Hoje, parte das imagens encontra-se não só em coleções particulares, que se preservam como memória, mas em outros formatos reproduzidos, como livros e eletronicamente na *Internet*, bibliotecas públicas e de universidades, particularmente por serem considerados produtos de práticas criativas culturais. Encontramos duas maneiras de ver o objeto como produto histórico e cultural. Primeiro, o diálogo-conflito com o espírito político de uma época que passou e produto de um referido jornal específico, etc. E, outro, as imagens como produto histórico-cultural reeditado, reproduzido e republicado, memória da história e produto para encantamento e entretenimento nostálgico, à venda novamente. Forma de memória histórica e conservação.<sup>15</sup>

Vemos aqui um sentido de história, ou do uso da palavra história, como aponta Williams (2007) em sua reflexão: processo contínuo e conexo de expressão dos acontecimentos e desenvolvimentos humanos, maneiras de interpretar esses acontecimentos num processo que inclui não somente o passado, mas o presente e o futuro.

Na conclusão desta seção, é possível asseverar que o jornal *O Pasquim* foi um jornal alternativo de expressão nacional, que transitou nas áreas da política e da cultura. Cumpriu um papel importante no processo histórico contra o regime civil-militar, com atuação marcante em prol da anistia, da abertura política para a democracia e para assegurar a liberdade de expressão e contribuiu decisivamente para as mudanças no campo da linguagem da sociedade e do jornalismo brasileiro.

---

<sup>15</sup> Ver nota de rodapé 2 na página 13.

Figura 1 – “Capa do jornal *O Pasquim*, edição nº 1”

<p>Exclusivo: <b>Odete Lara conta tudo sobre Cannes</b></p> 	<p><b>Chico Buarque escreve: Por que sou tricolor</b></p> 
<p>EMAIS: JAGUAR, TARSO DE CASTRO, SÉRGIO CABRAL, CLAUDIUS, DON MARTIN, MILLÔR FERNANDES, FORTUNA, ZIRALDO, MARTA ALENCAR, SÉRGIO NORONHA, LUIZ CARLOS MACIEL</p> 	<p>CONCURSO MISS BRASIL</p> 

**O PASQUIM**

Rio — GB, 26 de junho de 1969 — Número 1 — Aos amigos, tudo; aos inimigos, justiça — NCr\$ 0,50

<p><b>Ibrahim: sou imortal sem fardão</b></p> <p>O PASQUIM surge com duas vantagens: é um semanário com autocritica, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecessem tal fato em termos financeiros, resolveram ser empresários. É também um semanário definido — a favor dos leitores e anunciantes, embora não seja tão radical quanto o antigo PSD. Até agora O PASQUIM vai muito bem — pois conseguimos um prazo de trinta dias para pagar as faturas. Este primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Porto, que hoje deveria estar aqui conosco. No mais, divirtam-se — enquanto é tempo e não chega o número dois.</p>	
---	--

**Figura 2** - “Nunca é demais lembrar [...]”

Autor: Ziraldo

RECOMENDAVEL PARA  
MAIORES DE 16 ANOS

**O PASQUIM**

Ano VI - N.º 246-LXXXI - Rio, 19 a 25/3/74 - Cr\$ 2,00 - O PASQUIM - a sentinela da Saint Roman.

**NUNCA É DEMAIS LEMBRAR:**

**NOS  
SEMPRE  
FOMOS  
UM JORNAL  
PROTESTANTE!!**

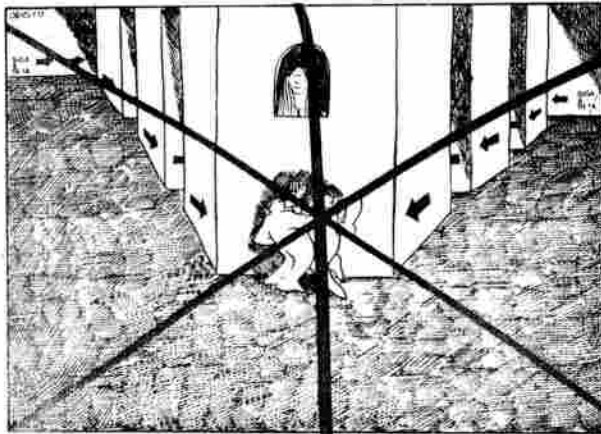
Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1974, n. 246, p. 1, 19 mar. 1974

Figura 3 - "Pasquim, censura (2)"

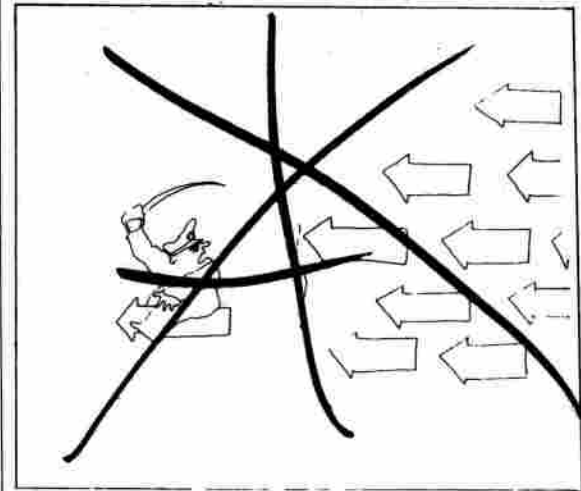
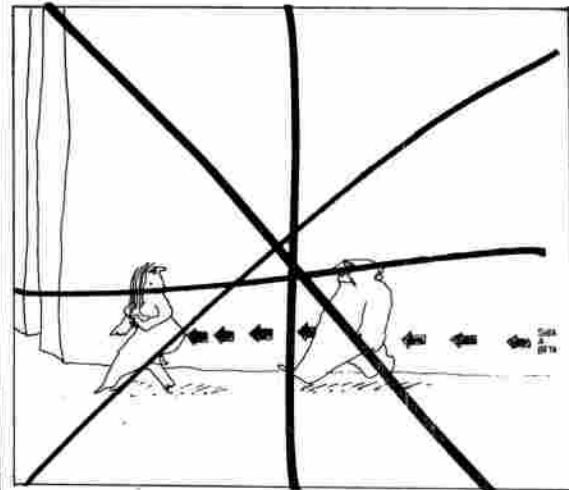
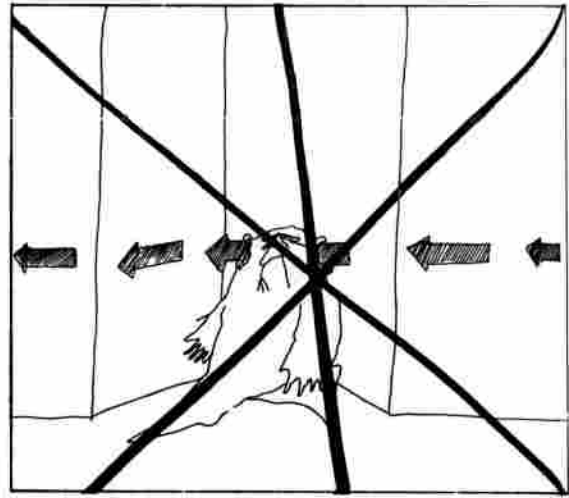
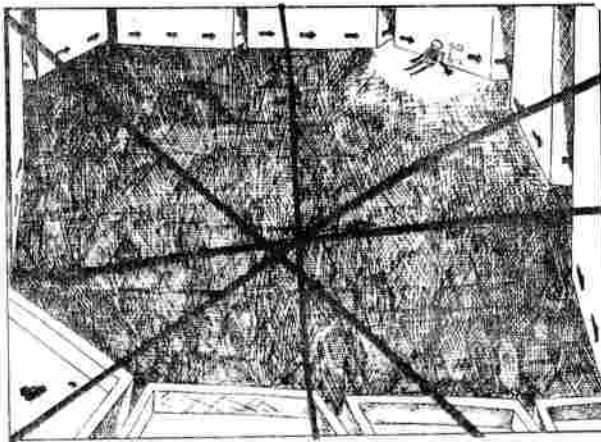
Autor: Calicut

# PAŞQUIM CENSURA (2)

Mais pérolas do farto material vetado pela censura nos últimos anos. Poderíamos ficar alguns meses sem trabalhar, apenas publicando os desenhos e os textos censurados. Na semana passada, publicamos um texto de Ivan Lessa. Hoje, escolhemos alguns desenhos de Calicut. Não nos perguntem por que diabo foram cortados; os designios da censura, pelo menos para nós, são insondáveis. Como também nunca compreendemos por que, em vez de escrever "vetado", ou coisa parecida embaixo dos desenhos, os censores, apesar dos apelos que fazíamos todas as semanas, faziam absoluta questão de inutilizar os originais com inenunciável deleite.



IMITA O ARAFAT EM MOSCOW, HÉLIO. GRRR, GRRR, GRRR, JACY.



### 3 GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR

O conceito de gêneros do discurso ou gêneros discursivos, proposto pelo pensador da linguagem Mikhail Bakhtin, em função da sua concepção aberta a infinitas possibilidades de interpretação, abre uma margem sugestiva para que as formas de linguagens imagéticas iconográficas como a caricatura, a charge e cartum, de maneira independente e autônoma, possam ser consideradas gêneros discursivos como demonstrado a seguir.

Para introduzir o conceito de “gêneros discursivos”, preliminarmente, consideramos importante ressaltar o conceito de signo. Em poucas palavras, signo é uma identidade pertencente ao campo da linguagem que tem a função de “portadora da mensagem” Este é composto pelo significante e pelo significado. O significante é como o signo encontra-se materializado no mundo, ou a maneira como é propriamente percebida em sua concretude, seja fônico, gráfico, gestual ou visual. O significado é o conceito, a mensagem, o conteúdo, propriamente dito (SZYMANIAK, 2000, p. 219). É por meio do signo que as formas de expressões são construídas. Para José Luiz Fiorin “[...] o significado é a parte inteligível do signo, enquanto que a expressão é a parte dizível ou sensível” (1990, p. 37).

Segundo Bakhtin (2006), os signos pertencem aos gêneros discursivos nos mais variados e diferentes campos da atividade da comunicação humana. Agrupados em dois grandes segmentos, denominados por ele de gêneros secundários, os mais complexos e elaborados, tais como os campos das ciências, da literatura e da arte, e de gêneros primários, que são constituídos pelos campos oficiais, profissionais, bem como todas as modalidades do diálogo da vida cotidiana.

É por meio dos signos que se constroem as diferentes possibilidades da comunicação social. Nas palavras de Bakhtin:

A riqueza e a diversidade dos gêneros são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros de discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (2006, p. 262).

Além disso, para Bakhtin, cada modalidade considerada gêneros discursivos tem suas particularidades e especificidades. Nos gêneros discursivos “em qualquer campo da comunicação discursiva”, está presente uma particularidade de estilo (autoral) “[...] e por isso pode refletir a individualidade [...], isto é, pode ter estilo individual”. O estilo, segundo o autor, “[...] integra a unidade do gênero do enunciado como seu elemento” (2006, p. 265).

Nas diversas modalidades de desenhos de humor, estão presentes, intrinsecamente, tema, contexto social e histórico (temporal ou atemporal), elementos próprios que organizam e caracterizam o discurso, estilo autoral, intenção e interação comunicacional, expressão de visões de mundo (ideologia). Estes desenhos pertencem a uma atividade profissional que requer habilidade cognitiva sensível que são, justamente, os elementos constitutivos dos gêneros do discurso, como propõe Bakhtin em sua teoria. Portanto, adotaremos neste trabalho que cada modalidade de desenho de humor, representada em nossas análises pela caricatura, pela charge e pelo cartum, constitui um gênero do discurso específico. Devido à natureza de serem discursos emitidos a partir de desenhos figurativos com relativa intenção humorística, chamaremos de “gêneros discursivos iconográficos de humor”.

Em reforço à explicação apresentada, Bakhtin chama “gêneros discursivos” a cada forma de expressão existente para organizar discursos. A manifestação é, segundo Fiorin, “[...] o encontro de um plano de conteúdo com um plano de expressão, que pode ter como material, qualquer língua natural ou um meio não-verbal de expressão [...]” (1990, p. 37-38). Portanto, “gêneros discursivos” são formas mais ou menos estáveis de agrupamentos composicionais de linguagens que têm alguma propriedade comum e se estabelece como interconexão com a vida social.

Encontramos nessa explicação que as formas de expressão não verbais, as quais subentendem quaisquer formatos imagéticos, sejam iconográficos ou abstratos, capazes de transmitir mensagens sem necessariamente utilizar a palavra, são considerados “gêneros discursivos”.

As imagens iconográficas encontradas nas capas e páginas internas do jornal *O Pasquim* inserem-se na categoria de diversos gêneros do discurso que, na perspectiva da pesquisa, constituem formas de produção simbólicas culturais, por serem criadas a partir de habilidades artísticas e refratam, na concepção bakhtiniana, experiências geradas pela práxis de grupos sociais e se organizam, no sentido composicional, por diversos traços em comum. Em geral, a atividade discursiva, por exemplo, recorre a recursos tais como o humor, a ironia e a sátira e tem como objetivo construir instrumentos discursivos de confrontação com a cultura hegemônica. São também organizados por características em função da forma das imagens. São gêneros autorais, abertos e ricos em vozes que dialogam com muitas outras vozes do imaginário popular, que remetem aos conceitos de dialogismo, polifonia, contexto social, ideologia, entre outros conceitos que veremos adiante.

Assim, mais uma vez, entendemos as caricaturas, as charges e os cartuns, ocorrentes nas imagens iconográficas do jornal *O Pasquim*, selecionadas para a nossa análise, como sendo cada modalidade um gênero discursivo, visto que cada uma tem sua particularidade nos elementos que as compõem e cada uma visa certa autonomia de sentido.

Para Fiorin, os gêneros discursivos são “[...] tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Falamos sempre por meio de gêneros no interior de uma dada esfera de atividade” (2008a, p. 61).

Acrescenta Fiorin,

O gênero estabelece, pois, a interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida se introduz na linguagem. Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades. Conteúdo temático, estilo e organização composicional constroem o todo que constitui o enunciado, que é marcado pela especificidade de uma esfera de ação (2008a, p. 61).

Irene Machado (2007) destaca que Bakhtin demonstra que, inclusive, as práticas prosaicas, que são formas de comunicação em que se enquadram todos os textos e falas que não são poesias, como a fala do cotidiano, os textos técnicos de todas as áreas do conhecimento e práticas profissionais, pertencem ao mundo dos gêneros discursivos.

A partir dos estudos de Bakhtin, foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formações poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica, mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade. Este é o núcleo conceitual a partir do qual as formulações sobre os gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica criando um lugar de manifestações discursivas da heteroglossia, isto é, das diversas codificações não restritas à palavra. Graças a essa abertura conceitual, é possível considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquelas processadas pelos meios de comunicação de massas ou das modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem (MACHADO, 2007, p. 152).

Machado observa, ainda, que:

Enquanto o descritivismo das ações grandiosas imprimiu grandiloquência retórica aos gêneros poéticos clássicos, as formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações favoreceram o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias. Mais do que reverter o quadro tipológico das criações estéticas, o dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um excelente recurso para ‘radiografar’ o hibridismo, a heteroglossia e a pluralidade de sistemas de signos na cultura (2007, p. 153).

As caricaturas, as charges e os cartuns são, independentemente, sistemas de signos autônomos. Em outras palavras, são capazes de expressar discursos complexos em que emanam visões de mundo particulares, percepções autorais.

Dentre os gêneros discursivos iconográficos de humor encontrados no jornal *O Pasquim*, destacam-se a caricatura, a charge e cartum, os quais serão estudados em seus estatutos teóricos e analisados na próxima seção deste trabalho. No entanto, é preciso mencionar que outras formas de expressões iconográficas de humor também são encontradas no jornal, dentre elas as histórias em quadrinhos (HQ), além de muitas formas não definidas facilmente, que são construções particularizadas de seus autores e que, por uma questão de recorte, não serão abordadas neste estudo.

### 3.1 CARICATURA

De acordo com Camilo Riani, a caricatura, enquanto forma de expressão, é uma prática muito antiga. Esclarece o autor: “sua civilização, das mais antigas da trajetória humana, produziu interessantes registros visuais em forma de sátira contra os poderosos de então: reis, imperadores e sacerdotes” (2002, p. 37). O termo caricatura, segundo o mesmo autor, foi empregado pela primeira vez na Itália por A. Mosini, na obra *Diverse Figure*, em 1646.

Wellington Srbek esclarece que a caricatura, no final do século XVI, circulava publicamente como espécie de “gravuras cômicas”, vendidas de forma independente, portanto, ainda não integradas aos jornais impressos. Tais gravuras exerciam “[...] papel significativo na mobilização popular e nos debates políticos”. As caricaturas, revela o autor, “[...] contrariavam o padrão estético predominante; com suas figuras ridículas e seu apelo à dramatização” (SRBEK, 2007, p. 59), o intuito principal era criticar a elite da época.

Enquanto gênero jornalístico, conhecida como *caricatures*, com o objetivo de expressar crítica social, começou a ser feita no contexto político urbano europeu no século XVIII, em centros como Paris e Londres, marco da ascensão da burguesia e do distanciamento desta da classe operária, e num momento de grandes mudanças no campo político e sociocultural. A caricatura como recurso de linguagem dos jornais diários e semanários, usada para retratar de forma estereotipada os governantes, surgiu na França no final do século XIX.

No Brasil, o desenho satírico circulou bem cedo, mas a caricatura, segundo Pedro Corrêa do Lago (2001), começou a ser disseminada, possivelmente, em 1808, com a chegada de D. João VI. Desde então, tem sido, como recurso de expressão, imprescindível e grande aliado da linguagem do jornalismo impresso. A caricatura aparece nos periódicos ilustrados do século XIX. Segundo Juarez Bahia, “[...] oficialmente, a primeira caricatura brasileira é publicada no Jornal do Commercio, do Rio de Janeiro, do dia 14 de dezembro de 1837, de autoria de Manuel de Araujo Porto Alegre<sup>16</sup> [...]”. (2009a, p. 128).

Para Bahia,

Da última década do século XIX à primeira do século XX, a caricatura dá um passo decisivo e assegura o seu lugar nobre no espaço do jornalismo. Nesses anos, o conceito de reportagem gráfica projeta-se da dimensão que alcança o desenho, seja como charge política, seja como ilustração a antecipar a fotografia (2009a, p. 128).

No curso da história do jornalismo, a caricatura, aos poucos, deixa sua condição de peça ornamental e passa a ter uma “ação substantiva”, com acentuada carga de informatividade, mantendo a sua prerrogativa essencial que é o humor, levando, inclusive, seus criadores a conquistar *status*, ou uma presença, de vanguarda (BAHIA, 2009a, p. 135). A partir do século XX, devido ao grande impacto que provocou, a caricatura passou a ser responsável pelo sucesso de muitas revistas, com espaço definitivo no jornalismo, e começou a ser aceita como “elemento visual de peso informativo” (BAHIA, 2009a, p. 133).

A caricatura, como uma forma visual da comunicação impressa e por ser estática, pode ser analisada, uma vez que “[...] mobiliza energias e sobrevive às comparações. A impressão lhe dá uma força própria [...]” (BAHIA, 2009a, p. 135). Na mídia impressa, “o desenho de humor envolve mais o seu consumidor e forja horizontes históricos, tenha ou não carga política. Os meios impressos adquirem para a caricatura um conteúdo próprio, natural e, obviamente, original” (BAHIA, 2009a, p. 136).

A conceituação de caricatura está sempre associada à prática jornalística, e é tida como de natureza cultural e política. Cultural por ser uma forma de expressão que se modifica para se adequar às novas necessidades estéticas visuais de cada época e por ser expressão criativa de identidade individual que revela desejos, portanto, moldada por estilos

---

<sup>16</sup> Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) é lembrado como o autor da primeira caricatura e charge política publicada na imprensa brasileira. “Foi dos talentos mais curiosos do Império, capaz de destacar-se em atividades tão diversas quanto a de pintor, arquiteto, autor dramático e diplomata.” (LAGO, 2001, p. 18).

próprios da sensibilidade do ator social. E política, por expressar visões de mundo. A caricatura enquadra-se como gênero humorístico, por ter, entre as suas características e qualidades, o atributo de provocar o riso. Embora o riso seja uma condição subjetiva, como veremos mais adiante, a caricatura, por ser entre os gêneros, pelo menos os mais cotidianos, a mais elaborada em termos de criação artística, revela certas virtudes de seus artistas criadores de apreender e retratar um vasto mundo psicológico do personagem caricato a ponto provocar o observador emocionalmente.

Segundo Srbek, a caricatura “é um desenho jornalístico de caráter político [...]” (2007, p. 59). Rabaça e Barbosa (1978), no Dicionário de Comunicação, definem a caricatura como “[...] uma forma de arte que se expressa através do desenho, da pintura, da escultura, etc., e cuja finalidade é o humor”.

A caricatura, por sua especificidade em retratar pessoas, costuma ser chamada de *portrait-charge*. A propriedade humorística decorre do fato desta apresentar pessoas influentes da sociedade com seus traços físicos característicos e personalidade, propositalmente, realçada aos extremos, ou seja, com contornos exagerados. Decorrente desta percepção, a caricatura é definida por Edson Carlos Romualdo como um “[...] desenho que exagera propositalmente as características marcantes de um indivíduo”. Aparece também, segundo o autor, como “elemento constituinte da charge” (2000, p. 21). Vejamos a definição de caricatura para M. P. Silva Araújo:

[...] com humor, intuição e técnica a arte caricatural dá idéia do grotesco de uma personalidade, de um fato. Na simplicidade e despojamento do desenho, revela a complexidade de situações. Na encarnação humana do bem e do mal, a caricatura sentencia sobre o excesso social ou político suspeitado ou cometido, somado ao juízo popular dos fatos e personagens envolvidos (ARAÚJO, *apud* MIANI, 2005, p. 24).

Para Riani, a caricatura é um tipo de “[...] desenho humorístico que prioriza a distorção anatômica, geralmente com ênfase no rosto e/ou em partes marcantes/diferenciadas do corpo do retratado, revelando também, implícita ou implicitamente, traços de sua personalidade” (2002, p. 34).

A caricatura, ao acentuar exageradamente parte do rosto ou do corpo que já é naturalmente destacada em uma pessoa, como o nariz, a orelha, os olhos, os lábios, os dentes, o pescoço, etc., leva ao desequilíbrio estético, provocando sensações estranhas em quem a observa, aproxima tais manifestações a uma estética grotesca. Como escreve Srbek, o primeiro elemento fundamental da caricatura tem como princípio “[...] seu caráter *não-*

*classista*, herdado da estética do grotesco de origem popular antiga – no lugar de leveza e equilíbrio, tensão e contrastes visuais” (2007, p. 18).

Para Joaquim da Fonseca, a caricatura representa uma pessoa, porém explora com distorções seus traços característicos para expô-la ao ridículo e ao grotesco. Explica o autor, a caricatura é uma “representação de uma pessoa [...] interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ao grotesco” (1999, p. 17).

Bakhtin também elege a caricatura dentre as inúmeras formas de manifestações que se aproximam das expressões grotescas. “[...] manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as ‘macaquices’ são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco” (2008, p. 35).

Srbek atribui a ela, ainda, um segundo elemento fundamental, ao afirmar que a caricatura é a negação das convenções institucionalizadas oficialmente, ou seja, tem caráter não oficial.

A caricatura é, por princípio, desestruturante; e aí está a sua essência educativa: crônica desenhada do nosso e de outros tempos, ao mesmo tempo em que amplia o imaginário pessoal e o universo cultural de quem a vê, a verdadeira caricatura destrói convenções sociais e ídolos culturais. (2007, p. 92).

Srbek ainda afirma que “[...] com seu riso alegórico, a caricatura mostra que ‘o rei está nu’, potencializando educação de um olhar crítico e não convencional, uma pedagogia da imagem, que é também uma pedagogia da autonomia [...]” (2007, p. 92).

A caricatura, no jornalismo, exerce um papel libertário pelo fato de expor ao julgamento público personalidades da vida real, particularmente, quando trata de pessoas com compromissos políticos. Segundo Araújo, a caricatura “[...] sentencia sobre o excesso social ou político suspeitado ou cometido, somado ao juízo popular dos fatos e personagens envolvidas” (1991, p. 66).

O jornal *O Pasquim* não retratou os militares e os políticos do regime com caricaturas, visto que, por ser expressamente proibido, os censures não autorizariam a publicação. No entanto, o gênero foi muito utilizado para ilustrar matérias culturais e entrevistas com cantores e compositores da MPB (música popular brasileira) e outros artistas, o que reforça a tese de que o jornal *O Pasquim*, sob a perspectiva de jornal cultural, privilegiou o espaço visual caricato em suas matérias de abordagens culturais. Muitos artistas da MPB foram retratados em caricaturas pasquinianas<sup>17</sup>.

---

No universo da comunicação e da cultura, são muitos os espaços ocupados por essa modalidade de expressão iconográfica. Jornais, revistas, livros, discos (capas, encartes e fascículos) se utilizam com frequência desse recurso.

A título de exemplos e para apresentar a riqueza da caricatura, analisaremos a seguir as caricaturas *self portrait* (caricatura de pessoas) de Caetano Veloso, Tom Jobim e Lupicínio Rodrigues. É importante observar que os três estilos de caricatura incorporam elementos contextuais como pano de fundo, o que possibilita uma leve aproximação com os demais gêneros que podem usar a caricatura como um elemento constituinte da composição como veremos nas definições de charges e de cartuns. Estes elementos contextuais agregam à caricatura carga poética, possibilitando uma leitura de elevado grau de informatividade.

A caricatura de Caetano Veloso (Figura 4, p. 55), em uma página com uma crônica assinada por Caetano Veloso, exemplifica bem a questão. No exílio em Londres, Caetano encontrou espaço para se comunicar com o Brasil em *O Pasquim*, integrando o grupo de colaboradores no exterior<sup>18</sup>.

O corpo magro, o rosto fino e a cabeça avantajada (formando um triângulo invertido) do retratado ocupam mais da metade da página. Dois gêneros dividem a página: crônica e caricatura. A gengiva exposta e os dentes pequenos de Caetano em detalhes, destacadamente, e exagerados em suas caricaturas para mostrar cinismo (marca caricata de Caetano). Caetano de roupa estampada, florida e espalhafatosa (colorida), como o cantor se vestia na época, cabelos encaracolados e bem armados, é comparado a uma árvore tropical gigante, em que desfilam pássaros cantores em seus galhos. A caricatura de Caetano carrega símbolos associativos de sua arte musical com o contexto cultural da época. Vestimenta e cabelo associam-se ao termo Tropicalismo<sup>19</sup>, movimento em que Caetano foi mentor ao lado de Gilberto Gil e Tom Zé. A galhada, propositalmente bem destacada, maliciosamente conota a bandeira da liberdade sexual levantada pelo movimento, palavra de ordem dos modernos daquele contexto, uma vez que os artistas associados ao movimento estavam em sintonia com

---

<sup>17</sup> Caetano Veloso (edição nº 60, 1970), Chico Buarque (edição nº 3, 1970), Nara Leão (edição nº 169, 1972), Hermeto Pascoal (edição nº 169, 197, edição nº 182, 1972), Paulinho da Viola (edição nº 192, 1973), Tom Jobim (edição nº 205, 1973), Lupicínio Rodrigues (edição nº 225, 1973), Pixinguinha (edição nº 191, 1973) e muitos outros foram caricaturados pelos desenhistas do jornal *O Pasquim*.

<sup>18</sup> Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos no Rio de Janeiro no dia 27 de dezembro de 1968, soltos cinco meses depois. Aconselhados, ficaram três anos exilados em Londres (VILARINO, 1999, p.87).

<sup>19</sup> “O tropicalismo foi um intenso movimento artístico, de criatividade e renovação, que rompeu com os preconceitos musicais da época – anos 1967 e 1968. [...] manifestava uma tentativa de superar a situação subdesenvolvida da nação, utilizando elementos ultrapassados do país, fazendo uma miscigenação de sons, de instrumentos, de vários outros estilos e ritmos de música criados em outros países, com o que houvesse de mais avançado industrialmente.” (OLIVEIRA; CHAGAS, 1998, p. 35).

movimentos libertários em efervescência na Europa e Estados Unidos. O Tropicalismo aqui é visto de forma metafórica.

Como observado em *O Pasquim*, o homossexualismo é tema recorrente e interpretado como estereotipado e preconceituoso, ao lado de outras manifestações machistas decorrentes da mentalidade da época. Nem mesmo a vanguarda cultural assimilava bem o inovador comportamento. Caetano, em pé, olhar fixo para frente, pé esquerdo cruzado sobre o pé direito, braços abertos, não faz reverência, aguarda reverência. A caricatura, de autoria de Lan<sup>20</sup>, carrega, implicitamente, um texto subjetivo, idealizado com base em contextos históricos e culturais. Retrata e interpreta a visão de mundo do artista.

É possível perceber que é uma representação de Caetano e de sua forma de vestir que caracterizava o movimento chamado de tropicalismo, que tinha como uma de suas virtudes a carnavalização da concepção dos costumes da moda, de modo a provocar um choque, conflitar com a moral dominante conservadora. A imagem é representação denotativa. As roupas que os músicos do movimento vestiam eram estampadas, floridas e espalhafatosas, modelos não usuais.

Todas estas sugestões inferidas da caricatura de Caetano induzem a tais associações, e são, de certo modo, explicadas como linguagem poética, e também é metalinguagem: peça de cunho cultural desenhada (linguagem) diz de ideais, de comportamento, de artista que expressa seu pensamento pela arte musical (linguagem). Se a caricatura é própria do riso, a caricatura pasquiniana de Caetano Veloso é o riso do riso. A carnavalização da carnavalização. Pela teoria da metalinguagem, temos um exemplo de metacaricatura.

Uma caricatura de Tom Jobim, de autoria de Vilmar<sup>21</sup> (Figura 5, p. 56), para uma crítica musical do disco “Matita Perê”, de 1973, escrita por Tárík de Souza, com título “Jobim dá a volta por cima e volta à natureza”, revela inúmeros elementos referentes ao conteúdo musical e a respeito da natureza do próprio Tom Jobim. É um desenho a traço, composto por uma caricatura estilizada da cabeça do compositor no corpo de um pássaro, pousado em um galho de árvore, e paisagem tropical que retrata o contexto ecológico que se

<sup>20</sup> Lanfranco Vaselli (1925-). Nasceu em Florença e fixou-se no Brasil em 1952. De grande talento para o humor político e cultural, Lan trabalhou durante muito tempo na imprensa carioca, em especial, no jornal *Última Hora*. A atividade do chargista “[...] tem sido incessante na imprensa do Rio de Janeiro é um agudo observador das paixões da cidade, do futebol à praia e ao samba [...]” (LAGO, 2001, p. 174).

<sup>21</sup> Vilmar Rodrigues (1931-1997). Desenhista, pintor, ilustrador e publicitário. Em 1945, no Rio de Janeiro, colaborou com o jornal *Última Hora*, *Pif Paf*, *O Pasquim* e *MAD*. Conquistou diversos prêmios no Brasil e no exterior.

refere a uma mudança de vertente na sua música. Todos os elementos da natureza que compõem o universo jobiniano dessa fase estão presentes na ilustração. A água, pelas ondas do mar (*Wave* é uma das músicas de maior sucesso do compositor) e pelas nuvens carregadas; o fogo, representado pelo sol nascente (estrelas no céu representam a transição da noite para o dia) em uma perfeita estilização do disco contendo o rótulo com o título “Matita Perê”. O corpo do pássaro personifica o título da obra (*Matita Perê* é um pássaro do sertão, lenda, folclore) e, para completar, Tom Jobim, com seus cabelos longos ao vento, toca flauta transversal, personificando de vez o canto do *Matita Perê*, que evoca a essência natural do ar.

Trata-se de uma imagem simbólica, caracterizada como ilustração para matéria de jornalismo cultural, ocupa um terço da página com elementos de caricatura, altamente codificada e com elevado grau de informatividade, possibilitado pelo eixo da similaridade (substituição de signos, metáforas: Jakobson), em que se observa uma relação de simbiose com o contexto histórico cultural, clara presença do discurso polifônico (relação entre vários discursos e presença de múltiplas vozes: Bakhtin), inclusive, com o título da matéria integrado na composição da imagem. O tom do humor é realçado pela exploração do “grotesco” homem-pássaro, cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2008) e no próprio sentido da composição do quadro que provoca a sensação de prazer ao ser decodificada, somente possível para o leitor que possui o repertório cultural do contexto da música popular brasileira, em especial da vertente ecológica da música de Tom Jobim daquele período, quando ele se desvinculou de consagrados parceiros da bossa nova.

Para exemplificar as características do grotesco, destacamos a caricatura de Lupicínio Rodrigues, criação de Loredano<sup>22</sup> (Figura 6, p. 57), usada em uma entrevista do compositor e cantor. Lupicínio Rodrigues (1914-1974) foi compositor de centenas marchinhas de carnaval e sambas-canção (“Nunca”, “Felicidade”, “Esses Moços”, “Se Acaso Você Chegasse”). Suas músicas expressam sentimentos profundos de melancolia e dor por perdas de amor. É atribuída a ele a criação da expressão “dor-de-cotovelo” para referir-se a quem, apoiado com os cotovelos num balcão ou mesa de um bar, embriaga-se e lamenta as paixões perdidas. A biografia revela que Lupicínio cantava suas próprias experiências de

---

<sup>22</sup> Cássio Loredano (1948-). Repórter, redator jornalista, caricaturista e historiador da caricatura. Iniciou carreira na década de 1960, no jornal alternativo *Opinião*, no Rio de Janeiro. Trabalhou no *Jornal do Brasil* e no *O Pasquim*. Na década de 1970, morou na Europa onde trabalhou para diversos jornais e periódicos. Desde 1993, publica seus trabalhos em *O Estado de S. Paulo*. É autor de vários livros. “Alguns ‘desenhos’ de Loredano são definitivos, concebem um olhar e servem como uma espécie de cânone visual para futuros desenhistas” (OSÓRIO, 2010, p. 7).

homem boêmio malsucedido no amor. Gostava de futebol, vivia cercado de amigos em bares e restaurantes em que foi proprietário na cidade de Porto Alegre. Observa-se que Loredano foi capaz de captar o universo de impressões de sua vida privada com detalhes na caricatura, os quais expressam o físico, o psicológico, a personalidade, o aspecto e o clima do ambiente, mesmo com ausência de qualquer pano de fundo. Nota-se cabeça e braços apoiados sobre uma mesa de bar diante de uma garrafa e um copo. Apenas as pontas longas dos sapatos brancos sob a mesa informam algum elemento de época. A toalha xadrez de listas largas sobre a mesa encarrega-se por grande parte do clima melancólico do cenário, é responsável para retratar uma espécie de bar-restaurante. Para reforçar o sentimento amoroso decadente, um coração travessado por uma flecha (paixão e dor) no braço cujo cotovelo crava-se na mesa. O exagero do tamanho da cabeça e da expressão facial, aliado à sensação decadente, rebaixa ou destrona a condição de homem romântico e apaixonado numa situação patética e grotesca, que remete ao conceito de “Realismo Grotesco” cunhado por Bakhtin.

Aos conceitos de riso e humor na perspectiva de Bakhtin, são intercambiáveis os conceitos “realismo grotesco”, “carnavalização”, “rebaixamento” e “destronamento”, sintetizados a seguir de forma sucinta.

O “realismo grotesco” é um conceito desenvolvido por Bakhtin para explicar as características e a função de uma determinada estética popular que vive à margem, e o embate entre os padrões de beleza impostos pela ideologia cultural das classes hegemônicas, na civilização ocidental, é denominado “classicismo”.

O elo que relaciona o gênero discursivo caracterizado pela caricatura e a categoria analítica chamada “realismo grotesco”, em que se encontram os conceitos de “carnavalização” ou “cosmovisão carnalizada” na teoria bakhtiniana, é que ambos têm no riso a reflexão e o centro argumentativo comum e que este tem importância vital no mundo por proporcionar uma resposta às forças que reprimem o homem. Pondera Bakhtin: “[...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (2008, p. 57).

O caráter cultural fragmentado, marginal, sem compromisso com as coisas sérias da vida oficial, com linguagem apelativa de baixo calão, tendendo ao grotesco, com objetivo de alcançar a liberdade de expressão e de contestar o poder, em que *O Pasquim* se apoiou, parece ser bem apropriado à aplicação da teoria da “carnavalização” desenvolvida por Bakhtin. Em sua obra teórica, enfatiza a cultura popular e o espírito livre e democrático como salvadores da opressão causada pelas relações hierárquicas e centralizadoras de poder (CLARK; HOLQUIST, 2008). Nas palavras de Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço construtivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 2008, p. 21-22, grifo do autor).

O Dicionário de Linguística da Enunciação explica o conceito de carnavalização de Bakhtin:

Em sentido amplo, carnavalização remete a todo processo que faz uma alegre inversão do estabelecido e, assim, dessacraliza e relativiza os discursos oficiais, os discursos de ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável; deixa clara a sua unilateralidade e seus limites, descentra-os. A carnavalização permite que a consciência socioideológica passe a perceber esses discursos como apenas uns entre muitos e em suas relações tensas e contraditórias (FLORES *et al.*, 2009, p. 60).

Segundo Bakhtin, o riso, embora não tenha merecido estudos científicos aprofundados no campo da criação popular, historicamente, deve ser reconhecido devido à sua manifestação ser de grande importância como contraposição ao poder. Ressalta o autor que “[...] sua importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (2008, p. 3).

Grande parte dos desenhos do jornal *O Pasquim* tem os contornos de uma estética que se afasta dos padrões da beleza clássica. Os traços, em particular aqueles que retratam o corpo humano, são proporcionalmente desequilibrados ao ponto de representar algo desumanizado. Nesse sentido, os seus desenhos se aproximam dos aspectos que o figuram como grotesco na visão de Bakhtin, já que grotesco é “[...] tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado” (FLÖGEL, *apud* BAKHTIN, 2008, p. 31). Ainda para Bakhtin, as imagens grotescas são “[...] ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas do ponto de vista da estética clássica” (2008, p. 22). É uma essência profunda que se revela com clareza na máscara própria dos gêneros como a paródia, a caricatura, a careta e as macaquices (2008, p. 35). Também percebemos a análise teórica sob a perspectiva carnavalesca na caricatura de Caetano Veloso.

Como já levantado, por causa do caráter proibitivo da ditadura civil-militar, o gênero discursivo iconográfico de humor representado pela caricatura não foi usado

pelo jornal *O Pasquim* para elaboração de críticas ao poder, cabendo às charges e aos cartuns tais papéis.

Com base no exposto, podemos afirmar que o jornal *O Pasquim* provocou uma revolução nas formas canônicas da caricatura, pois esta não se apresenta apenas baseada no exagero e da deformação do corpo, mas inserida em um cenário de representação do contexto, o que faz gerar várias camadas de sentido e produzir discursos com alto grau de informatividade.

## Figura 4 – “Caetano Veloso”

Autor: Lan

№ 60 - AGOSTO 1970

O PASQUIM

155



PARIS, Macunaíma, a vida irreal em Hampstead Heath, o cinema, a crônica incurável do viver baiano novecentista, Bath Festival, a primaveracidade de Londres, a primaveracidade grega junto do mediterrâneo catalão, si us plau: que preguiça. Quem tem saco pra Virgínia Wolf? Nos setenta milímetros do infinito, nos dois mil e um anos de viagem, na longa-metragem, no urubuquaquá, no pinhém, anywhere, no século passado, eu, no presente, eu, no singular, desgarrado da nave, caindo? para fora da tela, desprojetado, eu, hein, Rosa?, a minha fantasia, meu pesadelo, desprotegido, eu, não. O cavaleiro do Apocalipse, o primeiro último de nós, esse não segue viagem nem cai da nave: apenas louvaria o ocorrente. Eu, não. Eu sou ele. Eu nem isso. Mesmo porque não está ocorrendo exatamente nada. Ou melhor: nada está ocorrendo exatamente. Nada assim como a gente possa dizer. O Mediterrâneo não é como o mar da Bahia. Aqui, na Costa Brava, o mar é frio pra burro. Os turistas franceses não acham. Os turistas franceses são muitos e ouvem músicas chatas. Ninguém reconhece em mim um turista brasileiro. Nem eu. Crônica. A inglesa deslumbrada: ai de ti, Copacabana. O festival de soleiras que embesta o país. Vana varba. Telhas vãs. Redes, papos-de-anjo.

Tonzinho querido. Tomar uma agüinha de côco, sofrendo a brisa mansa de Itapoã. Um daqueles passarinhos viria pousar no braço da vitrola, mas isso não incomodaria Joãozinho que continuaria construindo seu labirinto que vai da beira do rio para a mesma beira do rio. E assim por diante e cronicamente e incuravelmente. No restaurante, alguns franceses discutem sobre as minhas origens. No bar, o soldado espanhol reclama do modelo do meu calção: acha pequeno demais; pede pra eu botar a calça. Eu boto a camisa. No fim da

conversa, ele já percebeu que o meu calção não é dos menores que há ali e que ele apenas me abordara porque minha cara era esquisita. Quase sorri, quase pede desculpas, vai embora. Ganha, por causa de sua cara muito esquisita, o apelido de João Bafodeonça. Tudo acontece cronicamente neste veraneio acadêmico. Assim eu como amêiojas ao vapor e peço mais uma orchata. Os outros tomam sangria. A nave segue, a tela é enorme, eu tenho medo. Ampúrias continua de frente para o mar. O mar. O asfalto. A tramontana. As ruas estreitas de La Escala, as casas antigas, as pedras etc. etc. A casa onde estou morando foi construída recentemente em estilo funcional: frente torta, canos azuis fazendo de sacada, nada funciona. – Ah, meu velho, antes fosse isso... Barra limpa, barra limpa. Tudo legal. Vamos para o terraço cantar. Há um terraço, ou melhor, há um terceiro andar que é um terraço. De lá se vê o mar. Barra limpa. O sol está quente, mas a brisa tramontana abranda. O vento fustiga, mas o sol consola. Etc. No terraço a gente canta de cima. A nave segue, crônica, mas a gente pode cantar jóias da música popular brasileira acima do Ben e do Mautner.

Caetano Veloso

## Figura 5 – “Tom Jobim”

Autor: Vilmar

№ 205 - JUNHO DE 1973

O PASQUIM

89

### Tárik de Souza



Aos 46 anos, mais de vinte de carreira, um compositor que praticamente mudou a música brasileira reformulando suas idéias. *Matita Perê* (Philips) parece ser um momento de reflexão do glorificado e – até hoje – intocável Tom Jobim. No disco estão mais do que nunca evidentes preocupações e interesses do autor quanto à forma, ao conteúdo e à informação. Antes um criador essencialmente urbano (*Garota de Ipanema*, *Corcovado*, *Samba do Avião*), em geral falando pela boca de outros letristas, Tom Jobim realizou em *Matita* o que talvez pudesse ser chamado de um panfleto ecológico. À exceção do fogo, ele adorou, em letras (dele mesmo, a maioria), títulos ou climas das músicas, o ar (*Rancho das Nuvens*, *Nuvem Dourada*), a água (*Águas de Março*, *Tempo do Mar*) e a terra (*The Mantiqueira Range*, *Crônica da Casa Assassinada*). A própria música-título (o nome de um pássaro) e seu desenvolvimento (“No jar-

dim das rosas/ de sonho e medo/ no clarão das águas/ no deserto negro/ lá quero ver você/ leré lará/ você me pegar”) sugerem a idéia de fuga em direção à natureza, de, em última análise, procura dos elementos básicos, primitivos. A mesma preocupação com a fidelidade às próprias idéias, quanto ao estilo, acaba levando o LP a uma direção quase oposta, a interiorização.

Em *Matita Perê*, Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim não nega suas origens e influências (“Devo muito a Bach, Chopin, Ravel, Debussy e Stravinsky”). Ao contrário, dá a impressão de, pela primeira vez, estar seguro a ponto de explorá-las às últimas conseqüências. De certa forma, ele usa apenas como escudo uma arte “auxiliar”, o cinema, do mesmo modo que evoca a literatura (o LP é dedicado a Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério) e admite influências quanto às letras.

*Tempo do Mar* e *Crônica da Casa Assassinada*, de filmes de Pedro de Moraes e Paulo César Saraceni, a pretexto de serem mais próximas da imagem e da abstração, libertam as inclinações eruditas de Tom Jobim. *Tempo do Mar* inclusive significa um momento de audácia no disco, quando o autor chega até o *dodecafonismo*, numa linha melódica simples, assaltada por ondas de violinos programadas pelo arranjador Claus Ogerman. *Crônica*, dividida em quatro movimentos, narra situações definidas nas quais um pequeno tema melódico aparece com vários tratamentos, nem todos originais. E essa talvez seja outra virtude do LP: para quem acostumou o público a gravações impecáveis quanto à sobriedade e à contenção, não deixa de ser um dado novo a aparente desordem de *Matita Perê*. Tom expõe-se inclusive às derrapagens evidentes de três faixas cantadas em seguida (*Águas de Março*, *Ana Luíza* e *Matita Perê*), com sua voz arrastada nem sempre obediente às ágeis harmonias de suas próprias composições. E “erra” como qualquer dos outros tocáveis compositores brasileiros. *Rancho das Nuvens* repete, em resultado, clichês da música orquestral americana. *Nuvens Douradas* fica mais perto: é quase um decalque da linha melódica da antiga *Prece* (“Quem duvidar que duvide/ e a saudade em meu peito reside”), de Marino Pinto, ex-parceiro do próprio Jobim. *Matita Perê*, uma faixa de mais de sete minutos que deveria ser o grande impacto do disco, não cumpre as expectativas. Numa letra longa, Jobim com Paulo César Pinheiro tenta uma espécie de homenagem aos escritores a quem é dedicado o LP, mas acaba chegando a soluções apenas pretensiosas (“Manhã noiteira de força viagem/ ... de nor-nordeste, para norte-nordeste”). A linha melódica, porém, como acontece em quase todo o disco, é impecável.

A reedição de *Águas de Março* (antes gravada em disco de bolso pelo próprio Tom) reafirma a solidez da música, uma realização a que o compositor certamente pretendia dar seqüência em *Matita Perê*. Em *Ana Luíza*, uma canção de “capa e espada”, como define o autor, também reaparece a força romântica de Jobim insinuada e dispersa por toda a gravação e seus climas lentos e tristes.

Em resumo, uma gravação irregular, repleta de arestas, mas inquietante e corajosa para um mito de tal estabilidade na música brasileira.

## Figura 6 – “Lupicínio Rodrigues”

Autor: Loredano

224

O PASQUIM

Nº 225 - OUTUBRO DE 1973

# LUPICÍNIO RODRIGUES

*Entrevista*



SAÍMOS COM LUPICÍNIO RODRIGUES DO TEATRO OPINIÃO, DEPOIS DE SUA APRESENTAÇÃO PARA UM DELIRANTE AUDITÓRIO DE JOVENS QUE NUNCA TINHAM VISTO O GRANDE COMPOSITOR CARA A CARA. JÚLIA STEINBRUCH NOS CONVIDOU PARA FAZERMOS A ENTREVISTA NA CASA DELA, E FOMOS PARA LÁ, NUM GRUPO DE UMAS 20 PESSOAS. PELOS CANTOS DO SALÃO, VÁRIOS GRUPOS TOCAVAM VIOLÃO E BATUCAVAM. GILSON MENEZES, DE O ESTADO DE S. PAULO, TAMBÉM PARTICIPOU DA ENTREVISTA. A UMA CERTA ALTURA, APARECEU SÉRGIO BITTENCOURT, COM A MAIOR CARA-DE-PAU, E DISSU: “VOCÊS DEIXAM EU PERGUNTAR UMA COISA PRO LUPICÍNIO?” QUE FAZER? NÃO SE PODIA ENGROSSAR NA CASA DA DONA JÚLIA. É CLARO QUE A ENTREVISTA TEVE VÁRIAS PAUSAS – PARA BEBER, PARA OUVIR O MAIOR CANTOR BRA-

SILEIRO – JAMELÃO –, PARA TIRAR FOTOGRAFIAS, PARA OUVIR MIL CARAS TOCANDO VIOLÃO E PARA BEBER DE NOVO.

LÁ PELAS QUATRO DA MANHÃ, LUPICÍNIO RESOLVEU TOMAR UMAS CERVEJAS NO GREGO, DO SEU AMIGO SCOULIS. E LÁ FOMOS, JÁ MEIO CLAUDICANTES, MAS, DECIDIDOS: LUPI, GESSÉ – SEU ACOMPANHANTE –, JAMELÃO, ALBINO PINHEIRO E SEU FIEL DOUGLAS, UMA NEGRA LINDA – ZÉLIA – E EU. ÀS 9H30, NA CALÇADA DO SEU RESTAURANTE, SCOULIS NOS BRINDOU – E AOS PASSANTES QUE OLHAVAM PERPLEXOS AQUELE BANDO DE BOÊMIO, QUE TERMINAVAM A NOITADA ÀQUELA HORA DE UMA TERÇA-FEIRA – COM ALGUNS PASSOS DE DANÇA, ENQUANTO, PARA NOSSO PASMO E ENCANTAMENTO, LUPICÍNIO CANTAVA EM GREGO. (JAGUAR)

**O PASQUIM** É verdade que você é o primeiro de 21 filhos?

**LUPICÍNIO RODRIGUES** Não, eu sou o quarto de 21 filhos. Primeiro minha mãe teve três filhas, e o meu pai havia prometido que, se o quarto nascesse mulher, ele iria enforcar. Por felicidade, nasci eu, e ele não me enforcou. Por ser o primeiro filho homem, me criei como a criança mais mimada da família.

**O PASQUIM** Você é um dos maiores compositores populares brasileiros. Mas sempre viveu no Rio Grande do Sul?

**LUPICÍNIO** Graças a meu bom Deus, sempre vivi no Rio Grande do Sul. Tive a felicidade de ficar conhecido universalmente, e agradeço por isso aos marinheiros que visitavam a minha terra naquela época, quando não havia transporte para lá, a não ser o marítimo. Os marinheiros chegavam em Porto Alegre, aprendiam minhas músicas e saíam a divulgar pelo Brasil.

**O PASQUIM** Aqui ao lado está o melhor intérprete do Lupicínio, aquele intérprete que mais se identifica com o Lupicínio, e que trouxe para o Rio de Janeiro o samba gaúcho. O nome dele é José Bispo, o Jamelão. Quem também está aqui do nosso lado é Júlia Steinbruch, ex-deputada federal e mulher interessada em música popular brasileira. Mas quem leva o papo agora com Lupicínio Rodrigues é o nosso amigo Jamelão.

**JAMELÃO** Para eu fazer perguntas ao Lupicínio é uma questão de rotina, porque eu estou sempre em contato com ele. Eu perguntaria: como vai o Batelão, Lupicínio?

**LUPICÍNIO** O Batelão continua sendo a melhor casa de samba do Rio Grande do Sul. E com muitas saudades tuas, que fizeste aquela temporada lá, deixando aquela saudade; e esperando que voltes para lá pra ver se termina, Jamelão. Desapare-

### 3.2 CHARGE

A charge, do francês *charger*, com significado de carga, exagerar, é um tipo de desenho humorístico. A charge, com função política, começou a aparecer nos jornais de opinião em prol da Revolução Francesa – 1789-1799 (ARAGÃO, 2007, p. 2-3). O historiador Tony Allan escreve que os jornais de Paris, durante a Revolução Francesa, publicavam artigos com linguagem violenta e obscena e com recurso de ilustrações do tipo charge, que depunham desfavoravelmente os inimigos da Revolução (ALLAN, *apud* ARAGÃO, 2007, p. 2-3).

A origem da charge no Brasil se confunde com a origem da caricatura, pois o que é considerado na literatura como sendo a primeira charge é, também, o desenho considerado como a primeira caricatura, e se refere a uma charge publicada no Rio de Janeiro em 1839, cuja autoria é atribuída a Araújo Porto Alegre. O que pode, talvez, parecer falta de rigor ou confusão entre os conceitos dos dois gêneros acontece pelo fato de que a charge pode conter elementos da caricatura em sua composição, como demonstraremos a seguir, porque, em muitos casos, os profissionais criam, indistintamente, caricaturas, charges e cartuns. É possível encontrarmos, de fato, os termos caricaturistas, chargistas e cartunistas para designar os profissionais que atuam na criação de desenhos de humor.

Portanto, a primeira charge e a primeira caricatura publicada no Brasil, creditada a Araújo Porto Alegre, é um exemplo desse tipo de composição mista e se trata de uma sátira ao político Justiniano José da Rocha (LAGO, 2001, p.18). A partir de então, a charge com teor político passou a ocupar lugar privilegiado na imprensa, como nas primeiras páginas dos jornais, nas seções editoriais e opinativas e em capas de revistas diversas, estabelecendo-se como gênero autônomo e, conseqüentemente, alimentando o imaginário popular. As notícias políticas quase sempre são reforçadas com ilustrações de cunho crítico, fazendo análise e opiniões de fatos sociais e políticos. Informa Srbek que “[...] as primeiras charges também não seguiam os temas eleitos pelas classes dominantes, privilegiando o cotidiano urbano” (2007, p. 59).

A charge, assim como a caricatura, tem sua origem e segmento no campo das artes desde a Idade Média.

O principal papel da charge é apresentar, de forma crítica, um personagem, fato ou acontecimento político atual que esteja em evidência. Por essas características, conclui-se que a charge é um recurso jornalístico com caráter crítico e temporal. Evidentemente, o grau de informatividade presente na charge tem relação com a vida cotidiana contemporânea, ou seja, está inserida num determinado contexto de atualidades.

Sírio Possenti argumenta que “as charges [...] são tipicamente relativas a ‘fatos do dia’. Apenas eventualmente, e raramente, têm como pano de fundo acontecimentos menos instantâneos [...]” (2010, p. 27).

Riani acrescenta que a charge é um desenho humorístico que se coloca numa determinada perspectiva e tem um foco de realidade factual: “[...] desenho humorístico sobre fato real ocorrido recentemente da política, economia, sociedade, esportes, etc. Caracteriza-se pelo aspecto temporal (atual) e crítico” (2002, p. 34).

Segundo Romualdo (2000), a charge jornalística é usada como ilustração e enquadra-se na modalidade jornalismo opinativo. A charge é um sistema gráfico-pictórico e textual de leitura rápida e, devido ao humor, tem grande poder de atrair o leitor. A charge, prossegue o autor, objetiva fazer críticas ao expressar opinião sobre determinados acontecimentos. Porém, para a compreensão de uma charge, o leitor deve buscar informações nos textos do jornal ou mesmo fora dele, porque a charge não é um texto isolado, ou seja, é necessário conhecer o contexto. Afirma o autor:

[...] a charge é um texto visual desenhado e, enquanto tal, possui algumas características comuns a todos os desenhos. O seu caráter icônico, na sua totalidade, pode ser convertido a formas mais reduzidas, a elementos gráficos mínimos como o ponto, as linhas (verticais, horizontais, curvas, sinuosas – regulares e irregulares –, quebradas e mistas), e as massas (superfícies escuras ou hachuras), que variam de intensidade e podem assumir as mais diversas formas (ROMUALDO, 2000, p. 22-23).

Como síntese, Romualdo finaliza que a charge é compreendida “[...] como o texto visual humorístico que critica um personagem, fato ou acontecimento político específico. Por focalizar uma realidade específica, ela se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal” (2000, p. 21).

Para Rozinaldo Antonio Miani, a charge é uma “[...] representação humorística de caráter eminentemente político que satiriza um fato ou indivíduo específicos; ela é a revelação e defesa de uma idéia, portanto de natureza dissertativa, traduzida a partir dos recursos e da técnica da ilustração” (2005, p. 24). Miani, apoiando-se em afirmação de Aucione Agostinho, para o qual a charge “[...] não pretende apenas distrair, mas, ao contrário, alertar, denunciar, coibir e levar à reflexão [...]” (*apud* MIANI, 2005, p. 24) e de Gilberto Maringni que diz que “a charge não se restringe a reproduzir, reeditando o texto verbal no código visual, nem tem como objetivo apenas ilustrar uma notícia, mas também interpretá-la [...]” (*apud* MIANI, 2005, p. 24), afirma que a charge cumpre um papel de relevância social.

De acordo com Antonio Luiz Cagnin, autor que fornece embasamento tanto para Romualdo como para Miani, a definição de charge aponta para “[...] desenho que se refere a fatos acontecidos em que agem pessoas reais, em geral conhecidas, com propósito de denunciar, criticar e satirizar” (*apud* MIANI, 2005, p.24). Miani acrescenta:

A charge se constitui como uma modalidade das chamadas linguagens iconográficas; neste contexto também se inserem a caricatura, o cartum e as histórias em quadrinhos, pois tais meios de expressão se definem por tipos de arte de representação constituídos através da imagem produzida pelo traço humano (2005, p. 3).

A característica das charges do semanário é a aproximação com os fatos e o seu contexto, expondo muito mais uma crítica satírica aos acontecimentos e às situações do regime como um todo, institucionalizado, não identificando um personagem vilão em especial, mas uma estrutura, o sistema, o grupo de poder. Seus personagens são ficcionais, representados por bonecos. Os quatro exemplos a seguir, de autoria de Ziraldo, ilustram as características das charges como discutidas neste tópico.

O quadro com o título “Ziraldo e a especulação imobiliária” (Figura 7, p. 62) aponta para uma questão de urbanismo (espaço livre, área verde) que, por sua vez, remete a uma série de questões adjacentes, econômica (capital, especulação financeira etc.), política e sociais (concentração de renda, problemas sociais etc.). Não é um fato ocorrido em uma data, mas é uma circunstância, uma realidade histórica e presente. Não há um personagem, mas há problemas implícitos no discurso proporcionado na relação da imagem (texto visual) com o título (texto verbal). É um caso particular em que a riqueza de signos presentes na composição (janela aberta, barcos, forma triangular, perspectiva, profundidade de campo, repetição, etc.), permite inúmeras interpretações abstratas. O triângulo, por exemplo, observado ao abrir a janela, é uma estilização à marca da empresa imobiliária “Gomes de Almeida Fernandes” (atual Gafisa S/A) no Rio de Janeiro. É um caso em que um signo faz a aproximação intertextual com o contexto e aponta para o significado: não apenas o triângulo atrapalha a livre contemplação da paisagem, mas nesse lugar será construído um edifício. Representa um exemplo do caso específico em que a leitura se apoia na intertextualidade com textos externos à charge. No caso, um pequeno texto do mesmo autor, no alto da quarta coluna à direita na página anterior em que se encontra a charge no jornal, com o título “Tripé Mortal”<sup>23</sup>, fornece

---

<sup>23</sup> “Quem olha Ipanema do alto, pode contar algumas dezenas de triângulos da Gomes de Almeida Fernandes cravados sobre as casas mortas, anunciando um novo edifício. Some-se a isto um cem número de construtoras sem uma marca-símbolo tão forte; Ipanema está a caminho do *gheto*. Dentro em pouco, o aprazível bairro vai virar uma gigantesca cabeça de porco de mármore, ray-ban e alumínio”. (ZIRALDO, p. 31, 1972).

informações que se aproximam do contexto. Trata-se, também, de caso especial em que ocorre o “duplo sentido” pela intertextualidade, relação imagem e texto. Especulação imobiliária, ou seja, especular, bisbilhotar os imóveis vizinhos pela janela é uma prática de *voyerismo*, que consiste no prazer em observar, à distância, pessoas em suas intimidades. Portanto, não fica clara qual a intenção principal do autor. Neste sentido, há o distanciamento da definição de charge e a aproximação da definição de cartum (próximo tópico), já que o problema não é de ordem social, econômico ou político, é um problema psicológico, da subjetividade do sujeito, indivíduo, além de tratar-se de situação atemporal.

O quadro da série “Poster dos Pobres”, “Medo de aeroporto”<sup>24</sup> (Figura 8, p. 63), retrata um aeroporto com excesso de pessoas para embarcar, trazendo à tona um problema comum do sistema de transportes aéreos no Brasil. Ziraldo identifica o problema na década de 1970 e tal problema existe até hoje. Não é um fato único em si, assim como não é um fato distante, por constituir um problema histórico que pode ser vivido a qualquer momento. E é um problema político. A frase: “Não tenho medo de avião. Tenho medo de aeroporto” reforça o problema, porque quem viaja tem medo de ter que enfrentar tal situação. Não pode ser associada ao sucesso “Medo de Avião”, do cantor e compositor Belchior, visto que a música foi publicada em 1979. “Revolução dos Cravos” (Figura 9, p. 64) remete para um fato político histórico ocorrido em Portugal em 1974. Embora a criação seja uma fantasia, o tema “horror da ditadura civil-militar” aparece de forma figurativa no quadro em que as folhas da árvore são substituídas por pessoas torturadas de diversas formas (Figura 10, p. 65).

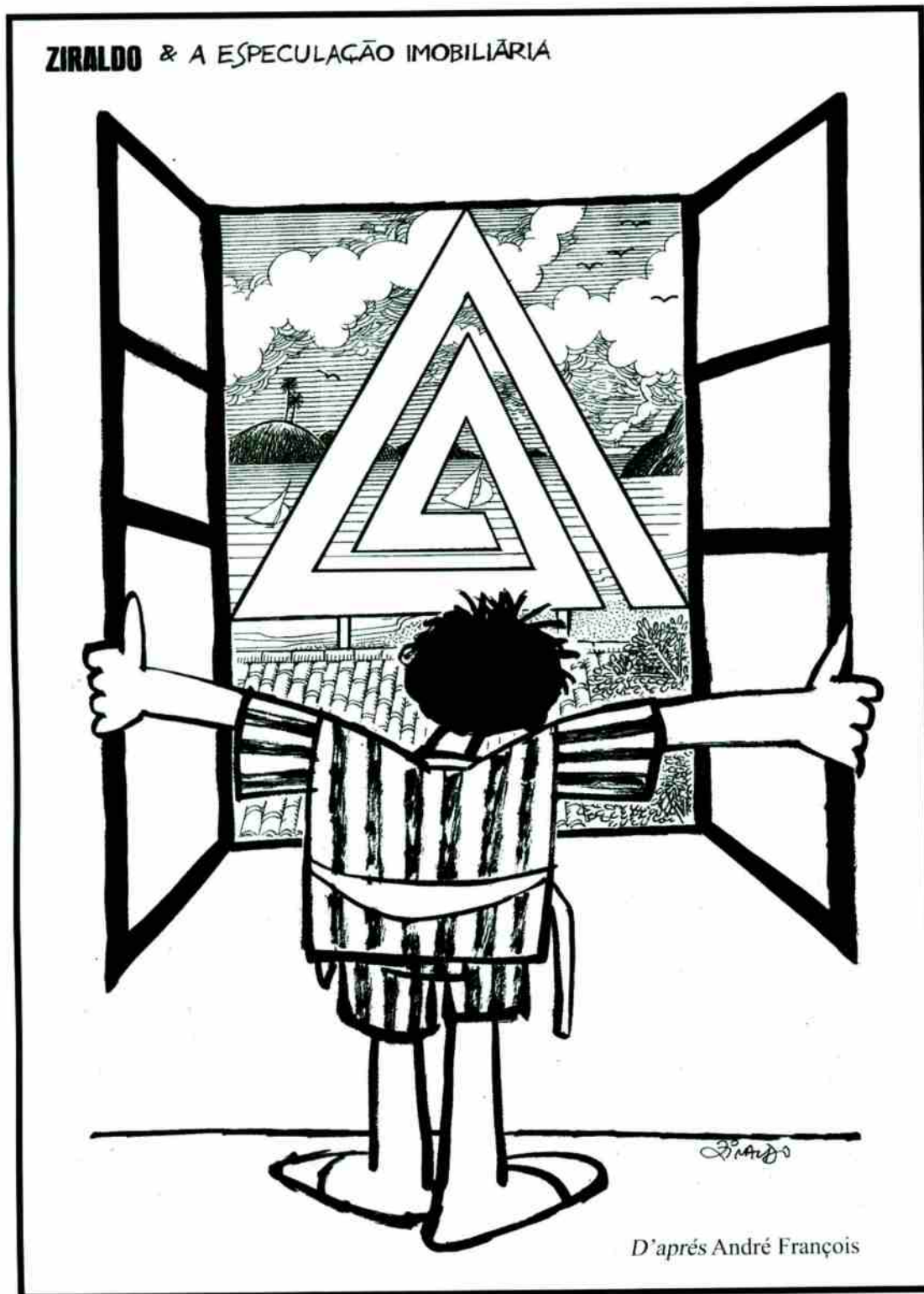
Todos os exemplares selecionados são pontuais em relação à proximidade do tema com fatos ocorridos. Ou seja, estão evidenciadas as noções de temporalidade e temáticas cotidianas realísticas, permitindo estabelecer uma analogia muito fácil com o contexto. Ao estabelecer as correlações com a definição acima, todas as peças são perfeitamente identificadas como gêneros discursivos iconográficos de humor caracterizados como charge.

---

<sup>24</sup> Os títulos das charges e cartuns, quando não intitulados pelos autores ou fontes, são sugestões nossa para facilitar a manipulação e identificação. São baseadas em interpretações, frases ou trechos de frases componentes das mesmas.

**Figura 7** – “Ziraldo e a especulação imobiliária”

Autor: Ziraldo



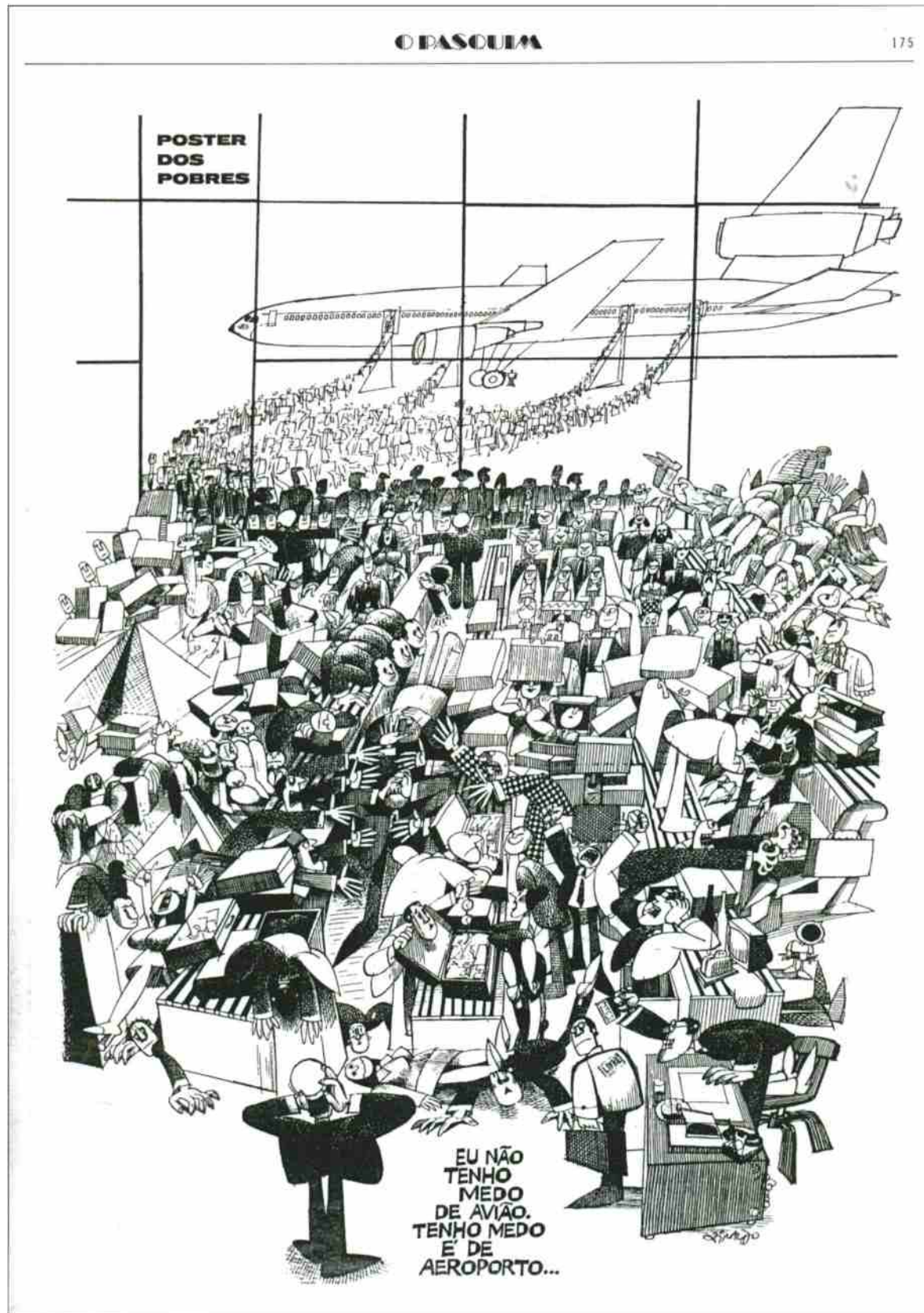
148

**Fonte:** ZIRALDO. *Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.148.

( O Pasquim, n. 177, 21 nov. 1972)

**Figura 8** – “Medo é de aeroporto”

Autor: Ziraldo



**Fonte:** AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.3 (1973-1974)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 175. (*O Pasquim*, n. 217, 1 ago. 1973).

**Figura 9** – “Revolução dos Cravos”

Autor: Ziraldo

É abril. Estamos falando da Revolução dos Cravos, lindíssima naquela época, principalmente vista do Brasil.



161

**Fonte:** ZIRALDO. Ziraldo *n'O Pasquim*: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.161.

(*O Pasquim*, n. 305, 2 mai. 1975, p. 27)

**Figura 10** – “Árvore com pessoas espetadas”

Autor: Ziraldo



334

**Fonte:** ZIRALDO. *Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.334.

(A fonte não fornece data)

### 3.3 CARTUM

Cartum, ou *cartoon*, significando ‘esboço’, teve origem na Inglaterra, que o tem empregado como recurso jornalístico desde 1840, como espécie de paródias e sátiras da vida política cotidiana. Possui segmento ainda nas artes plásticas. A atemporalidade é o atributo que diferencia cartum de charge. Como visto, enquanto a charge tem como perspectiva a crítica focada em fatos da realidade cotidiana presente, o cartum não tem o compromisso com o factual, portanto, tem uma ação mais livre, recorrendo ao imaginário, à história e à memória cultural. A definição de cartum, elaborada por Romualdo, indica que é “[...] todo desenho humorístico no qual o autor realiza a crítica de costumes” (2000, p. 21). Portanto, focaliza uma realidade genérica e atemporal, o que a torna diferente da charge.

Riani explica cartum como sendo um tipo de desenho humorístico que intenciona a crítica dos valores sociais pela sátira “[...] sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou personalidade pública específica” (2002, p. 34).

Os cartuns no jornal *O Pasquim* são recursos preponderantes e de importância central, o que faz o semanário se diferenciar dos jornais convencionais que o empregam como recurso secundário, coadjuvante em relação ao recurso textual (BRAGA, 1991, p. 159). Os cartuns aparecem de diversas formas no jornal *O Pasquim*: alguns são seriados, com a presença de um personagem pré-concebido que se repete, com características de histórias em quadrinhos (HQ)<sup>25</sup> com um ou mais quadros, apresentando episódios diferentes; outros são soltos, não concebidos como série; muitos se estruturam com uma composição elaborada em quadros sequenciais, comumente denominadas de tiras. Braga observa que os cartuns ocorriam no semanário como “tira simples” ou “seqüências de três ou quatro quadros” com uma proposição sem história propriamente dita, e composições mais elaboradas próximas das histórias em quadrinhos com história, distanciando-se destas por sua natureza satírica (BRAGA, 1991, p. 161).

Alguns elementos são comuns nas três modalidades de desenhos, entre eles os planos de enquadramento composicionais. Tanto nas caricaturas como nas charges e nos cartuns, os personagens podem ser enquadrados em um “plano geral”, “plano de conjunto”, “plano de diálogo” ou “primeiro plano”.

---

<sup>25</sup> História em Quadrinho (HQ): “história desenhada/desenvolvida em distintas etapas/quadros sequenciais, com roteiro e trama” (RIANI, 2002, p. 34).

Ao demonstramos que os elementos desenhados a traço livre (figurativos), portanto, imagens iconográficas, e o humor são características estruturais que pertencem igualmente às caricaturas, às charges e aos cartuns, extraímos desses atributos comuns, associados ao conceito de gêneros discursivos desenvolvidos por Bakhtin, a terminologia gêneros discursivos iconográficos de humor para designar nosso objeto de estudo enquanto modalidades expressivas em toda extensão do trabalho.

No jornal *O Pasquim*, os gêneros discursivos iconográficos de humor são utilizados tanto como recursos autônomos, capazes de transmitir mensagens sem auxílio de textos, como ilustrações de diversas formas de textos com os quais o jornal produziu discursos. Todos os gêneros podem ser usados como ilustrações e, nesses casos, têm por objetivo chamar o leitor para o texto. Sua característica é a descrição com certa dose de poesia e humor. Muitas vezes a ilustração funciona como reforço da análise feita pelo texto, saindo, nesse caso, da mera descrição para assumir uma função crítica. Porém, em muitos casos, além chamar a atenção do leitor para o texto, são verdadeiras fontes de mensagens que enriquecem o nível de informatividade.

As ilustrações, quando bem relacionadas com o texto jornalístico, podem potencializar a intenção crítica e contribuir para a reflexão sobre o assunto tratado, especialmente quando se refere a fatos que envolvam personalidades políticas ou artísticas. Outro aspecto importante das ilustrações usadas no jornal *O Pasquim*, bem como no jornalismo em geral, diz respeito à questão estética. Devido a uma série de fatores provocados por transformações pelas quais passou o mundo da comunicação social, das artes visuais e do *design* gráfico no século XX, que levaram a dimensionar uma sociedade em que as informações precisam ser captadas com muita velocidade, as diagramações com bases visuais ganharam muita importância. Nesse aspecto, muitos formatos textuais tradicionais perderam posição para recursos imagéticos. A esse respeito, afirma Queiroz:

[...] a crônica se tornou um elemento essencial nos grandes diários de comunicação com a primeira transformação pela qual passou a imprensa brasileira, no início do século XX, quando artigos mais densos e folhetins cederam lugar às reportagens, às crônicas e às ilustrações. A reformulação editorial tornou a diagramação dos jornais mais leve e breve, a atualidade dos acontecimentos ganhou espaço ao lado da inclusão das imagens fotográficas e do uso das charges do cotidiano (2008, p. 94).

Mas as ilustrações com uso de gêneros discursivos iconográficos de humor, com frequência, podem assumir a primeira posição na composição da mensagem devido a sua densidade informativa e crítica, ganhando o mesmo grau de importância das crônicas e dos

textos opinativos. Um dos exemplos mais notórios desta característica das ilustrações está no seu uso diferenciado empregado pelos editores do jornal *O Pasquim*.

Devido à renovação proposta pelo jornal *O Pasquim* sobre o uso das ilustrações, dando a mesma importância ou até invertendo os papéis, os autores desenhistas assumiam responsabilidades jornalísticas. No que diz respeito à relação entre o texto e os gêneros discursivos iconográficos de humor, comenta Braga que as ilustrações dos artigos ultrapassaram a função de mero complemento visual do texto, entendido como apêndice supérfluo. Cada ilustração traz a marca do estilo, que caracteriza o desenho como um comentário sobre o texto, em uma visão pessoal do desenhista. O fato de alguns desenhistas virem regularmente associados a alguns autores de texto assinala uma relação subjetiva de preferências e afasta justamente o uso do desenho como mero acessório visual de uma expressão verbalizada (BRAGA, 1991, p. 159-160).

As ilustrações podem assumir a condição de autonomia em relação ao texto no que diz respeito ao grau de informação, podendo conter “[...] um comentário, um ângulo de visão, uma ampliação da abordagem” (BRAGA, 1991, p. 167). Em relação à decodificação das informações contidas nas ilustrações, “[...] apesar de ser um elemento adicional, pode adquirir uma existência independente. Geralmente não é necessário ler o artigo para compreender a ilustração” (BRAGA, 1991, p. 167).

As três peças a seguir exemplificam a natureza do gênero discursivo iconográfico de humor denominado cartum. Seus personagens são fictícios, portanto, não estão relacionados a nenhum fato ocorrido e são atemporais. Produzem discursos por contiguidade com espécies de ideologias. Os contextos são simbólicos culturais e afastados do cotidiano concreto. “Tarzan, mais um pôster dos pobres de Ziraldo” (Figura 11, p. 69) e o quadro que mostra vários “personagens do universo dos quadrinhos” despersonalizados (Figura 12, p. 70), pertence à série “Zeróis” em que Ziraldo, recorrendo à paródia, satiriza e destrona os super-heróis. A peça com o título “Pasquim e a semana da árvore” (Figura 13, p. 71) é um caso de cartum especial. A partir de uma homenagem ao dia árvore, portanto, simbólico, evolui para temas como ecologia e erotismo. Há a presença da metalinguagem, recursos de linguagem, que será explicado nas seções seguintes.

**Figura 11** – “Tarzan e macacos”

Autor: Ziraldo



24

Fonte: ZIRALDO. Ziraldo n 'O Pasquim: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.24.

(A fonte não fornece data)

**Figura 12** – “Personagens do universo dos quadrinhos”

Autor: Ziraldo



25

**Fonte:** ZIRALDO. Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.25.

(O Pasquim, n. 142, 21 mar. 1972, p. 11-12).

Figura 13 – “Pasquim e a semana da árvore”

Autor: Ziraldo



323

Fonte: ZIRALDO. Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.323.

(A fonte não fornece data)

### 3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE CHARGES E CARTUNS NO JORNAL *O PASQUIM*

Nem sempre os gêneros discursivos iconográficos de humor encontrados no jornal *O Pasquim* configuram-se segundo as definições apresentadas como caricatura, charge e cartum. É comum se apresentarem como desenhos que transmitem uma anedota, ou funcionam como piada. Ao contrário destas, que exigem uma sintonia do leitor com o contexto e raciocínio para criar associações ou analogias e perceber a mensagem, estes desenhos destinam-se ao riso fácil. Longe de serem ingênuos, porém, pelo recurso da metáfora, poderão ser associados a um fato ou situações da vida pública, da vida privada ou de visões pessoais de mundo.

A criação sequencial “Ahh... mas, às vezes, as palavras e as frases já vêm feitas” (Figura 14, p. 75), de autoria de Ziraldo, é um exemplo de cartum que se apresenta como uma piada e se transforma numa crítica bastante contundente. O mote é o apelo à frase popular e carregada de ideologia “Você tá é chorando de barriga cheia!”. A frase dita pelo mesmo homem em três contextos e situações diferentes, num bar, num lar e durante o trabalho em uma repartição pública, ganha sentidos diferentes.

No primeiro quadro, a frase é dirigida a um homem de barriga grande que bebeu dúzias de garrafas de cerveja, tem uma conotação de humor bem diferente das tiras seguintes. Não se sabe por que razão o homem lamenta, mas a frase é dita em tom de deboche e acompanhada de gargalhadas. No segundo quadro, a frase fica tensa, por se tratar do relacionamento conjugal em que a mulher grávida lamenta ao marido a falta de atenção, carinho e amor, sugerindo que ela está abandonada e a frase é emitida com tom esbravejado. No terceiro quadro, ao atender a uma família (casal e dois filhos), todos barrigudos e famintos, o homem fica mudo, perde a língua e a frase não é dita. Sua expressão é de perplexidade. Trata de uma questão sociopolítica. A charge se transformou numa crítica a uma questão social e política muito relevante dirigida ao sistema e ao regime da ditadura civil-militar. Teoricamente, pode ser explicada pela teoria da enunciação de Bakhtin (2006).

Presente na obra teórica de Bakhtin, segundo Valdir do Nascimento Flores, o conceito de enunciação demonstra que “[...] o verbal e o extra-verbal estão articulados no enunciado, indicando que toda dimensão verbal é heterogênea e constitutivamente ideologia e social” (2009, p. 100). Em complemento à explicação do conceito:

[...] o enunciado constitui-se como uma resposta a uma realidade concreta, ou seja, o enunciado se materializa heterogeneamente quando um indivíduo, de um dado contexto cultural, toma uma atitude responsiva (em relação ao objeto do discurso e à

atitude de outro sobre o objeto), posição ideológica corporificada pela entonação expressiva (FLORES *et al.*, 2009, p. 101).

Servem como exemplo ainda casos de cartuns compostos por quadros e aqueles que usam recursos de citar e desmontar frases populares imbuídas de ideologias com moral dominante, no caso: “Você tá é chorando de barriga cheia!”. Inclusive, o recurso da citação, pelo uso da sátira, serve de mote para a criação do título da charge em questão “Ahh... mas às vezes, as palavras e as frases já vêm feitas”.

Uma questão relevante relacionada às piadas é o fato de que estas adentram num terreno bastante delicado, visto que, não raro, revelam convicções preconceituosas e ideológicas do emissor. Para Possenti, “[...] as piadas operam com estereótipos. Este parece um traço óbvio desde sempre” (2010, p. 40).

O jornal *O Pasquim* foi pródigo no uso desses recursos e foi uma via em que seus autores revelaram ideias que hoje se tornaram temas de debates justamente pelo fato de serem desfocadas do pensamento e das ideias politicamente corretas.

Como vimos nos tópicos anteriores, o discurso característico das charges e cartuns no jornal *O Pasquim*, quando de natureza política, é estabelecido com relação à conjuntura e às ideologias. Charges como os exemplos, “Explode a bomba no Rio Centro” (Figura 15, p. 76) e “Ninguém pode dizer que não há mais abertura” (Figura 16, p. 77), ambas de Ziraldo, em que são explicitas a figura caricata de João Batista Figueiredo, não é identificada no período da década de 1970. Tal reserva pode ser explicada pelo fato da proibição imposta pela censura e é possível que tenha sido uma opção para os editores e autores não ficarem expostos e sujeitos a perseguições, assim como para conseguir driblar os censores de plantão. Os exemplos são charges divulgadas a partir do atentado causado por militares, ocorrido no dia 30 de abril de 1981 no Riocentro, Rio de Janeiro, às vésperas do Dia do Trabalhador, em que aconteceria um show comemorativo. O episódio foi tema de muitas charges no jornal *O Pasquim*, já em pleno processo de abertura política.

Como foi apontado no tópico sobre caricatura, o grotesco foi uma característica que moldou razoável parte dos gêneros discursivos iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*. Ao colocar o humor como eixo delineador de sentido e ao carnavalizar as ideologias e os sentimentos oficiais, apelou constantemente para este recurso para satirizar ou ironizar a desgraça de pessoas e da sociedade. Alguns chegam a ser chocantes e difíceis de compreender a intenção. Para exemplificar, mostramos um exemplar da série “Os sobreviventes” (Figura 17, p. 78), de autoria de Henfil, e o cartum “Os suicidas” (Figura 18,

p. 79), de autoria de Jaguar<sup>26</sup>. Este, uma nítida sátira aos classificados de serviços dos jornais populares, conotado pelo título da seção, “Classificados d’O Pasquim”, em caixa alta, no canto superior direito da página.

[...] o riso não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente. Ele não dá nenhuma chance à ilusão, já que destrói a nobreza das intenções. Mas, apesar de sua malandragem, tem também suas virtudes quando demole as bases do pudor por demais afetado e abala a segurança dos protocolos (HENRI-PIERRE *apud* SODRÉ, 2002, p. 62-63).

Os gêneros discursivos iconográficos de humor foram utilizados pelo jornal *O Pasquim* para expressar críticas sobre acontecimentos reais, uma vez que o semanário define-se como jornal de resistência em luta pela liberdade de expressão numa época em que não era permitido aos jornais emitir opiniões sobre as políticas instauradas pela ditadura civil-militar.

Outra observação de Braga diz respeito à diversidade temática que as ilustrações de qualquer nível assumiam, percorrendo da crítica dos costumes às questões referentes à política. “Não há atribuições de funções diferentes aos desenhos e às matérias de redação. Política, costumes, problemas sociais, temas populares, artes, tudo passa pelo traço como passa pela letra.” (BRAGA, 1991, p. 159-160).

---

<sup>26</sup> Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe (1932-). Iniciou carreira na década de 1950, influenciado pelos cartunistas europeus. Trabalhou nas revistas *Manchete* e *Senhor* e foi um dos fundadores do *Pasquim*, com o qual atuou até o fim. Foi um militante contra a ditadura, tendo sido preso na década de 1970. “Jaguar é talvez, com Millôr Fernandes, o humorista de maior e mais constante presença na imprensa nos últimos 30 anos.” (LAGO, 2001, p. 156).

Figura 14 - “Ah... mas, às vezes as frases já vêm feitas”

Autor: Ziraldo

208

O PASQUIM

**Ahh... mas, às vezes,  
as palavras e as  
frases  
já vêm feitas**



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v.1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 208. (*O Pasquim*, n. 99, 27 mai. 1971).

**Figura 15** – “Explode a bomba do Riocentro”

Autor: Ziraldo

Explode a bomba do Riocentro.



344

**Fonte:** ZIRALDO. Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.344.

(O Pasquim, jul. 1981).

**Figura 16** - “Ninguém pode dizer que não há mais abertura! Há.”

Autor: Ziraldo



345

**Fonte:** ZIRALDO. *Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.345.

( *O Pasquim*, jul. 1981).

Figura 17 – “Os sobreviventes”

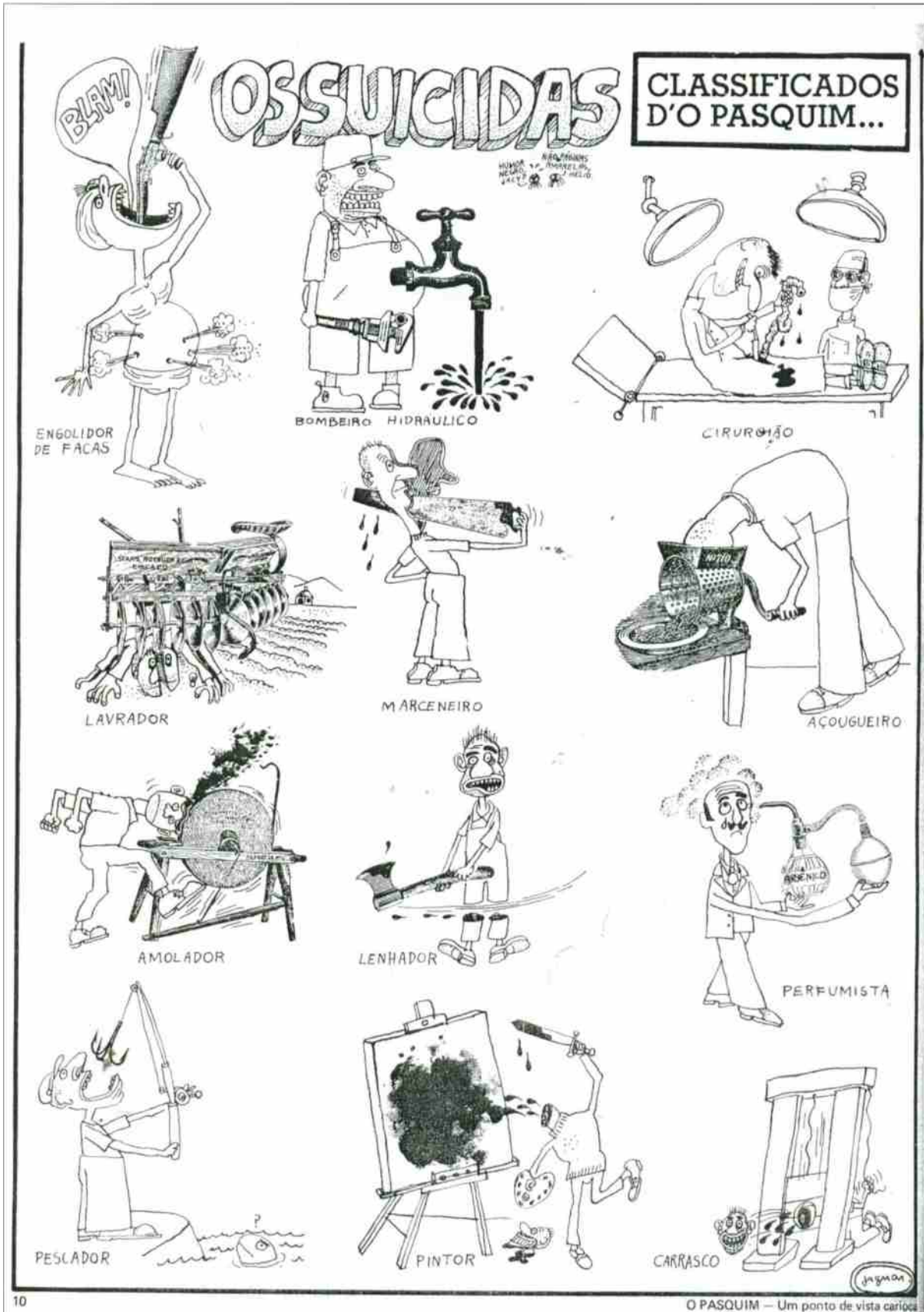
Autor: Henfil



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia*, v.3 (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 55. (*O Pasquim*, n. 202, 15 mai. 1973).

# Figura 18 - "Os suicidas"

Autor: Jaguar



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1973, n. 183, p. 10, 21 jan. 1973.

### 3.5 VARIAÇÕES TEMÁTICAS DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR NO JORNAL *O PASQUIM*

Reunimos, a seguir, alguns exemplares de charges com o objetivo de ilustrar a afirmação quanto à variedade temática dos gêneros discursivos iconográficos de humor encontrados no jornal *O Pasquim*. No geral, todas as temáticas identificadas estiveram presentes de alguma forma na década de 1970 e tratam de questões reais.

Zirardo, com “Minha antologia brasileira” (Figura 19, p. 81), expressa a exploração da seringueira na região amazônica para fabricação da borracha e, com “Zirardo e a invasão” (Figura 20, p. 82), os temas explorados são o turismo descontrolado, o hábito comportamental de passar o final de semana e feriados em praias urbanas, a discriminação e a poluição. Redi<sup>27</sup>, com sua árvore cortada com machado (Figura 21, p. 83), remete para a temática ecologia, construção da transamazônica, exploração da madeira em reservas florestais, sobretudo questão da região amazônica. Jaguar, com a charge “Isso sim é que são Olimpíadas” (Figura 22, p. 84), enfoca as Olimpíadas de Munique em 1972, em que ocorreu o fato que ficou conhecido como “tragédia de Munique” com associação ao nazismo de Hitler. Guidacci enfoca a precariedade do sistema de saúde (Figura 23, p. 85). A pílula anticoncepcional entrou definitivamente no Brasil, ganhando força na década de 1970, enquanto o controle da natalidade era tratado como questão privada. Este assunto foi retratado nas charges “A ninfomaníaca e a pílula” e “Sou contra as pílulas anticoncepcionais” (Figura 24, p. 86). A sátira ao Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), criado e mantido durante o regime, foi tema desse exemplar da série “Fradim” (Figura 25, p. 87), de Henfil.

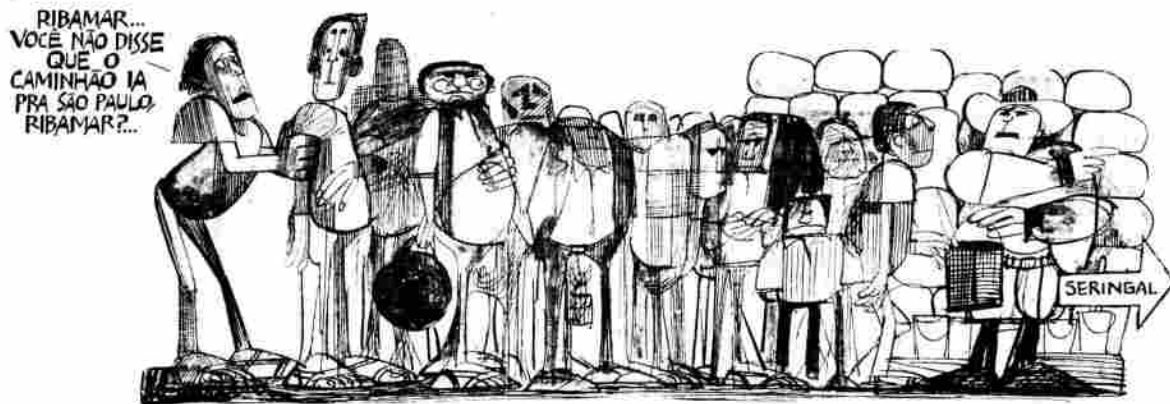
“O Monstro do Vestibular”, de autoria de Miguel Paiva<sup>28</sup> (Figura 26, p. 88), mostra o problema histórico do sistema educacional brasileiro.

<sup>27</sup> Sylvio Redinger (1940-2004). Foi cartunista e ilustrador, trabalhou na revista *Manchete Esportiva*, no jornal *Última Hora*, na *Rede Globo* e foi colaborador do jornal *O Pasquim*. Obras: ilustração em “Humor Judaico”, de Moacir Scliar. Redi também trabalhou no *New York Times*, nos Estados Unidos. (REDINGER, 2012).

<sup>28</sup> Miguel Paiva (1950-). Foi cartunista, cenógrafo, ilustrador, diretor de arte, escritor, autor de teatro, publicitário, roteirista de cinema e televisão. Trabalhou no *Jornal dos Sports*, *O Globo*, na revista *Contigo* e colaborou com *O Pasquim*. Publicou diversos livros (“As memórias de Casanova”, “Sentimento masculino” e ilustrações de livros de História do Brasil) e musicais (com Zé Rodrix). Publicou livros em parceria com Luís Fernando Veríssimo (Ed Mort). Entre suas obras, destacam-se *Radical Chic* (vol. I e II), *Almanaque da Radical*, *Gatão de Meia Idade* (vol. I e II) e *Cama de gato* (PAIVA, 2012).

**Figura 19 - "Minha antologia brasileira"**

Autor: Ziraldo



## MINHA ANTOLOGIA BRASILEIRA

Ziraldo



Figura 20 - "Ziraldo e a invasão"

Autor: Ziraldo

# ZIRALDO E A INVASÃO



**Figura 21** - “Árvore cortada e pássaros”

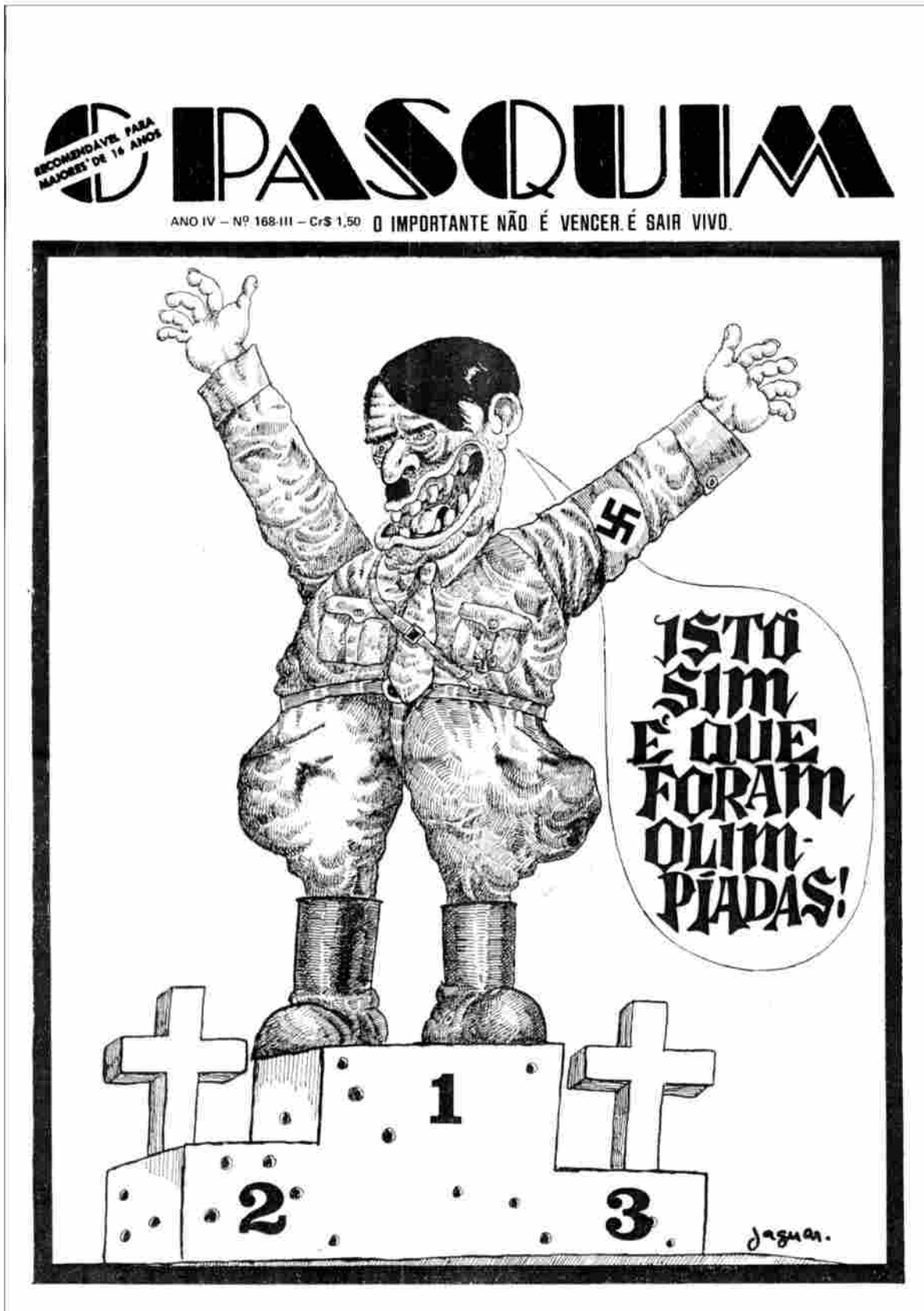
Autor: Redi



**Fonte:** AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.3 (1973-1974)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 258. (*O Pasquim*, n. 230, 27 nov. 1973).

Figura 22 - "Isto sim é que foram Olimpíadas!"

Autor: Jaguar



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1972, n. 168, p. 1, 19 set. 1972.

## Figura 23 - “Casa de Saúde”

Autor: Guidacci

ta de 150 cruzeiros de uísque no bar do Hotel Amazonas (paga pelo governo de que éramos hóspedes). Cento e cinquenta cruzeiros, em 1951, era um bocado de dinheiro, se vocês se lembram.

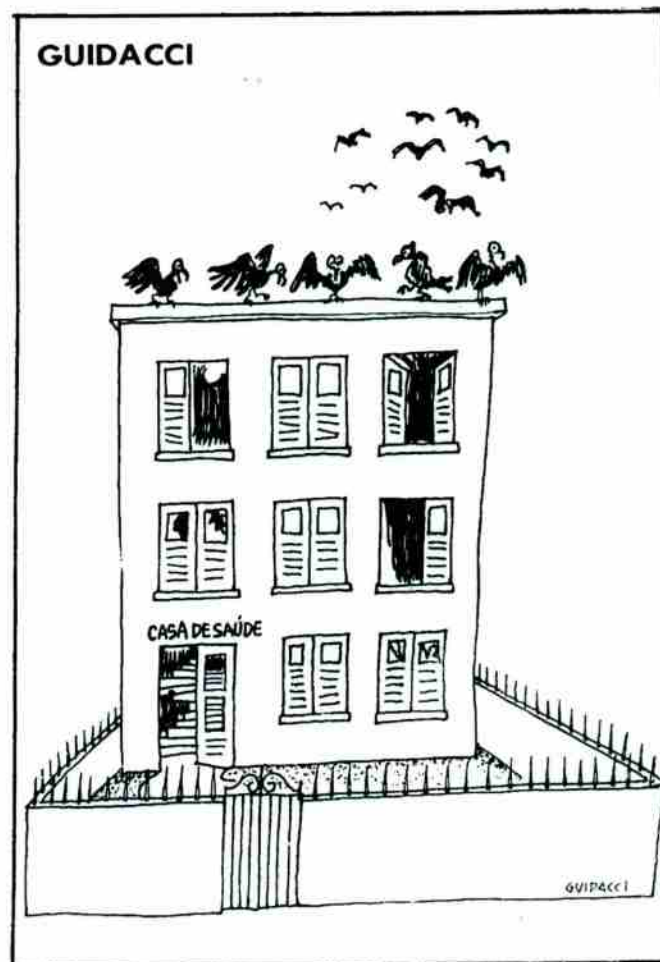
Eu fui preso por atentado à moral e aos bons costumes, em Recife, por me exibir nu na janela de outro hotel. Explico: não sou nudista ou exibicionista, antes muito pelo contrário. Eu era mais tímido ainda naquela época do que hoje. Mas não tolero calor, apesar de carioca experimentado. Nunca entendi como as pessoas conseguiram sobreviver antes da invenção do ar-condicionado. No Norte e Nordeste, a temperatura média era 40° à sombra, insuportável, e todos nós ficávamos nus o mais que podíamos, como único alívio. Meu erro foi ficar na janela. Mas havia uma atenuante. Minha janela dava para uma rua em Recife que é um mercado de automóveis. Só havia homens à vista. Logo, por que o escândalo? Preso pelo invariável tipo magrinho, subnutrido e de bigodinho, fui levado a uma delegacia, mas ao chegar lá, Paschoal já tinha interferido e o delegado me recebeu pedindo desculpas. Meu companheiro de quarto, o galã Eugênio Carlos, havia prometido me seguir, a fim de dar solidariedade, mas levava tanto tempo para se arrumar que quando cheguei de volta ele ainda estava no banho.

Ri muito quando Paschoal diz que eu tentei tomar conta do Teatro do Estudante. A idéia jamais me passou pela cabeça. O que eu queria era uma reforma integral do grupo, transformando-o numa companhia séria. Não conseguindo nada, sai para outra. Mas nenhum remorso. Ri muito.

Essa viagem do Teatro do Estudante que descrevi acima teve uma importância vital na minha carreira. Eu era, afinal, um rapaz de classe média de Botafogo, de uma família com forte influência estrangeira, sem a menor idéia do que era o Brasil. Vendo Norte e Nordeste pela primeira vez fora dos confortos modestos mas substanciais do Rio, tive a primeira agulhada de consciência política. Lembro-me das multidões de miseráveis nas ruas de Fortaleza, caídos nas calçadas, esmolando, e senti que era minha obrigação reagir de alguma maneira contra isso. No fundo, porém, eu ainda era um esteta, e considerava a política uma atividade inferior. Anos mais tarde mudei completamente, mas sem o choque da visita ao Norte e ao Nordeste tal-

vez isso não tivesse acontecido. Devo dizer que, na maioria dos lugares, as produções do Teatro do Estudante fizeram um sucesso extraordinário (Recife foi uma das exceções). Numa noite, demos *Hécuba*, de Eurípedes, para uma platéia operária em São Luís do Maranhão. Uma platéia agressiva e empática, que reagia ao texto como se fosse um drama realista. Eu era Ulisses e o primeiro homem a entrar em cena (homem vivo: o cadáver de Polidoro passava antes de mim). Vinha com o sinistro propósito de levar Polixena, a última filha viva de Hécuba, ao matadouro. Meu traje (uma deturpação grotesca do desenho original) era um saíote preto e branco, sugerindo uma sócia atleta do Botafogo. Temi pela mi-

nha sorte. Ao entrar, botei para fora toda a minha arrogância prussiana e a voz mais grossa possível. Calei os operários, mas quando perceberam que eu ia mesmo levar Polixena à morte, recebi uma das maiores vaias de que tenho lembrança, dadas a mim ou a qualquer pessoa – de resto uma reação de platéia perfeita. Em João Pessoa, o contra-regra comprou verniz de móvel em vez do habitual e minha barba começou a escorregar durante toda minha cena. Daí tive que segurá-la, confiando-a à la vilão de melodrama. Sai do palco dando pontapés em tudo e querendo matar o contra-regra e Paschoal. Já José Lins do Rego me cumprimentou pela sutileza do meu desempenho. Foi tudo muito engraçado. Em retrospecto.



**Figura 24** – “A ninfomaniaca e a pílula”

Autor: Surtan

\_\_\_\_\_ - “Sou contra as pílulas anticoncepcionais”

Autor: Jamil

32.

O PASQUIM

Nº 7 - AGOSTO 1969

Carlos Heitor Cony

**EDIFICANTE HISTÓRIA  
DE ABRAÃO**

Abraão, filho de Tareu, nasceu em Ur, na Caldéia – e sua primeira e grande utilidade reside nisso, pois não nascera Abraão, filho de Tareu, em Ur, na Caldéia – e o que seria dos problemas de palavras cruzadas que necessitam da insignificante e monossilábica aldeia?

Mas além dessa serventia, Abraão gerou outras serventias, inclusive a imensa posteridade da qual fazemos parte. Pai de Ismael e Jacó – é responsável pelo aparecimento de árabes e judeus no mundo. Os filhos de Ismael espalharam-se pelo mundo, conquistaram a Ásia, parte da África e da Europa e chegaram a expulsar os filhos de Jacó de suas infectas cavernas – que eles, os filhos de Jacó, chamavam de “terra da promessa”.

A vida de Abraão pode parecer fantástica, mas tendo sua história sido escrita visivelmente pelo Espírito Santo, devemos respeitá-la. Viveu Abraão por

vários lugares, às margens do Eufrates, em Siquém, em Mênfis, em Cades, – e acabou morrendo em Meca, já no usufruto do título de Pai dos Crentes.

Sua virtude e inteligência estão piamente demonstradas no conto-dovigário que passou a vários reis, fazendo uso de sua esposa. Sara. Sara – diz o Espírito Santo – era muito apetecível e virtuosa, tendo-lhe dito Abraão:

– Vamos a Mênfis e façamos de conta que você é minha irmã, a fim de que nos acolham com benevolência.

O rei de Mênfis enamorou-se perdidamente pela irmã de Abraão, que o presenteava com muitas ovelhas, cabras, bois, mulas, queijos, camelos e servos.

Abraão, que gostava de viajar, quando notou o rei enjoado de Sara, chamou para o horrído deserto de Cades. Como acontecera em Mênfis, um barbudo rei do deserto enamorou-se de Sara e o Pai dos

Crentes usou do mesmo golpe, fazendo Sara passar por sua irmã. O que lhe valeu novamente muitas ovelhas, cabras, bois, mulas, queijos, camelos e servos.

O bondoso Pai dos Crentes – segundo a insuspeita narração do Espírito Santo – visitou vários outros lugares e ao fim de seus piedosos dias era o homem que no mundo mais tinha ovelhas, cabras, bois, mulas, queijos, camelos e servos.

Embora essa história tenha copyright do Espírito Santo, contra ela se ergueram cóleras e impiedades, razão pela qual foram escritas toneladas de volumes justificando ou metendo o malho no procedimento do Pai dos Crentes.

Que é nosso Pai, afinal de contas. E embora não nos legasse parte de suas ovelhas, cabras, bois, mulas, queijos, camelos e servos, legou-nos o salutar e edificante exemplo de como se fazer uma esposa render de como se obter os favores do Rei.

**A ninfômana e a pílula**

Figura 25 - "Fradim e o MOBRAL"

Autor: Henfil

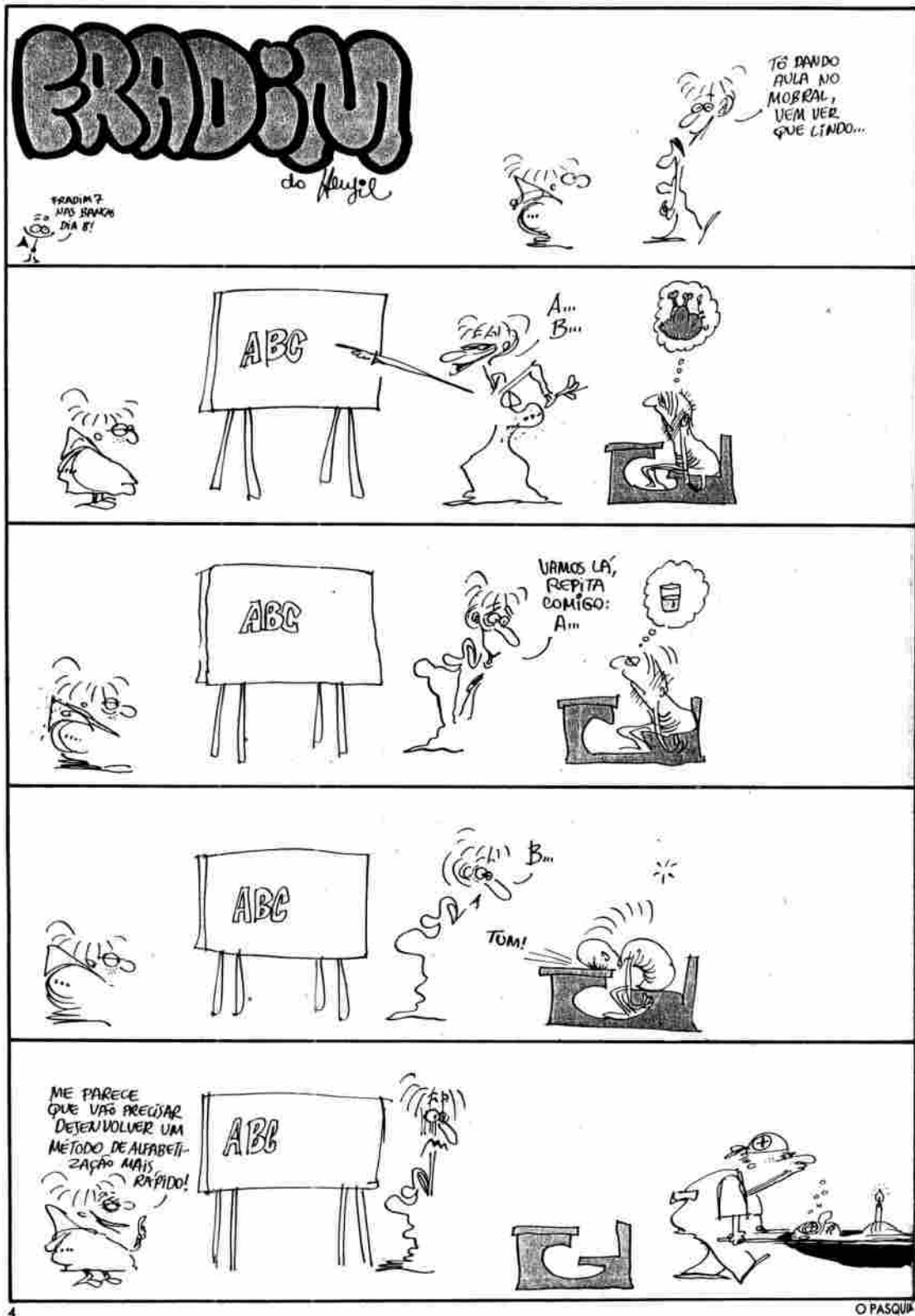


Figura 26 - "O monstro do vestibular"

Autor: Miguel Paiva



## 4 LINGUAGEM E IDEOLOGIA NOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR D'O PASQUIM

Esta seção aborda algumas concepções sobre a intertextualidade, a polifonia, o humor e a ideologia, procurando fazer associação com os gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal *O Pasquim*. Antes de apontar estas abordagens, porém, faremos uma breve apresentação sobre a imagem como linguagem midiática, porque não podemos perder de vista que estamos tratando de uma imagem recorrente em um tipo de mídia.

### 4.1 IMAGEM E MÍDIA

É praticamente impossível encontrar alguma atividade social no mundo contemporâneo que não seja mediada pela imagem. Já dissemos que, no espaço da comunicação social, ela ocupa papel tão relevante quanto o da palavra. Pierre Francastel afirma que a imagem “[...] prescreve uma das mais importantes formas de organização da sociedade” (1987, p. 19). Teixeira Coelho, por sua vez, pondera que “[...] toda imagem apresenta-se como um momento da globalidade, do envolvimento do indivíduo com seu mundo imediato e seu mundo distante passível de produzir a união entre a sensibilidade e o entendimento” (1999, p. 206). A imagem, o mesmo autor esclarece, “[...] cria o terreno, prepara as fundações para que o conhecimento (representação abstrata, lógica, simbólica) [...] se manifeste” (p. 206).

Para a existência da imagem, seja em forma de desenho, escultura, pintura, fotografia, vídeo ou cinema, há necessidade de sua materialização em algum suporte técnico, como o papel, a pedra, a madeira, o filme, as mídias digitais, etc., que guardam representação de alguma realidade por relação explícita ou implícita com seu referente. Caricatura, charge e cartum são categorias concebidas como imagens iconográficas figurativas, por possuírem qualidades daquilo que elas representam, quase sempre de pessoas ou representação delas, inseridas em algum espaço físico e em determinados contextos.

Pela condição das imagens, referindo-se especificamente sobre os gêneros discursivos iconográficos de humor, serem geradas com base em uma experiência cultural, individual e coletiva, circunscrita em um contexto histórico, sob certa pressão imposta pela natureza do trabalho, pelas leis, pela política, pela censura, pela autocensura e pela luta por um espaço de liberdade de expressão, portanto, por um esforço cultural de expressão de um

conteúdo de caráter imaginário, é fruto da criatividade humana, contestatória, psicológica, estereotipada, contraditória, dialética. Em outras palavras, resulta do imaginário cultural, da representação, do simbólico e da ideologia.

O fato de a imagem possuir o poder de transmitir informações faz com que certos conceitos desenvolvidos pela Linguística também possam ser válidos para essa forma de linguagem. Como, por exemplo, o sentido denotativo, que é o que o signo (palavra, imagem) revela explicitamente, e o sentido de conotação, que é o sentido sugerido implicitamente e a forma estética ou forma poética.

Vale salientar ainda que, na imagem, segundo Williams (2007), “há uma provável relação da raiz (da palavra *imago*) com o desenvolvimento de *imitate* (imitar) [...] há uma tensão profunda entre as ideias de ‘cópia’ e as de imaginação e imaginário” (p. 219).

No processo da comunicação social, a imagem tornou-se tão importante que é difícil encontrar formas de expressões midiáticas que não recorram, pelo menos indiretamente, ao seu uso. A imagem na mídia impressa (jornais e revistas) tornou-se obrigatória a partir da segunda metade do século XIX, consolidando-se definitivamente no século XX com o aperfeiçoamento da técnica de produção-reprodução em função de sua grande aceitação pelo leitor. Devido ao poder inquestionável de carregar informações intrínseca e extrinsecamente, dependendo da articulação intertextual e do contexto relacionado com a realidade social, a imagem na mídia impressa é uma parte especializada no processo de confecção do jornal, da concretização da proposta e do estilo do projeto editorial. A comunicação é, em grande parte, visual.

As informações ou conteúdos, no entanto, que estas mensagens podem conter, dependerão de uma gama de fatores, quais sejam: a sintonia definida por “conexão psicológica que deve existir entre o emissor e o receptor” (PEREIRA, 2001, p. 30), interpretação da mensagem, que, por sua vez, necessita de decodificação dos códigos, “um sistema convencional de signos e de regras para uso desses signos” (PEREIRA, 2001, p. 32), utilizados na composição da imagem.

Um quadro, como uma caricatura, charge ou cartum, constitui-se como conjunto de signo. Ao perceber o signo, o receptor precisa decodificá-lo, ou seja, compreender o que o signo, ou o conjunto de signo representa. Mas isso ainda não é tudo, uma vez que o significado advém da interpretação, que é um processo que se dá no plano da subjetividade cultural do indivíduo. “A interpretação exige que se coloque a mensagem em um contexto, que a compare com outros elementos do repertório e com o conhecimento que se tem das intenções do interlocutor.” (BORDENAVE, 1997, p. 44).

Para Bakhtin, o sentido está relacionado ao signo e a significação ao sinal. Veremos, a seguir, a explanação feita por Augusto Ponzio para o conceito de sentido, citação, inclusive, na qual observamos a preocupação de Bakhtin em relacionar os gêneros discursivos a outras formas de linguagens não verbais.

O [...] sentido ultrapassa os limites [da] lingüística e se coloca em um campo mais amplo que compreende a linguagem verbal e o signo em geral. O problema do sentido é parte de uma reflexão sobre a linguagem que não se limita à relação entre a língua, como código, e o discurso ou o texto. Também não se limita às relações lingüísticas entre os elementos do sistema da língua ou entre os elementos de uma única enunciação, mas ocupa-se das relações dialógicas nos atos de palavras, nos textos, nos gêneros do discurso e nas linguagens. (PONZIO, 2008, p. 89).

O sentido resulta do conjunto dos “significados agregados” que completam os “significados e partida”. Os primeiros são seus antecedentes e, por isso, mesmo que possam ser presumidos ou permanecerem inclusos, ocultos ou desconhecidos têm sempre, mais ou menos, uma objetividade própria, uma materialidade histórica, uma autonomia sobre as intenções, sobre a vontade, sobre o projeto concreto e individual da comunicação. Bakhtin dá especial importância aos “gêneros do discurso”, entre eles os literários, para a busca da gênese do sentido, porque, nos gêneros da linguagem e da literatura, “[...] se acumulam as formas da visão e da interpretação de determinados aspectos o mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 363-364).

Contrariando as normas e regras do jornalismo tradicional, o jornal *O Pasquim*, com suas páginas em papel jornal ruim, escrita à tinta mono-cor preta, desleixado, assumindo, sem discutirmos por quais razões, a estética do grotesco, exerceu, naquele momento histórico, um impressionante fascínio junto ao público, o que pode ser explicado, justamente, pela ousadia de se contrapor, estacionar na contramão, romper com as regras do jornalismo convencional e das publicações em geral, mas, certamente, pela novidade e pela riqueza de subjetividade de conteúdo e forma, ligados e articulados como um complexo rizomático.

Desenhos sisudos, espalhafatosos, grotescos, pesados, carregados na tinta preta, separados por traços retos e espessos ou soltos nas folhas de papel ruim, aliados a uma diagramação que ora privilegia o espaço vazio, ora preenche todo o vácuo como os antigos egípcios, são marcas das páginas de humor do jornal *O Pasquim* em uma época em que a imagem-contestação, como a pichação, o grafite e a imagem publicitária, começavam a ocupar os espaços urbanos para compor a era da nova cultura visual.

Os gêneros discursivos são normalmente tratados como gêneros artísticos estéticos e gêneros comunicacionais ao mesmo tempo. Isso implica que, para criá-los inseridos em algum contexto político e social, seus autores devem pertencer simultaneamente aos dois universos, já que, para elaborá-los, devem ter o atributo da sensibilidade criativa (mente e técnica manual) e estarem frequentemente sintonizados com a vida cotidiana real, portanto, no campo jornalístico. Para Riani,

Esse recurso artístico/comunicacional caracteriza-se como uma linguagem especial: linguagem por trazer elementos comuns às outras linguagens conhecidas no contexto da comunicação; especial, por seus traços próprios e artísticos, como, por exemplo, a presença de imagens, distorções, rupturas discursivas, entre outras características [...]. (2002, p. 19).

Observamos no trecho acima que o autor refere-se genericamente aos gêneros discursivos humorísticos como gênero artístico e prática comunicacional ao mesmo tempo. A criação de desenhos humorísticos é atividade de desenhistas, portanto, uma habilidade artística. Neste aspecto, conseqüentemente, o jornal *O Pasquim*, por ser um jornal em que parte de seu conteúdo é expresso por tais desenhos, concluímos que é passível de uma rotulação, além de comunicacional, fortemente caracterizado como jornal artístico cultural.

Vejamos, por exemplo, como Braga visualiza tal problemática.

Como o Pasquim é um jornal de desenhistas, o traço ultrapassa a função satírica do cartum, para assumir também uma exploração das possibilidades jornalísticas do desenho. É nas ilustrações que o Pasquim se torna espaço de apropriação artística, para criação e exposição. (BRAGA, 1991, p. 167).

Para Norma Pereira Rego (1996, p. 21), o que, no jornal *O Pasquim* num primeiro momento, pode parecer grosseria, deselegância e capaz de desagradar revelam-se de bom tom, na medida em que o foco é transferido para o aspecto ideológico das mensagens, sempre muito articulada e criativa.

#### 4.2 LINGUAGEM, INTERTEXTUALIDADE, POLIFONIA E INFORMATIVIDADE NOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR

Constata-se que o uso da metáfora e da metonímia é recorrente como recurso de constituição de sentido nos gêneros discursivos iconográficos de humor desenvolvidos pelos autores do jornal *O Pasquim*.

Jakobson assevera que a compreensão de qualquer sistema de linguagem opera por “relações associativas” de signos, chamadas por ele de “os dois eixos da

linguagem” que acontecem por meio de dois processos: eixo do sintagma e eixo do paradigma.

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. (2011, p. 55).

Ao explicar a “função poética”, Jakobson utiliza novamente o conceito acima, destacando que a poética opera por arranjos básicos de seleção e combinação. São operações efetuadas pelo eixo do paradigma caracterizado pela seleção por similaridade (semelhança); e pelo eixo do sintagma (combinação), que é caracterizado pela seleção por contigüidade (proximidade). Jakobson compreende os eixos do paradigma e do sintagma como duas formas de operação retórica. O paradigma se associa à metáfora e o sintagma à metonímia.

A metáfora e a metonímia, como sabemos, são encontradas em muitas formas de arte e produções culturais como elementos geradores de ideias e de sentido, ao remeterem a coisas extrínsecas à obra e levar o observador, ao contemplar a obra, a dialogar com valores de sua visão de mundo. Segundo Umberto Eco, estas duas figuras de linguagem são classificadas pela retórica clássica como ‘tropos’. Para o autor, “quando [...] usadas de modo ‘criativo’ elas não servem só para ‘embelezar’ um conteúdo já dado, mas contribuem para delinear um conteúdo diverso” (2007, p. 236).

Chalhub associa os termos condensação e deslocamento, respectivamente, ao paradigma e ao sintagma. “Qualquer sistema de sinal, no sentido de sua organização, pode carregar em si a concentração poética, ainda que não predominantemente.” (1987, p. 34). Na função poética, explica ela, “a mensagem está voltada para si mesma: as características físicas do signo, seu estatuto sonoro, visual, são privilegiadas, decorrendo um sentido não previsto numa mensagem de teor puramente convencional [...]” (1987, p. 38). Explica Fiorin que metáfora e metonímia são utilizadas para romper algumas regras de combinatória e gerar novos sentidos, “são procedimentos discursivos de constituição de sentido” (2008b, 118).

Nos gêneros discursivos iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*, muitas imagens, algumas simbólicas e mitológicas, surpreendentemente são retiradas de seus contextos reconhecidos para ocupar um novo lugar e dar origem a significados novos e até

opostos aos significados convencionados. São exemplos desse processo de metáfora, a sequência de charges cujo mote é “Estátua da Liberdade”, como veremos na seção sete.

Recurso muito próximo a este são os gêneros discursivos iconográficos de humor que operam com a paródia. Lembramos os cartuns da série “Zeróis”, de autoria de Ziraldo, criados valendo-se de super-heróis das HQs (histórias e quadrinhos). O cartum “Pasquim lança o XI mandamento: não desmatarás” (Figura 27, p. 99), do mesmo autor, é uma criação sobre os “Dez Mandamentos”. Opera pela intertextualidade com o décimo mandamento, onde apenas é acrescentado o prefixo “des” (negação) ao verbo matar, conjugado na negação “não matarás”, produz uma rima e um apelo à preservação da natureza. Não há a citação escrita dos “Dez mandamentos”, apenas recorre ao imaginário. Há a presença da metalinguagem.

No universo da teoria de Bakhtin, é recorrente, nos gêneros discursivos iconográficos de humor, a presença da citação, tanto direta como indireta, que se refere ao texto que é construído pelo entrecruzamento de diversas vozes sociais. Este processo se dá tanto por apropriação como por empréstimo. Isso pode aparecer na citação de uma frase feita, em um poema, letra de música, de uma imagem símbolo conhecida para integrar a composição como elementos constitutivos de uma charge ou cartum. Veremos isso com frequência, e, para mostrar um exemplo pontual, temos o cartum de Ziraldo “Estou (continuo) me guardando para quando o carnaval chegar” (Figura 28, p. 100). A intertextualidade gerada pela citação, direta e indireta, é o segredo dessa composição. Em primeiro plano, temos a pobreza representada pelo universo tanto da literatura de Graciliano Ramos (“Vidas Secas”) e também pela iconografia de referência à Cândido Portinari (“Os Retirantes”), citação indireta, em forma de apoderação. A frase “Estou guardando para o quando o carnaval chegar” é uma citação direta da letra da música “Quando o Carnaval Chegar”, de Chico Buarque de Hollanda. Bakhtin (2006) demonstra em suas teorias que a citação é uma evidência do discurso de outrem.

O sincretismo é próprio da cultura brasileira, que possui muitas origens, devido não só à formação cultural do país como à influência do estrangeiro e da acentuada diferença de classes existente na sociedade.

O exposto acima remete à concepção dialógica, um dos conceitos centrais do projeto intelectual de Bakhtin, em que o autor afirma que o diálogo é a condição da linguagem e do discurso. Na visão de Bakhtin, os discursos são dialógicos por serem resultantes do confronto de múltiplas vozes sociais. Sobre dialogismo, esclarece o autor:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 2006, p. 88).

O projeto teórico de Bakhtin concebido como “dialogismo” está relacionado a uma série de conceitos também fundamentais, em que se encontram o conceito de “polifonia”, “monofonia”, entre muitos outros que mostram a ideologia contida nos discursos.

Uma observação se faz necessária em relação ao uso do termo “intertextualidade”, empregado como sinônimo de “dialogismo”. Fiorin (2008a) explica que isso passou a ocorrer após as traduções feitas por Kristeva e da difusão promovida por Roland Barthes e acrescenta que seu uso é equivocado, justamente pela diferença entre texto e enunciado, questões centrais nos estudos de Bakhtin.

O dialogismo, segundo Stam, aplica-se a qualquer gênero discursivo e não somente ao gênero literatura. “No sentido mais amplo, dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado” (2000, p. 74).

Por extensão, baseado em todas as características em que se situam os desenhos humorísticos, o dialogismo é um conceito que se revela bastante apropriado. “O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não-verbal, elitista ou popular.” (STAM, 2000, p. 75).

O termo polifonia é usado em oposição ao termo monofonia. Nos textos polifônicos, esclarecem Barros e Fiorin (2003), as vozes se mostram, revelam-se, por serem próprias do discurso poético, universo da cultura simbólica e das artes em geral, como a pintura, a literatura, o cinema, a dança, a música, a poesia, etc., já que neles vigoram o diálogo intertextual, as contradições sociais. Nos textos monofônicos, as vozes são ocultadas sob a aparência de uma voz única, própria das censuras dos regimes ditatoriais autoritários. Ainda, segundo os mesmos autores, “[...] emprega-se polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem” (2003, p. 5-6).

É importante notar, como observa Barros (2003), que um discurso dialógico pode ser de natureza polifônica ou monofônica e que a crítica, a polêmica, o confronto, o conflito, as lutas, as contradições sociais fazem ressuscitar o diálogo polifônico dos discursos monofônicos.

A cacofonia, efeito sonoro engraçado causado pelo jogo de palavras na construção das frases, também foi um recurso muito presente nos gêneros discursivos iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*, muitas vezes com o propósito de provocar o rebaixamento (baixo corporal) em assuntos sérios. Um exemplo típico é a charge “O bum da usina nuclear” (Figura 29, p. 101), de autoria de Ziraldo.

Os nomes dos autores são situações marcantes em que se operam casos de retórica por metonímia. Ziraldo, Jaguar, Henfil e Millôr Fernandes, cada um com seus estilos pessoais inconfundíveis, geram significados pelas assinaturas, seja destacada como parte do próprio título ou reduzida num canto da página. Particularmente criativo, é o cartum sobre exploração do petróleo pelos norte-americanos cujo título é “Fortuna” (Figura 30, p. 102). O cartunista Fortuna<sup>29</sup> empresta seu nome para a construção da mensagem, tornando-se um elemento da sintaxe discursiva.

Uma prova de criatividade é a criação do cartum “Use *O Pasquim*” (Figura 31, p. 103), de Juarez Machado<sup>30</sup>. O jornal, que nunca foi imparcial e sempre deixou sua posição muito clara, usou com frequência o recurso de expressar opiniões a respeito do próprio jornal por meio de textos e gêneros discursivos iconográficos de humor. O cartum selecionado mostra os posicionamentos ideológicos (liberal, lucrativo, imparcial) com curiosas associações aos adjetivos, e faz um deboche ao mostrar os vários usos que se pode fazer do jornal que, no fundo, é uma sátira ao sistema de jornalismo impresso, que ganha várias utilidades no cotidiano além de informar a sociedade. A leitura deste cartum pode ser aprofundada e chegar a um nível de crítica dirigida ao leitor brasileiro. Porém o exemplar foi selecionado para abordar o emprego da “metalinguagem” e da intertextualidade.

A metalinguagem, uma das funções da linguagem proposta por Jakobson (2011), enquanto recurso para gerar discurso, foi muitas vezes utilizada para mostrar que o jornal *O Pasquim* estava na condição de alvo constante da censura, como poderemos verificar em algumas análises feitas nas seções seis e sete deste trabalho. O cartum também revela a presença de uma divertida autoironia que é colocada em evidência desde o início como uma

---

<sup>29</sup> Reginaldo José Fortuna (1931-1994). Atuou mais de 40 anos como desenhista de humor, com publicações no Correio da Manhã, projetou-se nacionalmente como fundador e participante do jornal *O Pasquim*. “Fortuna faz parte da geração liderada por Millôr Fernandes, que, na década de 1950, trouxe para a caricatura brasileira a influência dos cartunistas americanos e europeus, e principalmente Steinberg” (LAGO, 2001, p. 162).

<sup>30</sup> Juarez Machado (1941-). Artista plástico, escultor, desenhista, caricaturista, chargista, designer, cenógrafo. A partir de 1964, morando no Rio de Janeiro, projetou-se nacionalmente com seus desenhos de humor. Produziu charges para os principais jornais brasileiros, incluindo a Rede Globo. Foi colaborador do jornal *O Pasquim*. A partir de 1970, dedica-se a pintura. Desde 1986, reside em Paris e trabalha como artista plástico. É ganhador de inúmeros prêmios nacionais e internacionais. (MACHADO, 2012).

das características de suas frases lemas que satirizam o próprio jornal, a escolha do nome *O Pasquim*, etc.

Jakobson, em sua teoria, postula dois níveis de linguagens, o da linguagem propriamente dita, a qual pertence todos os formatos comunicativos (a língua, escrita e falada; as imagens, desenho, pintura, fotografia, vídeo, cinema; a música, etc.) e o da metalinguagem, que é a linguagem que fala da própria linguagem que, como veremos, é um recurso usado com especial critério e criatividade pelo jornal *O Pasquim*, sempre por meio da caricatura, da charge ou do cartum, tornando-se recurso ideal para expressar ideias e manifestar repúdio à censura. Para Jakobson, “a metalinguagem desempenha [...] papel importante em nossa linguagem cotidiana” (2011, p. 27).

Segundo Décio Pignatari, nos estudos sobre a linguagem, é pertinente a distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem.

Linguagem objeto é a linguagem que se estuda, é a linguagem instrumental, crítico-analítica, que permite estudar a linguagem-objeto sem com ela se confundir. [...] quando a linguagem-objeto se volta sobre si mesma, ela é metalinguagem [...]. Este fenômeno é particularmente notável nas revoluções artísticas e design [...] (1999, p. 39-40).

Por fim, a metalinguagem, que está presente em quase tudo do cotidiano, é encontrada como retroalimentadora na criação iconográfica e textual do jornal *O Pasquim*. O jornal trata do próprio jornal, comenta sobre si mesmo, da relação do jornal com a censura, comenta suas próprias matérias, escreve de e para os seus próprios jornalistas, cartunistas e colaboradores; escreve para si próprio, comenta seu próprio editorial e seu sucesso. Fala o tempo todo que é censurado. “Por sua forte carga subjetiva, o discurso do Pasquim também é um discurso sobre o Pasquim.” (BRAGA, 1991, p. 15).

O cartum de Juarez Machado, sem entrar na profundidade conceitual evidentemente, também se constitui em um exemplar perfeito para observar a natureza da intertextualidade recorrente nos gêneros discursivos iconográficos de humor, já que sua forma constituinte é feita de relações com outros gêneros, ou seja, relaciona imagens (textos visuais) com textos verbais. Veremos outros exemplos em que a relação se processa com outras formas de textos visuais e sonoros. Podemos afirmar que são formas híbridas de linguagem. O mundo da produção cultural é caracterizado pela intertextualidade, tudo é sincrético, ou seja, se apresenta de forma híbrida e interdependente. Não há autonomia no mundo da linguagem, tudo se opera pela intertextualidade. Para Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury, a

intertextualidade, “[...] em sentido amplo, [...] envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como textos” (2005, p. 14).

No exemplo escolhido, o sentido somente é percebido, apesar da riqueza das imagens, pelo diálogo estabelecido entre cada imagem e a palavra que subscreve, a começar pela interjeição do título, “Use O Pasquim” e cada palavra que acompanha cada subjetivação, como “liberal”, “decorativo”, “térnico”, “sanitário”, “lucrativo”, “protetor”, “imparcial” e “internacional”. E não seria diferente com a produção dos gêneros discursivos iconográficos de humor, por serem tipos de textos visuais que se inspiram em processos que dialogam com outros produtos culturais ficcionais diversos e em realidades próximas ou distantes temporalmente. No caso do exemplo, um desdobramento do jornalismo e do próprio jornal dentro do jornal é a intenção do cartum, portanto, a intertextualidade é do tipo que se torna metalinguagem.

Os gêneros discursivos, de um modo geral, sejam textos escritos ou visuais, possuem certo grau de informatividade, podendo ser alto ou baixo. Será alto quando o argumento é original, produzido com base em conhecimentos reconhecidos e, sobretudo, quando é elaborado com estilo poético capaz de gerar sentidos por meio de relações intertextuais com outros gêneros discursivos pertencentes ao imaginário histórico e cultural, seja regional ou universal. Os gêneros discursivos de alto grau de informatividade apresentam “determinadas camadas de sentido do texto” e surpresas que poderão ser ou não identificadas pelo leitor, dependendo do seu repertório sociocultural. A informatividade de grau elevado é própria das obras literárias e artísticas. O grau de informatividade é baixo quando a mensagem é construída valendo-se do senso comum, sem referências, carregada de preconceitos e estereótipos. Neste caso, o texto, geralmente, não apresenta informações novas. Segundo os autores William Cereja e Thereza Cochar, a informatividade é responsável pela seleção dos leitores, pois

Todo texto, verbal ou não verbal, é dotado de informatividade, isto é, tem propriedade de mobilizar um conjunto de informações. [...] A maior parte dos textos publicados em jornais e revistas apresenta um *grau de informatividade* médio, que é capaz de mobilizar o repertório cultural do leitor, ao mesmo tempo, oferecer-lhe novas informações. (CEREJA; COCHAR, 2011, p. 376-77).

Os gêneros discursivos iconográficos de humor presentes no jornal *O Pasquim* situam-se num plano de elevado grau de informatividade, porque, não raro, são estruturados com complexas relações de intertextualidade com o contexto e diversas outras formas de expressões pertencentes ao acervo sociocultural, além de sofisticados empregos das ‘funções poéticas’ com recursos, como as citações, as metáforas, a metalinguagens etc.

**Figura 27** - “*Pasquim* lança o XI mandamento: não desmatarás”

Autor: Ziraldo



307

**Fonte:** ZIRALDO. *Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.307.

(A fonte não fornece data)

**Figura 28** – “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”

Autor: Ziraldo



281

Fonte: ZIRALDO. Ziraldo n 'O Pasquim: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.381.

(A fonte não fornece data)

Figura 29 – “O bum da usina nuclear”

Autor: Ziraldo

**PASQUIM** UMA  
MARCHA  
DE  
ANGS

ANO X - Nº 514 - RIO, DE 4 A 10/5/79 - C-8 20,00 - AME-O OU EXPLODA-O.

# O BUM DA USINA NUCLEAR



**ANGRA  
VAI OU NÃO VAI  
DAR BOLHA?** BOMBA  
**ENTREVISTA COM  
4 ESPECIALISTAS  
NUCLEARES** PÁG. 12

**OUTRO  
JORNALISTA  
QUE ENTRA NUMA FRIA  
EM PLENA "ABERTURA"  
ANTONIO CARLOS FON,  
DA VEJA, SE ABRE  
PRO PASQUIM** PÁG. 10

LEITURA NÃO  
RECOMENDADA  
PARA PARANÓICOS

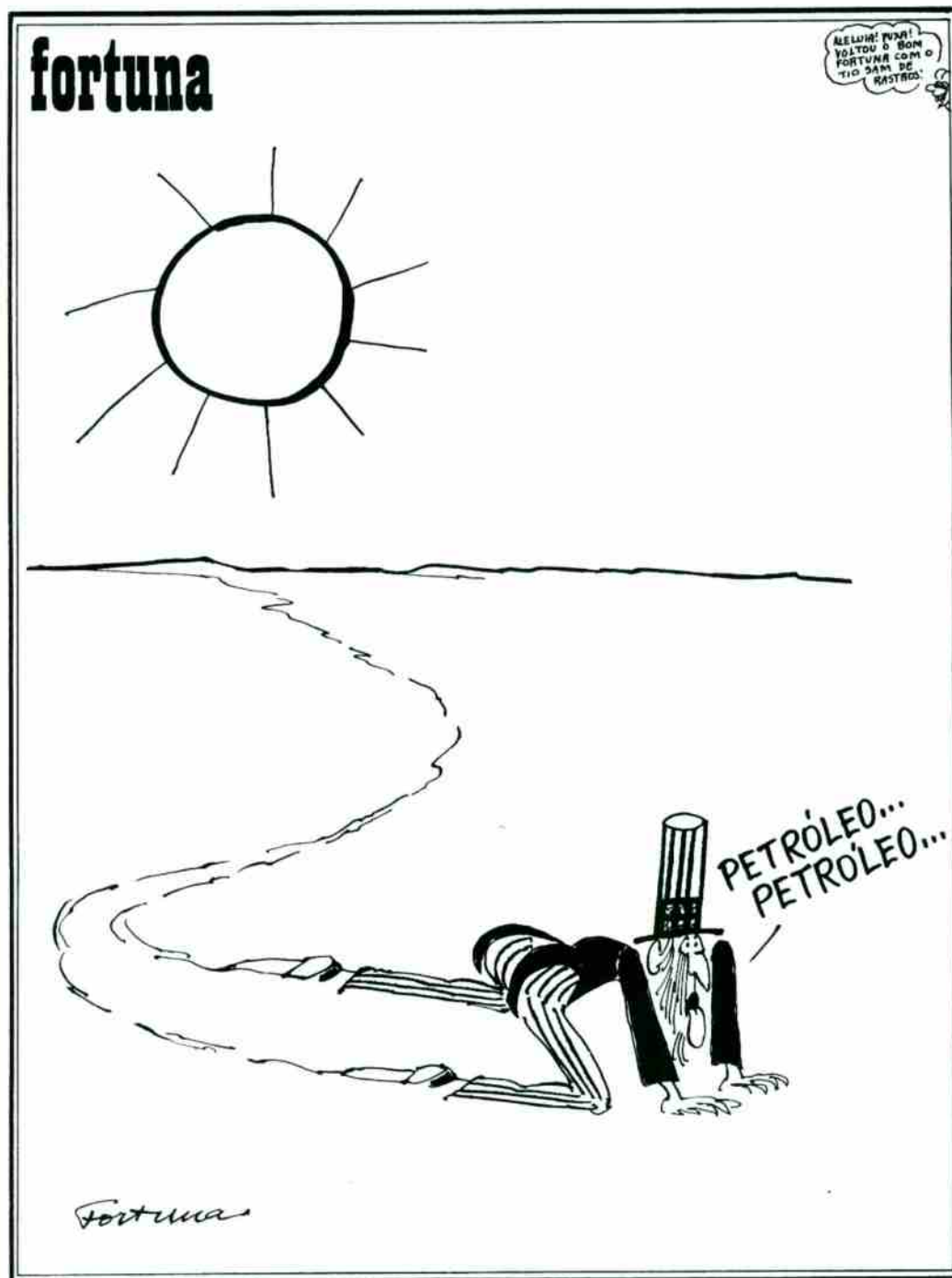
UMA PASQUIM-NOVELA  
SEM A SEM B, NEM C  
VAM LER MUITO  
DODÃO. NA PÁGINA 11

**Figura 30 - "Fortuna/Petróleo"**

Autor: Fortuna

O PASQUIM

295



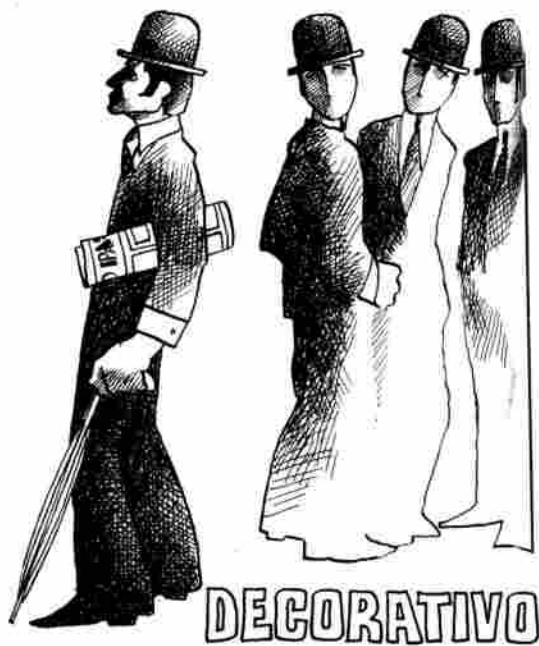
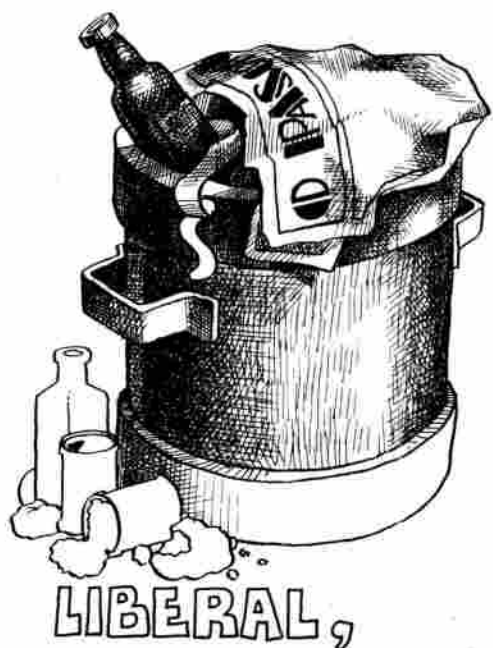
Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia*, v.3 (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 295 (*O Pasquim*, n. 240, 5 fev. 1974).

Figura 31 – “Use O Pasquim” (parte 1)

Autor: Juarez Machado

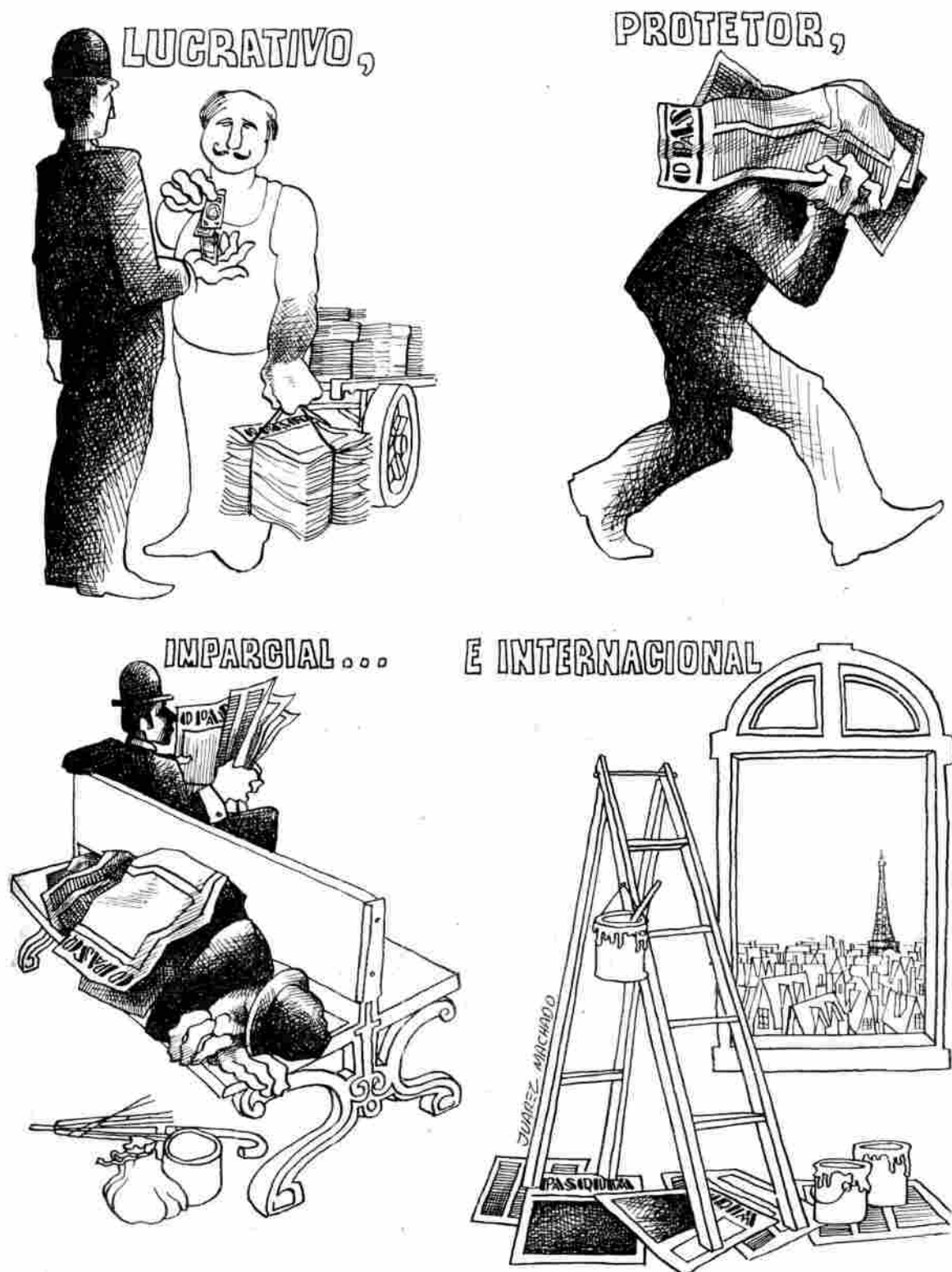
# USE O PASQUIM

JUAREZ MACHADO



**Figura 31** – “Use *O Pasquim*” (parte 2)

Autor: Juarez Machado



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1971, n. 79, p. 9, 6 jan. 1971.

#### 4.3 O HUMOR NOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR

O jornal *O Pasquim* teve o humor como seu principal *slogan* e a tinta usada para colorir suas páginas pretas de textos e imagens. Para tentar desvendar o mistério de como foi possível o atributo do humor ter sido o *tour the force* e o ponto nevrálgico da mensagem do periódico *O Pasquim*, apresentamos neste tópico um breve estudo sobre o humor e o riso com base no pensamento de Bakhtin.

Pelo riso, o homem procura libertar-se dos seus sentimentos reprimidos pelas forças históricas e culturais, utilizando-o também para enfrentar seus inimigos poderosos. O riso pode ser uma poderosa arma de libertação, “[...] não apenas da censura exterior, mas, antes de mais nada, do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (2008, p. 81).

Segundo Bakhtin, o riso, embora não tenha merecido estudos científicos aprofundados no campo da criação popular, historicamente, deve ser reconhecido devido à sua manifestação ser de grande importância como contraposição ao poder. Revela o autor que “[...] sua importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (2008, p. 3).

Bakhtin atribui mais importância ao riso que ao sério quando trata da expressão da verdade sobre o mundo:

[...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério [...] (2008, p. 57).

O riso é percebido por Bakhtin como uma chave universal capaz de conceder poder ao homem. Com suas palavras, “[...] somente o *riso*, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (2008, p. 57).

Inspirado em Bakhtin, Néstor García Canclini defende que a censura mais forte é a “censura interior”, resultante de tudo que causa medo, que são as coisas sérias, como o poder, a moral e o sagrado. O riso popular, nesse aspecto, liberta o homem da opressão. O riso popular é “uma vitória sobre o medo” (2000, p. 259-260).

Em síntese, o riso pode ser considerado como uma espécie de luz que liberta o homem das trevas do medo, da opressão e de todas as formas de censura. Os desenhos de humor destinados a provocar o riso são o principal elemento constitutivo dos gêneros discursivos iconográficos de humor que faz gerar sentido. A imprensa alternativa, sobretudo o jornal *O Pasquim*, empregou-os como valiosa sintaxe jornalística com o objetivo de abrir uma fenda para expressar e demarcar posições estratégicas para combater a censura imposta pelo poder hegemônico. “O humor no Brasil dos anos 70 marcou pela rebeldia bem humorada ao golpe de 64” (CARUSO, 1995, p. 1) e, ao mesmo tempo, para fazer despertar o interesse pelos fatos políticos relevantes, ou seja, através do humor, fez-se saber, tornou visível, fatos políticos importantes, porque o humor exercia um poder de aliviar a tensão, informar e explicar os acontecimentos políticos que estavam sendo ocultados pela imprensa oficial. Caruso entende que “o humor irreverente da charge política comenta e ajuda a compreender os fatos do cotidiano” (CARUSO, 1995, p. 1).

O humor como agente libertador dos sentimentos reprimidos e desencadeador dos processos criativos é percebido por Verena Alberti quando pondera que “[...] o humor é desmistificador da ideologia dominante, capaz de emancipar o pensamento ao revigorar os sentimentos reprimidos, destacando seu caráter libertário e a capacidade de criar algo novo, diferente do que se coloca na ordem racional dos acontecimentos” (1999, p. 69).

Vimos que muito se falou a respeito da autoria criativa dos autores protagonistas do humor do jornal *O Pasquim*, porém sempre inserida numa experiência de grupo social, e uma experiência de linguagem que somente podia fazer sentido devido a uma grande identificação daquela proposta pelo compartilhamento e pela resposta e aval da sociedade. Para Alberti, o riso é uma profusão de sinais e somente faz sentido como uma arma de libertação, de desabafo, quando desvela o social e está vinculado a uma experiência coletiva, uma experiência de grupo.

[...] somente quando efetivamente se desvela o social, o riso faz sentido, seu eco se torna uma arma, uma profusão de sinais, ainda que lapsos de sentimentos contraditórios, mas sempre vinculados a uma experiência de grupo. O desvio do normativo faz parte da existência e lhe dá sentido, senão o homem se tornaria a mecanização das regras. O riso surge como um desabafo, ou estratégia de fuga, uma espécie de ópio para os sentidos, já tão acostumados ao estilo de vida imposto pelo contrato social de convivência (ALBERTI, 1999, p. 12).

No jornal *O Pasquim*, embora a seriedade fosse um perfil de muitas de suas matérias, foi mais forte a sua caracterização como jornal de humor, tendo como estratégia provocar o riso. O contexto político, portanto tudo que caracteriza a história do Brasil durante

o regime civil-militar, sobretudo a ideologia da negação das possibilidades do indivíduo e da coletividade de expressar-se livremente, é o mote que conduz a criação humorística. Braga refere-se ao jornal *O Pasquim* como “[...] uma das poucas criações que teve condições de apresentar, no pós-68, uma crítica eficaz” e acrescenta que o “[...] espaço humorístico é caracterizado pelas normas que contesta, por sua tendência [...] e por seus processos implícitos” (1991, p. 202).

Em que pese sua nítida tendência em focar as questões relacionadas ao mundo das produções culturais, artísticas e comportamentais, foi muito relevante o posicionamento político do jornal em função do contexto ideológico. Segundo Braga, *O Pasquim* foi um jornal de humor, de perspectiva política, na medida em que suas abordagens críticas aos costumes e à cultura provocavam os alicerces morais conservadores em que a ditadura civil-militar estava alicerçada (1991, p. 69-70).

Conforme Queiroz, o jornal *O Pasquim* marcou seu posicionamento político de confronto com o regime civil-militar ao usar o poderoso recurso do humor de forma muito criativa. Um dos aspectos mais marcantes, explica a autora, foi “[...] principalmente através do uso de certas palavras e símbolos, proibidos pela moral da sociedade e da ditadura. As páginas do jornal eram recheadas desse simbolismo narrativo, provocando uma intensa interação entre texto e imagem [...]” (2006, p. 1). Braga entende que *O Pasquim* foi um jornal cujo aspecto da sua prática humorística foi uma crítica do contexto pela sátira (1991, p. 202). Fernandes, por sua vez, assevera que a seriedade do humor, presente nos desenhos do jornal *O Pasquim*, confirma ser “[...] fortemente centrado na denúncia da coerção e da violação dos direitos humanos” (*apud* KUCINSKI, 2002, p. 220).

No jornal *O Pasquim*, o sério e o humor estão relacionados e imbricados para o objetivo da denúncia, da contestação e da crítica ao regime civil-militar. Braga entende que

[...] a lógica contra a qual os dois componentes se voltam é a mesma. [...] os artigos sérios do Pasquim de certa forma lembram a norma, mostram que ela existe, e propõem o raciocínio contestador. E, nesse sentido, servem diretamente ao humor porque estimulam o leitor a partilhar uma postura crítica. A partir daí, a sátira atinge o máximo de eficiência. De modo análogo, o humor serve aos artigos sérios porque aguça a percepção em busca de subentendidos. Além disso, a descoberta das implicações (sérias) dos artigos propõe um prazer lúdico próximo ao prazer próprio do riso (1991, p. 201).

Conforme Queiroz, os autores do jornal *O Pasquim* usam o recurso do humor como um elemento de linguagem para produzir uma comunicação possível, como uma maneira de se expressar com liberdade. “A vontade de falar acabou produzindo um discurso

insuflado com a personalidade de cada cronista, cartunista, chargista, escritor e jornalista, que usavam o humor como narrativa.” (QUEIROZ, 2006, p. 1).

#### 4.4 DERRISÃO, A SUBJETIVIDADE DO HUMOR

Vimos, no decorrer do trabalho, que o humor foi verve do jornal *O Pasquim*, seja no apelo textual ou no apelo reservado aos gêneros discursivos iconográficos de humor. Vale discutir que há uma condição subjetiva para o humor.

Teoricamente, é possível compreender a condição da subjetividade do humor. Em outras palavras, o que pode conter humor para uns, para outros pode ser provocação e vice-versa. Se alguém faz crítica a uma crença ou a uma pessoa por meio do uso de uma linguagem de humor, esta poderá gerar descontentamento em um grupo de pessoas. É o exemplo bastante conhecido da charge de Henfil da série “Cabôco mamadô”, particularmente a dirigida à cantora Elis Regina, encontrada na seção seis.

À primeira vista, algumas imagens encontradas no jornal *O Pasquim* são chocantes e certamente não provocam riso. No entanto, precisamos notar que estamos diante de uma situação de dois campos ideológicos distintos, o poder que se utiliza de aparelhos coerção se mostra hipócrita, estúpido, grosseiro e ridículo ao reprimir e censurar quando, na condição de Estado, deveria proteger seus cidadãos e as vítimas da estupidez. Numa situação como esta, existem aqueles que se veem representados no discurso enquanto vítima ou ideologicamente contrário ao regime. No entanto, pode satisfazer e provocar o riso sarcástico da parcela de público que faz coro para apoiar o regime, acusando os opositores de subversivos<sup>31</sup>. O humor pode estar de forma leviana ao observar a condição das vítimas, mas pode ser humor sério se observado como situação patética e ridícula praticada pelos governantes. Para tentar explicar esta questão, recorremos ao teórico russo Vladímir Propp.

À introdução da teoria geral do riso e do humor, apontada no tópico anterior, na qual nos concentramos em Bakhtin, acrescentamos de forma bem sucinta alguns preceitos estudados por Propp, com abordagens sobre a natureza do riso e da comicidade. Interessa-nos, aqui, a questão relativa aos aspectos daquilo que pode despertar e daquilo que não é próprio do riso, bem como seus atributos propriamente humanos em sentido amplo.

---

<sup>31</sup> É comum, na atualidade, pessoas acusarem os políticos do PT de subversivos, baderneiros, terroristas e comunistas com muita agressividade por meio de blogs na *Internet*. Não raro, são pessoas que, ideologicamente, aprovaram e ainda aprovam o regime da ditadura civil-militar, inclusive, em acordo com as práticas de censura e tortura. Muitos acreditam no “milagre econômico” e na ditadura como “salvadora da pátria”, por ter impedido a ascensão do comunismo no Brasil.

Dos diferentes tipos de risos detalhados por Propp, atentamos para o riso próprio da sátira, definido como “derrisão” ou o “riso de zombaria”, por entendermos ser mais próximo do humor presente nos gêneros discursivos iconográficos de humor encontrados no jornal *O Pasquim*. Das diferentes maneiras de expressar-se pelo riso, defende Propp que apenas a derrisão “[...] está permanentemente ligada à esfera do cômico. [...] todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida” (1992, p. 28).

O leque da natureza do riso vai do sorriso à gargalhada suscitada pelo escárnio, e tão importante quanto especificar que tipo de riso é característico do campo satírico da vida é determinar, nesse universo, o que suscita o riso no homem, ou seja, de quê o homem ri. Para Propp, em essência, o homem ri do próprio homem e dele somente não ri do sofrimento, de mais, o homem ri de tudo que é ridículo para ele.

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo essencial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado (1992, p. 29).

Em resumo, sintetiza Propp, “tanto a vida física como a vida intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso” (1992, p. 29).

Propp afirma que estas características da derrisão, próprias do mundo cômico, são válidas para o campo da arte humorística. “Nas obras humorísticas de qualquer gênero, o homem nos é mostrado naqueles aspectos que são objeto de zombaria também na vida. [...] existem procedimentos especiais para mostrar o que é ridículo na aparência, nas idéias, ou nas atitudes de um indivíduo” (1992, p. 29).

Essa reflexão teórica proposta por Propp, em que explica o riso humorístico, parece ser aplicável para os moldes dos desenhos de humor de *O Pasquim*. Visto que o jornal tinha como propósito provocar o poder e a sociedade, ridicularizando suas ideologias e suas ações. O que os autores buscavam, por meio dos desenhos humorísticos, não era atacar a natureza física dos personagens da política e da sociedade civil afinada com o regime, e sim o intelectual e a moral expressa pela ideologia dominante.

Outro ponto abordado por Propp é que existem pessoas propensas ao riso e pessoas que não riem. Para Propp, “[...] há pessoas nas quais a comicidade inerente à vida estimula infalivelmente uma reação de riso. A capacidade para essa reação é no conjunto um fenômeno de ordem positiva; é uma manifestação de amor à vida e de alegria de viver” (1992,

p. 33). Porém, existem pessoas que não são propensas ao riso e isso pode ter várias causas. “Se o riso é um dos sinais do talento próprio do homem, se as pessoas dotadas e geralmente normais são capazes de rir, às vezes pode ser explicadas como sinal de obtusidade e de insensibilidade. As pessoas incapazes de rir são deficientes sob todos os aspectos” (PROPP, 1992, p. 33). A incapacidade de rir pode ser atribuída à devassidão e, ainda, pode ser o oposto desse aspecto. “Há uma categoria de pessoas profundas e sérias que não riem, não por insensibilidade interior, mas, ao contrário, pela natureza elevada de seu espírito ou de seus pensamentos” (PROPP, 1992, p. 35).

Diz Propp, “É evidente que, no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo. No âmbito dos limites [...] é imprescindível considerar, principalmente, as diferenciações de caráter individual” (1992, p. 35). E os que riem nem sempre riem da mesma coisa, sobretudo porque o contexto é fundamental para a compressão da mensagem e do sentido humorístico. O riso, no caso a derrisão, não é um fenômeno natural simplesmente, mas ligado a questões culturais, como explica o autor. “A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social e pessoal. Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível em outras épocas.” (PROPP, 1992, p. 32).

Propp observa que “[...] é fácil notar que não rirão aquelas totalmente envolvidas por alguma paixão ou arroubo, ou imersas em reflexões complexas e profundas (1992, p. 35). Segue o autor, “está claro também que o riso é incompatível com uma grande e autêntica dor. Do mesmo modo, o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro” (1992, p. 36).

Evidentemente, dentre a categoria do homem que ri, ainda temos que reconhecer que nem tudo pode ser objeto do riso. Existem coisas no mundo em que é possível a manifestação da comicidade e existem coisas em que a comicidade está excluída, “[...] que não pode ter qualquer conotação de comicidade [...]”, como a natureza, por exemplo, que “[...] não pode ser ridícula. Não existem florestas, campos, montanhas, mares ou flores, ervas, gramíneas, etc. que sejam ridículos” (PROPP, 1992, p. 37).

Como apresentado, sendo o homem o único que realiza operações mentais, é somente a ele possível perceber as conotações de humor e de comicidade existente no universo dos seres e a somente ele deve estar relacionado. Como afirmação de Propp, “[...] o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem [...]. O cômico está sempre ligado de algum modo justamente com a esfera espiritual da vida do homem” (1992, p. 38-39).

Portanto, a derrisão é uma manifestação ou reação do homem sobre a percepção do ridículo em outro homem ou nos animais em casos desses lembrarem o ridículo que habita o homem ou, ainda, em coisas materiais que expressam o ridículo feito somente pelo homem. “Uma coisa pode se revelar ridícula no caso de ter sido feita pelo homem que a fez, involuntariamente, refletiu nela algum defeito de sua própria natureza: um móvel absurdo, chapéus ou roupas insólitos podem suscitar o riso” (PROPP, 1992, p. 39-40).

Reafirma o autor a observação feita por Aristóteles, em seu tratado sobre a alma, de que “de todos os seres vivos somente ao homem é dado rir”, usando os argumentos: “para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia, etc.). Finalmente, para apreciar um trocadilho ou uma anedota, é preciso realizar alguma operação mental” (PROPP, 1992, p. 40).

#### 4.5 GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR E IDEOLOGIA

O motivo deste trabalho circunscreve-se no campo de análise de orientação crítica e, concomitante a ele, seu objeto de estudo pertence ao universo da linguagem. Uma vez localizados os termos, o signo, o sentido, o discurso, a representação do real, a ficção (imaginário cultural), a produção simbólica, entre outros, o conceito de ideologia, obrigatoriamente, está configurado e, nesse sentido, justifica-se a aproximação com as teorias de Bakhtin, que postulam sobre signo e ideologia pelo método dialético marxista e com avanços considerados. Muitos estudiosos consideram-no como o pensador mais influente desde a publicação de sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, em 1928.

O conceito de ideologia é fundamental e é mencionado nas explorações que Bakhtin realizou no campo da linguagem. Embora o conceito de ideologia seja uma das marcas centrais do objetivo deste trabalho, não se pretende explorar aqui toda a sua dimensão, devido à extensão e complexidade do assunto por um lado e, por outro, pela natureza sucinta dessa apresentação. No entanto, o objetivo deste item é apresentar o embasamento teórico essencial para que se compreenda o que é ideologia na concepção de Bakhtin.

Signo e ideologia têm correlações diretas em todas as demonstrações conceituais apresentadas por Bakhtin. Apenas por uma questão didática, os significados de signo e de ideologia serão apresentados separadamente.

A utilização da palavra signo, segundo a teoria de Bakhtin, não tem o mesmo significado atribuído pela semiótica e pela semiologia. Bakhtin define o signo em oposição a

sinal, propõe um caráter bem mais abrangente e vê entre ambos uma relação dialética. Para Bakhtin, segundo Augusto Ponzio,

O sinal tem uma função pré-fixada, unidirecional e assume de forma unívoca um determinado significado. O sinal entra em jogo na comunicação puramente mecânica, nas linguagens técnicas e em todos os casos em que a resposta que provoca no interlocutor seja única, sem possibilidade de equívocos ou interpretações alternativas. O processo de compreensão de um sinal é um processo de identificação; trata-se de reconhecer elementos constantes que se repetem, que permanecem iguais a si mesmos com relação a um código dado. O signo, por outro lado, caracteriza-se por sua pluralidade, por sua identificação semântica, por sua fluidez expressiva e porque se adapta a situações sempre novas e diferentes. O signo não requer uma mera identificação, já que estabelece uma relação dialógica que comporta uma tomada de posição, uma atitude responsiva; o signo requer, além da significação, o que Bakhtin chama de “compreensão responsiva”. O signo é algo mais (no sentido qualitativo) que sinal. Contém também o fator de sinalidade, com tudo que isso comporta, o fator da auto-identidade e da reiteração, porém não se reduz a um deles: sinalidade e auto-identidade estão presentes no signo, mas estes não são fatores constitutivos – superam-se dialeticamente nas características específicas do signo: a variabilidade, a ambivalência, a entonação valorativa. (2008, p. 90).

Ideologia, assim como signo, é uma das palavras mais abertas na concepção de Bakhtin pelo seu aspecto dialético, portanto, em permanente ebulição.

Raymond Williams afirma que ideologia é uma das palavras mais complexas que existe. Em seu estudo sobre a história do termo, destaca o autor: “Ideologia é um conceito importante em quase todo o pensamento marxista sobre a cultura [...]”. Em uma das várias definições apontadas pelo autor, ideologia aparece como sendo “[...] processo geral da produção de significados e idéias” (1979, p. 60). A importância de Williams reside no fato de o autor não se limitar a uma visão fechada sobre nenhum conceito e apresentar vários significados e os vários usos históricos, o que justifica a utilização de seus estudos como apoio importante para a reflexão a que nos propomos discutir.

A obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* de Bakhtin/Volochínov<sup>32</sup>, que, segundo Robert Stam, “[...] explora um aspecto do pensamento de Bakhtin [...] rico em aplicação potencial à produção cultural brasileira, e mesmo a toda produção cultural [...]” (2000, p. 11), é a obra-mestra de orientação de inúmeros trabalhos acadêmicos, sobretudo análises críticas que têm como viés a identificação dos conflitos ideológicos.

Fiorin assevera que a obra de Bakhtin faz uma crítica ao “subjetivismo idealista” e ao “subjetivismo abstrato”, duas correntes influentes na época, e abre horizontes para estudos da linguística histórica. “Bakhtin mostra o caráter ideológico do signo, que

---

<sup>32</sup> O livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem* foi publicado em Leningrado em 1929-1930 com a assinatura de V. N. Volochínov e somente mais tarde atribuída a Mikhail Bakhtin a autoria da obra (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 9).

reflete e refrata a realidade.” O signo tem um caráter dialético, porque nele se confrontam significados de valor contraditório. Ele é uma ‘arena onde se desenvolve a luta de classes’. Segue o autor, “[...] a consciência é social e não individual, uma vez que é constituída de discursos” (1990, p. 84).

Lê-se em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* que os homens existem no mundo de linguagens, signos e significações. Na condição de existência, eles vivem em relações com a natureza e em contextos sociais sempre mediados por signos atravessados por valores ideológicos, signos que refratam e refletem o mundo.

Como demonstramos anteriormente, os desenhos humorísticos, além de serem produtos de grande interesse da comunicação jornalística, por possuírem elevado grau de informatividade e despertar a reflexão crítica, são considerados bens simbólicos culturais e estéticos, por serem criações autorais geradas da habilidade artística.

A charge de autoria de Caulos<sup>33</sup> (Figura 32, p. 118), da seção “Poster dos Pobres”, transforma a bandeira da vitória norte-americana na ilha de Iwo Jima, em 1945, em um símbolo com novo significado ideológico ao transferir, por analogia, a estrutura e a composição da imagem fotográfica para um desenho que aborda o contexto da Guerra do Vietnã (1964-1973), referindo-se à vitória do Vietnã do Norte na batalha de Quang Tri<sup>34</sup>. Os traços que fazem gerar o significado são a bandeira do Vietnã do Norte e a representação estilizada dos uniformes dos soldados. Contribui a inscrição “1973 Quang Tri” abaixo da charge. A intertextualidade está presente com o diálogo proporcionado com a referência à foto de “Iwo Jima”, reproduzida em tamanho menor acima e à direita da charge e as duas inscrições.

A publicação da charge mostra que o jornal *O Pasquim* toma um posicionamento e constitui-se em um exemplo expresso pelo conceito de signo ideológico proposto por Bakhtin quando evidencia que “[...] toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o

<sup>33</sup> Luis Carlos Coutinho (1943-). Cartunista e pintor. Iniciou a carreira no final dos anos 1960. Trabalhou no *Jornal do Brasil*, *Penthouse*, *The New York Times*, *Playboy*, entre outros. Inicialmente colaborou com *O Pasquim*, exercendo em seguida a função de diretor de arte. (BOLSA DE ARTE, 2012).

<sup>34</sup> Província localizada no norte do Vietnã Central, Quang Tri foi campo de batalha para as forças opostas na Guerra do Vietnã (1964-1973). Em 1972, foi ocupada pelos norte-vietnamitas, cuja batalha significou a primeira grande vitória para o exército do Vietnã do Norte sobre o Vietnã do Sul, que ficou conhecida como Ofensiva Nguyen Hue. Em 27 de janeiro de 1973, foi realizado o Acordo de Paz entre os Estados Unidos e o Vietnã do Norte e retirada as forças militares de apoio norte-americano do Vietnã do Sul. O Vietnã foi unificado sob um governo comunista. (SILVA, s/d, p. 45).

objeto físico, o qual sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade” (2009, p. 31).

Bakhtin defende que um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele reflete e refrata outras. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). Teoriza Bakhtin que a ideologia existe corporificada em todos os produtos concretos da cultura (a língua, a palavra, o enunciado, as obras de arte, a ciência, a religião, a política, a ética, etc.), por isto é sempre social e histórica. O pensador identifica o universo da criação imaterial, simbólica, como ideológico. Nas palavras de Bakhtin, “o domínio da ideologia coincide com o domínio dos signos. Eles são mutuamente correspondentes. Ali onde um signo se encontra, encontra-se também a ideologia. Tudo que é ideológico possui valor semiótico” (2009, p. 32).

Valdemir Miotello explica que, para Bakhtin, a ideologia está inserida em muitas discussões e que não a vê como algo acabado na consciência apenas, deve ser “[...] tratada de forma concreta e dialética, como a questão da constituição dos signos, ou a questão da constituição da subjetividade” (2007, p. 168).

Bakhtin toma o conceito de ideologia desenvolvido pela teoria marxista como ponto de partida para as suas reflexões, mas o observa numa dimensão maior, dando-lhe novas dimensões de compreensão e importância. Afirma Miotello que a ideologia oficial para Bakhtin “é entendida como relativamente dominante” que busca impor “uma concepção única de produção de mundo”. Observa que a ideologia está na vida dos homens, no dia a dia. Assim, considera que há uma “ideologia do cotidiano” que é “constituída nos encontros casuais [...], nas condições de produção e reprodução da vida” (2007, p. 168-169).

Nesse sentido, existe uma ideologia oficial que é dominante e uma ideologia do cotidiano, as quais formam “o contexto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social” (MIOTELLO, 2007, p. 169).

Segundo Miotello (2007), Bakhtin pondera que o signo possui um sentido material e um sentido que é social e histórico. E possui, além disso, um “ponto de vista” que está presente nas relações sociais, visto que ele representa a realidade que pode ser revelada como verdadeira ou falsa, que se manifesta no processo de comunicação, que tem a linguagem como lugar da materialização do ideológico.

Ponzio, um dos maiores estudiosos europeus da obra de Bakhtin, explica o conceito de ideologia na concepção bakhtiniana: “Por ideologia entendemos todo o conjunto

dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras [...] ou outras formas sógnicas” (BAKHTIN *apud* PONZIO, 2008, p. 114). Acrescenta que a realidade é refletida e refratada socialmente pelo signo e ocorre “[...] pelo confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*” (BAKHTIN *apud* PONZIO, 2008, p. 115).

A caracterização do signo se dá pela sua forma ideológica. “O signo é um objeto material, um fenômeno da realidade objetiva que vai adquirindo uma função ideológica” (PONZIO, 2008, p. 107). Situando-se o objeto no campo da cultura, portanto da linguagem, afina-se com diversos autores que trabalham na vertente bakhtiniana. Para Fiorin,

Uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revela uma compreensão que uma dada classe tem do mundo. Como não existem idéias fora dos quadros da linguagem, entendida no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal e não-verbal, essa visão de mundo não existe desvinculada da linguagem. (1990, p. 32).

Todos os gêneros discursivos iconográficos de humor circunscritos no jornal *O Pasquim* são gêneros discursivos não verbais, ou seja, não restritos à palavra. Tais gêneros são realçados pelos traços, uma representação de algo real, uma situação, uma pessoa que ocupa uma posição destacada dentro da dinâmica da sociedade.

As intenções das sintaxes desses particulares elementos de linguagem revelam, em suas facetas, casos típicos de expressões de ideologias. As visões de mundo, segundo Fiorin, “[...] não se desvinculam da linguagem, porque a ideologia vista como algo imanente à realidade é indissociável da linguagem. As idéias e, por conseguinte, os discursos são expressões da vida real. A realidade exprime-se pelos discursos” (1990, p. 33).

Esta breve apresentação nos oferece a informação de que a ideologia está presente no poder, está em todas as classes sociais, está presente na concepção de signo determinado pelo grupo social, está inserida na vida cotidiana, portanto, é um processo de tensão e, concomitantemente, é um contraponto dialético. Segundo Rodrigo Dantas,

A ideologia é o espaço onde se constroem as condições subjetivas (intelectuais, espirituais, imateriais) da hegemonia de uma classe sobre a consciência socialmente determinada, as instituições da sociedade civil e o próprio Estado. A relação que nela se desenvolve é essencialmente dialética: se a hegemonia de uma classe depende de sua capacidade de assegurar seu controle sobre os meios da produção material e intelectual, esse controle só pode assegurado na medida em que a propriedade dos meios de produção consiga se traduzir em domínio (ideológico) sobre a formação da consciência e o próprio processo de socialização de sua subjetivação dos indivíduos. (2008, p. 93).

Os gêneros discursivos iconográficos de humor, estrutura central da concepção editorial do jornal *O Pasquim*, constituem uma particularidade dialética complexa no mundo da comunicação social. É uma espécie de visão de mundo em oposição a uma ideologia que se opunha à livre expressão, estabelecendo permanentemente uma luta contra-hegemônica. Os gêneros discursivos iconográficos de humor, quando usados como ilustração, segundo Bahia (2009a, p. 135), é “valorizada como parte da opinião, assume uma característica própria, de iniludível peso político, ideológico”.

Os gêneros discursivos, segundo Bakhtin, são polifônicos, por serem construídos por múltiplas vozes. Os desenhos humorísticos são conjuntos de signos construídos com elementos extraídos do contexto para interferir no próprio contexto, constituindo, assim, um processo dialético, o que é próprio do embate ideológico. “A ideologia é sem dúvida uma via de mão dupla e se faz da interação de um discurso com outros discursos, e também da interação de vários gêneros discursivos [...]” (FILARDI, 2005, p. 59).

Como já afirmado, o jornal *O Pasquim* marcou uma posição relevante no jornalismo durante o período da ditadura civil-militar. As questões postas pelo jornal, tanto textual como imagetivamente por meio dos desenhos de humor, teciam críticas nos campos político, econômico, social e cultural, enfim, em toda estrutura ideológica do poder. Sendo assim, foi marcadamente um jornal de enfrentamento ideológico.

A defesa do jornal *O Pasquim* estava a favor de uma sociedade plural, aberta e livre para as manifestações políticas e culturais. Com esta postura, o jornal, por meio do emprego dos gêneros discursivos iconográficos de humor, em sua função social, portanto ideológica, provocou rupturas diversas, inclusive, nos padrões tradicionais da imprensa daquele período histórico. Como observou Miani, “[...] a charge cumpre uma função social de mobilização do leitor para o conhecimento de um fato ou situação de interesse coletivo, numa perspectiva ideológica determinada, de tal modo que se torna uma eficiente estratégia persuasiva” (2005, p. 6).

Para reforçar esta discussão sobre ideologia e buscar explicações sobre a questão dos embates ideológicos nas sociedades, recorreremos a uma reflexão desenvolvida por István Mészáros, que a entende como:

[...] uma forma específica de consciência social, materialmente ancorada e sustentada. Como tal, não pode ser superada nas *sociedades de classe*. Sua persistência se deve ao fato de ela ser constituída objetivamente (e constantemente reconstituída) como *consciência prática inevitável das sociedades de classe*,

relacionada com a articulação de conjuntos de valores e estratégias rivais que tentam controlar o metabolismo social em todos os seus principais aspectos. Os interesses sociais que se desenvolvem ao longo da história e se *entrelaçam conflituosamente* manifestam-se, no plano da consciência social, na grande diversidade de discursos ideológicos relativamente *autônomos* (mas, é claro, de modo algum *independentes*), que exercem forte influência sobre os processos materiais mais tangíveis do metabolismo social (2007, p. 65).

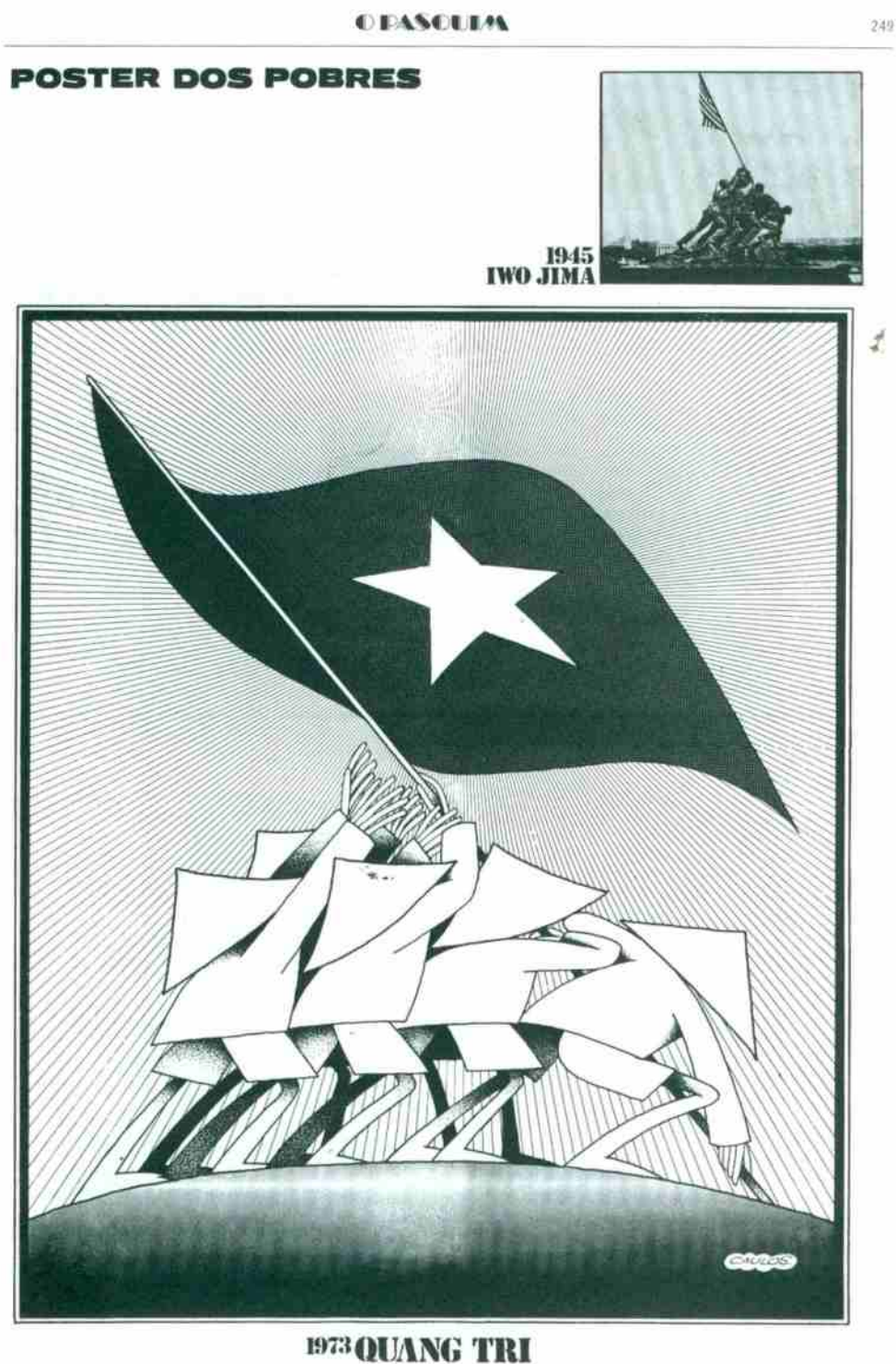
A ponderação acima pode explicar o embate ideológico travado entre o poder hegemônico (regime militar) e o contra-hegemônico (editores jornalísticos independentes, entre os quais está inserido o jornal *O Pasquim*), em que o lado dominante, ao invés de dialogar, segundo a concepção da polifonia de Bakhtin, e assim construir uma sociedade plural por meio do debate de ideias, prefere utilizar-se de instrumentos como a censura à liberdade de expressão, a coerção e a repressão violenta contra pessoas físicas e propriedades institucionais. Como as sociedades são complexas e divididas em classes sociais, Mészáros entende as ideologias presentes como uma espécie de consciência histórica. Como as caracteriza o autor:

[...] as ideologias mais importantes devem definir suas respectivas posições tanto como “*totalizadoras*” em suas explicações e, de outro, como *alternativas* estratégicas umas às outras. Assim, [...] as ideologias conflitantes de qualquer período histórico constituem a consciência prática necessária em termos da qual as principais classes da sociedade se inter-relacionam e até se confrontam, de modo mais, ou menos, aberto, articulando sua visão da ordem social correta e apropriada como um todo abrangente (2007, p. 65).

Com base nas análises e ilustrações dos gêneros discursivos de humor produzidos e veiculados pelo jornal *O Pasquim*, que se encontram nas seções cinco e seis, será possível ampliar a noção de ideologia conforme demonstrada teoricamente neste tópico.

**Figura 32** - “Iwo Jima (Bandeira e estrela)”

Autor: Caulos



**Fonte:** AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.2* (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 249. (*O Pasquim*, n. 188, 6 fev. 1973, p. 14-15).

## 5 ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR: COERÇÃO REPRESSIVA, SOCIEDADE CIVIL E MOVIMENTOS LIBERTÁRIOS

O riso impede que o sério se fixe e isole da integridade inacabada da existência cotidiana.

Mikhail Bakhtin (2008)

Como o título indica, a seção objetiva desvendar de que maneira as temáticas relacionadas à ditadura civil-militar e seus instrumentos de coerção ideológica, tais como os diversos tipos de repressão (física e psicológica), o apoio da sociedade civil ao regime e os movimentos libertários (anistia, abertura, democracia), foram revelados pelo jornal *O Pasquim* mediante o uso dos gêneros discursivos iconográficos de humor.

No conjunto, foram analisados vinte e dois exemplares que continham imagens fundamentadas em suas relações com o contexto sócio-histórico e por conceitos advindos das teorias da linguagem, do humor e do riso. Cada imagem selecionada como exemplar representativo é fundamentado com um ou mais conceitos articulados em função de sua relevância. Em alguns casos, pelo motivo de já terem sido empregadas em alguma análise ou apontadas no *corpus* teórico do trabalho, são apenas mencionados. A ordem das análises apresentadas segue uma estrutura de forma, quando possível, para criar uma relação com o contexto da ditadura civil-militar e suas características sócio-históricas, como exposto no primeiro parágrafo.

### 5.1 O CONTEXTO DA DITADURA CIVIL-MILITAR

Visando a uma melhor compreensão sobre a maneira como o jornal *O Pasquim* utilizava o recurso dos gêneros discursivos iconográficos de humor para criticar a ditadura civil-militar, apresentamos uma síntese sobre o contexto político, econômico, social e cultural do Brasil na década de 1970 e alguns pontos relevantes sobre os instrumentos ideológicos de coerção utilizados pelo regime.

O tópico aborda algumas questões do entorno da ditadura civil-militar na perspectiva de apontar o cabedal das ações utilizadas para implantação e sustentação do regime. Primeiro, introduziremos o contexto, ilustrado com algumas imagens extraídas do

jornal *O Pasquim*, e, em seguida, alguns exemplares analisados, que abordam, por algum ângulo, críticas às ideologias do poder hegemônico.

O regime civil-militar foi implantado no Brasil com um golpe de Estado no dia 28 de março de 1964. Porém, como toda mudança histórica marcante, a tomada do poder pelos militares foi resultado de um longo processo que tem suas origens na década anterior. Foram muitos os fatores que possibilitaram o golpe. Para Eduardo Bueno: “Era um golpe há muito premeditado. Os tambores da conspiração já haviam rufado, ruidosos, em 1954. Os rumores da intriga voltariam a ecoar em 1955 e em 1961” (2010, p. 374).

O mais elementar dos fatores foi garantir os interesses da elite de impedir a ascensão das correntes comunistas que visavam conquistar o poder e, assim, assegurar o monumental privilégio econômico proporcionado pelo capitalismo tardio. Segundo Nadine Habert,

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificavam o golpe como ‘defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista’. Na realidade, o acirramento da luta de classes estava no centro do conflito. O golpe foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais mesmo tendo estes um caráter predominantemente nacional reformista. Foi também resultado do impasse entre o esgotamento da política nacional-populista que orientara o desenvolvimento e a industrialização do país no pós-guerra e os imperativos de novos moldes de expansão capitalista, nos quais a burguesia brasileira era compelida de uma integração e associação mais estreita como o capital monopolista internacional. (1996, p. 8-9).

Para Bueno, “o motivo ‘oficial’ para o desfecho o golpe em 1964 foi o ‘espectro comunista’. Nas forças armadas, esse era um sentimento genuíno” (2010, p. 374).

Desde o início, em 1964, e com mais intensidade a partir da década de 1970, a ditadura utilizava seu instrumental de coerção ideológica, tais como a propaganda veiculada pelos meios de comunicação de massa, os horrores da perseguição, da prisão, da tortura, do cerceamento aos costumes e da censura imposta à liberdade de expressão nos campos jornalístico, cultural e intelectual. “A censura estava institucionalizada, a tortura aos presos políticos corria solta. A repressão e o clima de terror que o Estado ditatorial impôs em nome da ‘Segurança Nacional’ e do ‘combate à subversão comunista’ haviam desagregado e reduzido ao silêncio os movimentos sociais.” (HABERT, 1996, p. 8).

Para Márcio Malta, a tomada do poder pelos militares em 1964,

[...] representou um duro golpe contra a nascente democracia política brasileira. O golpe pode ser traduzido como uma ação contra as reformas sociais e econômicas populares, acrescido a ação contra a politização das organizações dos trabalhadores

[...]. A ditadura pôs freio a um contexto teórico e filosófico em que um amplo debate cultural se delineava por todo país (2011, p. 29-30).

As palavras usadas para justificar o golpe eram as mesmas dos lemas anticomunistas dos Estados Unidos na Guerra Fria: “em defesa do mundo livre e da civilização ocidental cristã”. Com apoio de empresários, da oligarquia brasileira e de diversos setores da elite mundial, o Brasil implantou um regime que teve, desde o início, um aparato de forças repressivas como estratégias para garantir o poder. René Armand Dreifuss relata:

[...] a burguesia comemorou a deposição do Presidente João Goulard com uma gigantesca marcha de famílias pelas ruas do Rio de Janeiro [...] Na hora marcada para o início da marcha, a Avenida Rio Branco continha um mar de faixas contra o comunismo, carregadas por uma multidão calculada em oitocentas mil pessoas (1987, p. 419).

O plano econômico favoreceu a entrada do capital estrangeiro no Brasil, foi o momento da instalação das multinacionais e de fusões de empresas, formando grandes conglomerados nos mais variados setores, mas, sobretudo, dos bens duráveis, como a indústria automobilística, petroquímica, farmacêutica, agropecuária, energia elétrica, mineração, siderurgias, estradas de rodagem, construção civil, eletrodomésticos e um marco da publicidade no Brasil, o que provocaria o efeito da poluição visual nas metrópoles. A charge “Metrópole e *outdoor* com marcas de multinacionais” (Figura 56, p. 182), de autoria de Ziraldo, é uma panorâmica desse processo de mudanças verificado no Brasil dos anos 1970. (A charge é analisada na seção 6). Habert afirma que o plano ‘milagre econômico’ “[...] implementou o arrocho salarial, garantiu a livre entrada de capitais estrangeiros e a remessa de lucros, e criou instituições e mecanismos financeiros que favorecem as grandes empresas nacionais e internacionais” (1996, p. 9). Para Dreifuss, “os interesses multinacionais refratavam-se no processo decisório governamental [...] como necessidade do desenvolvimento nacional” (1987, p. 76).

As cidades cresceram desordenadamente ante a especulação imobiliária e a facilidade de financiamento para a classe média. A indústria automobilística foi o grande carro-chefe da economia. A frota de veículos e a indústria cresceram, alcançando níveis intoleráveis de poluição, causando grande impacto ao equilíbrio ambiental. Tal fato mudaria substancialmente os hábitos comportamentais da classe média. A charge “Cidade poluída” (Figura 33, p. 124), de autoria de Jaguar, e a “E no fim de semana São Paulo deságua no mar” (Figura 34, p. 125), de Zélio, são retratos desta realidade.

A inflação era alta e, à medida que a burguesia e a classe média emergiam economicamente devido às altas taxas de lucros, favorecendo a concentração de renda no país, pelo lado oposto, a classe trabalhadora era submetida a uma violenta exploração salarial, com grande parte dos trabalhadores recebendo menos da metade do salário mínimo, alto índice de acidente de trabalho, a mortalidade infantil aumentava e o índice de analfabetismo crescia assustadoramente. As charges “Exploração salarial” (Figura 35, p. 126), de Claudius, e “Acidente de trabalho” (Figura 36, p. 127), de autoria de Henfil, abordam a temática com clareza. Sobre o arrocho salarial, Harbet observa:

O arrocho salarial e a intensificação da exploração do trabalho foram os elementos básicos para a grande acumulação de capitais. Desde 1964, era o governo que fixava os índices anuais de reajustes salariais com base em cálculos da inflação passada, ficando os salários cada vez mais baixos que a inflação e a produtividades reais. (1996, p. 14).

Os transportes públicos eram precários. O trabalhador morava distante do trabalho e se obrigava tomar trens e ônibus sucateados, que trafegavam sempre lotados e trânsito congestionado. As charges “Ônibus lotado” (Figura 37, p. 128), criação de Henfil, e “Transito engarrafado” (Figura 38, p. 129), de Claudius, são sugestivas desta condição social em que o trabalhador estava submetido. Segundo Habert,

A intensificação do ritmo de trabalho e as horas extras provocam desgaste físico e exaustão emocional. A jornada de trabalho se estende para 14/15 horas, incluídas as horas passadas na condução, pois o deslocamento casa-emprego-casa ficou cada vez mais longo. Os ônibus e trens circulam em condições precárias e transportam o dobro da lotação máxima prevista. Dependurados nas portas, vão os ‘pingentes’ (1996, p. 14).

O êxodo rural era uma realidade fenomenal, devido ao fato de que os trabalhadores do campo tiveram que deixar as terras por força da mecanização agrícola e da fusão das fazendas para formação de grandes latifúndios para explorar a monocultura para exportação. “No campo, consolidou-se a grande empresa capitalista favorecida pela política de financiamento, isenções e incentivos fiscais, créditos a juros baixos para aquisição de máquinas e implementos agrícolas modernos” (HABERT, 1996, p. 16). Crescia o desemprego, as favelas com esgoto a céu aberto, a doença, a desnutrição. A charge “Favela” (Figura 39, p. 130), de Henfil e Claudius, destaca o problema. Sobre o empobrecimento da população, Habert segue:

Obrigados a procurar moradia mais barata, a maioria dos trabalhadores mora em favelas e cortiços espalhados pela cidade e nos distantes bairros da periferia. Ali, nas vilas e nos loteamentos clandestinos, falta tudo: água, esgoto, luz, calçamento, transporte, posto de saúde, creches, escolas. É nestes verdadeiros acampamentos

sem infra-estrutura que moram operários da indústria e da construção, empregadas domésticas, ambulantes, *office-boys*, antigos e novos migrantes, paus-de-arara e bóias-frias. (1996, p. 18-19).

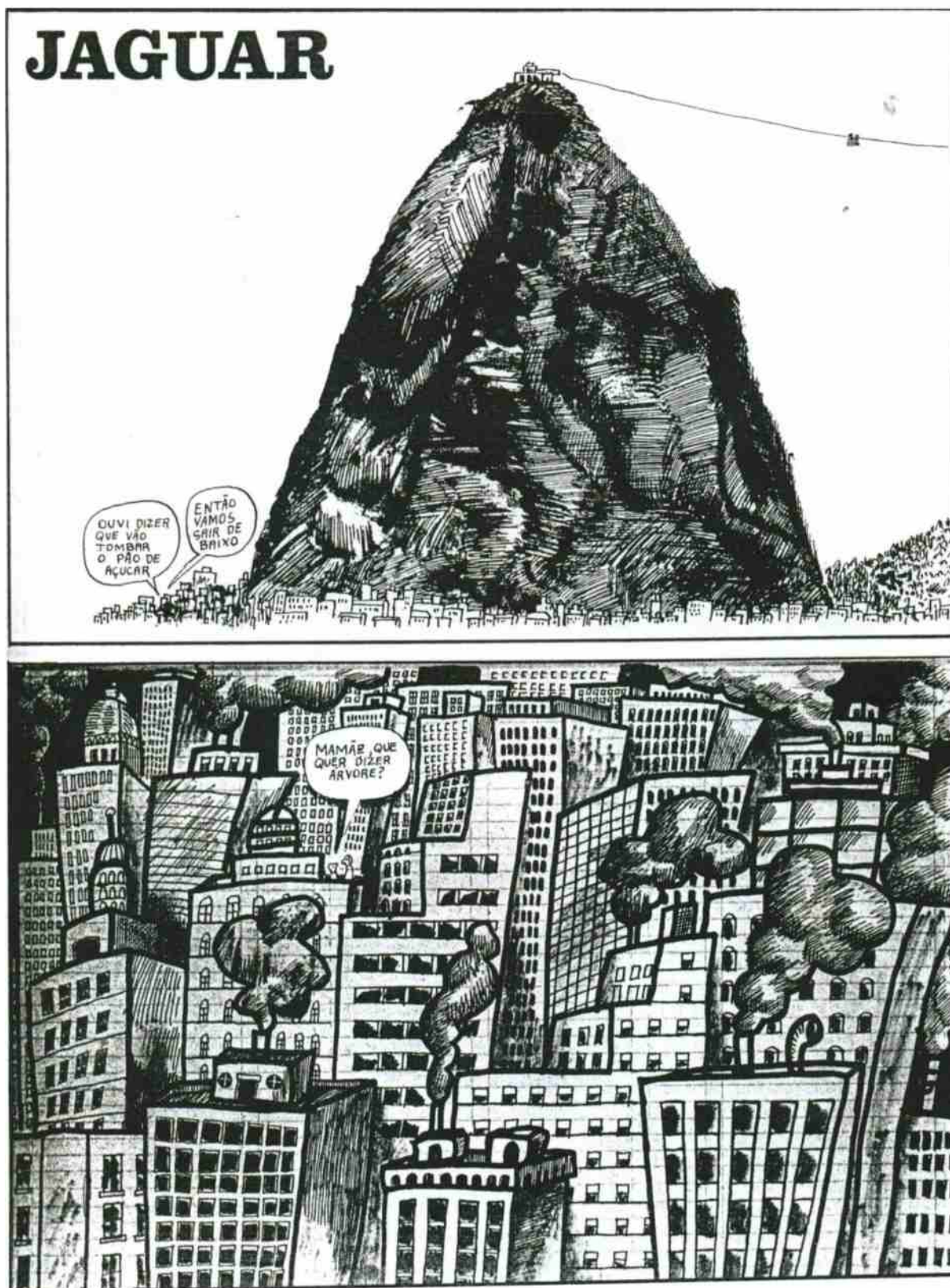
O ‘milagre econômico’ que os governos militares disparavam em suas propagandas para convencer a população de que o regime estava no caminho certo foi, na verdade, segundo Habert,

[...] o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política; a ação do Estado garantindo a expansão capitalista e a consolidação do grande capital nacional e internacional; e a entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos (1996, p. 14).

Com este subsídio sócio-histórico, acreditamos ser mais fácil trafegar pelos gêneros discursivos iconográficos de humor criados pela equipe de cartunistas do jornal *O Pasquim* e seus colaboradores e realizar uma análise com o intuito de desvendar alguns de seus aspectos teóricos e contextuais após mais de três décadas da publicação, atingindo legiões de leitores brasileiros.

Figura 33 - “Cidade poluída”

Autor: Jaguar



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.3: (1973-1974)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 119. (*O Pasquim*, n. 210, 16 jul. 1973).

Figura 34 – “E no fim de semana São Paulo deságua no mar”

Autor: Zélio

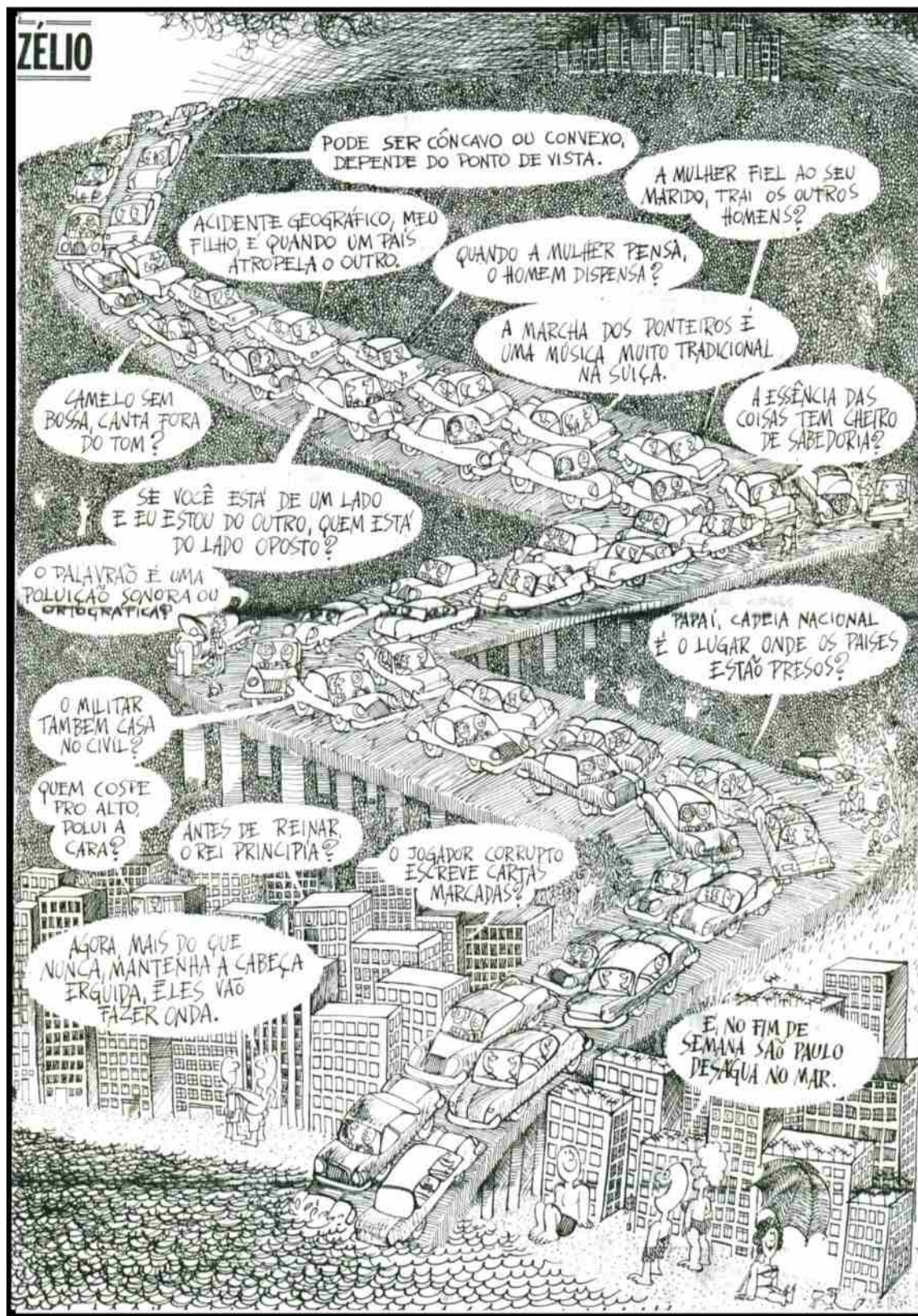
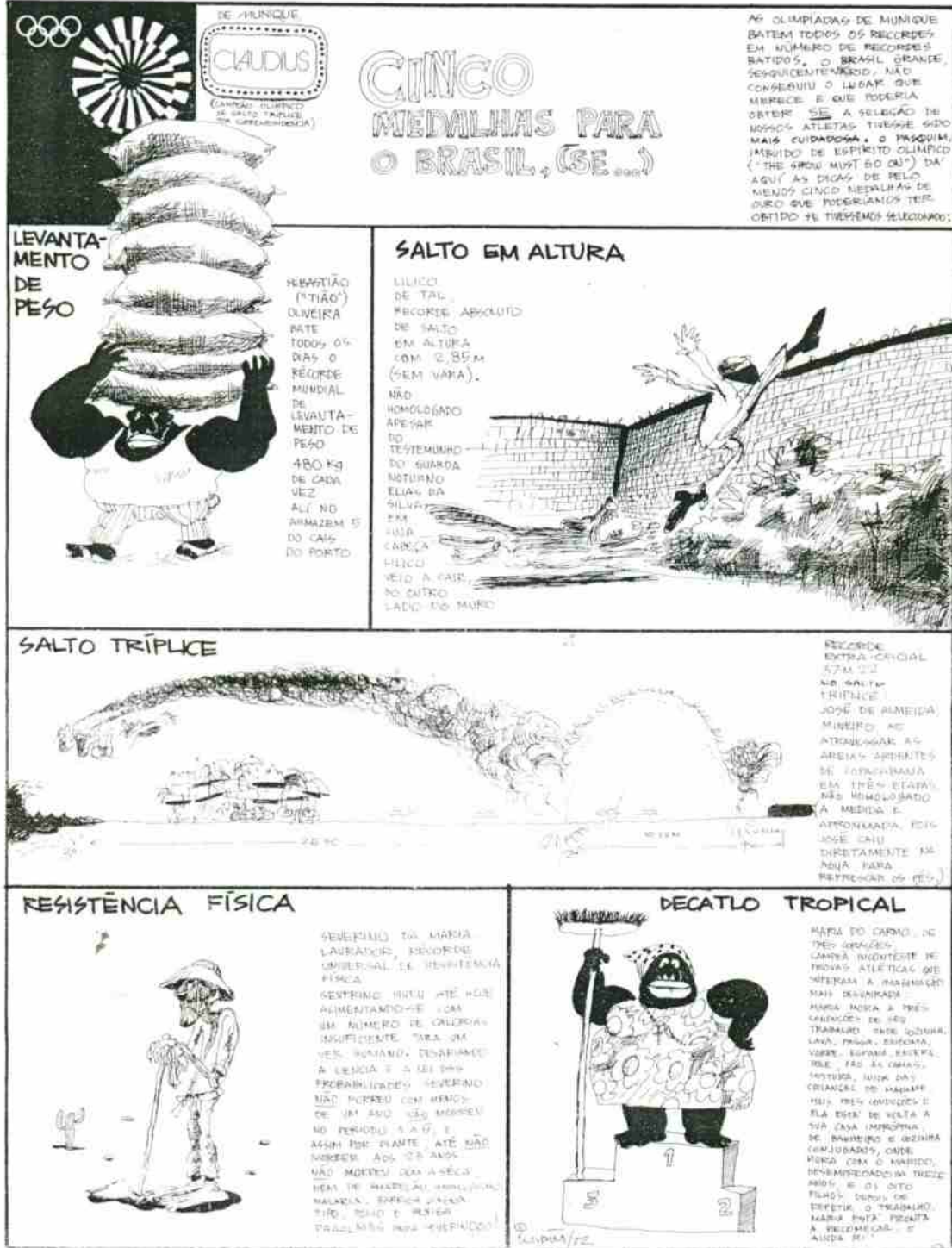


Figura 35 - "Exploração salarial"

Autor: Claudius



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). O Pasquim: antologia, v.2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 100. (O Pasquim, n. 168, 19 set. 1972).

Figura 36 – “Acidente de trabalho”

Autor: Henfil

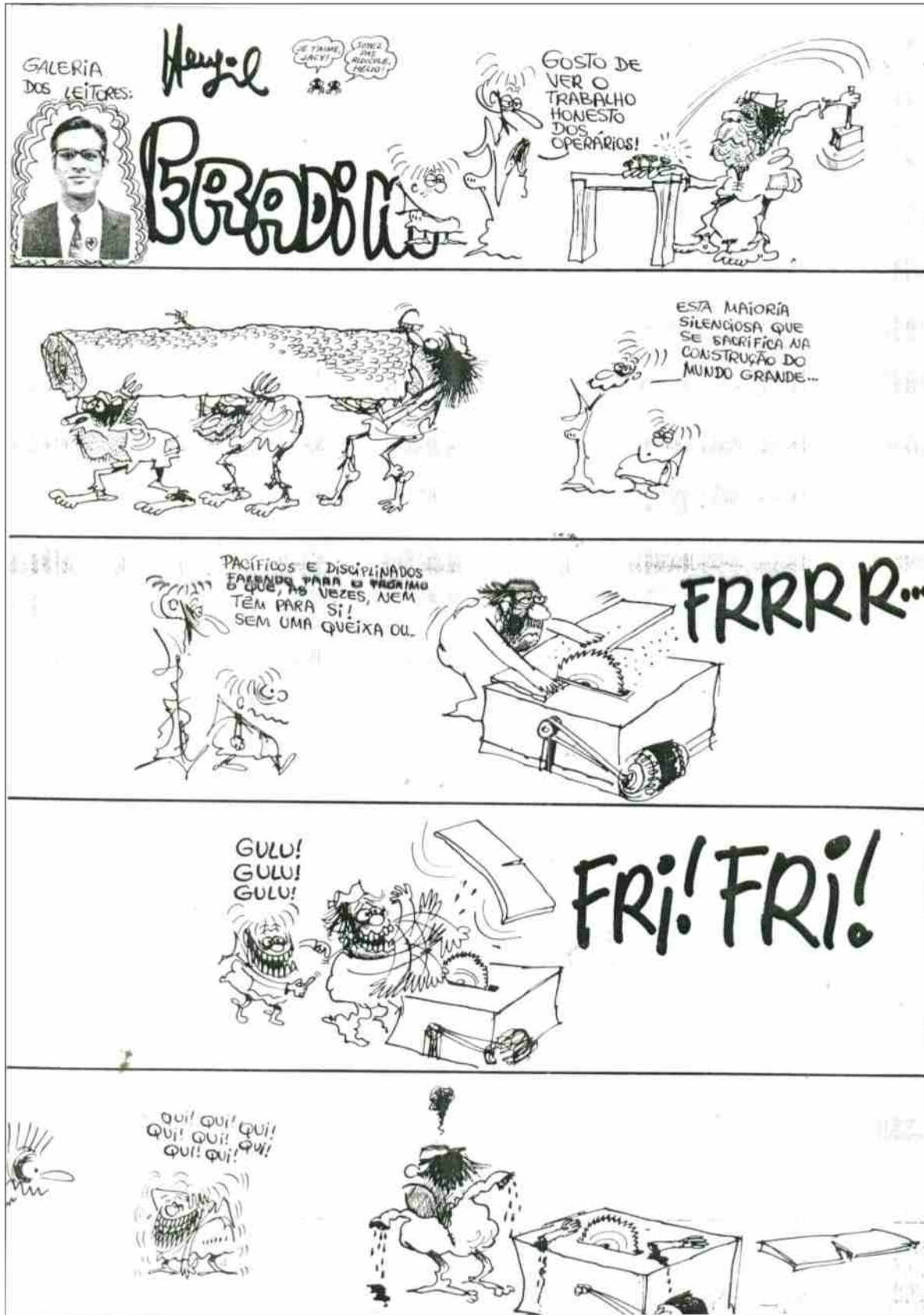
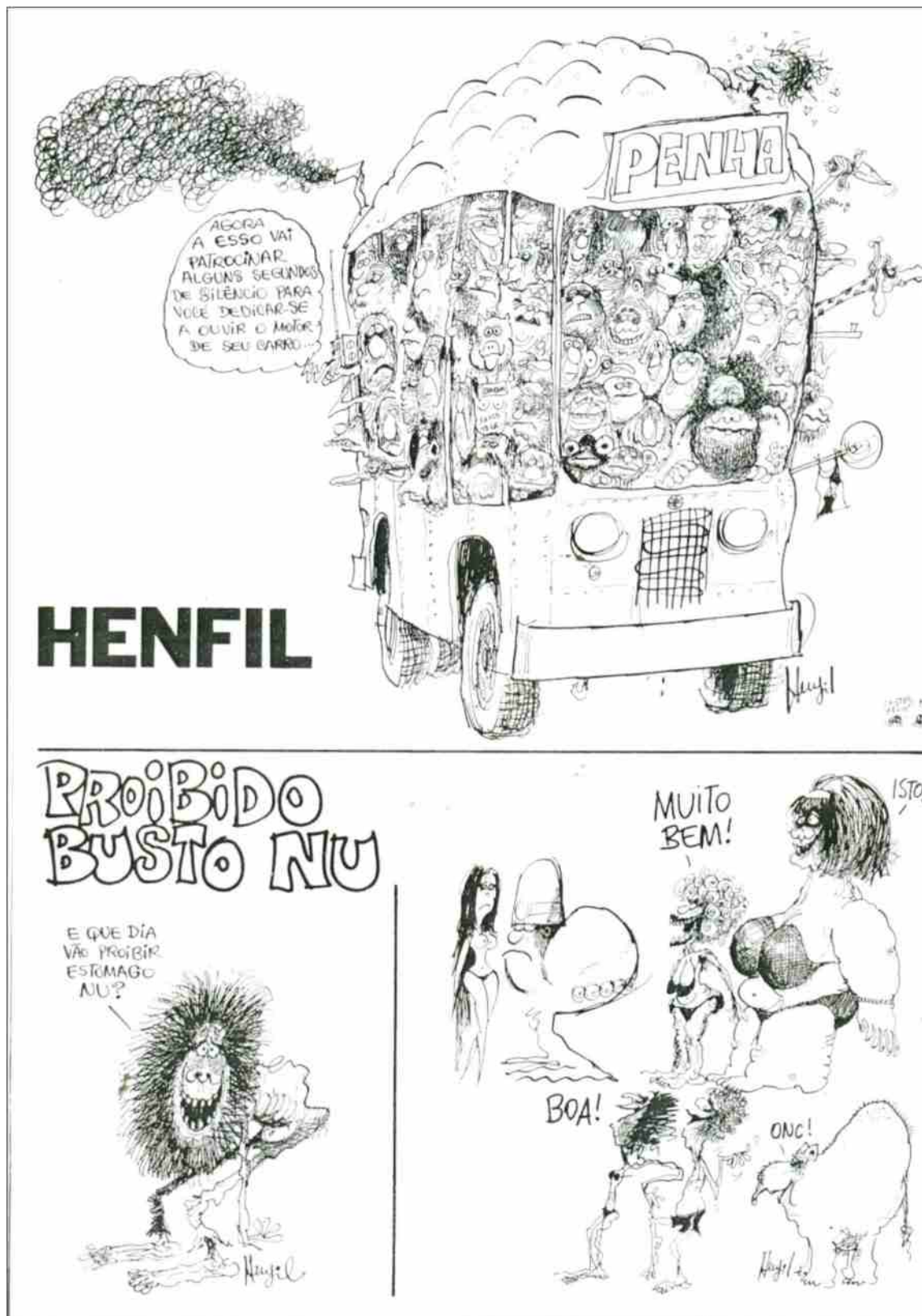


Figura 37 – “Ônibus lotado”

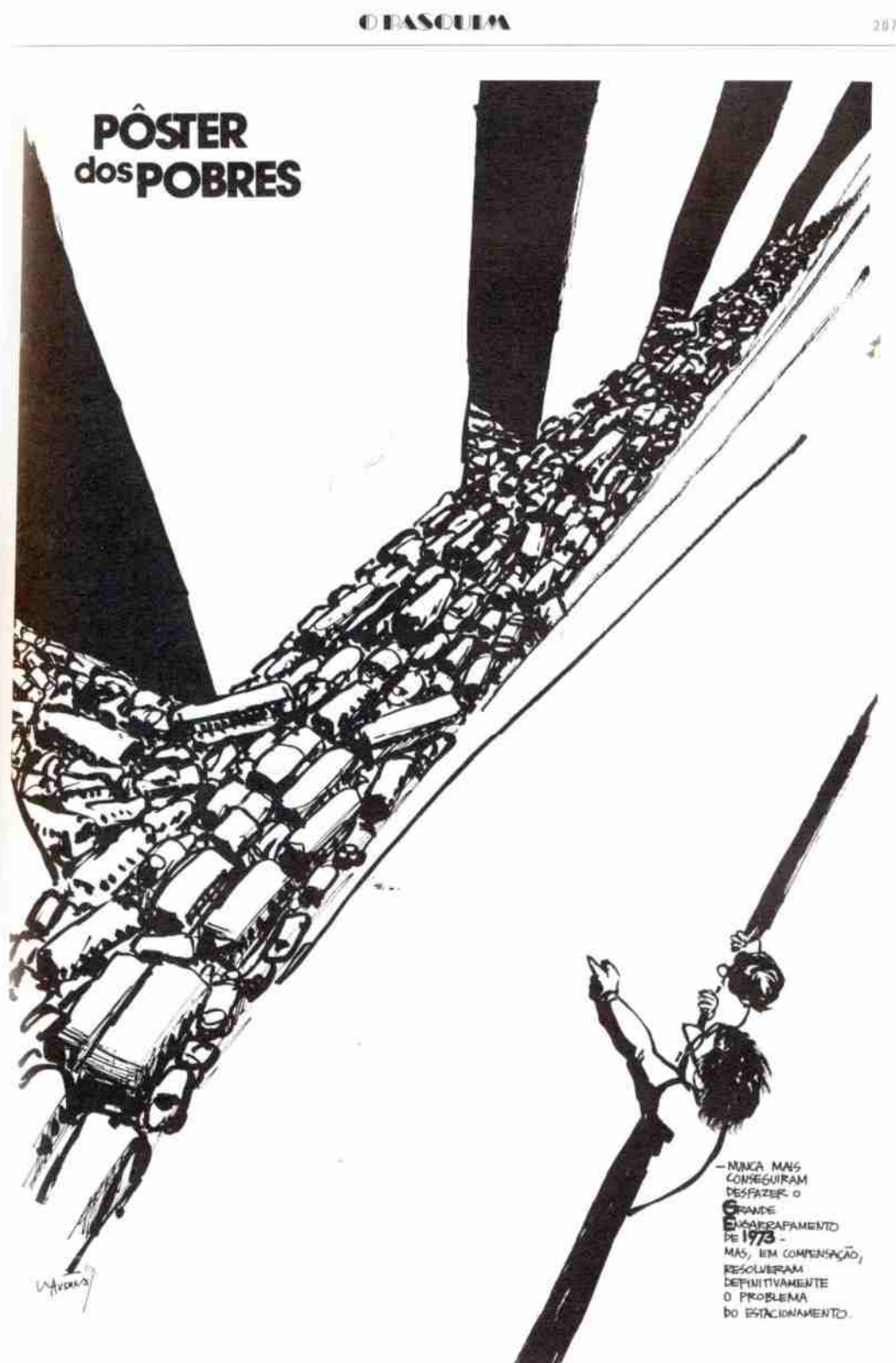
Autor: Henfil



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.2 (1972-1973)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 140. (*O Pasquim*, n. 173, 24 out. 1972).

**Figura 38** – “Transito/engarramento”

Autor: Claudius



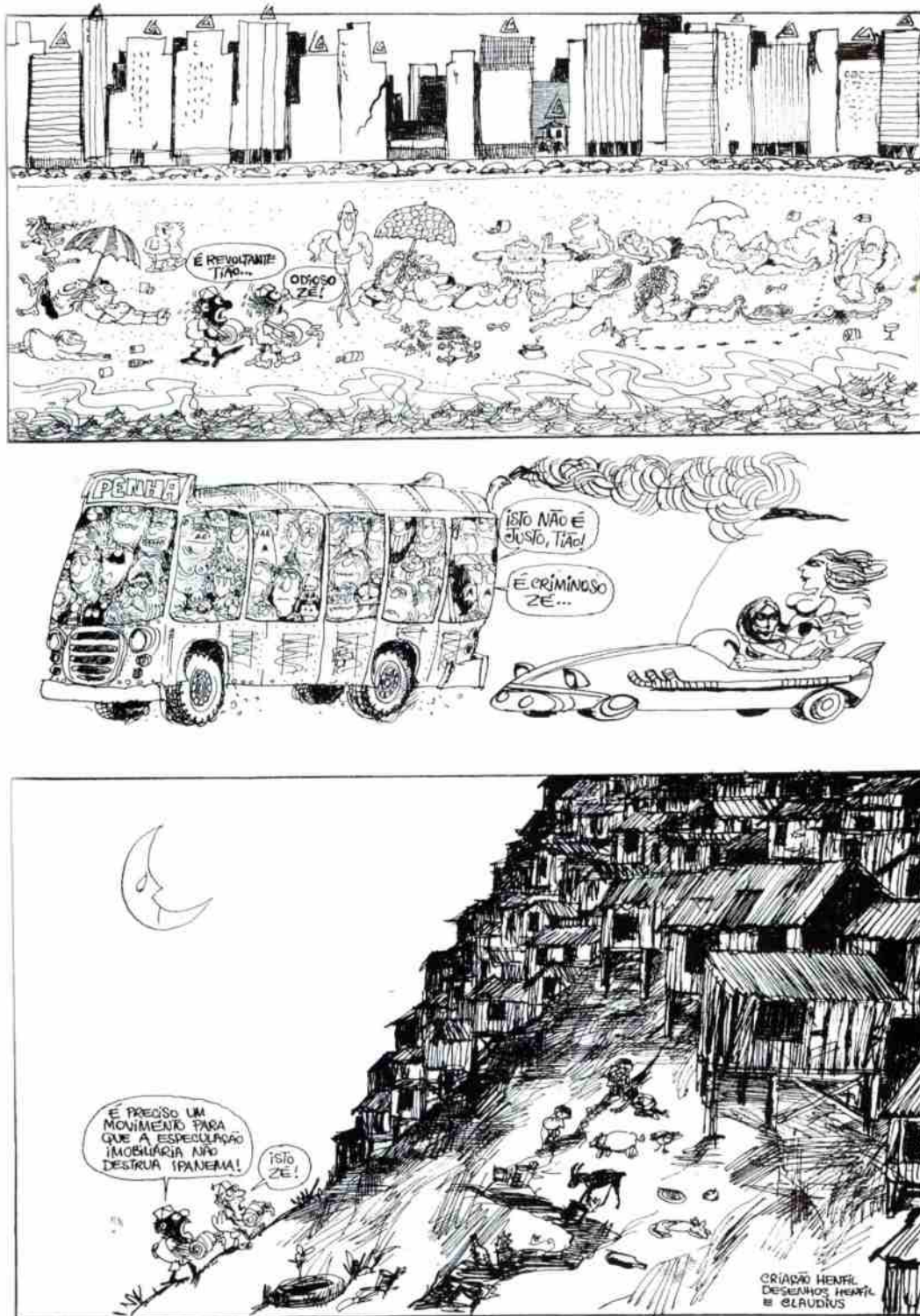
**Fonte:** AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.3 (1973-1974)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 207. (*O Pasquim*, n. 222, 2 out. 1973).

**Figura 39 – “Favela”**

Autor: Henfil/Claudius

O PASQUIM

217



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.2 (1972-1973)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 217. (*O Pasquim*, n. 183, 2 jan. 1973).

## 5.2 INSTRUMENTOS IDEOLÓGICOS DE COERÇÃO

Neste tópico, as três charges analisadas são exemplares que mostram de que maneira os instrumentos coercivos de repressão foram tratados pelo jornal *O Pasquim* mediante os gêneros discursivos iconográficos de humor.

O desrespeito à dignidade humana, portanto, contrariando a “declaração universal dos direitos humanos”<sup>35</sup>, praticado com repressão de ordem física e psicológica, tais como perseguição, prisão, tortura e morte contra pessoas que discordavam da ideologia do regime, como já mencionado, foi uma realidade que marcou o período histórico da ditadura civil-militar no Brasil.<sup>36</sup>

A viabilização do projeto ditatorial implicou a montagem, desde os primeiros dias do golpe de 64, de uma complexa e ampla máquina de repressão política. Esta máquina, eufemisticamente denominada ‘comunidade de informação’, era encabeçada e centralizada pelo SNI (Serviço Nacional de Informações), envolvendo diversos organismos militares e policiais como os centros de informação das Forças Armadas – CISA (Centro de Informação Social da Aeronáutica), Cenimar (Centro de Informação da Marinha) e CIE (Centro de Informação do Exército) –, a Polícia Federal e as polícias civis e militares estaduais (HABERT, 1996, p. 27).

O regime tinha como meta eliminar a política de esquerda e isso implicava dar fim aos líderes e militantes de partidos, movimentos e sindicatos, bem como pessoas que, por alguma ação intelectual ou artística, manifestava-se contrária ao poder.

Desmesuradamente os condutores da ditadura labutavam para mostrar que a sua noção de ordem social era produto dos anseios da maioria da população. Nestes termos, o regime insistia em que ele possuía todos os elementos que permitiam a sua

---

<sup>35</sup> A Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada pela Organização das Nações Unidas em 1948, prescreve: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos” (Artigo 1º). “Todos os seres humanos podem invocar os direitos e as liberdades [...] sem distinção alguma, nomeadamente de raça, de cor, de sexo, de língua, de religião, de opinião política ou outra [...]” (Artigo 2º). “Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal” (Artigo 3º). “Ninguém será submetido à tortura nem a penas ou tratamentos cruéis, desumanos ou degradantes” (Artigo 5º). “Ninguém pode ser arbitrariamente preso, detido ou exilado” (Artigo 9º). “Toda a pessoa tem direito, em plena igualdade, a que a sua causa seja equitativa e publicamente julgada por um tribunal independente e imparcial que decida dos seus direitos e obrigações ou das razões de qualquer acusação em matéria penal que contra ela seja deduzida” (Artigo 10º) (LEITE, 2011, p. 13).

<sup>36</sup> “Em 1969, sob o comando do II exército, em São Paulo, surgiu a Operação Bandeirante (OBAN), cuja finalidade era centralizar o combate às esquerdas, criada com recursos de órgãos já existentes e com contribuições financeiras de grupos empresariais nacionais e internacionais. A OBAN transformou-se num dos mais conhecidos centros de tortura do País e serviu de modelo aos DOI-CODIs (Departamentos de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna), o primeiro em São Paulo, outros depois implantados em várias cidades” (HABERT, 1996, p. 27).

identificação com o povo. Ao pressupor que havia esta identificação, os militares circunscreviam a ação de todos à sua ação. Assim, tudo o que estava fora deste limite deveria ser decididamente repellido e/ou eliminado (REZENDE, 2001, p. 4).

As duas charges de autoria de Jaguar “Homem preso” e “Processo sumaríssimo” (Figura 40, p. 136), na mesma página do jornal, têm como tema a repressão praticada pela ditadura civil-militar no Brasil no início da década de 1970, após o Decreto do AI-5.

O primeiro quadro, ocupando três quartos da página, uma peça da coluna intitulada “Joias do pensamento liberal”, mostra um homem preso em uma cela penitenciária. O prisioneiro faz pequenos sinais de três traços, como uma letra “H” maiúscula, na parede, sugerindo a contagem dos dias em que está preso.

A interpretação é reforçada, por sugestão conotativa, pela frase: “Nada como um dia depois do outro”, escrita logo abaixo do desenho. Caso seja esta a intenção do autor, ainda fica uma dúvida: os dias estariam sendo contados por meio de cada sinal composto de três traços com forma da letra “H” maiúscula ou pelo sinal simples de apenas um traço? Se for pela primeira sugestão, o homem encontra-se preso há 276 dias, aproximadamente nove meses, caso seja pela sugestão do sinal com traço simples, o número de dias eleva-se para 828 dias, cerca de dois anos e três meses. O aspecto físico do homem sugere que ele se encontra preso há muito tempo. Ele tem barbas e cabelos excessivamente compridos e roupas muito desgastadas. Mas, independente do tempo decorrido, o que mais importa é a sua relação com o contexto, que é o que gera a leitura crítica.

Outro detalhe rico em significado é a pequena e única janela com grades no alto da parede por onde uns poucos raios de sol iluminam a cela. Janela e luz assumem papéis simbólicos. Somente pela luz de cada dia é possível mensurar o tempo, uma vez que não há outra forma de contato com o mundo externo, nem mesmo sinal de que o homem usa relógio. Pelo recurso da metáfora, janela e luz são símbolos de esperança que também está implícita (informação indireta), novamente, pelo nível conotativo. A janela tem significado antagônico. Aberta, significa “ligação entre interior e exterior” (LURKER, 2003, p. 361), e janela com grade remete à prisão. A janela é um símbolo bíblico de significado complexo: “simboliza penetração, possibilidade e distância”, ainda pode simbolizar o próprio ser humano, portanto, a consciência (ROSA, 2009, p. 66).

Segundo Braga, as criações de Jaguar da série “Joias do pensamento liberal” funcionam pela “[...] desconstrução de um lugar-comum; desvendamento da falsidade do ‘bom senso’ liberal” (1991, p. 164). Observa-se que a frase: “Nada como um dia depois do

outro”, que é um dito popular, lugar-comum, para referir-se que ‘um dia, mais cedo ou mais tarde, a verdade aparecerá’, ‘a justiça será feita’, ‘melhores dias virão’, ‘as dificuldades vão acabar’, “o tempo dará a resposta”, enfim, qualquer que seja a interpretação, quando aplicada ao contexto retratado pelo desenho, assume sentido crítico em relação ao terrorismo hipócrita praticado pela ditadura. Há sinal de esperança de que a realidade vai mudar. Há uma luz de sol nas manhãs que podem ser contadas.

A segunda charge (Figura 40, p. 136), ocupando um quarto da página, consiste na reprodução de uma notícia de jornal, sem crédito, com os dizeres “Deu no jornal” (em caixa alta) e título da notícia “Novo Código trará processo sumaríssimo”. O desenho mostra um policial chutando um homem enquanto diz “esteje preso” (observar o deboche pela conjugação do verbo), ao passar pelo tribunal, sumariamente, o juiz diz “culpado”, entrando diretamente na cela penitenciária superlotada de pessoas presas. O recurso utilizado para os dizeres é o “balão de fala”, o mesmo usado nas histórias em quadrinhos (HQ), que também é elemento constitutivo dos gêneros charges e cartuns.

Os desenhos, de forma direta, tratam do assunto genericamente. Nenhuma pessoa em especial é identificada iconograficamente, ou seja, não há caricatura que mostre a fisionomia da pessoa, e há relatos sobre uma prática comum no período ditatorial, a prisão sumária de artistas, jornalistas, escritores e políticos de esquerda e que não podia ser denunciada pela imprensa. Trata-se, portanto, de uma questão que deve ser tratada como política. Observa-se, ainda, que os cartuns foram publicados apenas dois meses após a saída dos editores do jornal *O Pasquim* da prisão, no dia 31 de dezembro de 1970, portanto, poderá haver correlação, uma vez que os fatos que ligavam de alguma forma o jornal com a repressão ou a censura transformavam-se em farto material, o que já identificamos como recurso metalinguagem.

Sabemos que o regime civil-militar utilizou muitos instrumentos de coerção ideológica para silenciar seus opositores, neste sentido, os dois exemplos de gêneros discursivos iconográficos de humor, identificados como charge, têm correlação com o contexto sócio-histórico da década de 1970. Uma questão que pode ser levantada é que a ditadura civil-militar, em nome da “Lei de Segurança Nacional”, para a qual “[...] todo cidadão, em princípio, é um suspeito” (MARTINS, 1986, p. 56), aboliu *habeas corpus*. Como explica Habert:

[...] todo este processo [ditatorial] foi garantido por um aparato de repressões políticas que se abateu sobre todas as manifestações de oposição ao regime, tendo como alvo principal os movimentos operário, camponês, estudantil e as

organizações de esquerda. Houve centenas de prisões e muitos militantes destes movimentos e organizações foram mortos (1996, p. 9-10).

Em termos de teoria da linguagem, demarcaremos os conceitos de citação, conotação e denotação utilizados nesta análise, e em outras que aparecerão no decorrer do trabalho, como recursos importantes para produção e interpretação do sentido discursivo. Nas charges, observa-se o recurso da citação direta. Na primeira, há a apoderação da frase de domínio popular, portanto, sem autoria: “Nada como um dia depois do outro” e, na segunda, a citação literal, sem menção de autoria e fonte, de um trecho de jornal.

No conceito de função referencial da linguagem, Jakobson (2011) afirma existir dois níveis de linguagens: o denotativo e o conotativo.

O denotativo é o sentido convencional. Samira Chalhub explica que o denotativo “[...] tenta uma relação e uma aproximação mais direta entre o termo e o objeto” (1987, p. 10). O sentido de denotação é o que a palavra ou a imagem revela explicitamente, de forma clara, direta, objetiva, sem ambiguidade. Frank Neveu esclarece que a mensagem denotativa é “[...] entendida como significação invariável e não subjetiva do signo” (2007, p. 94). A linguagem que visa organizar os signos em função do sentido no nível denotativo é chamada por Jakobson (2011) de “função referencial” e se encontra presente nos gêneros de discursivos de informações diretas. Os gêneros discursivos iconográficos de humor, como já indicado, revelam-se pelos traços de iconicidade.

O segundo nível de linguagem, o conotativo ou “linguagem figurada”, como explica Chalhub, acontece quando “[...] um signo empresta sua significação para dois campos diversos, uma espécie de transferência de significado que busca relações por semelhança” (1987, p. 9). Explicando, uma palavra ou uma expressão é usada para denominar coisas diferentes, que, porém, assemelham-se em algum aspecto. O sentido de conotação é sugerido implicitamente (subjetivo/subentende-se), portanto, é o mesmo usado na forma estética ou forma poética. Segundo Neveu, “[...] tem como característica fundamental a variabilidade” (2007, p. 79).

Ser preso por qualquer um desses órgãos significava, invariavelmente, a tortura e, para muitos, a morte. Os assassinatos eram encobertos com versões falsas de ‘atropelamentos’ ou ‘morte em tiroteio’, que eram divulgadas pelos meios de comunicação. Ou simplesmente as autoridades negavam ter feito as prisões (HABERT, 1996, p. 28).

A charge “Guilhotina” (Figura 41, p. 137), de autoria de Claudius, remete à questão da repressão e da pena de morte no Brasil ditatorial. Muitos quadros no Jornal *O Pasquim* fizeram referência à guilhotina, o horror da Revolução Francesa. Mais uma vez,

assim como a forca aqui, a guilhotina está posta no centro de uma praça na cidade de Ouro Preto (MG). A prática da pena de morte no Brasil foi abolida, seu último registro é de 1889, no contexto da Proclamação da República. Pelo fato de que, durante o período da ditadura civil-militar no Brasil, muitas pessoas foram torturadas e até mesmo executadas, a interpretação da guilhotina aparece na charge como símbolo de tortura, morte e desaparecimento de pessoas no referido período. O desenho foi publicado em 1976, um ano após a morte do jornalista Vladimir Herzog<sup>37</sup>, um dos símbolos da luta pela democracia e pela liberdade no Brasil e, para levantar a questão da pena de morte, um debate que dividia a opinião pública, como podemos notar pelos brados e comentários do público presente na praça, pelo recurso dos balões de fala. Observa-se que a sociedade se divide em favoráveis e admiradores do método, favoráveis e descontentes com o método, lamentando o instrumento arcaico, e os desfavoráveis com a prática insana do regime. A estrutura composicional da charge, que mostra a guilhotina na praça pública de uma igreja católica, conota a mancha da “inquisição” religiosa e o apoio de alguns segmentos da igreja ao regime civil-militar. Pela metáfora, morte associada à cidade de Ouro Preto, remete-se ao mártir político e símbolo da liberdade, Tiradentes.

As três charges analisadas neste tópico mostram que o Jornal *O Pasquim* conseguiu passar pela censura algumas vezes e publicar opiniões críticas sobre a terrível onda de tortura que assolava o Brasil na década de 1970. Mostram que, como aponta Rezende, havia uma prática

[...] justificada de repressão a determinados grupos que se negavam a identificar-se com o regime em vigor. Portanto, tudo o que estava fora dos limites desta relação de identificação em quaisquer campos (objetivo e/ou subjetivo) estava sujeito ao controle, rechaçamento e até eliminação. O regime só admitia, então, aquilo que estava absolutamente integrado ao seu controle num processo de geração contínua de uma ampla consonância com seus propósitos nas mais diversas esferas da vida social (2001, p. 4-5).

---

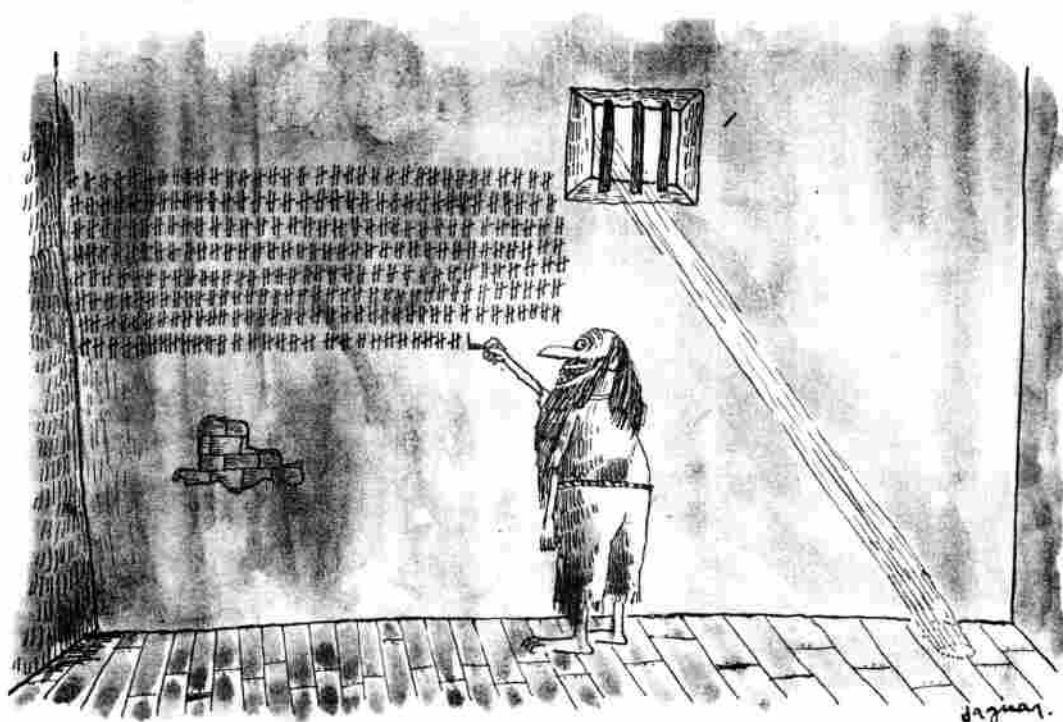
<sup>37</sup> Nota de rodapé 7, página 26.

Figura 40: “Homem preso” e “Processo sumaríssimo”

Autor: Jaguar

# JAGUAR

JÓIAS DO PENSAMENTO LIBERAL



“Nada como um dia depois do outro”

## DEU NO JORNAL jaguar.

### Novo Código trará processo sumaríssimo

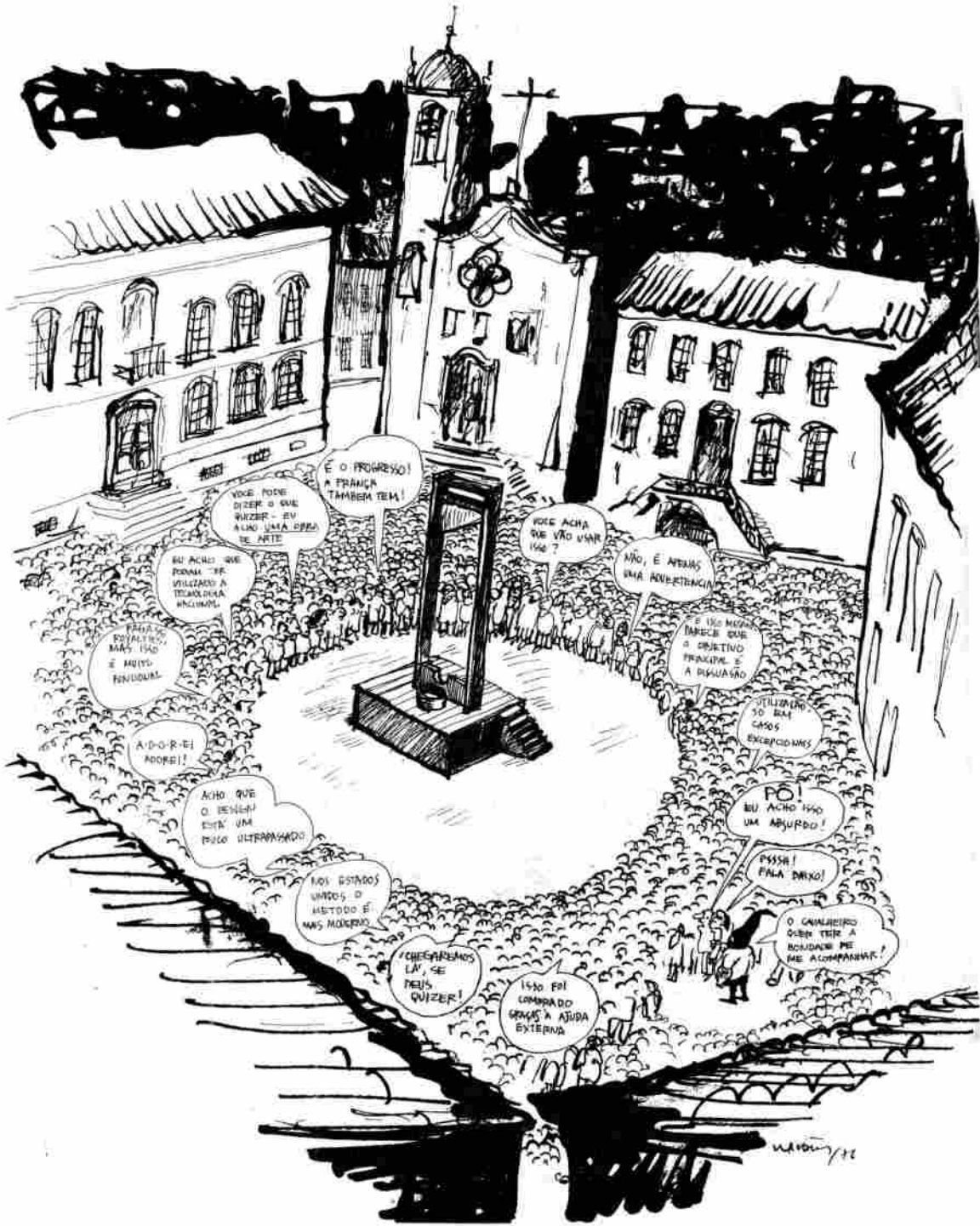
O processo sumaríssimo, no qual o juiz profere a sentença na presença das partes após 20 minutos de audiência, em casos de contravenções ou crimes com penas máxima de um ano de detenção, foi introduzido no projeto original do Código de Processo Penal, que agora se encontra em fase de redação final.



Figura 41 - "Guilhotina"

Autor: Claudius

**CLAUDIUS**



### 5.3 CRÍTICA AO APOIO DA SOCIEDADE CIVIL

Neste tópico, os oito exemplares de charges analisadas mostram de que maneira a sociedade que apoiou o regime civil-militar foi representada pelo jornal *O Pasquim* por meio dos gêneros discursivos iconográficos de humor. O apoio nacional da sociedade ao regime se manifestou por ações individuais de intelectuais, artistas, jornalistas, grupos organizados, entidades, imprensa, empresários, setores religiosos, etc. Para Maria José de Rezende,

[...] a adesão ao regime não era uma preocupação somente dos militares, mas, também, de outros segmentos sociais do grupo de poder. A busca de aceitabilidade para o regime contou, então, com o empenho dos seus diversos componentes e através dela tornou-se possível apreender o processo de imbricação e de distanciamento entre os interesses e seus valores (2001, p. 7-8).

O grupo de poder ditatorial instalado no período de 1964 a 1985 não estava representado somente por militares, mas fora constituído, articulado e apoiado por diversos setores da sociedade civil, tais como, empresários, setores conservadores da igreja, intelectuais de direita e do cenário cultural. No domínio do poder, como explica Rezende, agregavam-se:

A tecnoburocracia civil que possuía em seu quadro tanto representantes diretos do grande capital [...]. Outros atores sociais que participavam dos mecanismos decisórios no interior do governo e/ou Estado e que utilizavam de diversos canais políticos para fazer prevalecer seus valores e interesses [...]. Representantes de partidos políticos que expressavam de diversas formas os seus compromissos com os setores [...] atuando no Congresso. (2001. p. 8).

Como observa Malta: “[...] os militares associados ao imperialismo, a banda podre da burguesia nacional e as velhas oligarquias rurais, impuseram um regime político ditatorial, que não só reprimiu, mas também extinguiu pelo uso da força os grupos a que eles se opunham” (2011, p. 30). Bueno complementa: “[...] a Marcha da Família com Deus pela Liberdade<sup>38</sup> foi um sinal ainda mais impressionante de que a classe média e as ‘forças

---

<sup>38</sup> “Cerca de meio milhão de pessoas saíram às ruas em 19 de março de 1964, em São Paulo, para, ao fim e ao cabo, clamar pela derrubada do governo constitucional de Jango. Embora a Marcha da Família com Deus pela Liberdade fosse o sinal definitivo de que grande parte das classes média e alta do Brasil – representadas pela burguesia paulista – era francamente favorável ao golpe, as grandes manifestações públicas seriam virtualmente banidas depois que os militares tomaram o poder. Não antes, porém, de o Rio de Janeiro ‘ecoa’ a marcha paulista: no dia 2 de abril de 1964, com a vitória dos militares já assegurada, cerca de um milhão de pessoas saiu às ruas para saudar o novo regime. Foi a ruidosa “Marcha da Vitória” [...]” (BUENO, 2010, p. 378).

reacionárias’ estavam unidas, temerosos e, acima de tudo, prontas para a ação. [...] a Marcha da Família foi o aval civil para o golpe militar” (2010, p. 377-378). Complementa Dreifuss:

Os jornais publicavam seus artigos e informações. Para alcançar essa extensão de atividades variadas, o IPES alistava um grande número de escritores profissionais, jornalistas, artistas de cinema e de teatro, relações públicas, peritos da mídia e publicidade. O complexo IPES/IBAD também era capaz de articular e canalizar o apoio de algumas das maiores companhias internacionais de publicidade e propaganda, criando, assim, uma extraordinária equipe para manipulação da opinião pública. Jornalistas profissionais se integravam no esforço geral como ‘manipuladores de notícias’ e propagandistas, trabalhando, sobretudo, através das unidades operacionais dos grupos de Opinião Pública, Estudo e Doutrina e Publicações. Escritores, ensaístas, personalidades literárias e outros intelectuais emprestavam o seu prestígio, escrevendo e assinando, eles próprios, artigos produzidos nas ‘estufas políticas e ideológicas’ do complexo IPES/ABAD (1987, p. 232-233).

Para Beatriz Kushnir, “as manifestações de parcela da sociedade civil que clamavam por mais controle demonstravam que a tesoura e os cortes respondiam aos anseios de parte dos brasileiros, durante o tempo em que estiveram em vigor no período pós-1964” (2006, p. 47).

Um dos recursos utilizados pelo jornal *O Pasquim* para expressar sobre posicionamentos contrários à ditadura civil-militar ou falar de assuntos que pudessem ser censurados foi o uso dos gêneros discursivos iconográficos de humor. Este recurso serviu de espaço adequado para este fim, que, por meio da criatividade, muita coisa foi revelada. Uma das maneiras de atacar o regime, por exemplo, consistia em expor publicamente o nome de artistas, jornalistas, apresentadores, esportistas e intelectuais com posição ideológica favorável ao regime. Destacamos algumas peças dessa natureza que se tornaram emblemáticas.

Henfil foi o autor que mais usou o recurso e para tanto criou várias séries com personagens esdrúxulos como “Tamanduá”, “Cabôco mamadô”, entre outros. O Tamanduá é uma espécie que suga o cérebro das pessoas para conhecer o que elas guardam no pensamento. A vitória da seleção brasileira em 1970 rendeu muita propaganda para o regime ditatorial. Os jogadores foram transformados em mitos patrióticos. Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, no auge de seu *status* de atleta e homem midiático, por suas posturas políticas e atitudes polêmicas, não tardou aparecer como vítima do Tamanduá e do Cabôco mamadô. No exemplar escolhido, Henfil, como em todos os seus trabalhos, assume a autoria na apresentação, “Henfil apresenta a besta do apocalipse que assola o país! O chupador de cérebro! Com vocês... o Tamanduá” (Figura 42, p. 148). A charge, elaborada numa sequência de sete quadros, expõe o atleta por sua visão e posturas em relação à política e à negritude. No

sexto quadro da charge, é revelado o desejo do jogador de ser branco, funcionando como uma metáfora para “classe dominante”, uma vez que o povo brasileiro é constituído em grande parte por afro-descendentes. No discurso da charge, Pelé renega sua origem de povo e afrodescendente. No quarto quadro, é lembrado que Wilson Simonal foi vítima da charge anterior.

A capa do jornal *O Pasquim*, edição 123, tendo como manchete a seguinte frase: “Revelado afinal: o dono do cérebro de Nelson Rodrigues” (Figura 43, p. 149), com uma ilustração amorfa que sugere um monstrego. O escritor, teatrólogo e cronista Nelson Rodrigues (1912-1980) foi alvo do jornal por várias vezes com o objetivo de mostrar, simbolicamente, membros da sociedade civil que se posicionavam a favor das ideologias do regime. No cenário da ditadura, era comum o confronto entre intelectuais de direita e de esquerda em atuação nas universidades, nos partidos, nos sindicatos, na imprensa e na vida artística cultural. Nelson Rodrigues, em suas crônicas publicadas no jornal *O Globo*, posicionara-se como um declarado anticomunista e a favor da ditadura civil-militar. Por esse fato, Nelson Rodrigues foi escolhido pelo jornal *O Pasquim* como símbolo dos artistas e intelectuais reacionários, gerando, inclusive, conflitos entre os dois segmentos políticos. O confronto tornou-se um capítulo de muitas páginas da história do jornal *O Pasquim* e do próprio humor no Brasil.

A série “Tamanduá” chega ao fim com o aparecimento da série “Cabôco mamadô”, na edição 129, de 21 de dezembro de 1971, causando muita polêmica, entre eles, está uma charge em que Elis Regina (Figura 44, p. 150) rege o coro dos mortos-vivos, que era formado por Roberto Carlos, Tarcísio Meira, Glória Menezes, Pelé (sugerido pelo número 10), Paulo Gracindo e Marília Pêra, cantando o Hino Nacional. O Cabôco mamadô faz a segunda voz, cantando: "Menina vai, com jeito vai, senão um dia, a casa cai!" O que levou Henfil a criar a charge foi o fato desse grupo de celebridades ter cantado o Hino Nacional no show de abertura da III Olimpíada do Exército de 1972.

Curiosamente, o quadro de apresentação “E agora, numa exclusividade do cemitério dos mortos-vivos”, pelo “Cabôco mamadô”, sugere que a charge com Elis Regina tem um caráter especial, justificado pelo fato de a cantora ser admirada pelo grupo de esquerda, pelo pessoal do jornal *O Pasquim* e pelo autor da charge, mas, naquele momento, com aquela atitude, ela havia decepcionado. No segundo quadro em que Elis está regendo o coral, há um trocadilho como o nome da cantora, que é modificado para Elis Regente e, no último quadro, Marília Pêra, inspirado no sobrenome da atriz e cantora, é remetida à Carmen Miranda com frutas tropicais, como bananas e um enorme abacaxi na cabeça, uma forma de

citação direta por analogia. Outra citação direta é a primeira voz do coral que representa o Hino Nacional por partitura (códigos) musical, porém somente identificada com relação ao contexto, o fato em si. Uma terceira citação, também, direta, é a marchinha “Com jeito vai”, de autoria de Braguinha (João de Barro) (1907-2006), conhecida na voz da cantora Emilinha Borba. São exemplos de apoderação, uma vez que as autorias não são mencionadas.

É um caso típico, entre muitos recorrentes, da carnavalização, proposta por Bakhtin, que ocorre em vários níveis. Primeiramente, as personagens da charge de Henfil, em especial a protagonista Elis Regina, são caricaturadas e postas no cemitério para cantar o Hino Nacional que, por sua vez, é rebaixado, por ser símbolo ideológico e ufanista, e que, civicamente, não pode ser contestado e louvado com absoluto respeito. A presença da marcha carnavalesca “Com jeito vai” dá o tom final da carnavalização. O Hino Nacional é duplamente carnavalizado: é cantado no cemitério dos mortos-vivos, portanto rebaixado aos extremos, ao mesmo tempo em que é executado com uma segunda voz, contraponto musical polifônico, com a marcha de carnaval cantada pelo “Cabôco mamadô.” A primeira estrofe da canção, “Menina vai, com jeito vai...”, é uma mensagem dirigida à cantora.

No processo, acontece o destronamento da ideologia da ditadura civil-militar e, por metáfora e alegoria, da sociedade que apoia o regime. A polêmica causada por essa série de cartuns e charges de Henfil confirma o potencial de síntese e crítica dos gêneros discursivos iconográficos de humor e revela que a crise criada pelo quadro atesta a eficácia, o poder de gerar conflitos e produzir sentidos ideológicos.

O processo de carnavalização de Bakhtin é explicado por Flores, Barbisan, Finatto e Teixeira:

Em sentido amplo, carnavalização remete a todo processo que faz uma alegre inversão do estabelecido e, assim, dessacraliza e relativiza os discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e o do imutável; deixa clara a sua unilateralidade e seus limites, descentra-os. A carnavalização permite que a consciência socioideológica passe a perceber esses discursos como apenas uns entre muitos e em suas relações tensas e contraditórias. (2009, p. 59).

A produção dos gêneros discursivos como a charge, a caricatura e o cartum é entendida, aqui, como expressão da cultura popular, portanto, em oposição à cultura culta que dita as normas oficiais. Neste sentido, ganha força a teoria do grotesco e da carnavalização (Bakhtin), que valoriza esses aspectos como elementos constitutivos da expressão popular, gerando uma tensão contra hegemônica, ou seja, de força em oposição aos costumes e ideologias vigentes. Trata-se de “[...] uma espécie de ‘segundo mundo’, com regras opositoras à seriedade da cultura oficial”, que, segundo Sodré (2002, p. 62), o teórico russo não tem uma

perspectiva negativa quanto ao grotesco, porque este é inerente à criatividade popular. “O grotesco implica um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estéticas com tudo aquilo que normalmente se classifica como cruel, vulgar ou grosseiro [...]” (SODRÉ, 2002, p. 62).

A carnavalização, no sentido do conceito de Bakhtin, é uma forma discursiva irônica, muito presente nos desenhos de humor com o objetivo de provocar e contestar discursos ideológicos hegemônicos.

[...] forma de refletir a realidade é muito típica de períodos de grande opressão quando os centralismos monológicos não conseguem mais ocultar o diálogo entre os diferentes registros artísticos da sociedade, entre as múltiplas vozes, populares e eruditas, que ressoam pelos vários cantos do espaço social (SOUZA, 2006, p. 55).

A carnavalização, rebaixamento ou destronamento, como mostra Bakhtin em suas teorias, foi um recurso abundantemente utilizado nos desenhos para criar o efeito humorístico de *O Pasquim* com o objetivo de provocar o embate ideológico. Como observa Braga (1991, p. 200):

Não podendo atacar diretamente o regime, trata de ridicularizar uma série de outros fatos sociais coerentes com a lógica do sistema: moral e costumes de classe média, problemas urbanos, atos de pessoas [...]. A eficácia crítica é provavelmente decorrente de um rebaixamento (a nível de achincalhe) de temas a que nossa cultura jornalística atribui o qualificativo de graves. A carnavalização desses temas desarma a fachada de seriedade forçada que os sustenta, e abre espaço para a percepção do ridículo, da falsidade, ou do absurdo de algumas decisões ou de certas realidades políticas.

Oliveira evidencia que “[...] o Pasquim utiliza um estilo carnavalizado, estabelecendo outras maneiras de expressar-se, unindo comunicação e crítica, através de um discurso que desrespeita as regras em favor do livre contato entre valores e idéias” (2007, p. 72). Braga, por sua vez, esclarece que “o nível humorístico é obtido pela fusão de objetos considerados de natureza diferente: política e sexo, política e carnaval, prostituição e censura” (1991, p. 170).

Seguindo o mesmo recurso de explorar nomes de personalidades que publicamente faziam apologia aos militares ou que, por incidente ou atuação profissional, revelavam o não engajamento na luta contra a ditadura civil-militar, Henfil continuou enterrando no “Cemitério dos mortos-vivos do Cabôco mamadô”.

A charge publicada no jornal *O Pasquim* “Meu cemitério só tem mortos-vivos” (Figura 45, p. 151) é outro exemplar bastante significativo dessa maneira de fazer crítica. No cemitério dos mortos-vivos mostrado aqui, foram sepultadas várias celebridades da

época que tiveram atuação favorável ou duvidosa em suas posturas políticas ou atuações em relação ao regime. Vejamos que estão representados, pela lápide de cada túmulo, alguns nomes que, na época, eram convictos ou estavam ligados de alguma forma com a ditadura civil-militar. Na lista do “Meu cemitério só tem mortos vivos!”, como é dito em um balão de fala, pelo personagem “Cabôco mamadô”, estão Flávio Cavalcanti (apresentador de TV, *Tupi e Band*, pela sua postura conservadora), Hebe Camargo (ex-atriz e apresentadora no SBT, pela sua participação na “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”), Nelson Rodrigues (escritor dramaturgo, cronista e comentarista, amigo de militares aos quais fazia elogios em suas crônicas no jornal *O Globo*), Os Incríveis (banda de música da Jovem Guarda, que fez sucesso com a música “Eu te Amo Meu Brasil”, de autoria de Don e Ravel, com os famosos versos “Eu te amo meu Brasil, eu te amo. Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil. Eu te amo meu Brasil, eu te amo. Ninguém segura a juventude do Brasil.”), Wilson Simonal (cantor de muito sucesso que foi acusado de colaborador do DOPS), Gilberto Freyre (sociólogo, eleito para a Assembleia Constituinte em 1946 pela UDN, e apoiou o golpe em 1964), Amaral Netto (político pela Arena e PDS, jornalista, repórter, por defesa de obras dos militares em seu programa “Amaral Netto, o Repórter”, na *Rede Globo*), Jean Manzon (fotojornalista e diretor de fotografia que trabalhou para Getúlio Vargas e para o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES, de orientação de direita anti-comunista, e uma das bases do regime militar, patrocinado por empresários – os cerca de 900 documentários produzidos por Manzon com elogios aos militares foram exibidos durante a ditadura civil-militar nos cinemas, em que a exibição era obrigatória.), Zagallo (a vitória da seleção brasileira em 1970, tendo Zagallo como técnico, foi explorada pela propaganda do regime com os *slogans* “Ninguém segura este país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”), Raquel de Queiroz (escritora, apesar de seu passado como militante filiada ao Partido Comunista – PC, apoiou o golpe de 1964, amiga de Castelo Branco).

Aparecem ainda na lista dos “mortos-vivos” nomes de quem nada se conhece e mesmo que tenham sido censurados e punidos pela ditadura civil-militar por irreverência, mas cuja arte foi considerada alienante<sup>39</sup>. Entre eles Érlon Chaves (cantor,

---

<sup>39</sup> Do final da década de 1950 a 1970, a esquerda no Brasil, seguindo as experiências do realismo socialista ideologicamente desenvolvido na União Soviética a partir de 1935, reconhecia a produção cultural, literatura, teatro, cinema e música, que se apresentava com viés revolucionário, de alguma forma engajada na perspectiva das transformações políticas e sociais. O artista precisava se engajar nas causas, caso contrário, era considerado alienado. Nos final da década de 1960 e durante a década de 1970, a causa era o combate à ditadura militar, anistia, culminando com a reivindicação pelas eleições diretas na década de 1980. Nesse contexto, surgiram inúmeros movimentos culturais e estéticos no Brasil.

pianista e maestro, autor de várias músicas de sucesso), Carlos Imperial (cineasta, ator, produtor musical, colunista, jurado e apresentador da *TV Tupi*, foi vereador no Rio de Janeiro – PDT-1982 – e derrotado como candidato a prefeito – PDT-1985, Bibi Ferreira (atriz, cantora e apresentadora), Samuel Wainer (jornalista, proprietário e diretor do jornal *Última Hora*), Jece Valadão (ator), Clarice Lispector (escritora), entre outros. Nomes de pessoas ligadas à esquerda também eram mencionados pelos autores do jornal *O Pasquim*. Foi um dos trabalhos mais polêmicos de Henfil. Muitos nomes foram explorados mais de uma vez, como Hebe Camargo (Figura 46, p. 152), por exemplo.

A capa da edição número 174 do jornal *O Pasquim*, que precede o “Dia dos finados”, traz um cartum especial do “Cemitério dos mortos vivos”, de Henfil. A manchete “Os Finados do Cabôco Mamadô” (Figura 47, p. 153), com letras grandes que lembram velas queimadas, sendo a letra “i” uma vela em chama, o personagem leva flores ao cemitério e canta “Parabéns pra Vocês nesta data querida” pelo recurso do balão de fala. No cemitério estão *The Globe* (referência a *Rede Globo*), Adolfo Bloch (empresário da mídia, fundador da revista *Manchete* e *TV Manchete*), Don e Ravel, participantes do Festival Internacional da Canção – FIC – e muitos outros, inclusive alguns já enterrados outras vezes.

Henfil também enterrou no “Cemitério dos mortos-vivos” algumas categorias profissionais, identificadas como “Guia das profissões”, acusando-as de gananciosas e antiéticas, referindo-se sempre a elas como sociedades anônimas, como advogados S/A, psiquiatras S/A, arquitetos S/A, etc. No quadro em que o autor se refere aos economistas, cujo título é “Economistas no Cemitério dos Mortos-Vivos !!!” (Figura 48, p. 154), a crítica dirige-se a um homem gordo com óculos grandes e grossos. Trata-se da caricatura de Delfim Netto, professor de economia da Universidade de São Paulo (USP) e Ministro da Fazenda de 1967 a 1974, no governo Costa e Silva, tendo, inclusive, votado a favor do AI-5 em 1968. Neste quadro, o economista, por trabalhar com fórmulas numéricas, pensa que seus projetos “não mexem com as pessoas”, ou seja, não interferem na vida dos brasileiros.

Ao qualificar de “mortos-vivos”, denominação atribuída aos zumbis e monstros, se analisado metaforicamente, estas personalidades públicas são equiparados a seres místicos que são idênticos aos humanos, mas que não possuem sapiência, ou seja, não refletem ou fazem crítica sobre o que têm feito, no caso, o apoio prestado à ditadura civil-militar, sendo, inclusive, devido ao apoio recebido de pessoas influentes da sociedade da época que a denominação “ditadura civil-militar” tem sido mais adequada, segundo os historiadores que estudam o referido período histórico brasileiro. A morte simbólica é uma

forma de dizer que aqueles cidadãos são desprezíveis por não participarem na luta contra a ditadura, o que é reforçado pelo “Cabôco mamadô”, personagem criado por Henfil, dono de um cemitério em que são enterradas pessoas ligadas ao regime. Cabôco mamadô é um tipo de “patrulheiro ideológico”, enterrava no cemitério dos mortos-vivos todos que, de alguma forma, declaravam ser solidários ou cujo teor artístico parecia isento da causa contra o regime vigente.

Constatamos um caso em que o quadro desenhado é abstrato e responsável por parte da composição do discurso, mas, para construção de seu sentido, teve que ser associado a palavras (intertextualidade) e sua compreensão somente se processou após ser feita a ligação com as práticas dos nomes sugeridos e do contexto. Há quadros que funcionam como série, visto que, em alguns casos, um novo desfecho tem que ser aguardado, porque, no final do quadro, é anunciado: “Na próxima semana: a reincar-nação!”, finalizando com uma caveira.

A metáfora aparece nesta seleção de cartuns da série “Cabôco mamadô” de Henfil, que, como foi dita, é uma função de estilo de linguagem muito empregada pelo jornal *O Pasquim* tanto na escrita como nos gêneros discursivos iconográficos de humor, que faz aproximação de ideias por analogia. Outra função de estilo que aparece no quadro é o tipo de metonímia em que o recurso utilizado toma a parte pelo todo. No caso, pessoas civis são tomadas como sociedade que apoia a ditadura civil-militar, funcionando como representantes. As explicações sobre o papel das figuras de linguagens metáfora e metonímia são apresentadas pela teoria de Jakobson, como já demonstrada.

Teoricamente, ainda discutimos a relação entre símbolo, ideologia e representação. O símbolo pode ser expresso como inventário da abstração humana. Três acepções reflexivas que trabalham com a noção de símbolo nos emprestam subsídios para a nossa análise. Todas apresentam uma interessante associação entre imagem cultural e símbolo. Para Giacomantônio, “em determinadas imagens, o simbolismo [...] é tão marcado e evidente que a própria mensagem adquire um papel simbólico, perdendo os valores que a ligam ao contexto particular em que fora colhida” (1981, p. 46). Um símbolo, Isaac Epstein comenta, “[...] nunca é completamente esclarecido explicitamente [...] sempre há um resíduo implícito. Em todo símbolo ou toda relação simbólica deve haver alguma forma de semelhança” (2000, p. 68).

Para Isaac Camargo,

[...] as imagens são simbólicas quando retêm em si, elementos que vão além da simples referência material e visual. Os sentidos simbólicos não são apreendidos da

imagem em si, mas sim do estatuto ideológico convencionando e atribuído a um tipo, ou imagem em especial. A cultura, no meio social, incumbe-se de atribuir e coletar sentidos mais ligados ao ativismo humano do que as pertinências das imagens (1999, p. 24).

A relação imbricada entre os termos imagem, contexto, símbolo e ideologia remete ao conceito de representação. Para Bakhtin (1997), a representação é sempre construída dentro de contextos sociais, históricos e culturais e relaciona-se com políticas e ideologias. Observamos uma particularidade do confronto ideológico. Esse tipo de recurso utilizado por Henfil, de acusar, nomeando pessoas em seu trabalho, revela a existência de uma forma de agressão pessoal entre membros da sociedade civil. O confronto intelectual foi muito comum no período da ditadura militar e ganhou o nome de patrulhamento ideológico. Um caso bem típico era a cobrança que a esquerda fazia dos artistas, particularmente cantores e compositores.

Para José Luiz Braga, “Cabôco mamadô satiriza os beneficiários do sistema político” (1991, p. 164). Márcio Malta entende que “o cartunista utilizou a situação para criticar personalidades públicas, que, no entendimento de Henfil, haviam colaborado de alguma forma com a ditadura” (2011, p. 65). Argumenta Malta que “Henfil não lidava com meios-terminos. Para ele, o comprometimento com a democracia e o povo era uma obrigação” (2011, p. 66).

Pelo fato de as personalidades provocadas pelos cartuns serem pessoas com muita visibilidade, expostas, por força da profissão, pela mídia, a maioria pela televisão, dá ao recurso o sentido de representação simbólica ideológica. O autor quer mostrar simbolicamente o apoio da sociedade civil ao regime militar. Bueno afirma que “[...] o movimento político-militar deflagrado em 31 de março de 1964 foi, na verdade, um golpe de Estado. Mas não apenas um golpe militar como em geral se supõe: a sociedade civil e o Congresso tiveram participação decisiva nele [...]” (2010, p. 374).

A submissão em relação à política e ao ato de entregar pessoas engajadas contra o regime também foram temas das criações de Henfil, que incluímos neste tópico relacionadas ao apoio da sociedade civil. A charge “Alguma ele fez...” (Figura 49, p. 155) mostra uma sequência de cinco quadros, que ocupam duas páginas inteiras do jornal *O Pasquim*. No primeiro quadro, um homem de terno diz para quatro outras pessoas do sexo feminino que o acompanha “alguma ele fez”, pelo recurso do balão de fala (recurso das histórias em quadrinhos), apontando para outro homem que caminha sozinho. O quadro faz referência indireta à sociedade conivente. No segundo quadro, um carrasco tortura um homem acorrentado pelos braços e presos numa parede enquanto diz, também pelo balão de fala,

“Alguma eu fiz”, em referência à tortura que era praticada até o torturado confirmar suas atividades políticas, entregar companheiros políticos, etc. O terceiro quadro mostra um batalhão da polícia que avança em direção a um grupo de pessoas que está em um apartamento, enquanto um homem, apontando com o dedo, diz: “Estes! Algumas eles fazem”. O cartum destaca a figura que pratica o ato de delatar pessoas para a autoridade repressora, popularmente chamada de “alcaguete” ou “dedo duro”, muito comum na época. O quarto quadro, em plano geral, mostra, supostamente, Vila Rica de Ouro Preto, Minas Gerais, sugerida pela arquitetura colonial das igrejas, o mártir Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier, 1746-1792), que é possível inferir pelas barbas compridas, na força em primeiro plano, enquanto uma mulher, puxando uma criança pela mão, diz: “Alguma ele fez”. O quinto quadro mostra um bicho com a boca escancarada e com os dentes destacados, encarando ferozmente uma ovelha enquanto diz: “Alguma seu avô fez”.

No conjunto, a sequência aponta para a questão da tortura, uma ação ultraviolenta da ditadura civil-militar, praticada contra os opositores do regime. Um olhar sobre o quarto quadro é suficiente para atestar o alto grau de informatividade contido na mensagem do cartum. Lembrando Tiradentes, tomando o mito e as lendas, e não os fatos históricos (há polêmica e controvérsia entre historiadores), o recurso utilizado para produzir o sentido desejado é a analogia entre o horror da ditadura civil-militar e o horror do Brasil colonial personificado na figura de Tiradentes, que o imaginário popular identifica como símbolo da liberdade. Preso político e enforcado em praça pública, sabe-se que Tiradentes, embora tenha sido vítima de traição e delação, não entregou companheiros e assumiu a responsabilidade dos atos políticos cometidos sozinho.

Por esse fato, o quadro conota o heroísmo de militantes políticos torturados que permaneciam em silêncio e de uma parcela da sociedade civil que era colaboradora dos militares, entregando a eles estudantes, professores, líderes e militantes que atuavam nas escolas, universidades, partidos políticos, sindicatos e movimentos culturais e sociais. Outra questão importante a ser colocada é que, ao contrário da sociedade da década de 1960 e 1970, a população que assistiu ao enforcamento de Tiradentes ficou indignada com o fato. O sentido é produzido pela associação da cidade de Vila Rica de Ouro Preto, pioneira na luta pela independência da metrópole, influenciada pela independência dos estados estadunidenses e ideais liberais europeus, e um homem enforcado. A associação é fictícia, já que, historicamente, não corresponde aos fatos, Tiradentes foi enforcado no Rio de Janeiro e exposto na estrada que ligava o Rio de Janeiro à Vila Rica.

Figura 42 – “Tamanduá: Pelé”

Autor: Henfil

O PASQUIM

271



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.1 (1969-1971)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 271. (*O Pasquim*, n. 118, 5 out. 1971).

Figura 43 - "Cérebro de Nelson Rodrigues"

Autor: Henfil

**RECOMENDÁVEL PARA MAIORES DE 16 ANOS**

**PASQUIM**

N.º 123 - Rio, de 9 a 15/11/71 - Cr\$ 1,00 - O PASQUIM - "Em questões de princípio, costume ir até o fim" (Barão de Itararé)

**REVELADO AFINAL:**

**O DONO DO CÉREBRO DE NÉLSON RODRIGUES**



CHICO JR. ENTREVISTA NA ITÁLIA:

**GARRINCHA/VAVÁ/DJALMA SANTOS**

Figura 44 – “Cabôco mamadô: Elis Regina”

Autor: Henfil

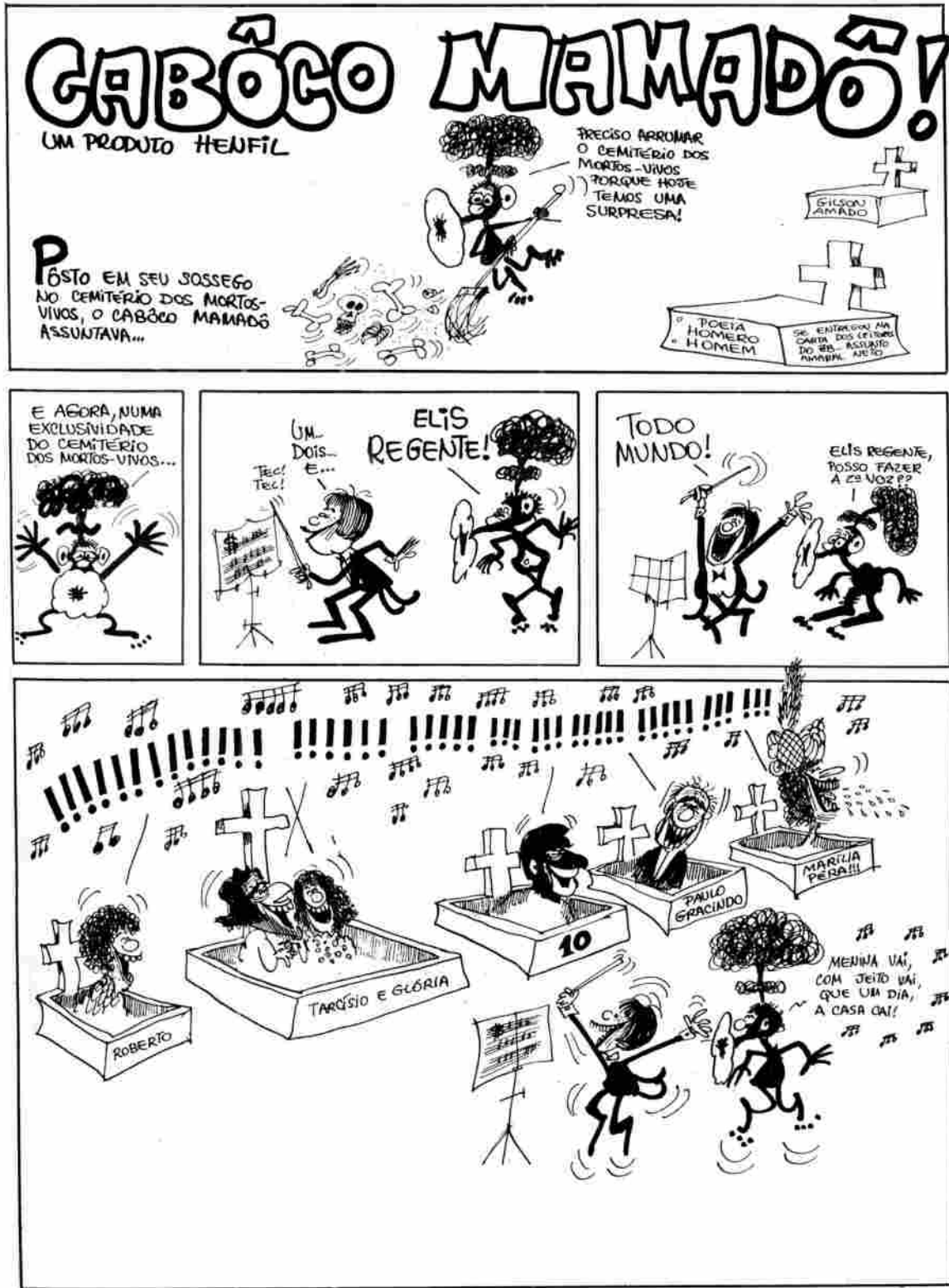


Figura 45 – “Cabôco mamadô: meu cemitério só tem mortos-vivos!”

Autor: Henfil

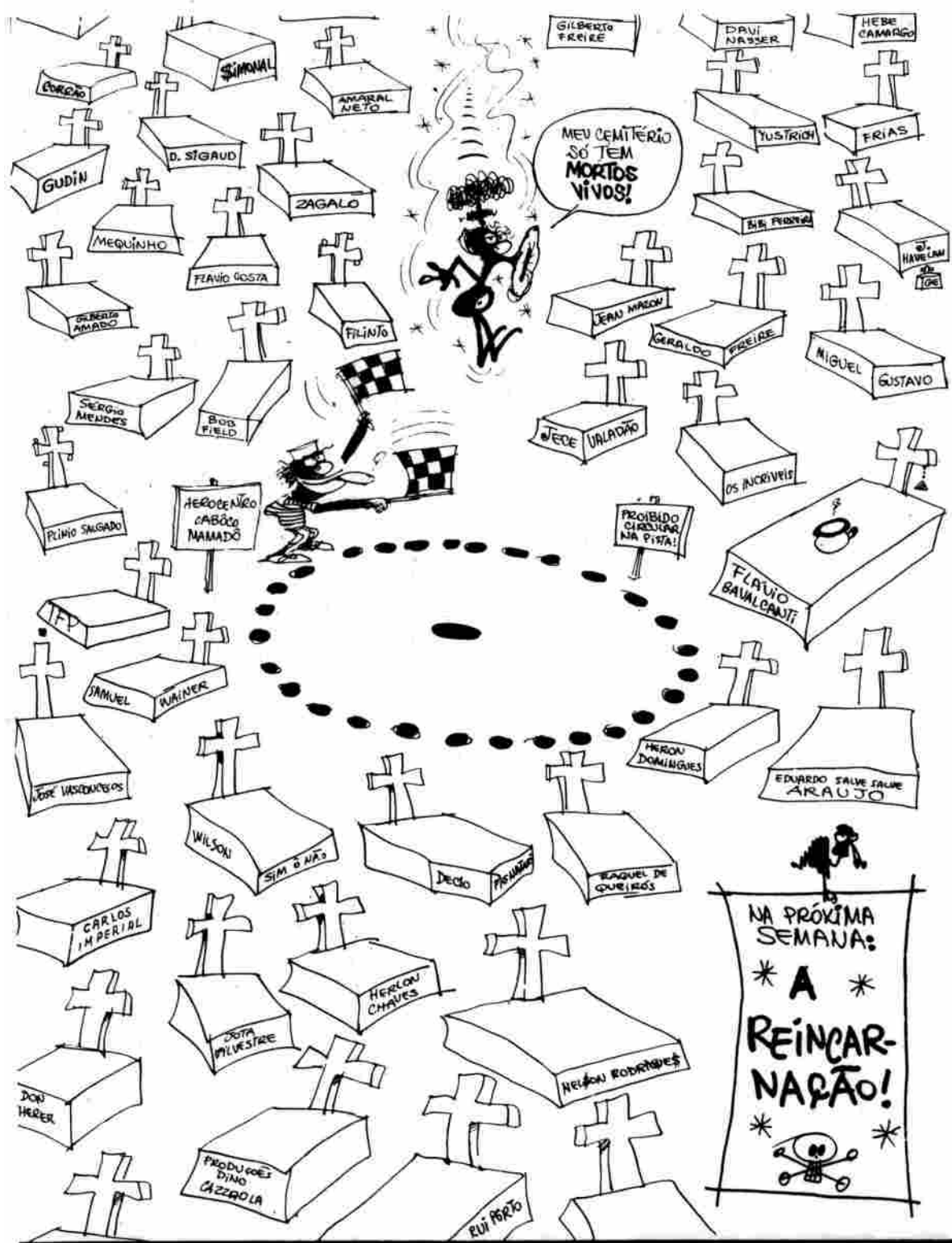
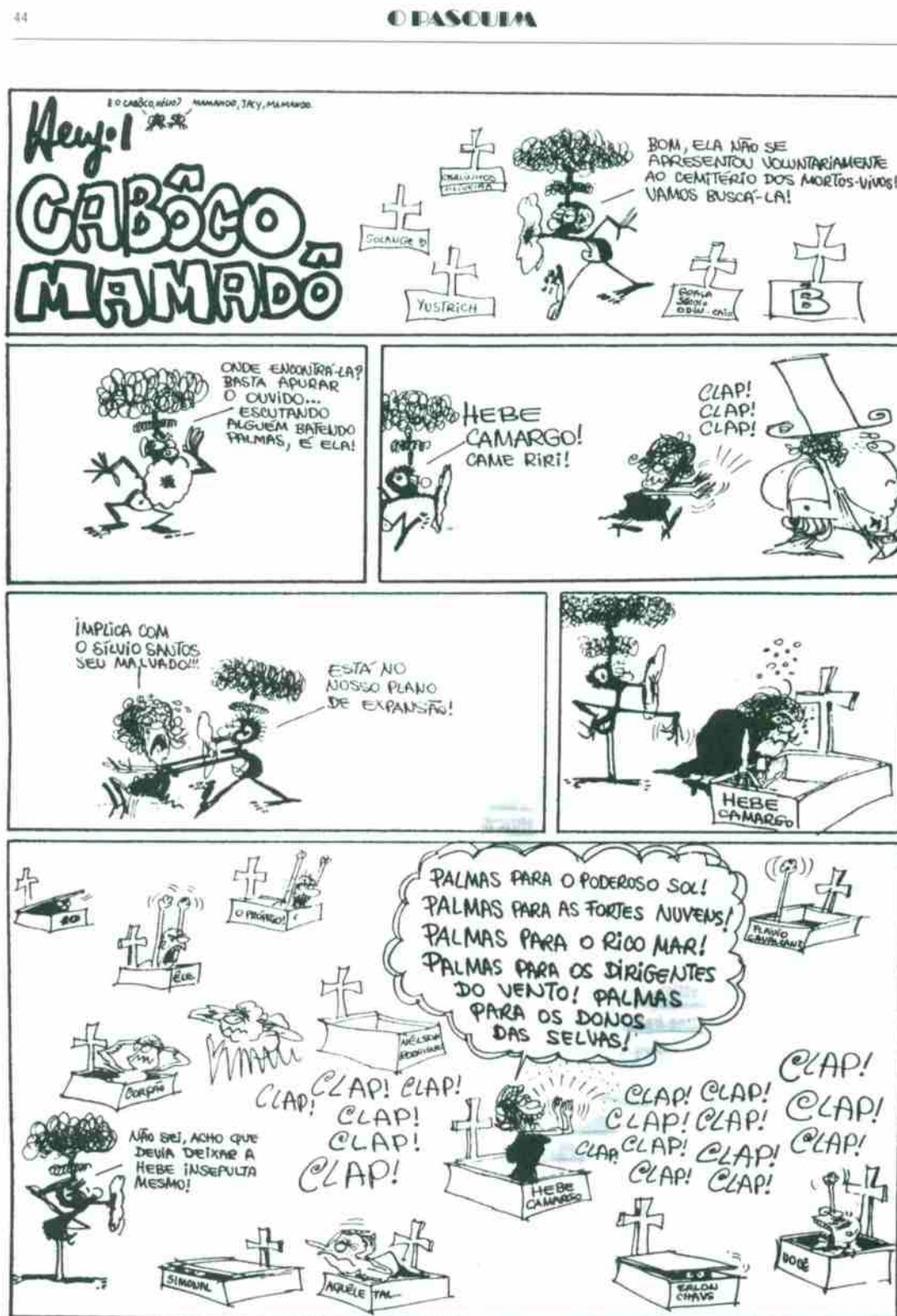


Figura 46 – “Cabôco mamadô: Hebe Camargo”

Autor: Henfil



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v.2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 44. (*O Pasquim*, n. 155, 20 jun. 1972).

Figura 47 - "Cabôco mamadô: Os finados do Cabôco mamadô"

Autor: Henfil

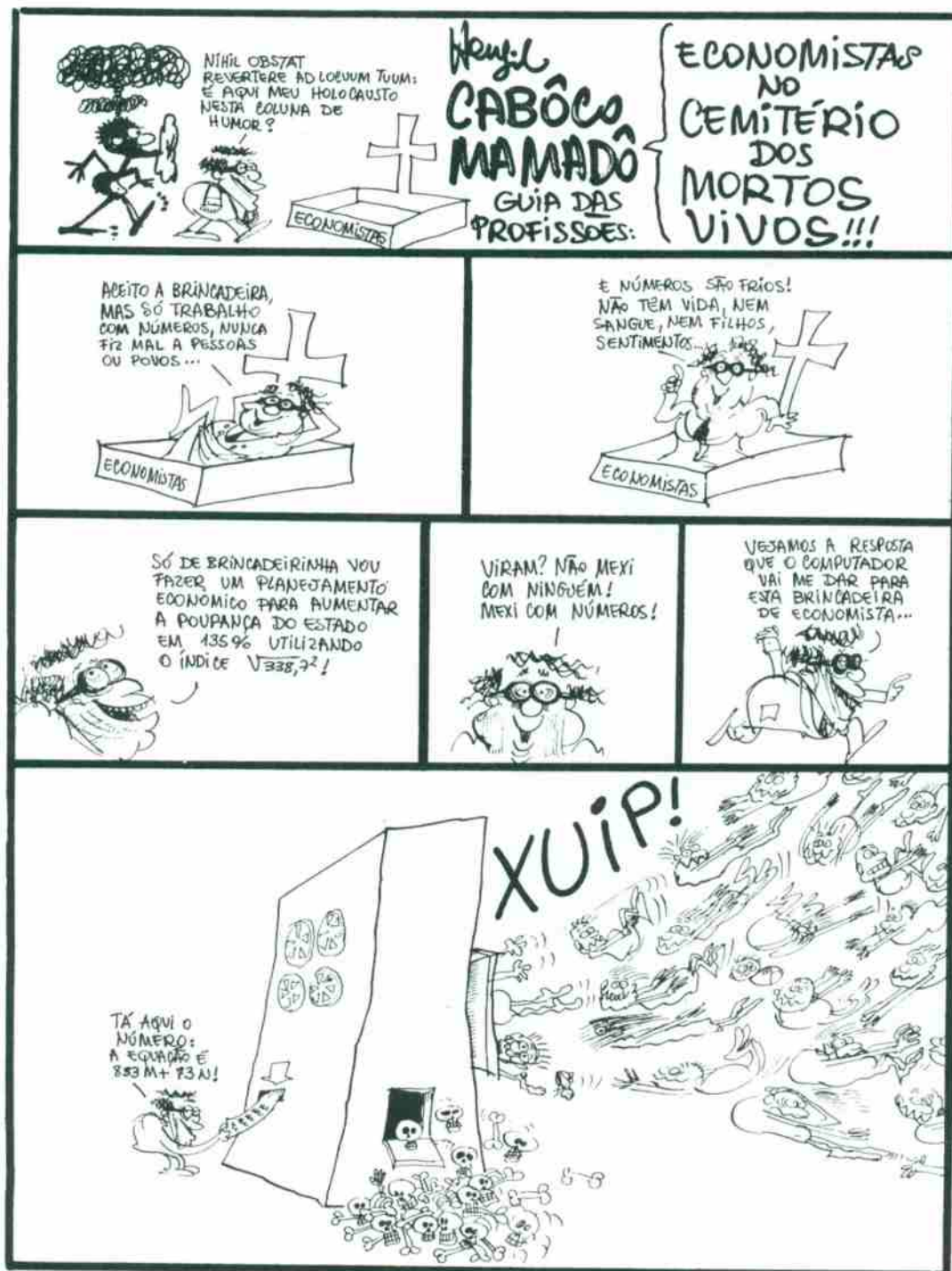


**Figura 48 - “Cabôco mamadô: economistas/Delfim Netto”**

Autor: Henfil

70

O PASQUIM



**Fonte:** AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.2 (1972-1973)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 70. (*O Pasquim*, n. 159, 18 jun. 1972).

Figura 49 – “Alguma ele fez” (parte 1)

Autor: Henfil

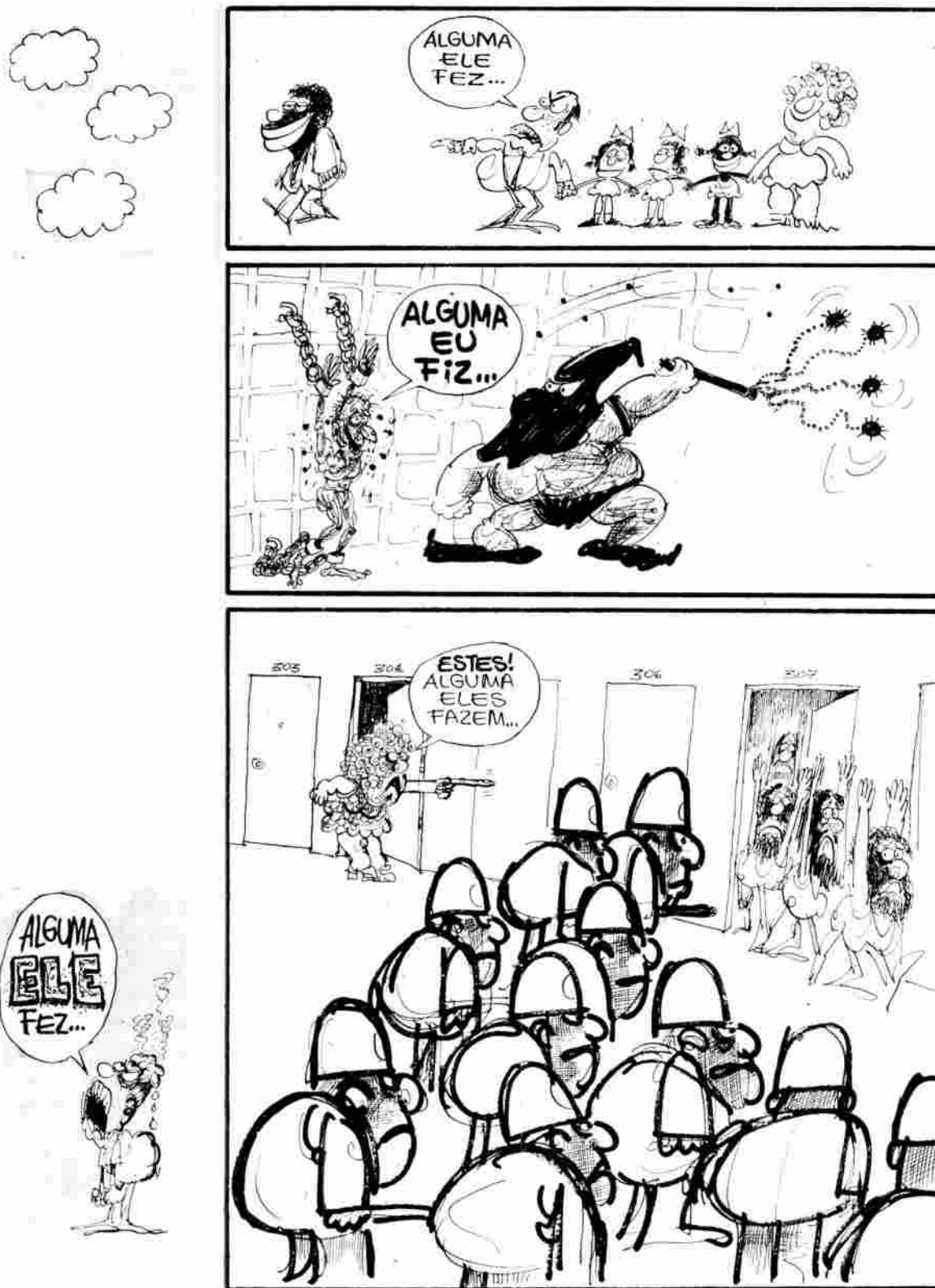
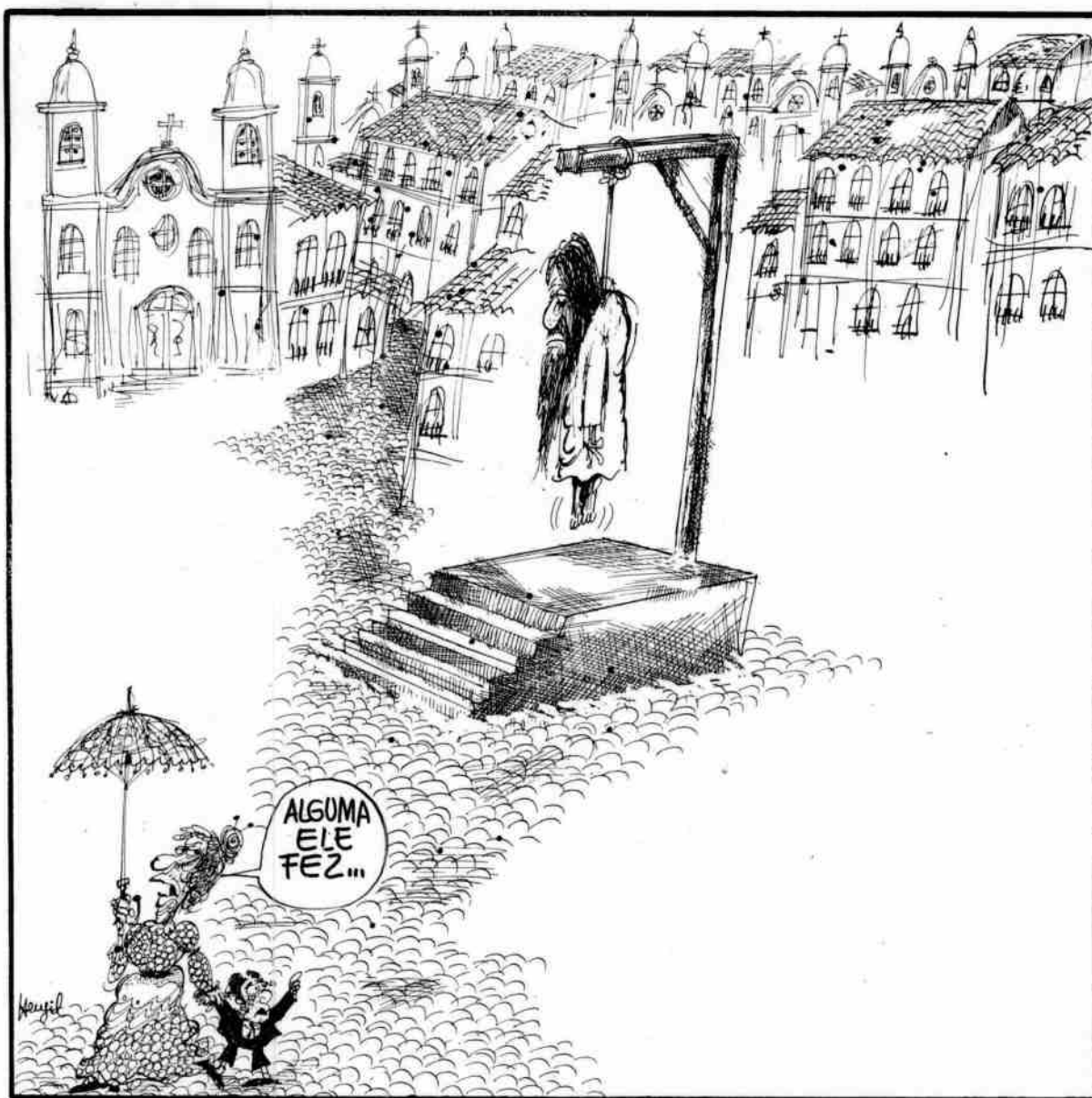
Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1973, n. 200, p. 16, 1 maio 1973.

Figura 49 – “Alguma ele fez” (parte 2)

Autor: Henfil



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1973, n. 200, p. 17, 1 maio 1973.

#### 5.4 OS MOVIMENTOS LIBERTÁRIOS

Neste tópico, os três exemplares de charges analisados mostram de que maneira o jornal *O Pasquim* representou os movimentos libertários organizados por setores da sociedade, em prol da anistia, da liberdade, pelo fim da ditadura e pela abertura política democrática no final da década de 1970, utilizando os gêneros discursivos iconográficos de humor.

A classe trabalhadora, organizada em sindicatos, e os estudantes, organizados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e pelos Diretórios (DCEs) no interior das universidades, movimentam-se em vários sentidos após o golpe em 1964 e durante toda a década de 1970. Maria Ribeiro do Valle destaca que, “diante da perda de autonomia das entidades por causa de sua vinculação ao Estado, até mesmo os estudantes de tendência liberal antipopular – que se autodenominam “democratas” – passarão à oposição ao governo militar, uma vez que cerceia também suas manifestações políticas” (1999, p. 37).

Henfil apresenta uma charge que retrata algumas manifestações com diversas bandeiras de luta. Destacamos o movimento estudantil e a bandeira de luta pela liberdade.

Valendo-se da citação direta de uma publicação de jornal, não identificado, em que registra: “Reitor acusa CIA de organizar movimento” (Figura 50, p. 161), Henfil organiza uma espécie de retrato do movimento estudantil, que, entre as bandeiras de luta, lidera a pauta pela liberdade. Os movimentos estudantis foram uma realidade na década de 1970, que muito pesaram como pressão da sociedade organizada que clamava pelo fim da ditadura no Brasil. “Os estudantes brasileiros estiveram nas ruas [...] enfrentando a feroz repressão do governo militar. Lutavam por suas reivindicações, por liberdade e pelo fim da ditadura” (ZAPPA; SOTO, 2008, p. 15).

Segundo Jean Rodrigues Sales,

Passados os primeiros meses do golpe, setores das oposições conseguiram se reorganizar, particularmente o movimento estudantil e uma parte dos trabalhadores urbanos. Aos poucos os estudantes se constituíram no principal grupo de oposição ao governo. Mesmo na ilegalidade, a UNE não deixou de funcionar. Ao contrário, sob a influência das chamadas “dissidências” e de outros grupos de esquerda, ela conseguiu grande inserção e respaldo no meio estudantil através de sua política voltada para lutas específicas da classe estudantil. Essa política ganharia força a partir do assassinato, em março, do estudante secundarista Edson Luís. O seu corpo foi levado para um protesto na Assembléia Legislativa. Ao enterro, compareceram cerca de 50 mil pessoas e à missa em sua homenagem, realizada na Candelária, por volta de 30 mil [...]. Em 26 de junho, compareceram cerca de 100 mil pessoas à passeata organizada pelos estudantes. (2009, p. 23-24).

Os gêneros discursivos iconográficos de humor apresentados pelo jornal *O Pasquim* têm, entre suas características comuns, assim como tudo que é publicado no jornal, a expressão autoral. As ideias não são orientadas por mandamentos editoriais, o que deixa cada autor livre para manifestar suas próprias ideologias. Neste trabalho, observa-se, além da assinatura de Henfil, um posicionamento assumido que é expresso pelo título “Henfil tá com os estudantes e não abre!”, evidenciando que o seu trabalho tem o mesmo apelo da luta estudantil. O discurso criado pelo autor não é isento ou imparcial, é uma posição ideológica assumida publicamente. O autor não apenas retrata, à sua maneira, a realidade, como se identifica e chama para si a responsabilidade do discurso. Braga (1991) observa que o estilo do jornal *O Pasquim* é a pluralidade resultante da contribuição pessoal de cada autor tanto nos textos quanto nos traços, porém de forma independente e muito diferente um do outro. Cada autor é responsável pelo discurso que aborda segundo suas próprias perspectivas. Muitas vezes, segundo Braga (1991, p. 168), “[...] mais que o assunto abordado é o autor que interessa”. Para Fiorin, “Se, do ponto de vista genético, as formações ideológicas materializadas nas formações discursivas é que determinam o discurso, do ponto de vista da análise, é o discurso que vai revelar quem é o sujeito, qual é a sua visão de mundo” (1990, p. 49).

As palavras de ordem da década de 1970, tais como, “Liberdade”, “Verbas para educação”, “DCEs livres”, “Ensino gratuito”, estão expressas nas bandeiras levantadas pelos estudantes. Observa-se que um cidadão pertencente à outra categoria pede a um estudante para levar a bandeira com os dizeres “Créditos! Menores Juros! Liquidez!”. Há ainda a presença de uma série de outros elementos na representação, como opinião do poder, opinião pública e opinião da imprensa. Na estrutura composicional, está presente a citação, a intertextualidade e a polifonia, visto que várias vozes da sociedade inter cruzam a mensagem.

Chamamos a atenção para o que Bakhtin chama de “autor pessoa”, em contraposição a “autor-criador”, uma vez que Henfil trata de causas reais e se assume como autor ideológico, ou seja, não se trata de uma autoria ficcional ou personagem representada, é o autor real que mostra sua postura (BAKHTIN, 2006, p. 3). Também verificamos um fenômeno típico de espécie de metonímia, uma vez que o valor de seus autores se sobrepõe ao tema ou ao significado.

A charge de autoria de Claudius aponta para a questão da anistia (Figura 51, p. 162). Em 1977, o regime ainda governava impondo suas regras ditatoriais, castrando as liberdades individuais, greves, movimentos de trabalhadores e estudantis, alguns setores estão

sob a “Lei de Segurança Nacional”. Somente no dia 17 de outubro de 1978 foi revogado o AI-5, dois dias após a eleição do general João Batista Figueiredo, a quem se credita o processo da abertura política democrática. O contexto de fins dos anos da década de 1970, porém, foi marcado por uma mobilização maior e mais efetiva da sociedade, abrangendo diversos setores, e não apenas por militantes, imprensa alternativa e artistas engajados. Entre 1976 e 1977, os estudantes, liderados pela UNE, organizaram diversas passeatas em defesa da democracia, realizaram o III Encontro Nacional dos Estudantes na PUC-SP, ainda na clandestinidade e marcada pela repressão com saldo de dezenas de presos e centenas de feridos. Esse é o contexto mostrado pelo quadro de autoria de Claudius. As palavras de ordem “Pelas Liberdades Democráticas”, na faixa principal, e “Anistia”, levadas pelos manifestantes, estabelecem todo o sentido da charge, enquanto pelos desenhos estão colocados os fatos das manifestações que estavam ocorrendo.

Dentre os diversos temas, a produção cultural artística, a crítica de costumes, os problemas sociais, o meio ambiente, a ditadura civil-militar, a repressão, a censura e a liberdade de expressão aparecem com relativa frequência nos gêneros discursivos iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*. A charge e os cartuns são utilizados e podem aparecer em um único quadro ou em seqüências de dois ou mais quadros, com relevante dependência de palavras e frases para gerar sentido.

A campanha pela anistia no final da década de 1970 foi marcada pela expressão “Anistia Ampla, Geral e Irrestrita”. Para Fabíola Brigante Del Porto “[...] a luta pela anistia não se definiu apenas como oposição ao regime militar, mas foi também um marco importante no processo de (re)constituição da sociedade civil no país” (2009, p. 59).

Ziraldo mostra uma manifestação pela anistia e traz à tona duas questões (Figura 52, p. 163). No primeiro quadro, uma bandeira faz apelo por uma anistia individualista, “Anistia-me por me torturares”, enquanto um personagem ziraldiano que observa a passeata comenta: “Ele acha que a anistia é um problema nelsonrodrigueano”. Essa referência faz uma crítica direta ao dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues que escrevia favoravelmente, em seus artigos de jornal, sobre os militares e tentava, de forma privilegiada, oferecer ajuda a Nelson Rodrigues Filho, militante guerrilheiro, quando este vivia na clandestinidade. O segundo quadro opera pelo recurso da metáfora, recorrendo ao dito popular “memória de elefante” para designar pessoas com grande capacidade de memorizar informações, comparando à capacidade de memória deste, um dos mais privilegiados do reino animal, decorrendo daí o elefante como “símbolo da sabedoria, da força e do poder” (LURKER, 2003, p. 226). Porém, nesse quadro, em que um elefante é colocado no contexto

da “Anistia ampla geral e irrestrita”, ele expressa em pensamento (balão de pensamento) que não tem essa informação armazenada na memória, “Não consigo me lembrar de nada”. Nelson Rodrigues foi um gênio da dramaturgia brasileira do século XX, mas, segundo Ziraldo, não percebeu a anistia como sendo uma luta social e coletiva, já que buscava individualmente apoio ao seu filho, usando seu prestígio e amizade com os militares. A capacidade intelectual de Nelson Rodrigues está reforçada pela sugestão da fita que enlaça a trompa do elefante, fazendo uma alusão ao diploma, ao conhecimento e à inteligência. A metáfora usada por Ziraldo pode ter sido inspirada na famosa frase rodrigueana “O Brasil é um elefante geográfico. Falta-lhe, porém, um rajá, isto é, um líder que o monte”. Outra sugestão de interpretação que decorre, por associação, é que o Brasil, um elefante geográfico, não possui memória.

Além da metáfora, em ambos os quadros, observa-se a presença de citações, de “palavras de ordem” e de dito popular (intertextualidade), o entrecruzamento de vozes da sociedade (polifonia). A conclusão desta seção é que, nesses exemplares de charges analisadas, um dos gêneros discursivos iconográficos de humor empregados pelo jornal *O Pasquim*, seus autores, em nome do jornal que representavam, emitiram opiniões em relação a questões referentes ao período histórico da ditadura civil-militar de maneira muito expressiva e crítica. Expressaram opiniões de repúdio ao regime e seus seguidores e apoiaram os movimentos dos estudantes e trabalhadores pelas conquistas da liberdade e de todas as suas bandeiras aos movimentos pela anistia e pela democracia. Portanto, há posicionamentos ideológicos claros.

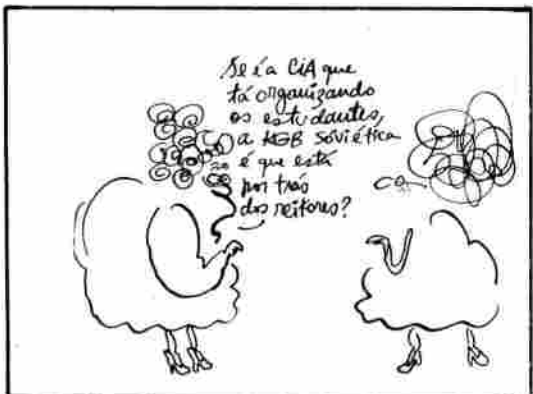
Figura 50 – “Movimento estudantil”



**Reitor acusa CIA de organizar movimento**

São Paulo - O Reitor da Universidade Estadual de Campinas, professor Zeferino Vaz, esteve ontem no Palácio dos Bandeirantes e fez uma insinuação, segundo a qual a CIA (Agência Central de Inteligência, dos Estados Unidos) poderia estar por trás de toda a movimentação estudantil!

Henfil tá com os **ESTUDANTE** e não abre!



Autor: Henfil

Fonte: O Pasquim, Rio de Janeiro 1977, n. 416, 17 Jun. 1977.

Figura 51 – “Pelas liberdades democráticas”

Autor: Claudius

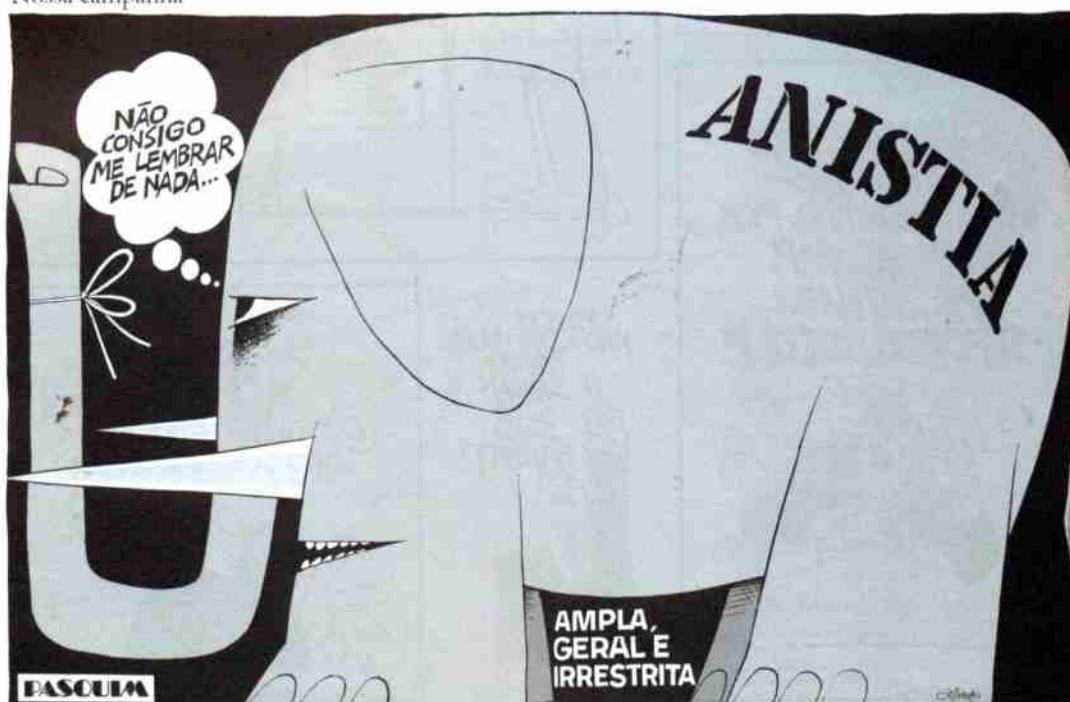


Figura 52 - “Anistia”

Autor: Ziraldo



Nossa campanha



284

## 6 ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR: FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO SÓCIO-CULTURAL

Nesta seção, analisam-se dezesseis imagens para apontar de que maneira o imaginário sociocultural foi representado pelo jornal *O Pasquim* ao utilizar a linguagem dos gêneros discursivos iconográficos de humor.

A propaganda ideológica é um mecanismo persuasivo que visa manipular a subjetividade da população, convencendo-a das grandes maravilhas do regime. É um processo de formação do imaginário coletivo e “[...] a propaganda foi uma das armas mais empregadas pelo regime militar durante os anos de chumbo no Brasil” (BUENO, 2010, p. 393). Foram utilizados *outdoors*, adesivos de carros, músicas, cartazes, meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, que começou a popularizar-se no final da década de 1950, tornando-se um meio massivo na década de 1970, devido ao barateamento dos aparelhos nacionais e a venda a crédito. Segundo Habert, à “[...] televisão foi reservado o papel mais destacado entre os meios de comunicação. Convém lembrar que desde os primeiros anos da ditadura, na década de 1960, os governos militares empreenderam profundas transformações no setor de comunicação” (1996, p. 23).

No contexto da década de 1970, pelos jornais impressos, pelo rádio e pela televisão, que se tornara um meio de difusão em massa naquela década, o governo militar fazia propagandas de seu plano de crescimento econômico, que denominara “milagre econômico”, reforçadas por frases como ‘Brasil Grande’ que anunciavam os projetos “[...] com muito estardalhaço por todo território nacional, procurando promover uma imagem empreendedora do governo, criar um clima de progresso e satisfação social” (HABERT, 1996, p. 23).

A pretensão do regime abusava do uso de termos como “modelo brasileiro” e “gigante da América Latina”. O governo convencia a população com a propaganda de que o Brasil estava crescendo e, em pouco tempo, tornar-se-ia uma potência mundial. Era a política do “Brasil Grande”. Conforme explica Nadine Habert,

A expansão do consumo dos bens duráveis foi impulsionada pela criação de um moderno sistema de crédito ao consumidor e pela intensa propaganda de produtos e serviços. A TV foi importante instrumento para a ampliação e unificação do mercado interno, verificando-se alterações nos padrões de consumo dos assalariados. (1996, p. 16).

A propaganda alardeava índices de crescimento econômico altíssimos. Foi uma era que consolidou a entrada da classe média brasileira no patamar da sociedade de consumo idealizada pelo capital liberal. “O controle total sobre a economia e a circulação de informações permitia ao governo anunciar índices de inflação irreais, rebaixando ainda mais os reajustes salariais [...]” (HABERT, 1996, p. 14).

As propagandas anunciavam as grandes obras públicas para cativar a população. Segundo Harbert,

[...] o Estado patrocinou gigantescos projetos, chamados pela crítica de ‘projetos faraônicos’ – a exemplo da Transamazônica e a ponte Rio-Niterói – que além de serem usados para alardear a ideologia do ‘Brasil Grande’, favoreceram o rápido enriquecimento de grandes empresas financeiras, empreiteiras, mineradoras, agropecuárias (1996, p. 14).

Dentre os canais que mais se empenharam em alardear o plano econômico do regime ditatorial, está a *Rede Globo*.

Em poucos anos, apoiada por uma moderna estrutura e respaldada pelo governo, a TV Globo constituiu uma poderosa rede que alcançou quase todos os cantos do País. Sua rápida escalada acompanhou o clima do ‘milagre econômico’, alardeando a ideologia do ‘Brasil Grande’ e não poupando elogios às realizações do regime militar. (HABERT, 1996, p. 24).

A televisão foi uma das ferramentas estratégicas para que os governos militares pudessem mostrar o ‘milagre econômico’ ao povo brasileiro. Como afirma Sérgio Mattos: “Os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe” (2002, p. 35). Dreifuss comenta que o regime civil-militar “saturava o rádio e a televisão com suas mensagens políticas e ideológicas” (1987, p. 232).

Os canais de persuasão e as técnicas mais comumente empregadas compreendiam a divulgação de publicações, palestras, simpósios, conferências de personalidades famosas por meio da imprensa, debates públicos, filmes, peças teatrais, desenhos animados, entrevistas e propaganda no rádio e na televisão (DREIFUSS, 1987, p. 232).

Dreifuss analisa que “a doutrinação geral através da mídia era realizada pela ação encoberta e ostensiva, de forma defensiva e defensivo-ofensiva. [...] Visava infundir ou fortalecer atitudes e pontos de vista tradicionais de direita e estimular percepções negativas do bloco popular nacional-reformista” (1987, p. 231).

A charge de Ziraldo “Família e *Rede Globo*” (Figura 53, p. 178) é um retrato caricatural da família brasileira diante do aparelho televisor após o expediente de

trabalho, enquanto, simultaneamente, as tarefas do lar são executadas pelas mulheres. Na segunda metade da década de 1960 e durante a década de 1970, que representam o *boom* da televisão no Brasil, quando foi instalada a *TV Globo*, em 1965 no Rio de Janeiro e em 1966 em São Paulo, logo transformada em *Rede Globo*, o tradicional diálogo familiar é substituído pela voz da televisão com predomínio do sistema *Globo*.

Na charge de Ziraldo, publicada pelo jornal *O Pasquim*, na edição 131, ano de 1972, em letras grandes, é mostrada a letra do *jingle* natalino “Um Novo Tempo”, composto por Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta, em 1971, sob a encomenda da *TV Globo* – que, desde então, vai ao ar em todas as viradas de ano na voz das estrelas da emissora –, soa como mais uma canção de efeito ufanista de promoção da ditadura civil-militar. A letra que sai da boca do cantor da televisão e sobe pelo ar, pontuada de sinais musicais, enquanto todos os presentes olham e escutam atentamente, descuidando-se de suas ocupações domésticas cotidianas. O assunto televisão como veículo de informação dominante, monopolizado pela *Rede Globo* e desagregadora da família, é uma discussão bastante explorada nos estudos de comunicação social nos dias de hoje, não apresenta novidade, mas, certamente, naquela época, pode ter sido revelador.

Predominava uma grande campanha, que transmitia uma imagem de progresso, apelando para o patriotismo colorido de verde amarelo e frases como: ‘O Brasil é feito por nós’, ‘Ninguém segura mais este País’, ‘Brasil – ontem, hoje e sempre’, ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ‘Esse é um país que vai pra frente’. Habert destaca que “[...] numa nação em crise, jornais e TVs, sob censura, só davam ‘notícias boas’. [...] visavam criar no campo objetivo e subjetivo para solidificar o regime em vigor através do estabelecimento de determinados valores sociais [...]” (1996, p. 8). Conforme apontam Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury, “todo discurso do ‘milagre’ constrói-se como retomada da euforia nacionalista, que vai desde o elogio da natureza até a valorização do cotidiano do cidadão brasileiro, passando mesmo pela glorificação de façanhas esportivas” (2005, p. 33)<sup>40</sup>.

A charge “A televisão e a involução do homem” (Figura 54, p. 179) mostra a televisão como responsável pela “involução do homem”. É uma crítica à televisão no sentido de que seu conteúdo é simplificado e subestima as pessoas. A programação da

---

<sup>40</sup> As músicas ufanistas que tocavam nos rádios, TVs, praças públicas e escolas e mais lembradas hoje são “Pra Frente Brasil, de Miguel Gustavo (hino da seleção de 1970); “Este é um Vai que Vai pra Frente” e “Marcas do Que se Foi, cantadas pelo grupo Os Incríveis; “Eu Te Amo, Meu Brasil”, Dom e Ravel e “País Tropical”, Jorge Ben Jor.

televisão, no período ditatorial, tinha como característica a baixa qualidade. A produção cultural para reflexão, como o cinema e a música, não entravam na programação destinada ao grande público. Como aponta Mattos: “As decisões políticas e a censura ideológica adotadas pelos governantes pós-1964 contribuíram para o baixo nível da produção local de programas de televisão [...] cujo conteúdo era popularesco, chegando às raias do grotesco” (2002, p. 90). Portanto, uma crítica à televisão como meio retrógrado e alienante foi feita por meio da charge de Caulos.

A charge de Ziraldo, “Brasil, ame-o ou deixe-o” (Figura 55, p. 180), é uma sátira à campanha ideológica do governo. Composta como quadrinhos, a charge alcança várias críticas sugestivas: de corrupção, ao parafrasear a expressão para “Ame-o ou mame-o” (segundo quadro); de submissão e de repressão (quarto quadro); qualificação de ideologia fascista (sexto quadro). O pontapé é uma referência ao coturno usado pelos militares, etc.

A charge “Metrópole e *outdoor* com marcas de multinacionais”, de Ziraldo (Figura 56, p. 182), mostra, em um plano de conjunto e boa profundidade de campo, uma avenida metropolitana. As marcas das maiores multinacionais instaladas no Brasil, as maiores expressões da publicidade nos meios de comunicação de massa e nomes de grandes corporações produtoras de bens culturais de entretenimento, como a *Walt Disney*<sup>41</sup>, *Reader's Digest*<sup>42</sup>, que alimentam os meios de comunicação de massa, dominam o cenário. Dois homens, em primeiro plano no quadro, conversam sobre os noticiários de jornal e televisão que enfatizam as eleições norte-americanas.

A charge é bastante expressiva e de sentido contestatório. A peça de Ziraldo mostra dezenas de marcas, como *Westinghouse*, *Dodge Dart*, *GM*, *RCA*, *Shell*, *GE*, *Walt Disney*, *Atlantic*, *Coca-Cola*, *Marlboro*, *Colgate*, *Barbal* e muitas outras. Podemos observar marcas de produtos de derivados do petróleo, da indústria automobilística, da indústria

---

<sup>41</sup> *Walt Disney Pictures* é a maior produtora de filmes de desenho animado norte-americana, abastecendo o mercado cinematográfico e televisivo desde a década de 1920. Leva o nome do fundador *Walt Disney*, criador dos mais famosos personagens da história desse tipo de produto cultural, entre eles *Mickey Mouse* em 1928; *Pato Donald*, *Pateta* e *Pluto* e adaptações de fábulas como *Branca de Neve e os Sete Anões* em 1937; *Pinóquio*, 1939; *Fantasia*, 1940; *Cinderela*, 1950; *As Aventuras de Peter Pan*, 1953, entre outros do gênero fantasia. Em 1955, fundou a *Disneylandia*, o maior parque de diversões do mundo, para vender e difundir seus produtos e personagens (NEAL, 2009).

<sup>42</sup> *Reader's Digest* é uma revista mensal produzida nos Estados Unidos desde 1922, hoje publicada em mais de 120 países. No Brasil, com o nome de *Seleções*, é vendida por assinatura desde 1945. Sua tiragem, a partir da década de 1970, é de 500 mil exemplares. Somente em 1997, passou ter corpo editorial brasileiro. Com matérias de variedades, com destaque para curiosidades, a revista tem objetivo de difundir produtos norte-americanos no mundo, com abrangência que vai desde utilidades para o cotidiano das pessoas, à saúde e a produtos culturais, especialmente literários (REVISTA SELEÇÕES, 2012).

cultural, cigarros, refrigerantes, produtos da economia norte-americana que foram despejados sobre o terceiro mundo e decisivos para a formação da hegemonia do império norte-americano. O quadro se completa com a presença de dois personagens fictícios e os questionamentos feitos por um deles: “Por que tantas notícias? Por que tanta cobertura dos jornais e da TV? O que a gente tem a ver com as eleições americanas?”.

Trata-se de uma política de ordem global embora a crítica seja disparada contra a política econômica adotada pelo regime civil-militar e o plano chamado de “milagre econômico”.

De um modo geral, a política econômica da ditadura militar favoreceu a concentração de capitais, as fusões e associações de grandes empresas, enfim, o predomínio da grande empresa nacional, estatal e especialmente a multinacional, associadas ou não entre si, em todos os setores da economia. As multinacionais consolidaram o seu predomínio nas indústrias de ponta, como a automobilística, química e farmacêutica, eletroeletrônica, máquinas e equipamentos, além de reforçarem sua presença na mineração e na agroindústria. Ao lado dos tradicionais capitais norte-americanos, cresceu a presença dos capitais europeus e japoneses. (HABERT, 1996, p. 15-16)

Os governos da ditadura civil-militar, como observa Mattos, “[...] fizeram muitas concessões aos investidores estrangeiros, que, junto aos empresários nacionais, estimularam o consumismo através de anúncios na televisão” (2002, p. 41). Ainda segundo Mattos,

De acordo com uma pesquisa do World Advertising Expenditures, em 1976, o Brasil já era um dos dez países do mundo que investiam acima de um bilhão de dólares em publicidade. [...] Em 1976, o Brasil alocou só no veículo televisão 42% de toda a verba publicitária investida no país (2002, p. 41).

As multinacionais são corporações que se instalaram no Brasil efetivamente com a política econômica implantada pelo “milagre econômico”, na conjuntura da mundialização da economia de mercado, exercendo grande poder de interferir sobre o imaginário coletivo.

No mundo atual, esse processo rompe dramaticamente as barreiras do espaço, permitindo, por exemplo, a recepção simultânea de imagens em várias partes do mundo, transformando em ‘aldeia global’. Tal globalidade reporta-se à atuação das multinacionais, grupos econômicos que agem em vários países, determinando hábitos e costumes, e mesmo manipulando preços e grupos políticos (PAULINO; WALTY; CURY, 2005, p. 13).

Enquanto uma parcela da sociedade assume e apoia o regime e outra se contrapõe, pode-se afirmar que um grande contingente da sociedade não participa por falta de

informação ou por estar dominada pelos meios de entretenimento de massa. Na década de 1970, enquanto jornais e revistas são controlados politicamente, as bancas desovam, semanalmente, milhares de exemplares de revistas masculinas do perfil de *Ele Ela*, *Status*, *Playboy*, *Fiesta*, entre outras, repletas de fotografias de mulheres nuas que alimentam o imaginário dos jovens e adultos brasileiros de um ideal ilusório, completamente fora da realidade. A charge de Ziraldo intitulada “Ecologia: a poluição sexual” (Figura 57, p. 183) é uma imagem muito forte que representa esse tipo de imaginário, construído em plena ditadura civil-militar.

O movimento feminista de emancipação da mulher nos anos de 1960 e 1970 abriu uma perspectiva nova para a mulher em todo o mundo. O cartum “Ei-las: IPAS e realmente inseridas” (Figura 58, p. 184), de autoria de Ziraldo, trata da questão relacionada a alguns *modus vivendi* adotados por mulheres influenciadas por valores advindos de movimentos que estiveram em voga nas décadas de 1960 e 1970, como o movimento *hippie* e o feminismo. O movimento *hippie* é uma expressão da contracultura que pregava valores como sexo livre, paz e amor, uso liberado de drogas, portanto, contrários aos valores morais da classe média. Um dos expoentes máximo foi o *Festival de Woodstock*, realizado em 1969 nos Estados Unidos. No final da década, em 1979, teve a concepção retroalimentada devido ao filme *Hair*, dirigido por Milos Forman. O movimento feminista, que se originou na transição do século XIX para o século XX e foi retomado de forma acentuada nas décadas de 1960 e 1970, tinha como meta a reivindicação de direitos para mulheres nas mesmas proporções atribuídas aos homens na sociedade. Embora de natureza política e filosófica diferente, ambos tinham caráter libertário, ou seja, lutavam por condições livres das opressões. Em qualquer das situações, o que se viu, de fato, foi uma situação de exceção. Uma minoria se encontrava engajada no processo político. O cartum de Ziraldo mostra variações estereotipadas, representadas pelas roupas, comportamentos e atitudes, fazendo a clássica alusão para o fato de que, na sociedade de consumo capitalista, que encontrou terreno fértil na política econômica do regime da ditadura civil-militar, as manifestações e expressões contestatórias são apoderadas pelo sistema e transformadas em produtos da moda para serem consumidas, todavia descaracterizadas do contexto de origem. Com este trabalho, o autor brinca com as variações estereotipadas entre atitudes políticas, representação do consumo e atitudes ambíguas. Numa análise mais profunda, considerando as adjetivações, os trocadilhos, espaços físicos e as referências de gênero, a charge revela-se esclarecedora e faz uma crítica de costumes.

A versão brasileira do biquíni na década de 1970, que foi denominada de tanga no Rio de Janeiro, era apontada como uma vestimenta de praia ousada e provocativa. “A tanga, chamada assim pelo jornalista Justino Martins, [...] revolucionou a moda praia internacional, tornou-se símbolo de sensualidade tropical e conquistou fama para o biquíni pequeno, usado à moda brasileira [...]” (CALLAN, 2010, p. 302). O cartum de Ziraldo, “Ipanema 1972” (Figura 59, p. 186), mostra uma típica praia carioca com mulheres formosas de biquíni e *topless* enquanto um homem observa em desespero. É claro que este visual destoava da moda tradicional que estava compactuada com a ditadura civil-militar. Portanto, trata-se de um imaginário produzido pelo que se apresentava no momento como contestatório.

O imaginário coletivo pode ser construído de forma psicológica, ou seja, interferindo na subjetividade por meio de recursos que espalham o medo, a exemplo da intimidação, da perseguição, da prisão, das torturas, etc.

O cartum “Lixo” (Figura 60, p. 188), de autoria de Ziraldo, mostra o quão descartável são os bens de consumo produzidos pela nova ordem política e econômica. Outro, de autoria de Jaguar, ocupando uma página inteira, mostra um amontoado de coisas num grande latão de recolher lixo. Utiliza como recurso a paródia sobre o *slogan* de uma campanha educativa: “campanha do povo limpo”. O discurso criado é uma sugestão para a limpeza de valores ideológicos, que são representados pelos diversos tipos de objetos, produtos culturais, embalagens de produtos de consumo, marcas, jornais, revistas, televisor quebrado, bola de futebol, siglas, palavras e frases. Há uma clara intenção de chamar a atenção para a sociedade de consumo ideologicamente capitalista, introduzido no Brasil na década de 1960, e valores considerados poucos construtivos. Explicitamente, na linha dos produtos de consumo, que, juntamente com o *Tio Sam*<sup>43</sup>, simboliza o imperialismo, estão uma garrafa de coca-cola e uma garrafa de ópio, metaforicamente, produzindo diversos sentidos. Na linha dos produtos culturais, vemos um disco do Festival Internacional da Canção – FIC<sup>44</sup>, que Henfil teceu muitas críticas, inclusive a vários cantores que participaram do festival,

---

<sup>43</sup> *Tio Sam*, personagem criada em 1812 por soldados norte-americanos. Retomado pelo cartunista Tomas Nast em 1870 para homenagear Abraham Lincoln. É, provavelmente, o símbolo histórico maior do poder capitalista dos Estados Unidos. Com o passar do tempo, foi associado à frase “Deus abençoe a América”. (BRASIL ESCOLA, 2012).

<sup>44</sup> O FIC foi um festival de música tipo concurso, promovido de 1966 a 1972, que, a partir de 1967, foi patrocinado e transmitido pela *Rede Globo*, com o objetivo de promover a música nacional e internacional. Foi uma era em que revelaram diversos tipos de patrulhamento ideológicos, tanto pelo lado da ditadura civil-militar quanto pela esquerda nacionalista. (VILARINO, 1999).

como Nara Leão, Gilberto Gil, entre outros, vide “Galo de Troia” (Figura 62) e “Nara Leão” (Figura 63) de Henfil. No plano da comunicação, constam diversos jornais, revistas e almanaques, com destaque para a revista *Amiga*, na linha da futilidade, e o jornal *O Globo*, representando o alinhamento dos jornais com o regime civil-militar. As palavras são “politicagem”, “engodo” e “miss”, esta, impressa em pôster de uma mulher seminua. O cartum, no conjunto, expressa crítica ao sistema ideológico. A ligação direta ao tema ditadura civil-militar é sugerida pelo jornal *O Globo*, parte pela frase “É proibido...”, isolada de um contexto por força de outros entulhos, e a palavra “caluda” (interjeição para pedir silêncio) remetem à questão da censura à liberdade de expressão. No conjunto, faz crítica a várias políticas, tais como imperialismo, moral e meios de comunicação de massa.

Destacamos a charge de Jaguar, “Avante Seleção” (Figura 61, p. 189), alusão à seca, à pobreza brasileira e ao pessimismo perante a vida, o sofrimento, o despreparo, o desamparo, o abandono. A charge questiona o real. Depois da festa acabada, com a seleção brasileira vitoriosa, com o título de tricampeã, foi o que restou para o povo de concreto. É uma crítica bem contundente ao sistema ideológico que manipula a mente do povo, formando um imaginário coletivo à base de entretenimento e ufanismo. Segundo Hilário Franco Júnior: “Para o regime militar, a exposição da seleção dentro e fora do Brasil também era interessante para passar a imagem de normalidade política e para desviar o foco das oposições, que se fortaleciam cada vez mais, sobretudo com a dissolução dos partidos políticos [...]” (2007, p. 140). No regime civil-militar, acrescenta o mesmo autor, “[...] caracterizado pela repressão, o futebol se tornaria instrumento da ditadura” (2007, p. 141). A citação, direta e indireta, é o segredo desta composição. Em primeiro plano, temos a pobreza representada pelo universo tanto da literatura de Graciliano Ramos (“Vidas Secas”), como pelo universo iconográfico numa referência à Cândido Portinari (“Os Retirantes”), citação indireta, em forma de apoderação. Para reforço, comparece um trecho de Carlos Drummond de Andrade (“E agora José?”), citação direta, em forma de empréstimo. Ainda vemos no personagem central a bandeira do Brasil na mão direita, uso de imagem símbolo, e, na mão esquerda, a plaquinha com os dizeres “Avante Brasil”. Neste caso, há, também, uma citação fragmentada do discurso hegemônico ufanista assumido e reproduzido. O autor ainda faz uma alusão ao analfabetismo, já que o “n” da palavra “avante” está invertido.

A propaganda embalou a seleção desde sua partida para o México. A marchinha “Pra frente, Brasil” era tocada nas rádios, nos programas de televisão, nos desfiles militares e nas escolas. Os cartazes de propaganda do regime confundiam-se com o sucesso do escrete nacional. Na semana da Pátria, o slogan era “Ninguém mais

segura este país”. Nas repartições públicas, “Ontem, hoje, sempre Brasil”. (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 141).

Ante o fato de a seleção brasileira de futebol ter sido tricampeã na Copa de 1970 no México, uma onda ufanista tomou conta do Brasil.

De todas as ‘boas notícias’ [...] uma das únicas reais talvez tenha sido a conquista da Copa do Mundo, em 1970. Ainda assim, embora a seleção que arrebatou o tri fosse de fato deslumbrante, o uso que a máquina de propaganda ao governo fez dessa conquista histórica foi tal que os segmentos mais intelectualizados da nação nem conseguiram festejá-la. (BUENO, 2010, p. 393).

Henfil também expressou suas críticas ao Festival Internacional da Canção (FIC) e seus participantes. Para o cartunista, o FIC não passava de uma articulação da *TV Globo* com o regime e o imperialismo cultural norte-americano. A charge “O Galo de Troia” (Figura 62, p. 190), uma paródia ao “Galo de Ouro”, prêmio do FIC, e a caricatura de Nara Leão (Figura 63, p. 191), presidente do júri do sétimo festival, expressam esse contexto.

Apresentamos, aqui, uma charge de autoria de Henfil da série “Ubaldo, o paranóico” (Figura 64, p. 192), um personagem criado em parceria com Tárík de Sousa em 1975. Este exemplar é uma representação do medo da repressão. O personagem “Ubaldo, o paranóico” foi criado para denunciar a ameaça e a perseguição aos intelectuais, políticos e artistas que faziam crítica ao regime e a paranoia em que o Brasil estava se transformando ou se transformara. Como observa Márcio Malta, “dentre os personagens destinados a versar sobre a ditadura, o mais notório é Ubaldo. O personagem estava sempre de prontidão, com receio de ser preso pelos militares” (2011, p. 67).

Vemos nessa sequência de seis quadros, em que Ubaldo representa esta situação, um personagem que vive sempre com medo e com as portas trancadas, cercado por armadilhas para se proteger do terror que, como constata Roberto R. Martins (1986, p. 43), “[...] foi institucionalizado e transformado em arma do governo. [...] como arma de governo [...] aterroriza todo um povo! E foi isso que os militares no poder almejavam, especialmente após a ‘baixação’ [...] do AI-5”. Segundo Martins (1986, p. 43), o regime considerava que “[...] toda a população, em princípio, era suspeita”. Ubaldo tem tanto medo de ser preso, sofrer com a repressão e ser morto que alimenta uma paranoia. Nessa representação, ao ouvir o sinal da campainha, sai gritando: “Não atirem! Eu me entrego! Os livros estão na estante, os *posters* na parede, as facas na cozinha!!”, enquanto constata a presença de duas beatas recolhendo donativos. Trata-se de uma situação real vivida naquele período, o medo da repressão, sobretudo dos jovens com algum envolvimento intelectual e cultural, o que pode

ser percebido pelos traços estereotipados do jovem progressista, cabelos compridos, leitor de livros, colecionador de *posters*, etc.

O personagem “Ubaldo, o paranóico” continuou aparecendo nos trabalhos de Henfil nos anos seguintes, mesmo durante os primeiros sinais da abertura política, que gradualmente vão se consolidando a partir de 1978. Ubaldo tem medo que a democracia não se concretize e a ditadura perdure. Para reforçar esta análise, buscamos o que pensa Braga, estudioso do jornal *O Pasquim*, sobre o quadro de Henfil. Analisa o autor: “Ubaldo ironiza a paranóia de uma esquerda prudente demais, que hesita em se manifestar no momento da abertura política” (1991, p. 164-165). E em Márcio Malta, que estudou com profundidade a obra de Henfil, sua primeira citação aponta para a relação com o contexto. Segundo o autor: “O temor de Ubaldo se justificava pela conjuntura política de 1975, ano em que o personagem nasceu; ano em que as prisões de militantes de organizações clandestinas cresceram vertiginosamente” (2011, p. 68). A segunda citação é uma visão interpretativa.

A participação política de Ubaldo se dava sempre na defensiva, com medo de que algumas de suas atitudes pudessem vir a botar freios na abertura que começava a ser anunciada como uma ‘distensão’ que seria lenta, gradual, porém segura. Ubaldo temia o retorno dos ‘anos de chumbo’, quando os direitos civis eram muitos desrespeitados. Temia sobre tudo que, que tal abertura fosse apenas uma armadilha do regime. Com seus traços, Henfil retratava um sentimento manifesto na época, quando uma parte da intelectualidade via com receio o engajamento político, preferindo ter garantias de que aquele processo era verdadeiramente real. (MALTA, 2011, p. 68-69).

A terceira citação de Malta é leitura do sentido: “Ao satirizar a paranóia, Henfil sugeria à população um comportamento mais livre, solto, livre, de acordo com o novo momento de distensão política” (2011, p. 69).

Temos, mais uma vez, um exemplo de como uma mensagem produzida pelo recurso dos gêneros discursivos iconográficos de humor pode ganhar força em função de sua linguagem e articulação. Conta Malta que, na época, “Ubaldo foi incorporado no vocabulário daqueles que lidavam com o medo da repressão. Quando alguém manifestava sinais que pudessem ser considerados medo excessivo da repressão, tal pessoa era jocosamente chamada de Ubaldo” (p. 69).

Por se tratar de uma obra de Henfil *sui generis* no campo de produção de sentido, utilizando o recurso dos gêneros discursivos iconográficos de humor, teoricamente, mostraremos uma questão primordial da linguagem que é o estilo e a construção da narrativa. O trabalho de Henfil da série “Ubaldo, o paranóico”, tem relação simbólica com o contexto situacional, ou seja, diz respeito ao clima de tensão que está dominando o Brasil e não

relacionado ao um fato ocorrido pontualmente, portanto, segundo a teoria, classificamos de *cartum*. Com a utilização de traços mínimos, o suficiente para, iconicamente, representar um personagem humano estereotipado, que, posto em movimento, expressa ideias e sentimentos.

Diversos elementos entram em cena para produzir o efeito, tais como hábitos, estereótipos culturais (Ubaldo usa cabelos, barba e bigode compridos, lê livros e jornais, coleciona *posters*, é caseiro, é medroso, tranca as portas, monta armadilhas), exagera nas expressões corporais (gesticular, chorar, entregar-se de mãos para o alto, implorar), etc. Para articulação do discurso e construção da mensagem, o recurso utilizado é o movimento produzido pela tira ou quadros em sequência, em que o personagem é mostrado em vários planos, desde planos abertos até planos mais fechados, usa recursos sonoros (toque de campainha). São recursos presentes nas histórias em quadrinhos e animação que conferem, em conjunto, a intenção da mensagem.

O discurso tem assinatura, tem autoria e tem estilo, e não somente na forma da construção do discurso (como rara exceção, aqui dividido com outro autor, Tarik de Souza), tem estilo na estética, na maneira de Henfil de desenhar personagens e criar discursos. Segundo Beth Brait, o estilo está no pensamento em construção, presente em várias de suas obras, e, de uma forma resumida, “estilo” pode ser compreendido como um “[...] elemento constitutivo da linguagem [...], princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos [...] fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.” (2007, p. 80).

Por fim, verifica-se que o objetivo do trabalho de Henfil é satirizar e repudiar a perversão da ditadura civil-militar que, para governar, precisa construir e alimentar um imaginário coletivo sem liberdade, aprisionado e com medo.

Apresentamos este tópico com o propósito de levantar a questão da formação do imaginário coletivo na década de 1970, representada nos gêneros iconográficos de humor do jornal *O Pasquim*. Entre os diversos conceitos de imaginário, Teixeira Coelho escolhe o proposto por Durand, para o qual imaginário “é o conjunto de imagens que se constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano” (1999, p. 212). Entra no processo, na reflexão de Coelho, “[...] a variação e modulações do comportamento do homem localizado em contextos culturais específicos e no interior de unidades grupais” (1999, p. 212). Coelho formula o seguinte conceito de imaginário,

[...] conjunto de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possível universais e invariantes – e que derivam de sua inserção

física, comportamental, no mundo – e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determináveis (1999, p. 212).

Pudemos observar que, nesses dezesseis exemplares de gêneros discursivos iconográficos de humor produzidos pelo jornal *O Pasquim*, esta linguagem foi capaz de expressar como a ditadura interferiu no imaginário coletivo ao impor a sua ideologia, utilizando todos os recursos possíveis no espectro dos instrumentais de coerção, tais como as propagandas feitas pelos meios de comunicação de massa, pelo patrulhamento ideológico, pela cassação de direitos políticos, pelo exílio forçado, pela perseguição, pela prisão, pela tortura, pela morte, pela censura imposta à liberdade de expressão, etc., ou seja, por todo tipo de violação dos direitos humanos.

Escolhemos quatro cartuns da série “Zeróis”, de Ziraldo, dois com *Tarzan* e dois com o *Superman*, para mostrar como o autor destrona a ideologia que se esconde nos super-heróis.

No primeiro, “Tarzan e Jane” (Figura 65, p. 193), o humor reside no deslocamento do papel que Jane, sua fiel esposa, assume no quadro. O hábito de Tarzan<sup>45</sup>, o herói das selvas, de se locomover por cipós pelo interior das florestas, levando sua companheira e ao som de sonoros gritos, é surpreendentemente descaracterizado por uma situação hilária. O grito, no desenho, é causado pela dor na genitália provocada por Jane que a agarra para ser alegremente conduzida pela floresta, provocando o destronamento/rebaixamento do super-herói (carnavalização). Esse desenho inaugura a série de desenhos chamada “Pôster dos pobres”, abordando, de forma caricatural, os personagens do mundo dos super-heróis norte-americanos, tendo conotações semelhantes que, usando o recurso do rebaixamento, Ziraldo os chamou de “Zeróis”, pelo trocadilho (fusão das palavras), Zé e heróis, conota um sentido de dominação cultural do primeiro mundo sobre os países subdesenvolvidos. Seguindo a mesma ideia, podemos pensar que há uma brincadeira com o próprio nome do autor “Ziraldo e heróis”. A mesma questão é abordada pelo cartum, também de Ziraldo, “Tarzan em Ipanema” (Figura 66, p. 194).

---

<sup>45</sup> O lendário herói Tarzan foi criado em 1912, pelo escritor Edgar Rice Burroughs. O sucesso começou em 1929. Apareceu em mais de 24 livros traduzidos e editados em diversos países, centenas de revistas de história em quadrinhos (HQ), algumas chegando a ter mais de 30 edições, cerca de 50 filmes com exibição mundial, além de personagem de centenas de filmes animados, milhares de brinquedos infantis, estampas de roupas e de muitas modalidades de reproduções. “As reedições em livros de bolso, através, através de seis editoras, alcançaram a tiragem coletiva de 50 milhões de exemplares entre 1962 e 1968 [...] No Brasil, os romances de Tarzan foram editados pela coleção Terramarear e também distribuídos gratuitamente aos colecionadores [...]” (MOYA, 1996, 68-69).

Com o cartum “Garoto pensando em *superman*” (Figura 67, p. 195), Ziraldo chamou a atenção para o fenômeno educacional e cultural que estava predominando no Brasil. O quadro mostra que o imaginário do jovem brasileiro era alimentado e moldado por meio de um pacote de bens simbólicos de procedência dos estúdios norte-americanos, que eram impostos diariamente pelos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão que emergia naquele momento, enquanto a produção nacional era banida pela justificativa de ser contrária à moral e aos bons costumes da sociedade. O signo de brasilidade no cartum é expresso pelo garoto afrodescendente, que imagina o *superman* em tamanho gigante. O garoto que segura uma lata de tinta e pincéis está pronto para reproduzir a cultura enlatada. A diferença desproporcional entre o garoto e o super-herói reforça o poder dominante. Nota-se, por exemplo, que o *superman*, na perspectiva do garoto, é flamenguista, implícito pela vestimenta.

[...] se consideramos que os conglomerados das redes de TV, tal como as Organizações Globo, incluem revistas, jornais, companhias cinematográficas, indústria fonográfica, emissoras de rádio e TV [...], é fácil concluir que o interesse público do brasileiro, seus gostos, crenças, cultura e valores, estão sob o controle de corporações, as quais estão criando uma estrutura de dependência a fim de reforçar e impor valores e produtos à sociedade. (MATTOS, 2002, p. 47).

Revela-se uma peça de alto grau de informatividade, por apontar para uma questão do imaginário e da subjetividade de um modo geral. Faz uma crítica ao efeito da “indústria cultural” que impõe uma cultura padronizada para consumo em massa. No contexto da ditadura civil-militar, a crítica de esquerda apontava para a questão do imperialismo cultural norte-americano e do futebol nacional como formas de cultura alienante. Ainda hoje, é apontada por uma corrente de pensadores que a recusa dos brasileiros em consumir produtos de identidade da cultura nacional, como a música e o cinema, são explicados por razão da formatação causada pelos produtos da indústria cultural.

A construção do imaginário que projeta a ideia de super-heróis, verdadeiros *supermen*, como símbolo do homem perfeito, superior, todo poderoso, salvador, é uma arma estratégica idealizada pelo imperialismo para melhor exercer seu domínio. É um recurso utilizado para submeter o povo ao controle e alimentar formas de ditaduras políticas burguesas. Segundo Spindel (1985), muitos pensadores e escritores burgueses do século XIX e XX, tais como Nietzsche, Shopenhauer, Goethe, Hegel, Blanqui, Skinner, são idealizadores de figuras endeusadas, homem superior, infalível, todo-poderoso, super-homem.

Em nossos dias é freqüente ver-se a burguesia preferir governos ditatoriais ao invés de democracias [...]. Modernamente, encontramos um sem-número de pensadores burgueses que arrolam um sem-número de justificativas para a existência de

ditaduras. O ditador, de a ele o título que se preferir, é mostrado como uma necessidade intrínseca da raça humana. (SPINDEL, 1985, p. 12).

No cartum de Ziraldo em que coloca o “*Superman*”<sup>46</sup> sentando no vaso sanitário” (Figura 68, p. 196), o personagem é rebaixado de seu *status* mitológico de super-herói e colocado na condição de ser humano comum, uma vez que os super-heróis, em suas condições de seres superiores, nunca são imaginados em tais situações. Bakhtin chama o processo de destronamento, rebaixamento ou carnavalização. José Luiz Fiorin explica o princípio do baixo corporal conforme Bakhtin: “Nele, rebaixa-se e materializa-se, ou seja, comunica-se com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, por consequência, com atos como cópula, a gravidez, o parto, o ato de comer, a satisfação das necessidades naturais” (2008, p. 97). Na expressão de Bakhtin, “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (2008, p. 17). Constata-se assim, neste processo, uma espécie de destronamento da própria ideologia.

Esta série de cartuns de Ziraldo tem como propósito tecer uma crítica ao sistema cultural dominante, utilizando o recurso da sátira. É um tipo de recurso que, mesmo que a leitura não seja processada pela falta de repertório do leitor, promove o riso devido ao humor que é produzido de forma direta. Na série de cartuns intitulada “Os Zeróis”, que, num primeiro momento, pode parecer uma brincadeira ingênua, em uma análise mais atenta, revela ser uma contundente crítica ao fenômeno da “indústria cultural”<sup>47</sup> norte-americano, uma temática diretamente ligada à questão ideológica.

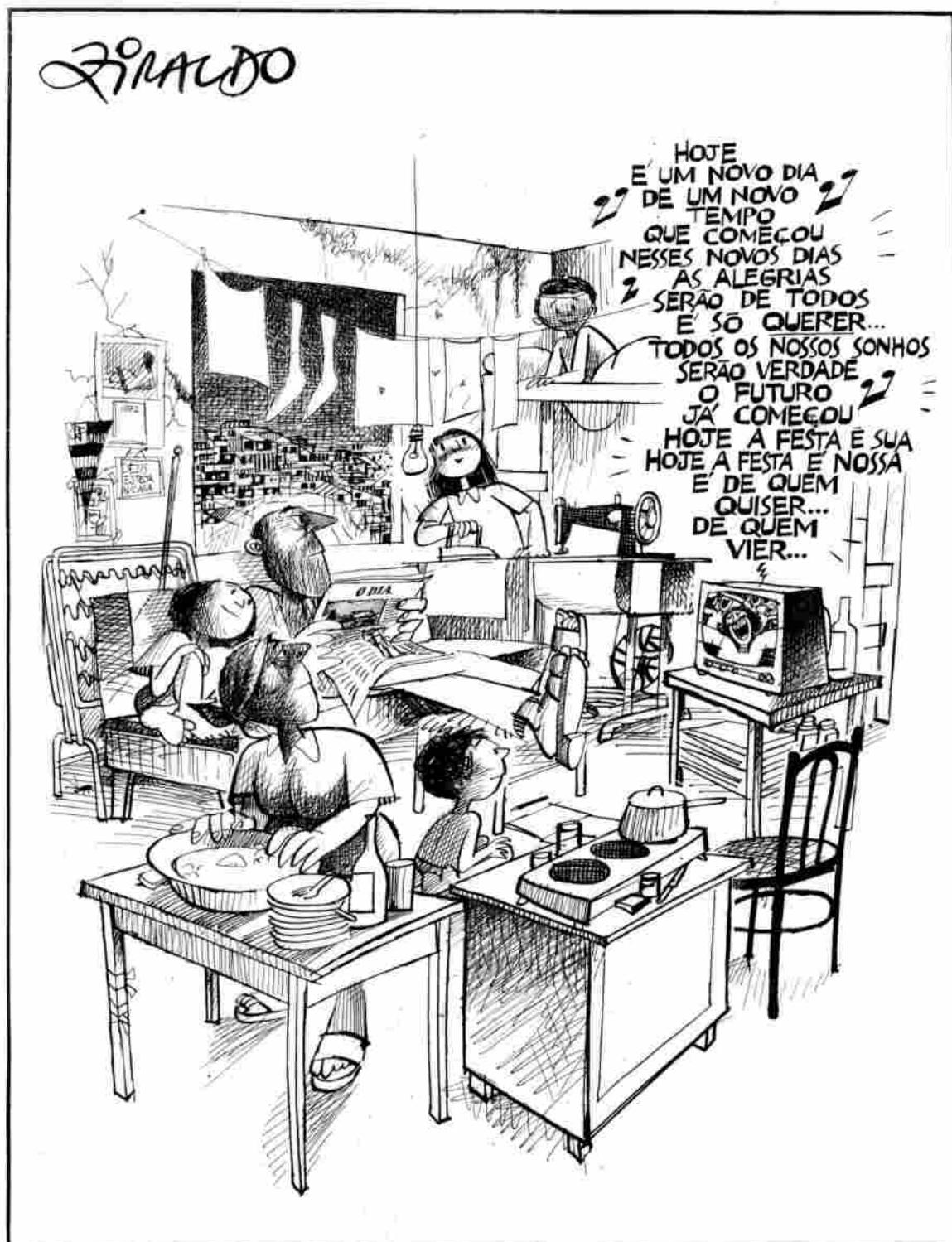
---

<sup>46</sup> *Superman* é um personagem de histórias em quadrinhos (HQ), criado nos USA, por Joe Shuster e Jerry Siegel em 1938. Foi adaptado para desenhos animados, filmes, seriados e vídeo games, sendo introduzido no Brasil em 1938 pelo jornal “A Gazeta” e seguida pela revista “O Lobinho”. De 1945 a 1983, a revista em quadrinhos com o nome *Superman*, editado pela Ebal e a partir de 1983 pela Editora Abril. O *Superman* em seriado teve início em 1948 e no cinema apareceu com o título “*Superman, O Filme*”, em 1978 (MOYA, 1996).

<sup>47</sup> Theodor Adorno e Max Horkheimer concebem o conceito de indústria cultural ao processo pelo qual uma espécie de cultura produzida mecanicamente, reproduzida e distribuída como mercadoria industrial para o consumo de entretenimento das massas. Uma cultura que se tornou visível nas sociedades liberais e tecnocratas em que o sistema de mídia é um dos pilares desta ideologia dominante. No complexo, a arte é destituída da condição de arte, do folclore é retirado seu social. O homem é reificado e posto na condição de mero consumidor passivo ao mesmo tempo em que as coisas são humanizadas. “A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à Lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 151).

**Figura 53** – “Família e Rede Globo”

Autor: Ziraldo



Fonte: ZIRALDO. Ziraldo n' *O Pasquim*: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p. 107.

(*O Pasquim*, n. 131, jan. 1972).

Figura 54 - "TV e involução do homem"

Autor: Caulos

**PASQUIM  
HOUE**

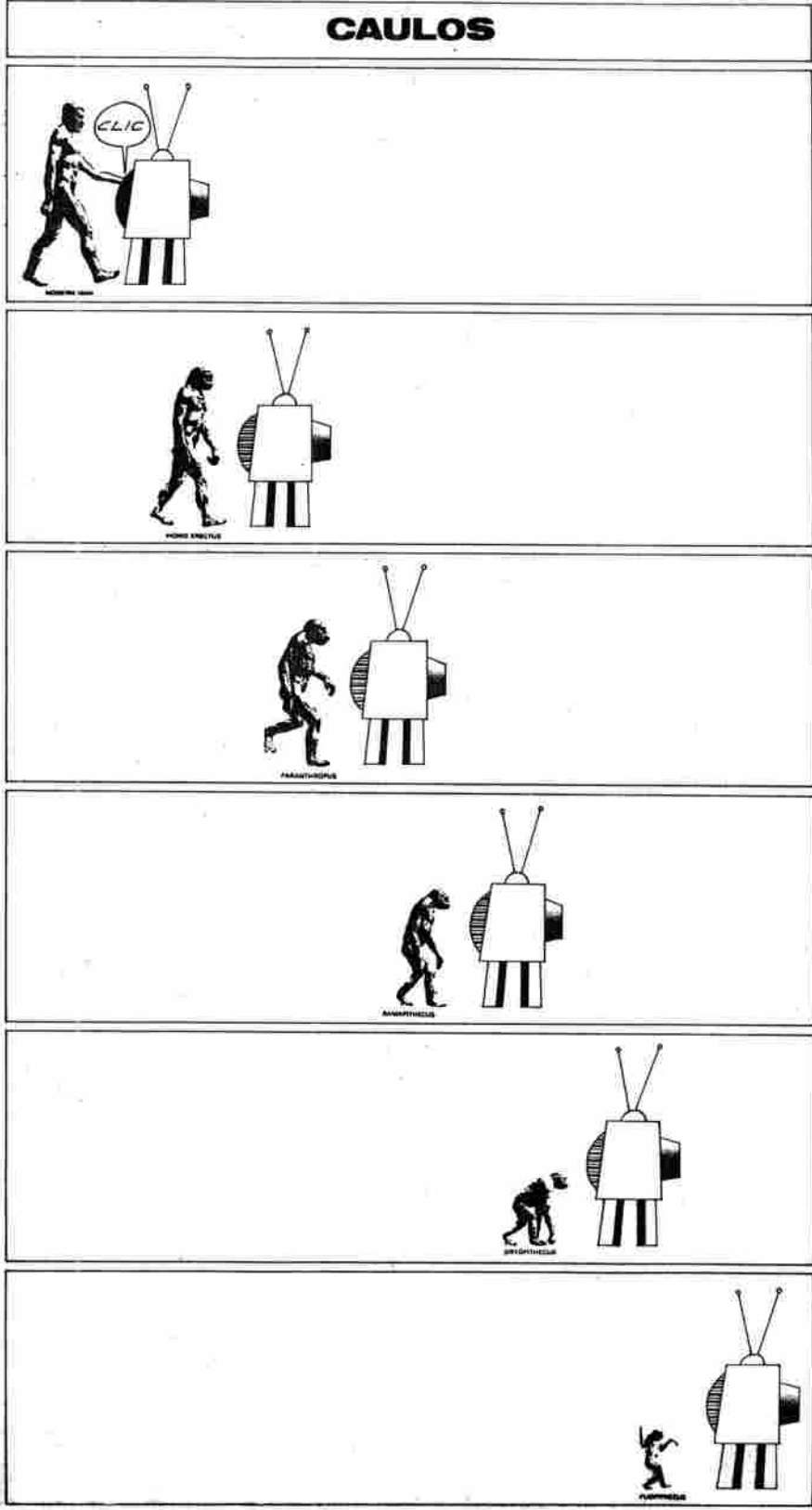
**BOY FENDER, Are You Ready for It?** (Young/RGE/Fernata).  
Isa si, não. O que é estar pronto  
em um tex-mex cujo destino não  
é ser muito diferente do de dezo-  
to outros, bafejados pelo sucesso  
no momento da tumultuada carre-  
iender mistura ideias e idiomas em  
fêreco de carregado sotaque. Nes-  
gado no hit anterior, apelou para  
gravações: "Secret Love" (Fair-  
kerie "What'd I Say" (Ray Char-  
e) que facilita as comparações,  
idade desvantagem para o nosso  
magem. Especialmente em con-  
ta com Ray Charles. Pra mim,  
de é marca de contrabaixo. - (Ro-  
s Moura)

**VER CUGAT, The Best of...** (MCA/  
steele).  
qui faz outro gênero para o qual  
pe há uma vaga nas "parades"  
nmas. Só uma. Nesta antologia,  
ma e sensaborões arranjos para  
as de Jobim ("Wave", "Triste",  
novado), Bonfá ("Manhã de Car-  
e"), Marti ("Guantanamera"), Gil-  
e ("Soul Sauce") e outros meren-  
e "And I Love Her", de Lennon e  
Curtney, é classificada como  
de bolero instrumental e apresen-  
tê maneira irreconhecível. Lati-  
também é isso aí. - (Roberto Mou-  
ra)

**ERSOS, O Show dos Shows**  
m).  
za brincadeira de armar com as  
tas de "Braileiro Profissão Espe-  
r", "Milagre dos Peixes", "Mudan-  
e Conversa", "Sarau", "Rosa de  
f", "Te pegu Pela Palavra", "Be-  
la na boate Barroco" e "Gemini  
Quaja um elepê com participação  
Valinho da Viola, Simone, Milton  
mento, Clementina, Nora Ney, Si-  
v Mariene, Ciro Monteiro, Pixín-  
la, Clara Nunes, Maria Bethânia,  
Andrade e Pery Ribeiro. Há vá-  
spelhos para se mirar a "idéia" da  
e. Não prefiro nenhum deles -  
ro Moura)

**RSOS, Rosa de Ouro n.ºs. 1 e 2**  
96).  
fio assim, o relançamento puro e  
tes de uma matriz na hora de sua  
ilação. "Rosa de Ouro" faz dez  
e foi marco no teatro brasileiro  
"Opinião". Momento de ruptura,  
na comunhão moderna no Brasil  
e os valores culturais vindos da  
ia com os valores culturais vindos  
neta. Quem não viu e não conhe-  
e dos volumes é absolutamente  
az de compreender o que aconte-  
Brasil hoje, tanto no teatro como  
sica popular. Sem esquecer, ain-  
ve foi neste show que desabrocha-  
minivamente os talentos de Cle-  
na e Paulinho da Viola. - (Roberto  
Moura)

**ILES AZNAVOUR, Voula que tu**  
ta (RCA).  
pê do baixinho franco-armênio  
mo japonês: tudo mais ou menos  
do. Sempre uma ou duas faixas  
lan com seus olhinhos amendoa-  
do caso a que dá título e a "Mes-  
mes". O resto é slide que os  
za nipônicos passam e repassam  
do voltam da viagem. - (Ivan Les-



Fonte: O Pasquim, Rio de Janeiro, 1976, n. 353, p. 27, 2 abril 1976.

Figura 55 – “Brasil, ame-o ou deixe-o” (parte 1)

Autor: Ziraldo

144

O PASQUIM



Figura 55 - "Brasil, ame-o ou deixe-o" (parte 2)

Autor: Ziraldo

O PASQUIM

145

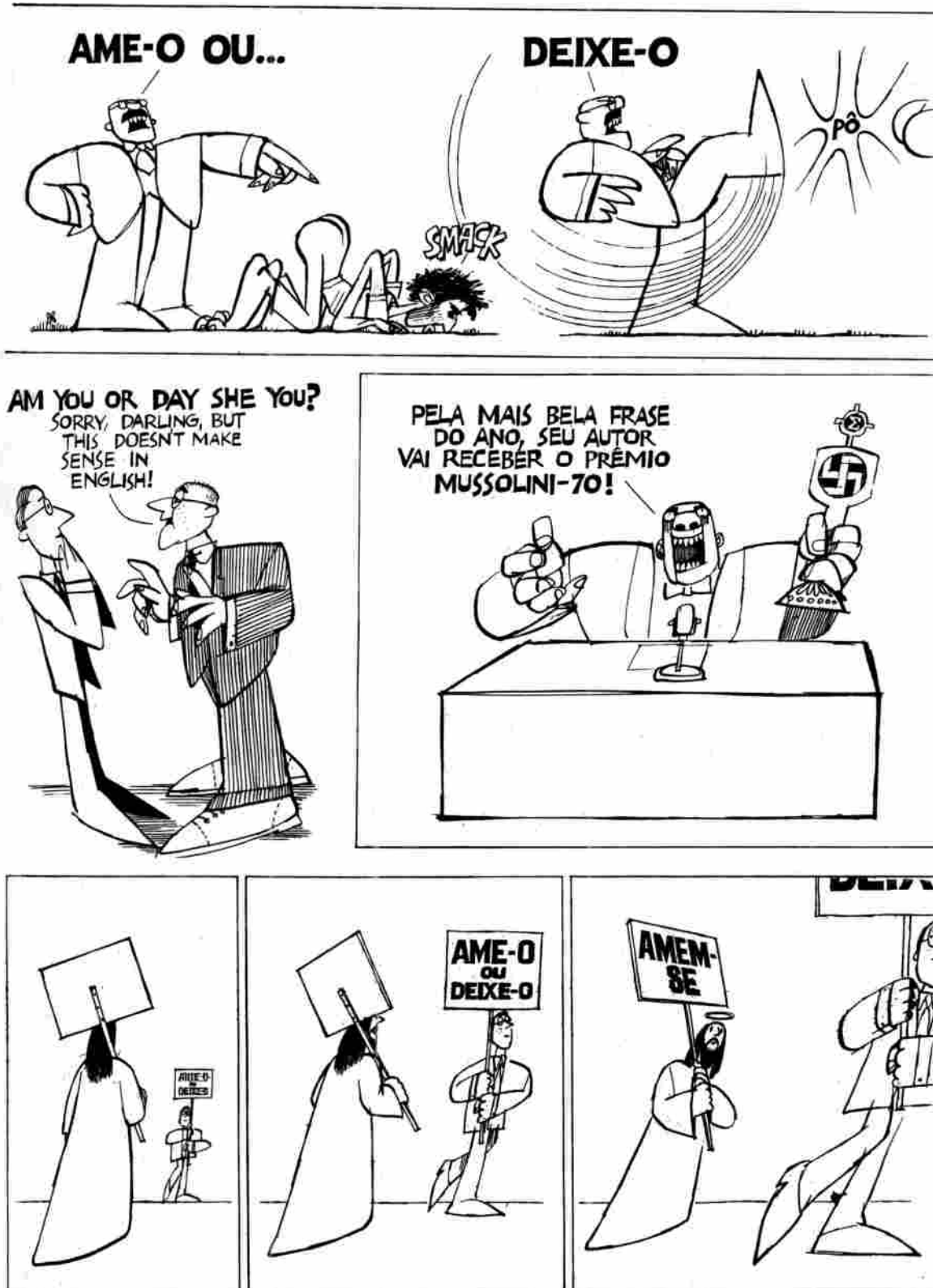
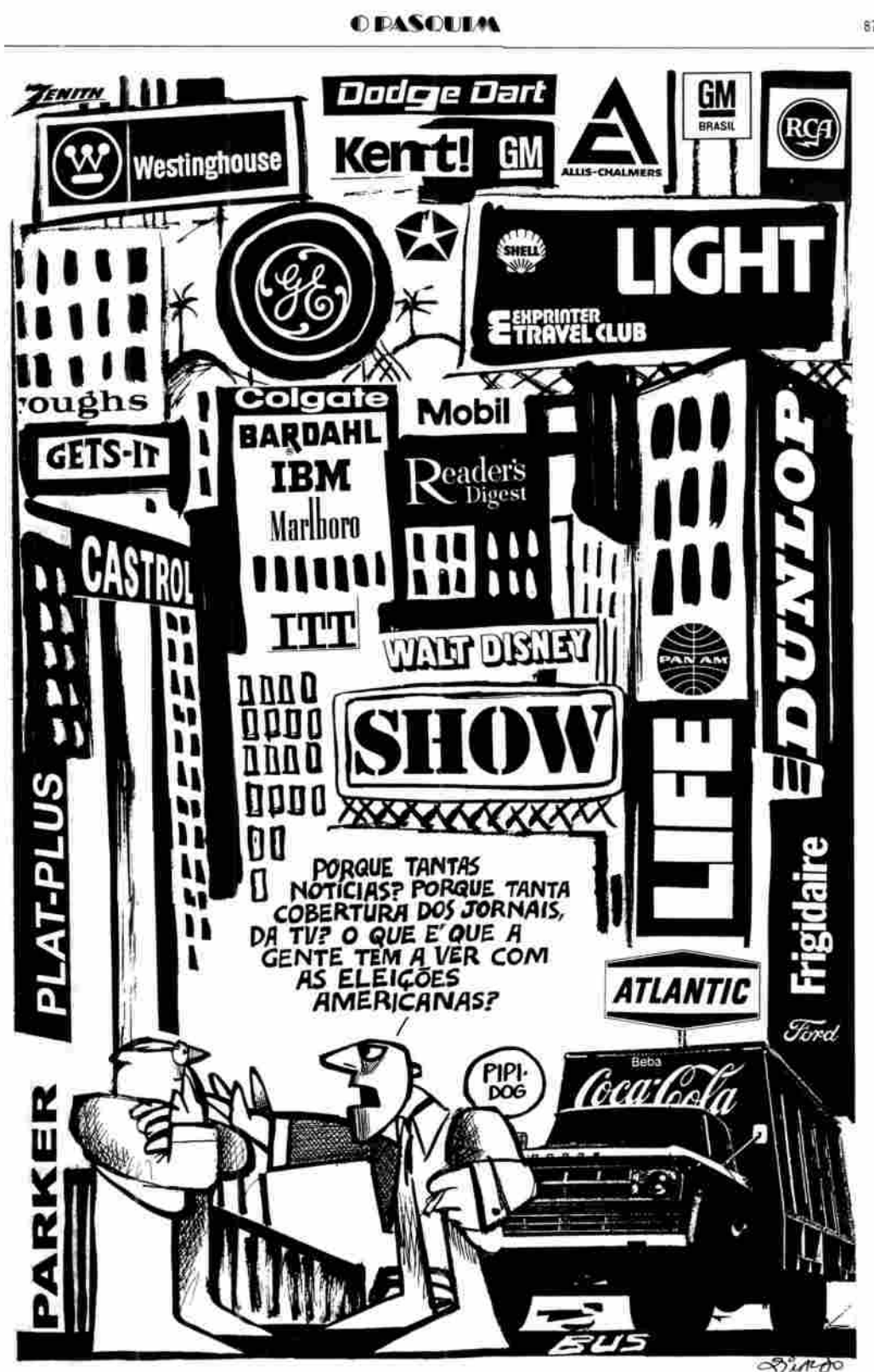


Figura 56 – “Metrópole e *outdoor* com marcas de multinacionais”

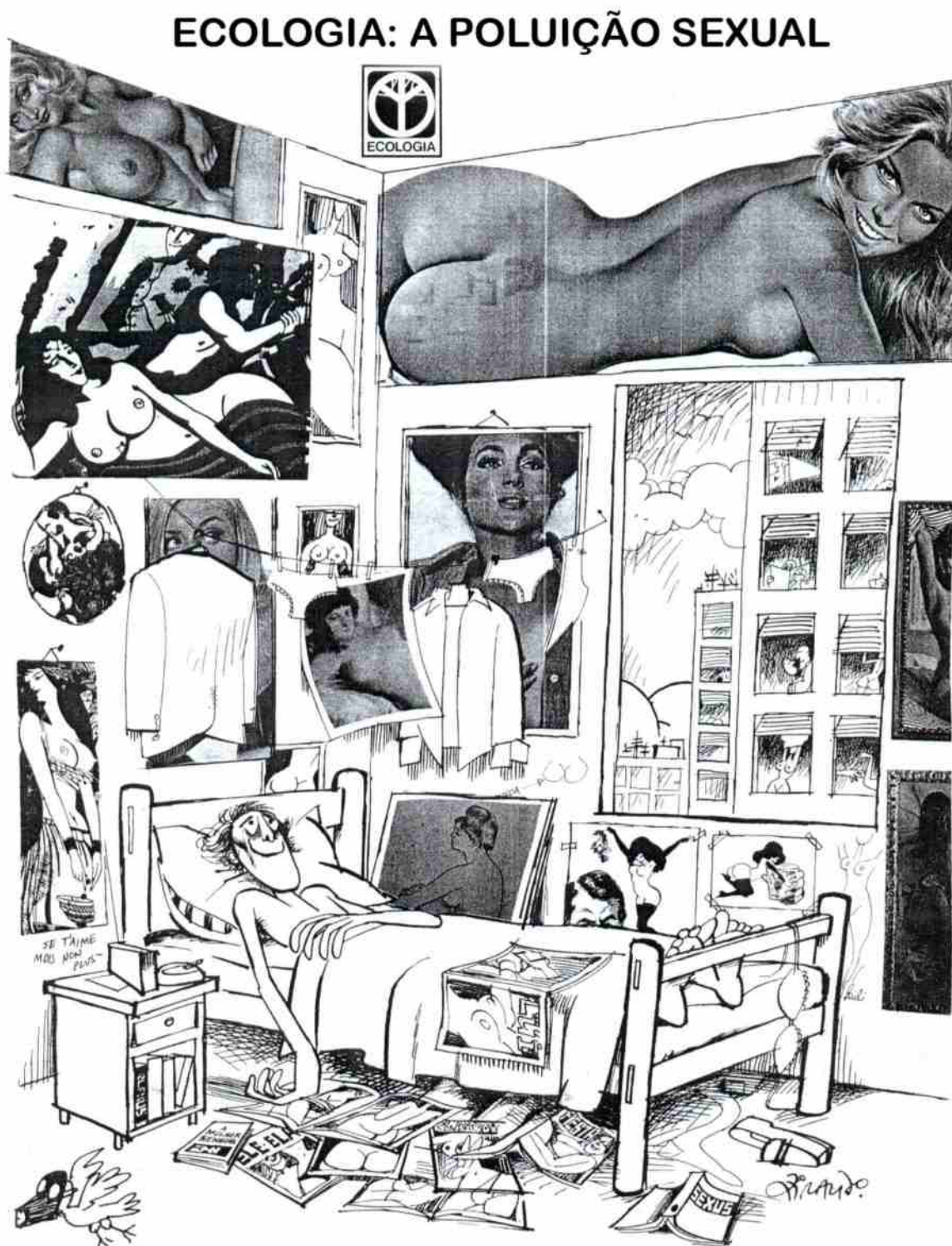
Autor: Ziraldo



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.2 (1972-1973)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2007, p. 87. (*O Pasquim*, n. 165, 29 ago. 1972, p. 12-13).

**Figura 57** – “Ecologia: a poluição sexual”

Autor: Ziraldo



**Fonte:** *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1971, n. 127, p. 24, 07 dez. 1971.

Figura 58 – “Ei-las: Ipas e realmente inseridas” (parte 1)

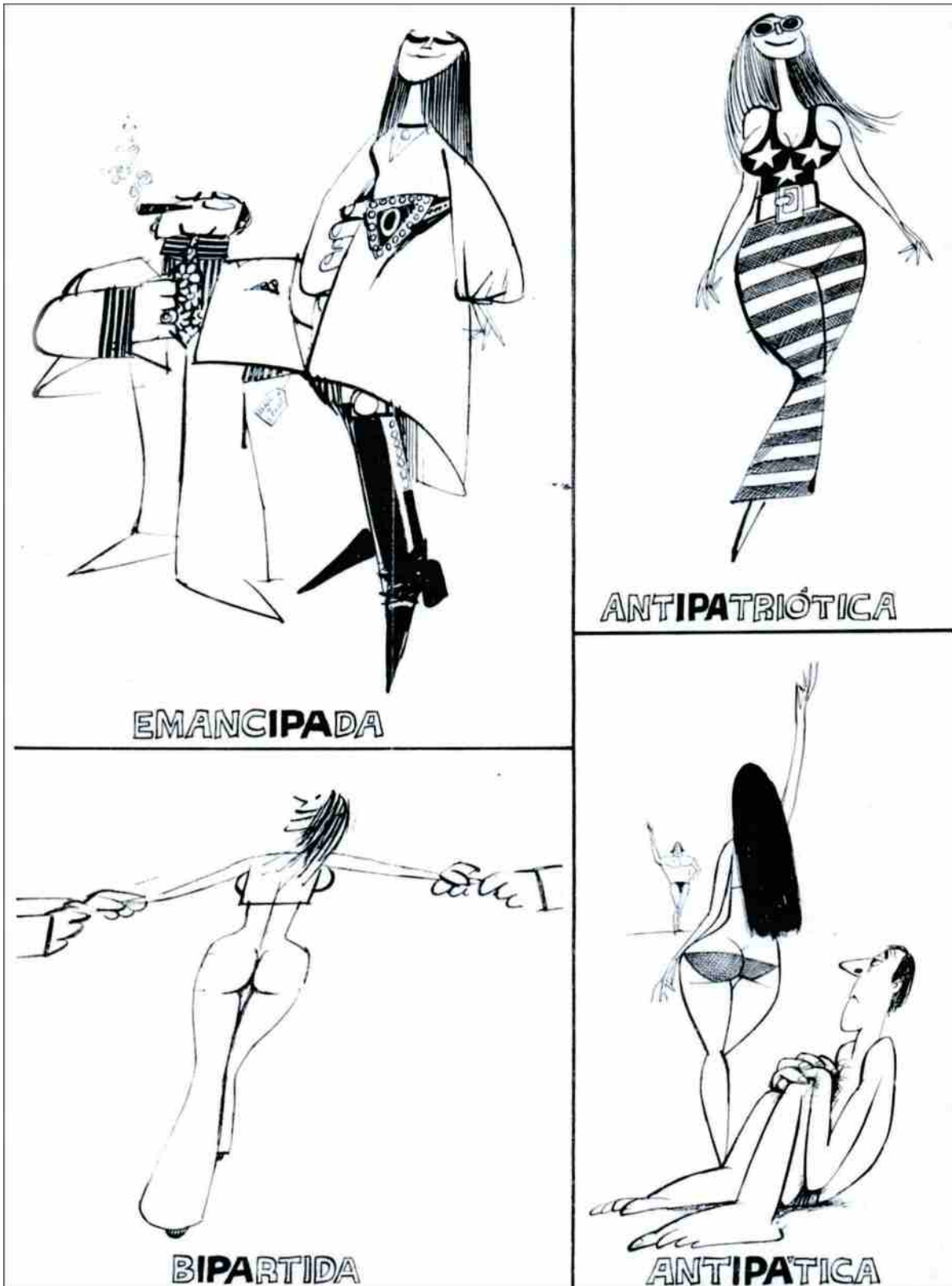
Autor: Ziraldo



12

**Figura 58 - “Ei-las: Ipas e realmente inseridas” (parte 2)**

Autor: Ziraldo



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1972, n. 94, p. 13, 22 abril 1972.

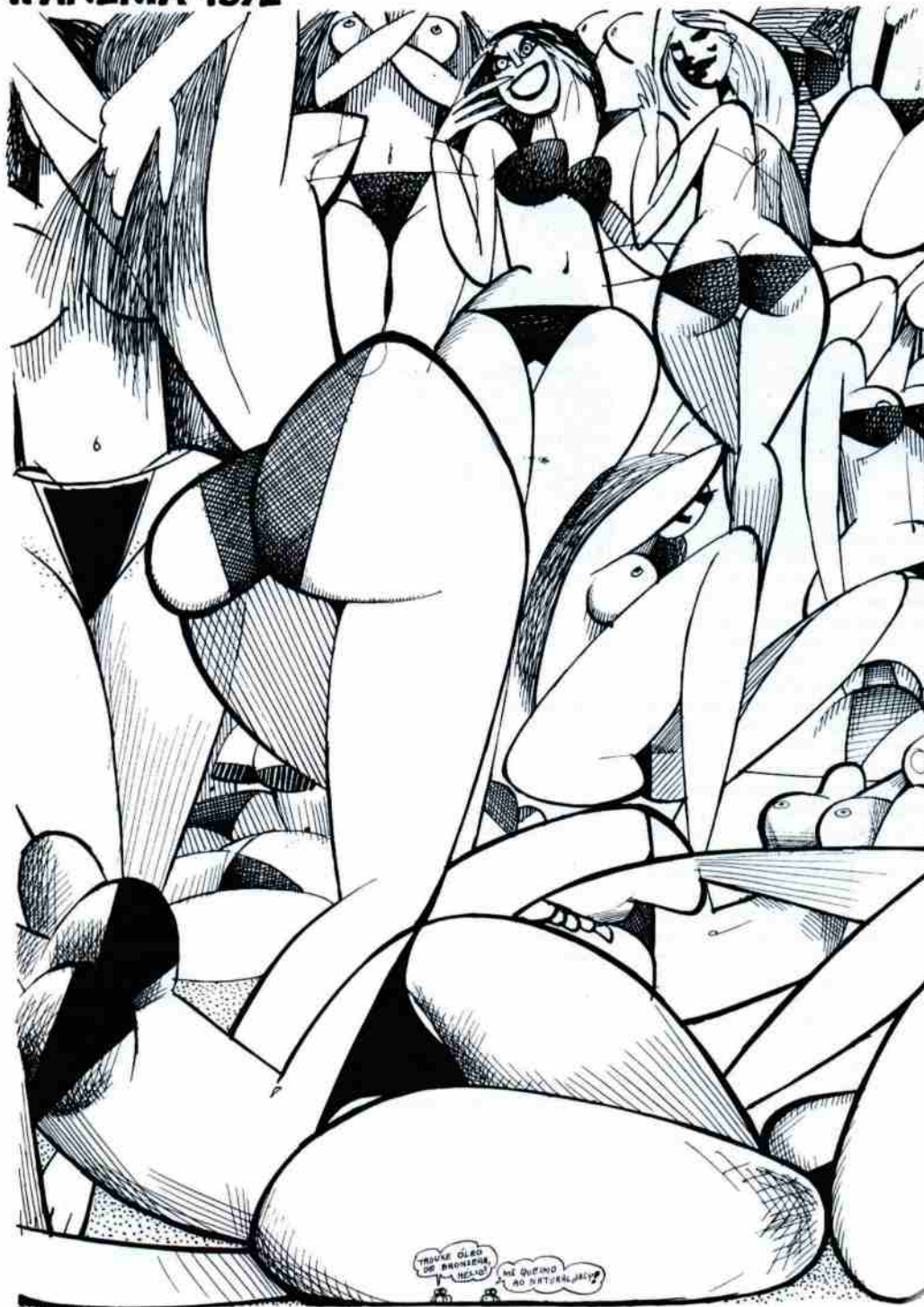
Figura 59 – “Ipanema 1972” (parte 1)

Autor: Ziraldo

150

O PASQUIM

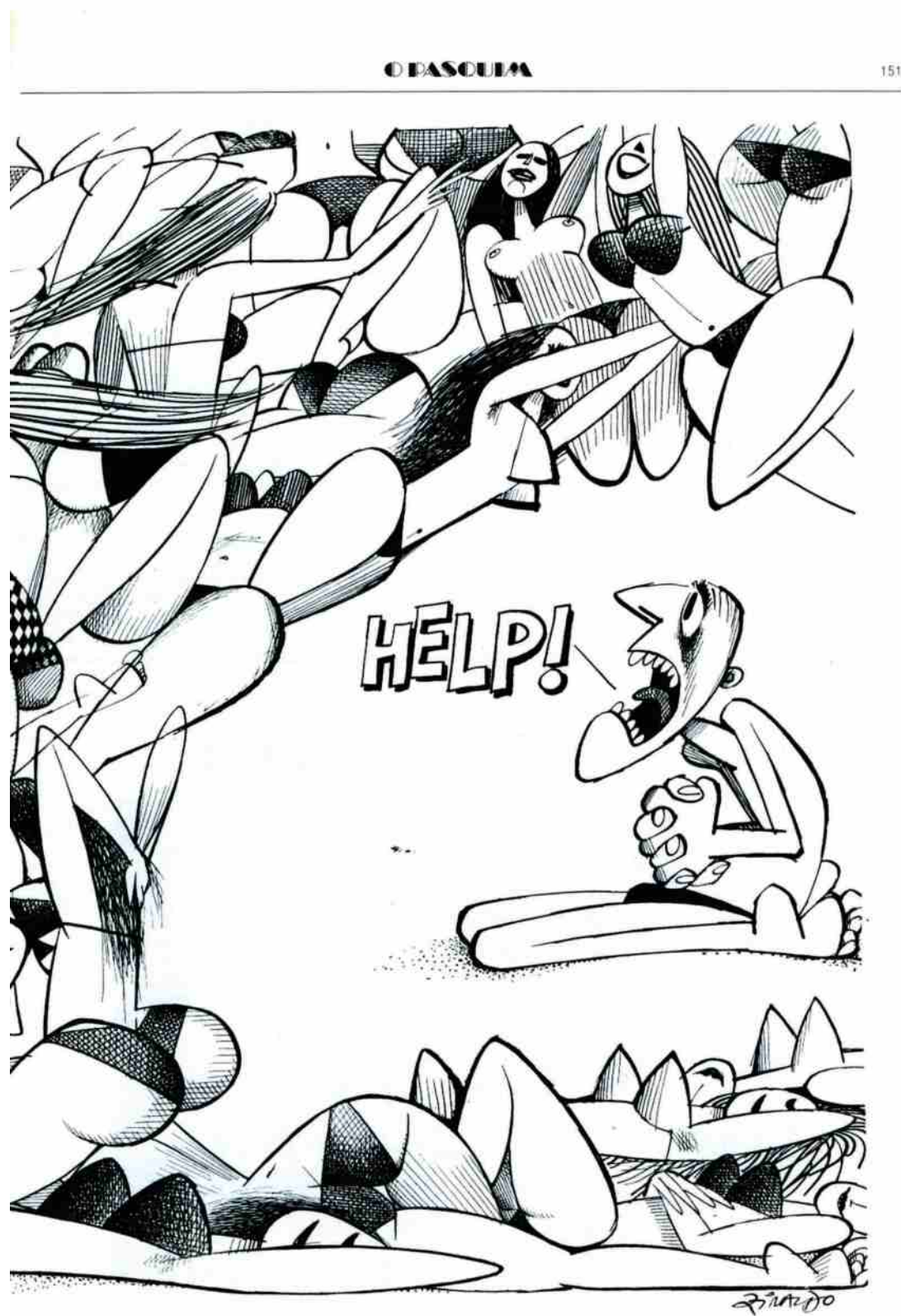
### IPANEMA · 1972



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.1 (1969-1971)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 150. (*O Pasquim*, n. 175,7 nov. 1972).

Figura 59 - "Ipanema 1972" (parte 2)

Autor: Ziraldo



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.1 (1969-1971)*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 151. (*O Pasquim*, n. 175, 7 nov. 1972).

Figura 60 – “Lixo”

Autor: Ziraldo

**O PASQUIM**

EU SOU HIPPIE, SOU HELIO, MEU AMALPO  
RAMZ DA NATUREZA TIMOTEO 16



NOSSA MODESTA CONTRIBUIÇÃO À CAMPANHA DO POVO LIMPO

## Figura 61 – “Avante seleção”

Autor: Jaguar

154

O PASQUIM

Nº 60 - AGOSTO 1970

importante do que a vida, do que qualquer mulher.

**PAULINHO** É mesmo?

**CAPINAM** Eu não acho, não.

**PAULINHO** Ele está me provocando.

**VINICIUS** Eu prefiro um papo com uma mulher do que com qualquer cara que cria.

**SÉRGIO** Queria que você citasse três compositores que te comoveram mais em toda história da sua vida.

**PAULINHO** Noel Rosa, Caetano Veloso, sei lá, não tem muito sentido apontar três compositores. Daqueles que realmente criaram formas novas, que fizeram trabalhos novos e que realmente tiveram talento, tudo aquilo que pode estar numa determinada pessoa e que ela joga assim, pra todo mundo, pra mim são esses três: Noel, Caetano, e um cara chamado Geraldo Pereira. Estes caras tiveram

dentro da música popular uma posição de destaque, de influência, e de mudar uma série de coisas.

**VINICIUS** Eu insisto no seguinte: o seu ca(\*) não foi tirado ainda.

**FLÁVIO** Existe boa crítica musical?

**PAULINHO** Tirando Mário de Andrade, não existe. Realmente não pode existir, isso é antidialético. Existe o cara que se intitula crítico musical.



“  
**É agora José?  
 A festa acabou,  
 A luz apagou,  
 O povo sumiu,  
 A noite esfriou,  
 É agora, José?**”

Carlos Drummond de Andrade

Esta ilustração que fiz para os versos do Carlos Drummond de Andrade quase provocou a prisão do poeta. Tive um trabalho danado para convencer o general da Censura que publiquei o desenho sem pedir a autorização do autor. (Jaguar)

Figura 62 – “Galo de tróia”

Autor: Henfil



Fonte: O Pasquim, Rio de Janeiro, 1972, n. 169, p. 1, 29 set. 1972.

Figura 63 – “Nara Leão”

Autor: Henfil

# FIQUE: FASE NACIONAL



Musa da bossa nova e do protesto, primeira cantora estabelecida a apoiar o trabalho de Caetano e Gil logo depois de 67, Nara Leão parece ter-se mudado, em 1972, das suas posições descompromissadas.

Na bossa nova, ela foi pioneira — antes mesmo de o movimento se tornar público, sua voz já era ouvida, ainda que tímida, nos bastidores. No protesto, ela foi para o palco — e sua voz já não era mais tímida: enfrentava a platéia com os versos do Zé Keti — “podem me prender/poderem me bater/mas eu não mudo de opinião”.

No Maracanzinho, em 1972, na presidência do júri do FIC, ela fez o charme exigido e, no final, declarou à reportagem: “o nível das músicas estava muito bom”.



O único trabalho realmente novo (não foi possível perceber se bom ou mau) do FIC, fase nacional, foi o apresentado por Walter Franco, na noite de abertura. Uma das 14 músicas classificadas para a final, Cabeça (que vai sair em avulso da Continental) representa uma experiência inédita no Maracanzinho: num tape, sintetizador, voz em 3 canais; no palco, a voz, pela quarta vez — para a vaia geral.

A apresentação de Walter Franco fez lembrar a de Macalé-Capinã, em 1969, com Gotham City — as mesmas vaías, o mesmo espanto. Diferença, apenas uma, e sintomática: em 69, gritavam das arquibancadas: “líxa! líxa!”, em 72, o que se ouvia era: “virado! virado!” O que prova, pelo menos, que a dose de informação oferecida por Macalé-Capinã, 3 anos antes, foi apreendida — o público evoluiu, sem dúvida, para uma posição ainda menos conservadora/preconceituosa.

Resta perguntar, então: até que ponto a dose de informação de Walter Franco vai ajudar a modificar os hábitos e o comportamento das pessoas que assistem a festivais da canção? Se, de 69 para 72, em 3 anos, passaram de “líxa” a “virado” o que é que vão dizer em 1975?

A televisão não aposta para perder. E apostou em Maria Alcina que, antecipadamente, já estava nomeada a revelação do VII FIC, fase nacional. Também, não fez nenhuma vantagem: além de cantar bem e se expressar, com o corpo, maravilhosamente, Maria Alcina tem um contrato-degretado com a fábrica de discos da televisão. E então... salve a música popular brasileira, viva, viva.

**PRONUNHA ESSA LEITOR!**  
Por último: o que existe a lamentar (e muito) nesta fase nacional do FIC deste ano, é que o grande festival, o veículo para a grande audiência brasileira, transmitiu, desta vez, uma imagem bastante duvidosa dos propósitos e da posição da classe artística brasileira relativamente aos seus problemas — no júri ou no palco, vários nomes marcadamente colocados ao lado da MPB, estiveram longe dela, nas atitudes e no contexto.

**AFONSO PENNA**  
ENVIADO ESPECIAL

Segundo a revista *Bandinho* (17/02/72): “Hermeto tem cara folclórica: cabelos muito compridos e dourados, a barba grande, um pouco mais escura, os olhos muito claros e pequenos, empacotados por um óculos de lentes fortes, um tique quase imperceptível no canto direito do lábio superior”.

Se Hermeto tem cara folclórica, cabelos compridos, barba grande, olhos claros e pequenos, isso parece, afinal, ser o menos importante no homem. Na verdade, o que importa, além da sua excepcional técnica de músico “por vocação”, é que talvez mesmo por ser um músico “tão completo”, ele não terá tido tempo até agora de se preocupar com outras coisas “além da música, do som”.

Claro, talvez esse detalhe (que fica bem claro na entrevista) nem represente tanta novidade para quem lembra bem dos motivos que levaram a música brasileira, em 62/63/64, da bossa nova à volta às raízes: a vergonha do pai (o jazz) fez com que a MPB renegasse, então, a filha daquela relação — e nesta atitude estavam Carlos Lira/*Influência do Jazz*, Edu Lobo/nordeste, Baden e Vinícius/*Berimbau*, Vandrê/caipira sem novidades, Quarteto Novo e o nosso Hermeto.

Mas então o que temos aí é o Hermeto de volta — 10 anos depois: ingênuo alienado ou reacionário convicto? Virá a ser um dia, como Eumir Deodato é, neste instante, hóspede do Baby Doc no “paraiso” do Haiti?  
Se você gosta muito de conhecer Hermeto, faça os olhos. Não leia a entrevista. Não veja mais nada. Escute apenas o som. O som. — isso eu concordo —, é maravilhoso. (Julio Hungria)

O PASQUIM — Hermeto ou Hermeto?  
Hermeto — Hermeto.  
O PASQUIM — E o teu nome todo, como é que é?

Hermeto — Hermeto Paschoal.  
O PASQUIM — Só?

Hermeto — Só isso: Hermeto Paschoal.  
O PASQUIM — O Hermeto, eu estive estudando aí o material que já se publicou a teu respeito, a entrevista no *Bandinho*, etc, e eu li uma coisa que disseram de você: Hermeto voltou para dar uma última oportunidade ao Brasil. Muito bem: você está voltando, você voltou, e agora você participa do FIC. Você acha que isso é uma última oportunidade para dar ao Brasil? O que é que você diz disso? Como é que você olha pro FIC? Você vê alguma coisa além de música nele?

Hermeto — Olha, eu não sei o que vai acontecer no FIC. Porque a turma que vai se apresentar lá... justamente, não são meus conhecidos mesmo, não é? Eu conheço poucos, entende? Mas a minha preocupação mesmo no festival é fazer uma boa apresentação, com o meu conjunto, e eu espero muito o público aceitar bem o meu trabalho. Eu fiz o arranjo para toda a orquestra da Globo... São 44 músicos mais o coral do Severino, que é um excelente coral, muito bom. É só isso. Na minha opinião, pra mim vai ser uma experiência muito boa. É a primeira vez que eu me apresento em festival com um grupo meu...

O PASQUIM — É a primeira vez que você participa de um festival, não?

Hermeto — Não, eu já me apresentei com o Quarteto Novo, naquela época do *Ponto*, que o Edu ganhou, quer dizer, nós ganhamos juntos; depois com o Vandrê, quer dizer, o Vandrê foi antes.

O PASQUIM — Bom, ô Hermeto, retomando a linha inicial: você vê alguma diferença, você observa uma distinção, seja em arte de um modo geral, seja especificamente em música popular, entre alienados

## ENTREVISTIM



e participantes, entre música alienada e música participante?

Hermeto — Honestamente falando, eu vou fazer uma crítica aqui, mas eu sinto que é construtiva. Eu vou falar o que eu sinto mesmo: eu sou contra até o cara que criou o nome, o rótulo de “música clássica”. Eu sou contra os rótulos...

O PASQUIM — Eu sei, Hermeto. Então não vamos usar os rótulos “alienada” e “participante”. Vejamos: você acha que hoje em dia o artista deve fazer refletir nos seus trabalhos os problemas sociais, fazer arte-crítica ou coisa assim? Você acha que o artista deve participar efetivamente do ambiente social dele no sentido de modificar ou melhorar esse ambiente?

Hermeto — Não... Eu acho que o cara que é músico tem que se preocupar só com a música... A música, mais nada. Não é isso. Não ele perder um segundo que seja com outras coisas — com dinheiro, com namorada, com tudo — ele não consegue chegar onde quer.

O PASQUIM — ?

Hermeto — Olha, você vê, no Brasil. Os caras falam que a música, coisa e tal... Agora, o que acontece é que 95% dos músicos brasileiros, dos compositores brasileiros, todos eles são muito influenciados, não é? E são muito — vamos dizer assim — complexados. Eles se inferiorizam. Então qualquer coisa que vem lá de fora, eles já dizem assim: oh... As vezes, aqui no Brasil, tem um cara que faz muito mais bem feito, muito melhor. Você vê, no Brasil tem músico fazendo rock, dizendo que toca rock...

O PASQUIM — Mas, ô Hermeto, perai: você diz que os caras que aceitam as influências se inferiorizam, são complexados. Tem gente, no entanto, que acha o contrário. Acha que complexados — complexo de inferioridade — são aqueles medrosos das influências, avessos às influências, o medo do subdesenvolvido relativamente ao desenvolvido, etc.

Hermeto — Olha, desculpe, só eles pensarem que aqui é subdesenvolvido ou não é, só o tempo que eles perdem para pensar isso aí, eles já esqueceram da outra parte do negócio. Esqueceram de se preocupar com a música. Eu estou falando sobre música.

O PASQUIM — Tá bom, Hermeto, então me diz uma coisa: e o Sérgio Mendes?

Hermeto — O Sérgio Mendes?  
O PASQUIM — É. Que tal você acha o Sérgio Mendes? Seria assim uma Cármen Miranda?

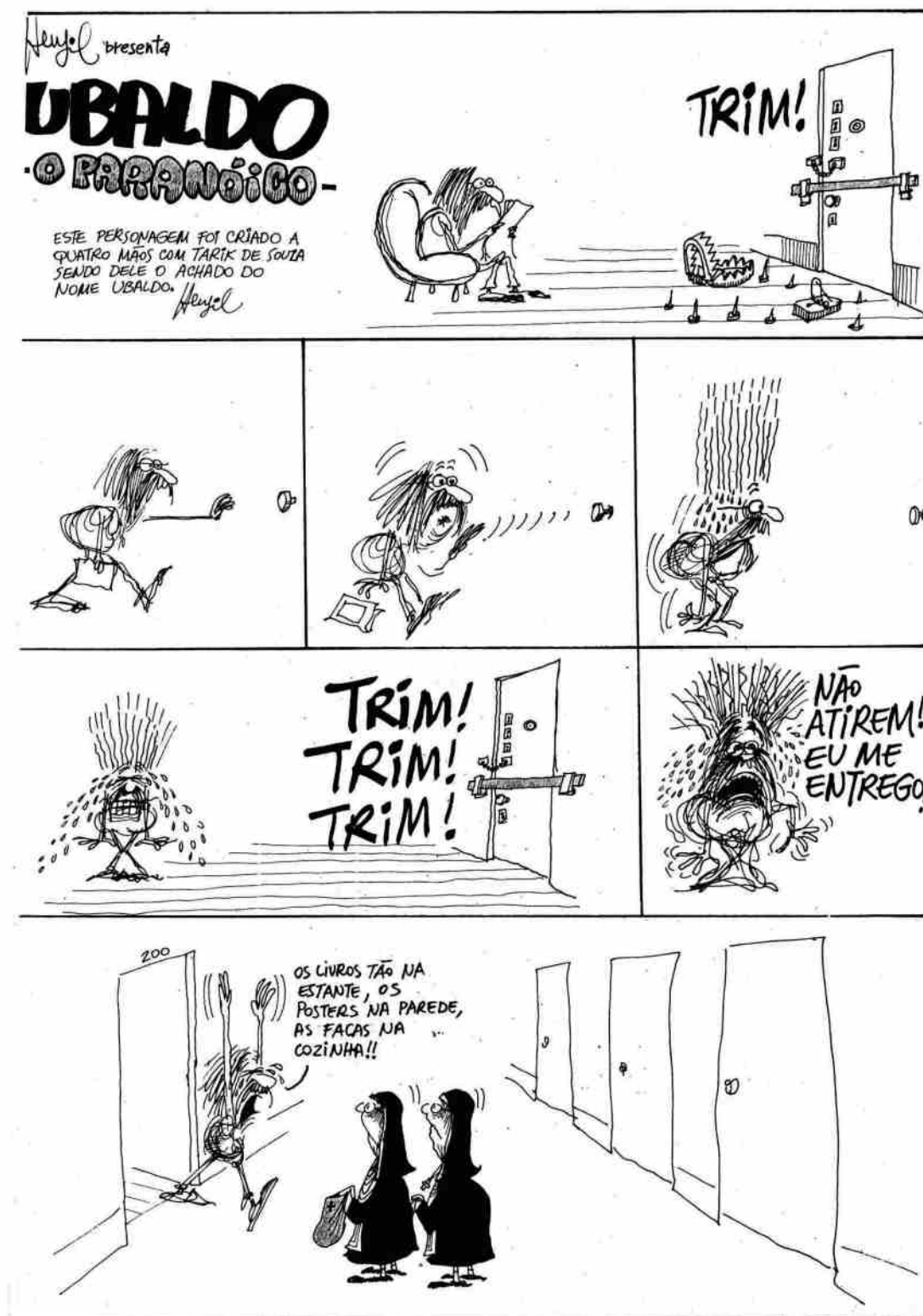
Hermeto — É. Eu acho que sim. Mas a Cármen Miranda eu acho que ela ainda cantava samba, cantava música brasileira... Olha, eu não sou contra a música americana, não, viu?

O PASQUIM — Eu sei, Hermeto, eu compreendo.

Hermeto — É. Olha, então é isso. Eu acho que o Sérgio Mendes chegou lá e fez uma adaptação. Se adaptou à música de lá pra conseguir sobreviver. E ele conseguiu. É eu só acho que ele se preocupou mais com o dinheiro do que com a música. Quer dizer, o negócio do Sérgio Mendes

Figura 64 - "Ubaldo, o paranóico"

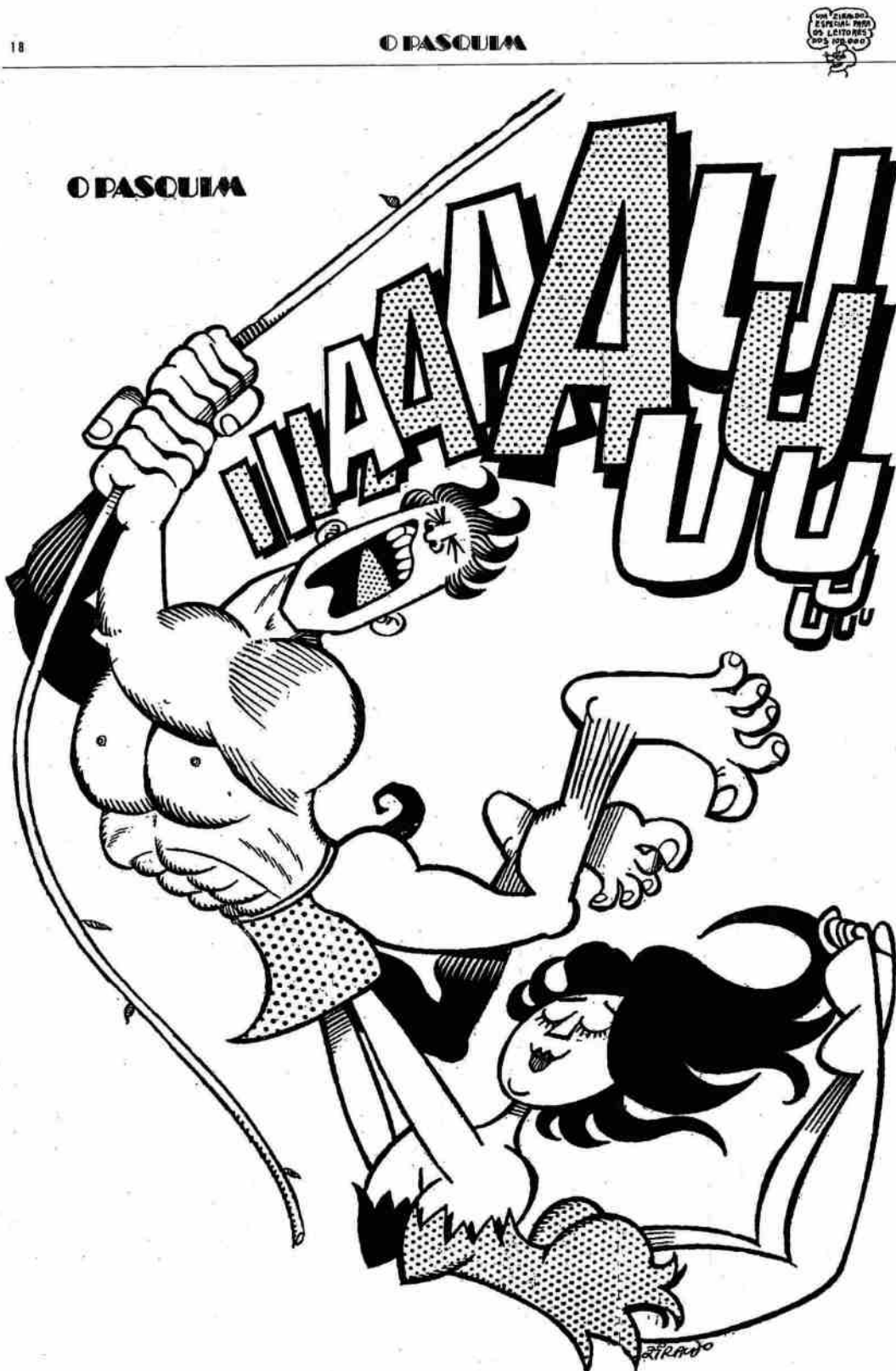
Autor: Henfil



Fonte: O Pasquim, Rio de Janeiro, 1976, n. 353, p. 4, 2 mar. 1976.

Figura 65 - "Tarzan e Jane"

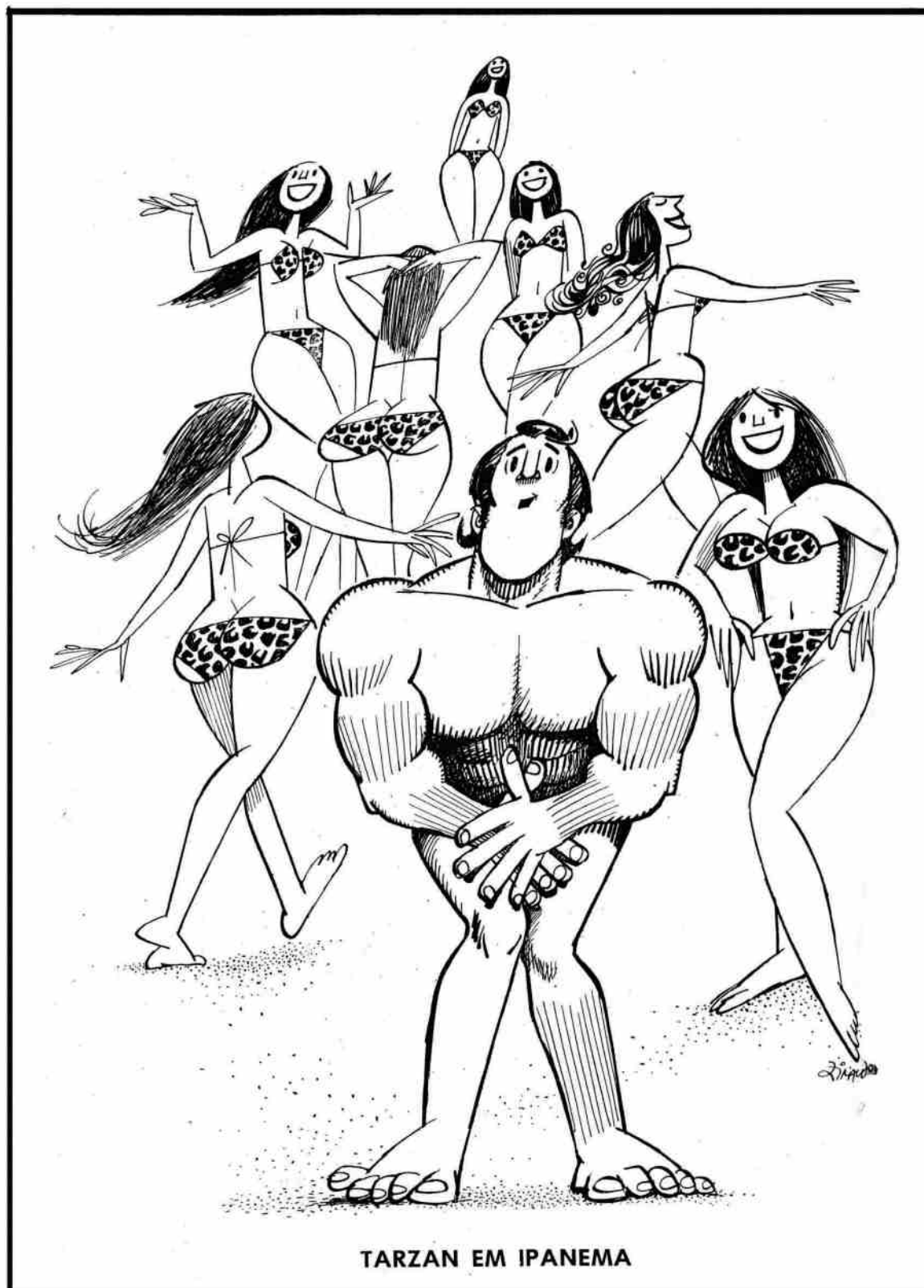
Autor: Ziraldo



Fonte: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim: antologia, v.1* (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 18. (*O Pasquim*, n. 20, 6 nov. 1969).

**Figura 66** – “Tarzan em Ipanema”

Autor: Ziraldo



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1974, n. 242, p. 28, 19 fev. 1974.

**Figura 67** – “Garoto pensando no *superman*”

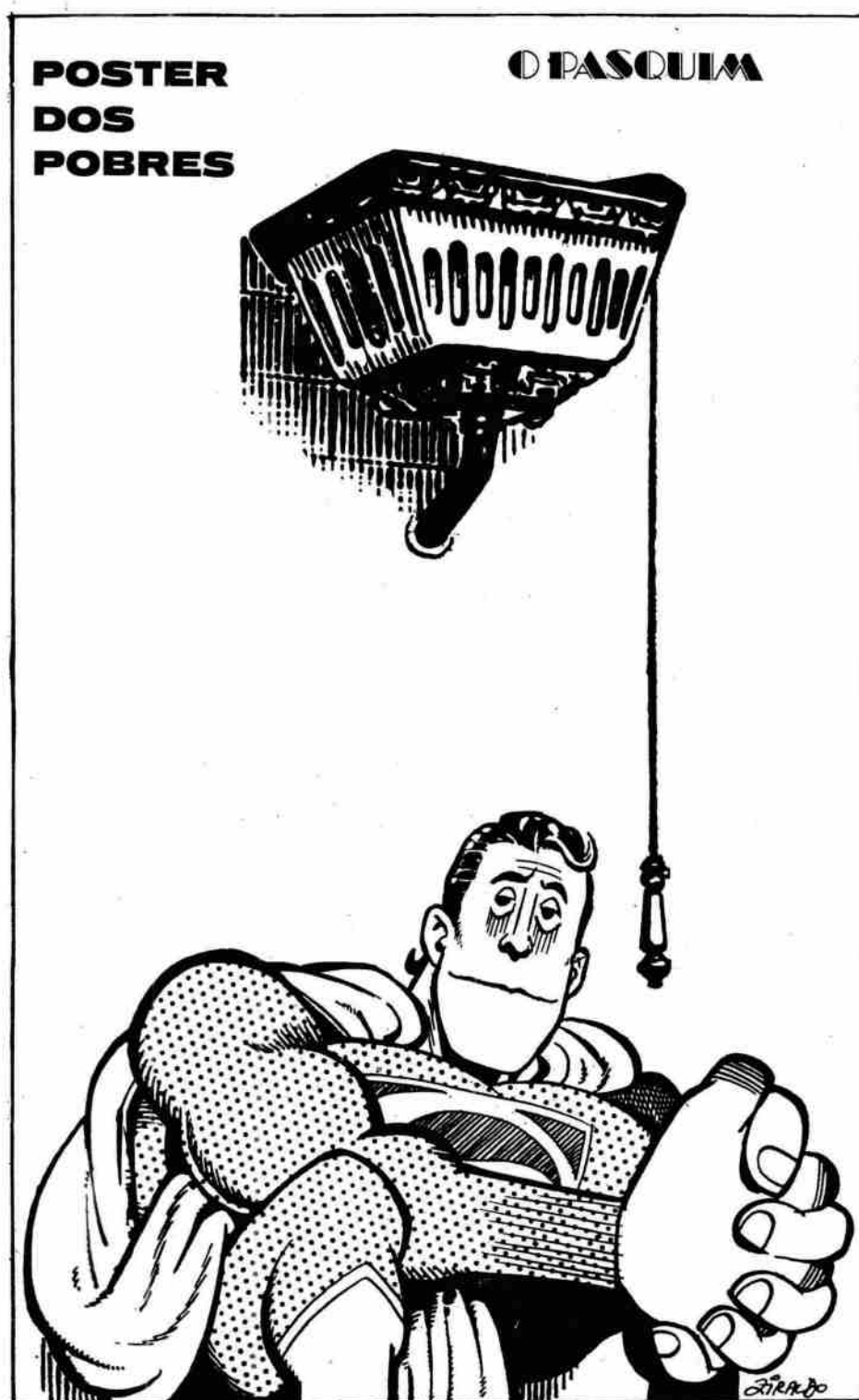
Autor: Ziraldo



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1972, n. 168, p. 24, 19 set. 1972.

**Figura 68** – “Superman sentado no vaso sanitário”

Autor: Ziraldo



22

**Fonte:** ZIRALDO. Ziraldo n'O Pasquim: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.12.

(O Pasquim, n. 105, 8 jul. 1971, p. 18-19).

## 7 ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS ICONOGRÁFICOS DE HUMOR: REPRESENTAÇÃO DO CERCEAMENTO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO

Diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem. A linguagem autoritária reduz tudo a uma única voz, sufocando a variedade e riqueza que existem na comunicação humana.

Mikhail Bakhtin (2006)

Esta seção, mediante a análise de quatorze charges, mostra como o jornal *O Pasquim* se expressou por meio dos gêneros discursivos iconográficos de humor para tratar sobre a questão da censura imposta pelos militares à liberdade de expressão no tocante à produção de bens culturais, intelectuais e no jornalismo brasileiro.

A expressão de Karl Marx “[...] a liberdade é a espécie essencial de toda a existência intelectual, portanto, também da imprensa” (2006, p. 51-52) revela, em poucas palavras, que é quase nulo o papel da prática jornalística em esferas em que tal preceito é negado à sociedade como instrumento de sustentação de ideologias ‘monofônicas’ de grupo de poder autoritário. Qualquer pesquisador, em decorrência de sua prática, que tiver adentrar no campo da liberdade de expressão terá pouco a acrescentar à noção de liberdade de Marx. Nas considerações de Juarez Bahia, por exemplo, “a condição essencial do jornalismo é a liberdade. Desde que notícia política ou de qualquer outra natureza se movimenta sem obstáculos como a censura ou a repressão, a opinião pública pode refletir e decidir” (2009b, p. 241).

Podemos reforçar a noção de liberdade de expressão com excertos das afirmações de Francisco José Karam, para o qual, “Direito de Expressão, Direito de Informação, Direito de Comunicação, Direito *de* Informação, Direito à Informação, Direito Social à Informação sintetizam formulações conceituais expressivas dos vários momentos e situações sociais e políticas da trajetória humana” (1997, p. 16). A luta pela liberdade de expressão tem uma história que nasce com a própria necessidade fundamental do homem, a comunicação. Alguns pontos marcantes podem ser destacados como, em sua origem, relata Karam, “está na própria luta pela liberdade literária constrangida pela igreja” (1997, p. 16) e, no plano jornalístico, em dois momentos da história do ocidente. O primeiro, com a Independência dos Estados Unidos (1776), segundo o mesmo autor, “quando a liberdade de imprensa passa a ser entendida como suporte da própria liberdade social” (1997, p. 17), e num segundo momento constituído pela Revolução Francesa (1789), que elabora a Declaração

Universal dos Direitos do Homem<sup>48</sup>, em que, entre seus preceitos, dispõe que “a liberdade de exprimir idéias e opiniões era um dos direitos mais preciosos da humanidade” (KARAM, 1997, p. 17).

O regime civil-militar no Brasil, ao negar os preceitos da Declaração Universal dos Direitos Humanos e da Declaração da UNESCO<sup>49</sup> para com a comunicação social no mundo, configurou-se como uma espécie de ditadura autoritária e antidemocrática, que utilizou instrumentos como a coerção, a censura e a repressão contra a livre manifestação e expressão do pensamento enquanto estratégia para assegurar o poder. Essa prática ideológica, que aconteceu em um período da história recente do país, também tem sua história de resistência e de luta encampada por trabalhadores (sindicatos e movimentos sociais), intelectuais (escritores, pesquisadores e professores), partidos progressistas, artistas (compositores, dramaturgos, cineastas, poetas, escritores, pintores, desenhistas, arquitetos, entre outros) e comunicadores (jornalistas, cronistas e cartunistas), que marcaram espaços e produziram, de forma excepcionalmente criativa, uma nova arte, um movimento cultural e um movimento jornalístico sem precedentes na história do Brasil.

No campo jornalístico, empunhando uma bandeira de luta pela liberdade de expressão, algumas entidades e alguns órgãos de comunicação, sobretudo os jornais independentes, resistiram à censura. O jornal *O Pasquim*, na condição de *corpus* desta pesquisa, foi o espaço da crônica livre por excelência, fundamentalmente, porque foi um projeto editorial independente do modelo tradicional de jornalismo, das regras de governo e do mercado. O semanário abriu espaços para a manifestação de centenas de pessoas que tinham, naquele momento, algo a dizer e não encontravam meios e, por incrível que pareça, foi ouvida. Basta observar dois fatores, a quantidade de pessoas envolvidas, direta e indiretamente, no projeto e o nível de aceitação por parte do público. Chinem dá a seguinte informação a respeito do *Pasquim*: “A venda de 220 mil exemplares em pouco menos de um ano surpreendeu a todos os envolvidos no projeto, mesmo os mais otimistas. A redação virou centro de peregrinação de artistas e intelectuais, um ponto de referência para esta classe”

---

<sup>48</sup> Na Declaração Universal dos Direitos Humanos, Artigo 19, consta: “Todo homem tem direito à liberdade, à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferências, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e idéias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras.” (*apud* KARAM, 1997, p. 17).

<sup>49</sup> A Declaração da UNESCO sobre a comunicação social expressa que, “o exercício da liberdade de opinião, da liberdade de expressão e da liberdade de informação, reconhecido como parte integrante dos direitos humanos e das liberdades fundamentais, constitui um fator essencial do fortalecimento da paz e da compreensão internacional.” (*apud* KARAM, 1997, p. 75).

(1995, p. 46). Os jornais alternativos, entre eles *O Pasquim*, segundo Márcio Malta, “[...] funcionavam como válvula de escape, em um período em que praticamente todos os canais de organização e manifestação política de oposição haviam sido vedados” (2011, p. 31).

Como visto, há unanimidade sobre o projeto *O Pasquim* quanto à afirmação autoral e coletiva na tentativa de se contrapor às regras de restrições impostas pelo regime civil-militar no campo da comunicação no país. Não há pesquisador que não atribua ao jornal *O Pasquim* o *status* de alternativo, revolucionário, contra-hegemônico, cuja luta tenha sido o combate à ditadura e a favor da liberdade de expressão, um direito universal do homem, mas que o regime ditatorial brasileiro coibiu para construir um imaginário ideológico como uma verdade monofônica. Queiroz afirma que, “[...] em virtude da impossibilidade de liberdade de expressão, o Pasquim, a fim de se manifestar e resistir ao cerceamento que lhe era imposto, transformou as linguagens jornalísticas [...]” (2004, p. 235).

Um dos recursos empregados para conseguir o propósito da liberdade de expressão foi, sem dúvida, o uso criativo dos gêneros discursivos iconográficos de humor, cuja mensagem estabelecia-se pela leitura interpretativa de imagens desenhadas com forte apelo aos elementos humorísticos com objetivos de conduzir ao riso e, conseqüentemente, construir discursos reflexivos e críticos. Como aponta Queiroz, “[...] as imagens no Pasquim acabavam por melhor despistar a censura e a crítica. Através da linguagem metafórica, evitava o confronto direto, contudo, não menos eficaz, ou até mais eficaz que a crítica nua e crua” (2004, p.15).

As análises a seguir têm como objetivo compreender de que maneira o jornal *O Pasquim* produziu seu discurso crítico sobre a violação dos direitos pela liberdade de expressão com o emprego dos gêneros discursivos iconográficos de humor.

O verbo “cortar” foi muito usado como sinônimo de “proibição” e “censura”, decorrendo por extensão a palavra “tesoura” como símbolo de censura, ou seja, as matérias dos jornais que não eram para ser publicadas eram cortadas. Por esse motivo, o desenho da tesoura foi usado como representação icônica da prática da censura, como aponta a charge de Guidacci “A tesoura como censura” (Figura 69, p. 212). Três elementos compõem o quadro, representando, cada um, um departamento de censura. Da esquerda para a direita, para cinema, vídeo e TV, para rádio e música e para jornais, revistas e livros, subentendidos pelos dizeres, em caixa alta, respectivamente, “a censura tivê”, “a censura tiouve” e “a censura ticala”. A figura da tesoura, criativamente, forma traços dos órgãos de sentidos dos censores de cada setor ou departamento, exceto o terceiro, que representa o próprio corpo, especialmente braços e pernas, sugerindo que este cumpre seu ofício mecanicamente, sem

raciocínio. Neste departamento, um autor, representado pela figura de um “homem pequeno”, com seus escritos debaixo do braço, apresenta-se para o censor, um “homem gigante”, cujo corpo é uma tesoura e é recebido com a clássica e arrogante pergunta: “O Sr. sabe com quem tá falando?!!!”. A leitura desta charge se estabelece, também, pela proporção de tamanho e postura entre censor e censurado, além da expressão facial dos censores. Há uma forte representação de força e fraqueza, intimidação e medo. Metáfora, intertextualidade e repertório são elementos que permeiam a interpretação.

Na charge de autoria de Guidacci<sup>50</sup>, “O abre alas” (Figura 70, p. 213), no canto esquerdo inferior da página, uma porta de uma sela fechada e uma janela com grade, dentro, um homem preso com a boca amordaçada por um instrumento trancado com chave, olhando fixadamente para fora. A charge é um desenho simples e independente, sem conexão com textos. “Ô abre alas” é uma seção especial do jornal *O Pasquim* para colaboradores. Na relação intertextual do título com a iconicidade da charge em questão, coincidentemente, gera uma associação por citação, já que o título é emprestado da marcha carnavalesca, “Ô Abre Alas”, de autoria de Chiquinha Gonzaga. Ao lembrar a letra simples “Ô abre alas, que eu quero passar”, cria-se um efeito de apelo à liberdade visivelmente endereçada. É um caso em que uma charge se insere tanto no contexto da repressão física e psicológica quanto da repressão intelectual.

Com base em uma informação real e paradoxal, publicada no Jornal do Brasil (JB), logo como citação direta, em que censores reivindicam melhorias salariais, estabilidade, admissão de pessoal por motivo de excesso de trabalho, Ziraldo, na charge “Censor também é humano!” (Figura 71, p. 214), cria diversas situações satíricas que envolvem censores e jornalistas. A começar pelo título, uma paráfrase da expressão popular “Errar é humano” e de um trocadilho do ditado popular “Quem com ferro fere, com ferro será ferido” que é transformado para “Quem confere ferro, com ferro será conferido”. Este colocado como pergunta na voz de dois censores, um com caneta ponta porosa e outro com tesoura, em um dos quadros, sugere falta de memória, uma vez que a frase não é lembrada de forma correta. Ao mesmo tempo gera um novo sentido. Outras situações fazendo uso da intertextualidade, do enunciado, da citação de expressões populares, etc. são observadas nesta composição de Ziraldo.

---

<sup>50</sup> Carlos Jorge Guidacci da Silveira (1939). Cartunista, caricaturista e ilustrador, formado em Belas Artes. Iniciou carreira no jornal *O Pasquim*. Em seu currículo, consta atuação no Jornal do Commercio, Última Hora, Jornal do Brasil, O Globo, Repórter, Status, Mad, Homem, Nova e Bundas, bem como ilustração de livros. (SESC BOULEVARD, 2012).

Na charge de autoria de Jaguar, cujo título é “O mensageiro” (Figura 72, p. 215), um homem lê para um grupo de *hippies*: “Atenção. Atenção. O sonho acabou! Todo mundo pra casa, tomar banho, cortar cabelo!”

“O Sonho acabou”, frase que se tornaria famosa com a separação do grupo de rock britânico *The Beatles* em 1970. A banda, como se sabe, influenciou uma legião de jovens no mundo inteiro, tornando-se uma das representantes da contracultura com o lema de liberdade “Paz e Amor”. Na charge, a frase é o mote que procura justificar que o comportamento dos jovens chegou ao fim, numa alusão de que não há liberdade, o comportamento também está vigiado. Historicamente, na década de 1970, o mundo vivia os reflexos políticos e culturais que entoaram os movimentos que eclodiram a partir de maio de 1968 na França, seguidos por outros países na Europa e nos Estados Unidos. A cultura, a contracultura, a música, sobretudo o rock, que ecoa de artistas como *Janis Joplin*, *Jimi Hendrix*, *Bob Dylan*, *Joan Baez*, *Lou Reed* (*The Velvet Underground*), *Jim Morrison*, *The Doors*, *The Beatles*, *Rolling Stones*, são o que têm maior extensão e penetração entre os jovens. No Brasil, há o reflexo dessa herança. Nas palavras de Regina Zappa e Ernesto Soto: “A música, principalmente o rock, tornou-se um dos meios fundamentais para os jovens expressarem suas alegrias e tristezas, angústias e revolta, protestos e esperança no futuro” (2008, p. 15). Esta se refletia ainda no comportamento, nas atitudes e na forma de organização social em que os seguidores pregavam paz mundial, amor livre, vida em comunidade etc. “As convenções existiam para serem quebradas. Muitos jovens deixaram o cabelo crescer, passaram a usar roupas coloridas e a se enfeitar com flores. Pregaram o amor livre e a não violência. Novas formas de organização familiar eram propostas.” (ZAPPA; SOTO, 2008, p. 15).

A charge assinada por Nani<sup>51</sup>, “Dois policiais levam um homem” (Figura 73, p. 216), mostra dois policiais levando um homem pelos braços com violência. Do lado esquerdo, a frase em caixa alta “rádio e TV só poderão falar dentro do vernáculo” e, do lado direito, um homem diz ao outro, enquanto observam, “É um locutor de rádio. Dizem que ele falou ‘é um barato, bicho’!” A charge mostra a censura e, ao mesmo tempo, a repressão física. Em muitos casos, a censura ultrapassou os limites do controle da liberdade de expressão,

---

<sup>51</sup> Ernani Diniz Lucas (1951-). Cartunista, chargista, roteirista e escritor. Estreou desenhando para jornais com 13 anos. Aos 22 anos, passou a integrar o grupo do jornal *O Pasquim*. Trabalhou na revista *Playboy*, *Bundas* e *Mad*. Trabalhou na *Rede Globo*. É autor da tira *Vereda Tropical*, que satiriza a situação sociopolítico-econômica cotidiana, e é publicada em vários jornais. (GUIA DOS QUADRINHOS, 2012).

alcançando casos de prisão, tortura e até mesmo a morte de jornalista. Conforme relatam Regina Zappa e Ernesto Soto,

[...] com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), os militares, depois de quatro anos no poder, finalmente tiraram o disfarce e assumiram plenamente as feições do regime que impunham. Uma ditadura cruel despótica. Tão cruel que além do uso indiscriminado da tortura contra presos políticos, foi capaz de alimentar planos insanos de utilizar o Para-Sar, uma unidade de elite da Força Aérea Especializada em salvar vidas humanas, na eliminação física dos oponentes da ditadura (2008, p. 15).

O jornal *O Pasquim* reproduziu uma série de seis charges de Zélio<sup>52</sup> (Figura 74, p. 217), originalmente criada para a revista inglesa *Punch*<sup>53</sup>, de fevereiro de 1975, cujo título é *The Global Cartoon*. Na republicação, os sentidos se moldam ao contexto da realidade brasileira. As seis charges abordam a questão da censura nos meios de comunicação e em espetáculos artísticos. O primeiro, como indicado pelo título *self-censoship*, trata da autocensura de um jornalista em sua mesa na redação de um jornal. Por ser algo do imaginário, a autocensura aparece emergindo de dentro da máquina de escrever. A autocensura é uma forma de controle que cada indivíduo pratica na vida em função de suas crenças ideológicas, morais, religiosas, obediência, medo, superstição. No jornalismo, a autocensura é um tipo fortíssimo de censura, desenvolvido pela pressão comercial, jurídica e moral, que a própria dinâmica social impõe. No segundo cartum, um editor do jornal *Globe Daly*, como grafado na placa ao fundo, apontando para o censor instalado numa mesa ao lado do editor, fala para o repórter: “Não tem problema – Você pode escrever tudo o que ele deixar!”. A terceira charge indica ser uma peça de teatro de comédia. Há uma cena com um casal de amantes, na qual se vê um censor escondido no quarto atrás da cama. A frase de efeito humorística, dita pelo amante, é: “Não é seu marido – É o censor”. O teatro, no período da ditadura, sofreu barbaramente com a censura. Na quarta charge, um censor fala: “Só autorizo a publicação do horóscopo se for favorável a mim”. Mostra, de forma simbólica, a clássica situação em que somente podem ser publicados materiais que satisfaçam determinados interesses, podendo estabelecer uma relação entre censor e poder ditatorial. Na

<sup>52</sup> Zélio Alves Pinto (1938). Pintor, cartunista, artista gráfico, jornalista e escritor. Integrou o grupo de colaboradores do jornal *O Pasquim*, fundador e curador de diversos salões de humor no Brasil. Trabalhou na TV Cultura, na reforma gráfica da Folha de São Paulo, entre outros. Publicou diversos livros e colaborou em livros didáticos e materiais empresariais (ZIRALDO, 2010).

<sup>53</sup> Revista semanal britânica de humor e sátira, fundada em 1841, por Mark Lemon e Henry Mayhew, que se manteve ativa até 2002, com uma breve interrupção entre 1992 e 1996, à qual é creditada a criação do termo *cartoon* para os desenhos de sátira e crítica do cotidiano e da realeza. (SPUTNIK VANIK, 2012).

quinta charge, num jogo criativo de imagens, uma mulher nua é exibida em três partes, cada uma em um televisor independente, colocados acima da prateleira de bebidas em um bar. Porém o televisor que, por força da imaginação, exhibe a parte íntima da mulher está fora do ar. O *barman* fala: “O censor do canal 2 é fogo”. Para fechar a série, a sexta charge mostra um jornalista pronto para saltar de uma sacada com uma máquina de escrever amarrada no pescoço. Sobre o parapeito, uma placa informa: “censurado”. Todos estes cartuns são exemplos de práticas de censuras que ocorreram, no período da ditadura civil-militar no Brasil, com os meios de comunicação e a produção cultural artística de um modo geral.

Uma série de desenhos a traço livre, caracterizada como charge, intitulada “Millôr e a autocensura” (Figura 75, p. 219), explora a palavra censura em vários níveis, situações e contextos, porém no sentido indireto, inverso, ou seja, da autocensura, do autocontrole; repressão do próprio comportamento que pode se manifestar no sujeito em função de seus complexos, ideologias, religiosidade, moral, tabus etc. No período da ditadura civil-militar, a autocensura foi um comportamento comum da sociedade que colaborou com os militares, especialmente uma boa parte da imprensa que se adequou ao regime.

Na charge em questão, em que um sujeito controla o outro para não repetir o que estão dizendo contra o governo, há uma crítica direta à prática ideológica da censura, que impedia os jornais e a sociedade que se expressassem com críticas contra o governo, situação vivida por toda a imprensa brasileira naquele período. O jornal *O Pasquim* recorreu ao recurso da metalinguagem, visto que o próprio jornal vivia situação semelhante. O recurso de comunicação empregado na charge é o mesmo das histórias em quadrinhos (HQ) em que o diálogo é feito utilizando os balões de fala. Outros elementos visuais geradores de significados são os tipos representativos dos personagens. Aquele que faz a pergunta: “Você já ouviu a última contra o governo?” É um cidadão com senso de crítica, de liberdade e de consciência – fala, gesticula, ri, fuma, cabelos despenteados, barba a fazer e usa roupas com signos engajados, é aberto, constitui o exemplo do homem polifônico. E o cidadão que responde: “Cuidado rapaz; tem gente lendo a página”. É um sujeito sisudo, sério, hermeticamente fechado, não ri, está engravatado, bigode aparado, usa óculos pesados, constitui o exemplo do homem de afetação moral, portanto, monofônico, segundo a concepção de Bakhtin (2006). Os personagens representam posturas antagônicas, um representa a liberdade e a democracia e o outro, o totalitarismo. Por meio da frase: “Cuidado rapaz; tem gente lendo a página.”, faz-se a autocensura, insinuando que poderá haver corte por parte dos censores, então é melhor ter cuidado, é melhor não difundir suas informações e

ideias. O discurso é polifônico, o contexto é temporal. O humor brota do contraste entre os dois sujeitos e das alusões implícitas em relação ao regime.

Por meio de exemplos já demonstrados, como “Ziraldo e a invasão!”, “Henfil tá com os estudantes e não abre!”, entre outros, em que ocorre o uso do nome do autor como parte do tema, aqui temos um caso semelhante com “Millôr e a autocensura”. Como Millôr Fernandes produz discursos para jornais, identifica-se, em um segundo nível, a presença da metalinguagem (JAKOBSON, 2011).

A charge, de autoria de Millôr Fernandes, “Censura lendo o material do *Pasquim*” (Figura 76, p. 220), mostra um grupo de pessoas lendo uma folha de papel em uma sala com uma placa com a inscrição “Departamento de censura”. Abaixo do desenho, lê-se “Censura lendo o material do *Pasquim*.” Todas as pessoas ao redor do personagem central, o chefe censor, estão rindo, sugerindo que os censores se divertiam ao lerem *O Pasquim*. Percebe-se a presença da autoironia e um tom de zombaria. A charge aborda o tema “censura” no próprio jornal *O Pasquim* e faz referência à intervenção sofrida nas mãos dos censores. O objetivo é fazer crítica à prática da censura imposta pelo regime da ditadura civil-militar ao jornal e, por extensão, ao sistema de imprensa. Há uma clara intenção de deboche ao regime que emprega muitas pessoas na atribuição de censores, inclusive, com escalção de militares nessa função. O humor é revelado pela charge ao ridicularizar/destronar, pelo processo da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2008), a política de controle à liberdade de expressão imposta pelos militares como instrumento de poder ideológico (BAKHTIN, 2009). Há o recurso de metalinguagem, já que o jornal *O Pasquim* fala de um problema vivido pelo próprio jornal. O ano de publicação é 1979, a temática da charge é temporal, diz respeito ao contexto da ditadura civil-militar no Brasil.

A Estátua da Liberdade<sup>54</sup>, um dos símbolos mais imponentes dos Estados Unidos, é a metáfora para as cinco charges cujo tema é o cerceamento à liberdade de expressão que apresentamos aqui.

Na charge de autoria de Millôr Fernandes<sup>55</sup>, “Sig como Estátua da Liberdade: não roerás” (Figura 77, p. 221), de duas páginas inteiras, o rato Sig<sup>56</sup> aparece

<sup>54</sup> Inaugurada em 1886 pelo presidente Grover Cleveland, a Estátua da Liberdade foi um presente da França para Os Estados Unidos. Conforme pretendia seu idealizador, Frédéric-Auguste Bartholdi, “tornou-se símbolo da liberdade no mundo todo”. Em sua base, há um poema de Emma Lazarus que diz “Venham a mim os exaustos, os pobres, as massas confusas ansiando por respirar liberdade” (BERMAN, 2008, p. 74).

<sup>55</sup> Millôr Fernandes (1924). Com mais de 60 anos de atuação na imprensa brasileira, segundo Lago (2001), produziu mais de 5.000 páginas de humor. Desde o início da década de 1940, teve atuação na revista *O Cruzeiro*, *Veja*, *Isto É*. Foi fundador da revista *Pif Paf*, na década de 1960, fechada pela censura. Foi o principal

caricaturado de Estátua da Liberdade. Na mão direita, a tocha é substituída por uma lâmpada elétrica acesa e, na mão esquerda, no lugar dos dizeres “4 de Julho de 1776”, em algarismos romanos da tábua, a frase “Não roerás”. A estátua está no Rio de Janeiro, possível de ser constatado pela imagem do Pão de Açúcar em segundo plano. O contexto, portanto, expressa uma realidade brasileira.

O símbolo da liberdade, nessa charge, contraditoriamente, proíbe o rato de seu hábito natural de roer. A luz, símbolo do avanço da humanidade, assume um valor simbólico antagônico, modificando o ambiente para impedir o rato de seguir com seu hábito de roer. Por similaridade, que conduz à metáfora, estabelecida pelo eixo do paradigma, segundo Jakobson (2011), a mensagem sugere a censura imposta pelo poder dominante à liberdade de expressão, uma vez que esta deveria seguir seu caminho humanitariamente evolutivo. O humor transparece pelo rebaixamento da estátua conforme encontramos na teoria cosmovisão carnavalesca, segundo Bakhtin (2008).

Na capa do jornal *O Pasquim* n. 39, o *Sig* também ocupa o lugar da Estátua da Liberdade, (Figura 78, p. 222). O pano de fundo é a uma série de desenhos e frases que fazem referências à questão da liberdade de expressão. Como observa Braga (1991, p. 169), é o primeiro número em que a capa “[...] se caracteriza por uma carga explicitamente humorística e crítica [...]”. Na charge, os dizeres da tábua são os mesmos do quadro anterior, “Não roerás”, e três novos elementos são inseridos. A base da estátua é uma bomba com o pavio aceso, a tocha acesa é um exemplar do jornal *O Pasquim* em chamas e o rato *Sig*, com expressão de medo, está muitos sinais de transpiração causados pela temperatura da tocha. A bomba faz uma referência aos atentados feitos contra os jornais e bancas jornalísticas, tendo, inclusive, *O Pasquim* sido vítima. Num exercício de abstração, evoca os Estados Unidos como fomentadores e comerciantes da guerra, do terror e da ditadura civil-militar, uma vez que foram mentores e patrocinadores da logística bélica. A tocha, representada por *O Pasquim*

---

influenciador da geração de Jaguar, Henfil e Ziraldo. Sua participação no jornal *O Pasquim*, a partir de 1971, foi de extrema relevância. “[...] Millôr desenvolveu um desenho de notável criatividade e virtuosismo que marcou profundamente todos os ilustradores e cartunistas do país desde a década de 1950.” (LAGO, 2001, p. 148).

<sup>56</sup> SIG, criado por Jaguar em 1971, mas que passou a compor cenas de Millôr, Furtuna, entre outros, é um rato de muitas expressões, que aparecia na capa e nas aberturas de matérias, desde a primeira edição do jornal *O Pasquim*. Com o tempo, passou a ser o símbolo do jornal. Pelo fato de seu nome derivar de Sigmund Freud, cujo nome remete à sexualidade, e ter aparecido em inúmeras formas de composições e representações, ganhou incontáveis interpretações. Norma Pereira Rego (1996, p. 108) afirma que o Sig “[...] era o mestre-de-cerimônia do Pasquim”. Pedro Corrêa do Lago, estudioso do humor no Brasil (2001, p. 156), escreveu que o *Sig* é uma espécie de “alter ego de Jaguar e porta-voz do Pasquim”.

em chamas, é uma metáfora para a questão da liberdade de expressão. Luz, conhecimento, ideias e debate emanam do jornal e faz referência de que o poder autoritário queima jornais, livros, etc. Pode ainda levar ao uso da expressão popular, com emprego da metalinguagem, “*O Pasquim é fogo*”, bem ao gosto do jornal. O discurso é bastante significativo, ou seja, é polifônico. O destronamento também é usado como recurso de linguagem para tecer uma crítica à coerção da liberdade de expressão. O contexto é temporal. Outra carga de significado é expressa pelas inúmeras frases que preenchem a página, das quais destacamos: “*Sig é um rato, mas não abandona o navio*”, ou seja, uma frase que expressa um sinal de resistência e de luta.

A charge de Millôr Fernandes “Estátua da Liberdade estilhaçada” (Figura 79, p. 223) ocupa duas páginas inteiras, a tábua original na mão esquerda da estátua é substituída pelo *Mein Kampf* – livro em dois volumes, de autoria de Adolf Hitler, publicados, respectivamente, em 1925 e 1926, é a bíblia do nazismo, contém a sua doutrina e tem grande popularidade na Alemanha e no mundo. Os braços, assim como o corpo e a base da estátua estão estilhaçados, pelo que sugere ser efeito de explosões de bombas, atentado terrorista, etc. No ar, fumaça da explosão e muitos pássaros mortos despencando. O ratinho *Sig* corre do local da explosão com as mãos nos ouvidos e gritando “O preço da vigilância é a eterna liberdade!”. É importante lembrar que, desde o ataque ao *World Trade Center* no dia 11 de setembro de 2001, é proibido aos visitantes subir até a coroa da Estátua da Liberdade (BERMAN, 2008, p. 74), podendo-se dizer que Millôr Fernandes, nessa charge que apresenta a Estátua da Liberdade estilhaçada pelo efeito de bombas, sem intenção, evidentemente, antevê a representação de uma cena imaginária de atentado à Estátua da Liberdade.

A charge “O exorcista”, de autoria de Henfil (Figura 80, p. 224), foi publicada pelo jornal *O Pasquim* apenas três meses após o lançamento do filme americano *O Exorcista*, cujo enredo aborda a possessão demoníaca de uma garota de 12 anos. A paródia, que coloca a Estátua da Liberdade no lugar da garota, pode ser interpretada como a demonização da liberdade democrática, que, levada ao contexto político da época, funciona com uma crítica contundente à ditadura civil-militar. Vale observar que o padre (Tio Sam) que opera a expulsão do demônio do corpo da liberdade segue a constituição, o que faz com que o sentido seja transportado para a questão política e, ao mesmo tempo, de direitos constitucionais. É a condição de ser humano que o exorcista tenta trazer de volta na garota, que, no caso da charge, trata-se de trazer a liberdade de volta. O sentido opera, pela citação e pela metáfora, sobre o contexto real, exigindo um repertório do intérprete. Percebe-se o

processo da citação, da intertextualidade e da carnavalização. Ao destronar a liberdade oficial norte-americana, há, por contiguidade, o destronamento da ideologia dominante.

A Estátua da Liberdade, uma espécie de Meca do Novo Mundo, imponente, arte sublime e símbolo nobre, é destronada do seu significado oficial, retirada de sua condição de mito e é decretada a sua morte. As quatro charges anteriores satirizam o americanismo apregoadado pela força ideológica que emana dessa paisagem, seja *in loco* ou como imagem. O destronamento é o recurso humorístico responsável pela produção de um novo sentido. O discurso é polifônico pelo alto grau de informatividade.

O que o jornal *O Pasquim* faz, simbolicamente, é a destruição do símbolo do imperialismo e do colonialismo político e cultural. Nesses desenhos a traço livre, em que a Estátua da Liberdade é destronada, há questionamentos e críticas da condição da liberdade no mundo. A interpretação mais aparente é que a liberdade é negada por aqueles que a prometem, no caso os Estados Unidos, ao terceiro mundo. É disparada, portanto, uma crítica ao apoio norte-americano às ditaduras existentes na América Latina, sobretudo no Brasil. Como mostrado anteriormente, o regime civil-militar no Brasil, de 1964 a 1980, recebeu amplo apoio dos Estados Unidos, que culminou, como conhecido, com o imperialismo norte-americano, uma espécie de política de intervenção e apropriação capitalista com o objetivo de vender as novas tecnologias, vender armamento, controlar o desenvolvimento das questões sociais e políticas e conter o avanço do socialismo nos países periféricos, visto que o mundo vivia o conflito da Guerra Fria. Imagem com muitos significados simbólicos, rica em mensagens crítica e política. Por extensão, o cerceamento à liberdade de expressão está diretamente evocado, um tema muito explorado pelo jornal *O Pasquim* nos gêneros discursivos iconográficos de humor.

Charlie Chaplin, por meio da criação e representação do personagem Carlitos, entrou para a história do cinema de humor e da própria história do homem do século XX como um símbolo de humanismo, da paz e da liberdade. No discurso final do filme “O Grande Ditador”, de 1940, Chaplin faz um apelo ao fim das ditaduras universais. Destacamos, para ilustrar, três excertos do discurso: (1) “O ódio dos homens passará, os ditadores padecerão, e o poder que eles usurparam do povo voltará ao povo. E, enquanto homens souberem morrer, a liberdade não perecerá”; (2) “Soldados, não lutem pela escravidão! Lutem pela liberdade!”; (3) “Vocês, o povo, têm o poder de criar essa vida livre e esplêndida...” (BAZIN, 2006, p.33).

Na edição 444 (30/12/1977), cinco dias após a morte de Chaplin (25/12/1977), Ziraldo presta-lhe uma simpática homenagem (Figura 81, p. 225). Chaplin é

imortalizado com a pomba da paz que voa sobre sua cabeça após o personagem retirar a cartola, representando, pelo efeito da similaridade, a imagem da Estátua da Liberdade. A intenção é evidente, além da homenagem, o objetivo do autor, em função do contexto brasileiro, foi propor uma reflexão sobre a condição da liberdade no Brasil e uma espécie de adestramento à arrogância da Estátua da Liberdade, símbolo do imperialismo norte-americano. Sugere, portanto, o que é a verdadeira liberdade. Ao contrário das quatro charges anteriores, em que a Estátua da Liberdade é destronada, Ziraldo faz a coroação dando-lhe um novo sentido de Liberdade e Paz. As frases “... E 1977, acabou.” e “Chaplin morreu. Viva Carlitos!”, agregam vários significados. A construção da primeira, associada a frase “... e o sonho acabou.”, conota que Chaplin não fará mais filmes. Com associação à segunda frase, construída de forma poética, o discurso trágico é transformado em esperança, Chaplin morreu, mas Carlitos permanecerá para sempre na memória como símbolo de esperança, paz e liberdade. Um final feliz!

No ano da morte de Chaplin, o Brasil entrava na fase de transição para a democracia. O processo chamou-se “abertura política”, que somente viria a se concretizar como início do processo, de fato, após a saída do último militar do poder em 1985. O Brasil passara a viver a expectativa de ser governado por regimes democráticos em que a liberdade é experimentada por todos os brasileiros.

Pelos discursos revelados mediante os gêneros discursivos iconográficos de humor, espécie de textos-visuais, conforme nossa análise, podemos (re)afirmar que os autores desta forma de linguagem de humor empreenderam papéis relevantes na luta pelo direito à liberdade de expressão e quê, assim como jornalistas produziram discursos legíveis. Ao buscar nos gêneros discursivos iconográficos de humor o instrumental de base da comunicação tanto quanto os textos escritos, seus autores passaram a ter *status* de críticos sérios. Como afirma Oliveira,

[...] o papel dos desenhistas, cartunistas, chargistas foi fundamental para a imprensa alternativa, pois, para eles, o espaço de publicação nos jornais fechou-se quase por completo, dada a contundência natural do humor crítico, exatamente num momento em que os traços grotescos da ditadura detonaram dentro deles uma fúria criativa. A resposta foi o traço do deboche: uma arma criada nos laboratórios de nossas redações (2007, p. 117).

“O Pasquim produz um choque de sua criatividade busca pela liberdade com o autoritarismo da própria cultura que nega e expressa.” (OLIVEIRA, 2007, p. 125).

Queiroz é contundente ao destacar que “[...] as imagens no Pasquim acabavam por melhor despistar a censura e a crítica. Através da linguagem metafórica, evitava

o confronto direto, contudo, não menos eficaz, ou até mais eficaz que a crítica nua e crua” (2004, p. 245).

Retomamos neste ponto a discussão sobre censura e liberdade de expressão, para melhor compreensão das abordagens apresentadas e conclusão desta seção. Censura e ditaduras são termos relacionados e intercambiáveis, uma vez que, historicamente, as formas de censura são próprias das ditaduras autoritárias. A censura, propriamente dita, não está ligada apenas ao ato de restringir a liberdade de imprensa, é algo muito mais amplo e complexo. Explica Bahia que “censura não é um ato estrito contra o direito de informação, mas uma instituição que afeta todas as liberdades públicas, na origem das quais está a livre manifestação do pensamento” (2009a, p. 307). Porém não se trata de estender a discussão a todos os campos sociais de abrangência da censura, mas apenas deixar demarcado que o sentido aqui tratado refere-se ao uso dos gêneros discursivos iconográficos de humor no jornalismo.

O jornal *O Pasquim*, situado na década de 1970, conforme recorte temporal do trabalho, período dominado pela ditadura civil-militar que, como afirma Moreira, teve um “[...] movimento censório e político que pretendia [...] silenciar, apagar, evidenciar, produzir informações e, sobretudo, controlar os efeitos de sentidos com o fim de fabricar um imaginário social” (2007, p. 319).

Censura em jornalismo é, segundo Szymaniak, “poder de proibir, ou restringir, a livre manifestação de ideias, oralmente ou por escrito. Conceito que designa a instituição que exerce um controle prévio sobre o conteúdo das mensagens midiáticas com argumentos de caráter ideológico” (2000, p. 42).

A liberdade de expressão é considerada parte fundamental do processo democrático. Ela colabora para que a verdade possa ser alcançada pelo debate e, ao mesmo tempo, dá ao indivíduo condições para sua autorrealização. O conceito de liberdade de expressão implica a liberdade de consciência (ou liberdade de pensamento), a liberdade religiosa, a liberdade de imprensa e a livre participação em atividades e organizações políticas. Que são, justamente estes, os direitos humanos menos tolerados pelos regimes autoritários, como podemos constatar, por exemplo, quando falamos do regime civil-militar no Brasil.

A liberdade de imprensa, segundo Szymaniak, “[...] abrange o direito de informar, direito de se informar e o direito de ser informado, sem impedimentos nem discriminações, não podendo ser impedido ou limitado por qualquer tipo de censura” (2000, p. 144). A censura é uma forma de proibição e de repressão impostas por ideologias

dominantes existentes no processo de construção histórica das sociedades, e uma das faces mais afetadas é, justamente, a liberdade de expressão.

Bakhtin, em seus estudos sobre a literatura na Idade Média, enriquece-nos culturalmente com exemplos desse período da História. Entende o autor que o riso, ao ser censurado pelas ideologias, transforma-se em armas sociais de combate das censuras que o proíbem.

O riso na Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem ressentido a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo que oprime e limita (2008, p. 79-80).

De maneira análoga, o riso proporcionado pela irreverência das entrelinhas textuais e dos gêneros discursivos iconográficos de humor, declaradamente provocativos, foi expressão e arma de combate à censura que caracterizava as ideologias do grupo que se instalou no poder com o golpe de 1964. Com esses recursos, o jornal *O Pasquim* conseguiu passar com destreza pela censura e ser editado, enquanto outros jornais alternativos e mesmo os da imprensa oficial que utilizavam linguagens diretas eram mais constantemente reprimidos. Para se ter uma ideia da eficácia desses recursos de linguagem, lembramos que o referido semanário publicou 1.072 edições em 22 anos sob o veto de diferentes formas de censura, inclusive da censura direta, e conseguiu a proeza de ser o jornal alternativo mais vendido de toda a história desta modalidade de jornalismo brasileiro.

Paradoxalmente, a censura foi uma espécie de matéria-prima do jornal *O Pasquim*, porque, se o impresso foi criado graças à mobilização de um grupo de atores sociais em função do estreitamento dos espaços para livre expressão de jornalistas e desenhistas, qual teria sido a produção individual de cada autor em outras circunstâncias, digamos, de plena liberdade? Numa segunda fase, alimentou-se e retroalimentou-se da censura como argumento de sua existência, com o fim da censura imposta ao jornalismo pelo sistema, ou seja, restabelecida a normalidade do direito à liberdade de expressão, é natural que suas perspectivas teriam que mudar de foco, a exemplo de todo discurso presente na música, no cinema e no teatro que, a partir da abertura democrática, o conteúdo passou a ser mais descompromissado com as realidades políticas e sociais, mesmo em um mundo cheio de problemas de toda ordem.

O jornal *O Pasquim* criou uma estratégia de luta contra a censura e conseguiu manter a livre expressão de seus autores. Foi uma luta vitoriosa contra as formas de censuras institucionalizadas que tentaram amordaçá-los, conforme a frase que escolhemos para a epígrafe deste trabalho de autoria de Marx: “A censura não abole a luta, torna-a unilateral [...]” (2006, p. 52). Iniciamos a reflexão deste tópico com a frase de Marx sobre a liberdade, portanto, nada mais legítimo recorrermos a esse pensador para a construção deste parágrafo conclusivo: “A liberdade é a tal ponto a essência do homem que mesmo seus opositores o reconhecem, posto que a combatem; querem apropriar-se da jóia mais cara, que eles não consideram a jóia da natureza humana” (2006, p. 46).

# Figura 69 – “A tesoura como censura”

Autor: Guidacci



O ministro Armando Falcão afirmou não haver recebido qualquer documento pedindo à Justiça ações mérgicas contra a TFP. Mas as denúncias continuam, com ubíquas procedências. Em Porto Alegre, o tabelião Ildelfonso Bernardes, do 1º Cartório de Caxias do Sul, está sendo processado por haver interado um menor na TFP sem consentimento dos pais. Ao mesmo tempo, levanta-se sigilosamente em São Paulo a relação dos simpatizantes que engordaram com generosos donativos aquela entidade páramilitar. Dizem que um dos simpatizantes mais fanáticos pertence à diretoria da construtora Adolpho Lindenberg: suas doações alcançam dois terços do seu salário. O empresário em questão é solteiro.

A favor da medieval instituição apenas uma solitária mas conhecida voz se levantou nos últimos dias: a do bispo de Campos, Dom Antonio Castro Mayer, consensual do finório Plínio Correia de Oliveira, o que não recomenda em nada as suas palavras sobre o assunto. O bispo e a TFP acreditam irrisória a proteção que os meios legais destinados a esta função têm dado à família brasileira. Discordo. Ou melhor: discordava até ler o impressionante depoimento prestado ao jornal "Ex", que está nas bancas, pela senhora Maria Conceição da Luz, 46 anos, moradora no bairro da Aclimação, em São Paulo, empregada doméstica, cujo filho Almir, sofreu na TFP uma lavagem cerebral das mais terríveis. Eis alguns trechos do seu depoimento:

"Quando ele começou bem mesmo na TFP, chegava em casa e não queria que as irmãs pusessem calça comprida. Quando foi um dia, minha mãe não estava em casa, ele pegou as três meninas, pegou uma borracha e falou para elas: 'Vocês agora vão tirar essas calças compridas. Quem demorar mais para tirar, apanha mais.' (...) elas tiraram as calças e deram. Ele saiu para o quintal jogou álcool e pôs fogo" (...)

"um dia ele deu um pontapé na irmã dele, a Miriam" (...) "tudo para ele era pecado. Tirar a meia perto de uma pessoa é pecado" (...) "eu que era a mãe dele não podia pôr a mão nele, a mãe gosta de chegar perto do filho e abraçar, mas não podia pôr a mão nele que era pecado" (...) "Daí ele respondeu para mim: 'Eu não vou mais estudar porque os estudantes são todos uns satânicos.' (...) "No dia do aniversário dele, na casa da minha mãe, eu estava conversando com ele, peguei e dei um abraço rápido nele, ele pegou e me empurrou".

Curiosa a história de Salzburg, a aprazível cidade austríaca. Conviveu com invasores romanos, bárbaros e nazistas, resistiu tenazmente à Reforma, tratou a pontapé os protestantes mas acabou se popularizando quase que unicamente por ter sido o berço de Mozart e de lacrimejantes lendas românticas. Foi em Salzburg que a noiva rebelde da família Trapp enamorou-se do príncipe encantado. Foi ainda em Salzburg que se realizou, há duas semanas, um Seminário Internacional sobre Investimentos destinado a atrair mais capital estrangeiro para o Brasil. Mal refeita da notoriedade a que foi subitamente alçada, a cidade recebeu para um encontro os presidentes Gerald Ford e Anwar Sadat e 30 mil integrantes do exército nazista que ali foram comemorar, "à sua maneira", o fim do III Reich, quando, como se sabe, tudo ficou mais fácil para eles. Curiosa a história do mundo.

No dia 28, a "Tribuna da Imprensa" abriu manchete para uma grave denúncia: "Deputados pedem garantia contra multinacionais." Um dia antes, a "TI" divulgara que o

presidente da CPI que investiga a ação das empresas multinacionais no Brasil, deputado Alencar Furtado, estava sendo ameaçado de morte (ele e membros de sua família) através de cartas e telefonemas anônimos. A grande imprensa - toda ela desinteressada do papel nocivo que a cada vez mais torrencial afluência de capital estrangeiro possa representar para a economia do país - concedeu míseras notículas às denúncias do deputado. Seus espaços estavam, naquele dia (e nos seguintes), ocupados por hosanas aos investimentos colhidos em Salzburg para, como diz o JB, "imprimir velocidade à expansão de nossa economia." E, claro, por melífluas agressões à posição nacionalista do ministro da Indústria e do Comércio, Severo Gomes, que, paralelamente ao saíra em Salzburg, contrapôs reservas às crescentes aberturas aos investimentos estrangeiros.

Enquanto o JB exigia, não uma investigação às acusações do presidente da CPI das multinacionais, mas uma definição do governo no trato com o capital estrangeiro, a fim de desobstruir a estrada para investimentos dos gringos, "O Globo" ia mais longe, preconizando o término urgente da CPI.

"O momento aconselha que a própria CPI os abrevie (isto é, os trabalhos de investigação), para que seu prolongamento não venha a constituir uma contradição com o desejo do governo e do país de atrair e acolher os investimentos estrangeiros necessários ao nosso desenvolvimento."

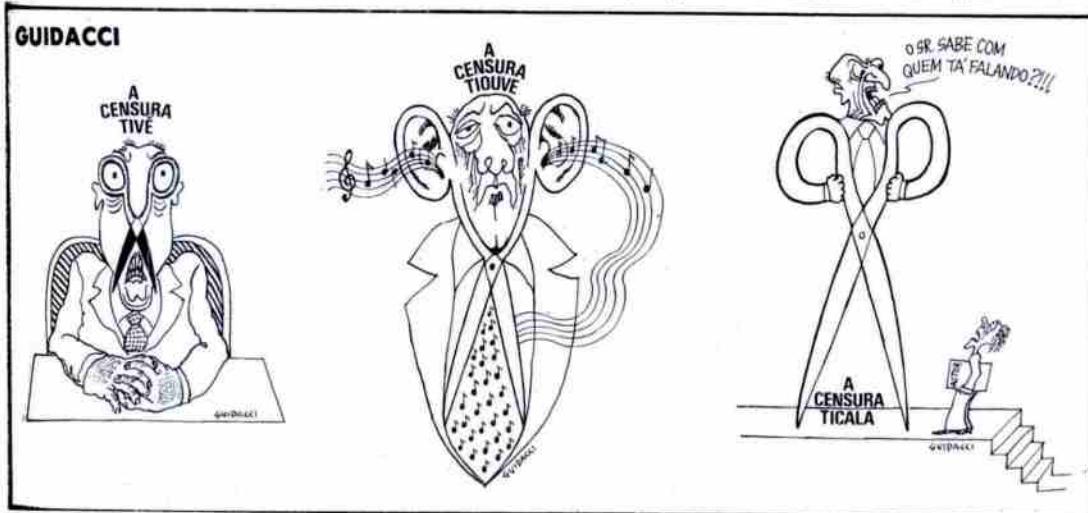
Dó vice-presidente Nelson Rockefeller: "Os EUA devem estimular os que acreditam na liberdade e neutralizar os que querem destruí-la." Dito isto, o presidente Gerald Ford encontrou-se com o ditador espanhol Franco, deu-lhe um abraço e prometeu-lhe mais

ajuda financeira e militar. No dia seguinte, na Alemanha, levou dois tombos. Deus castiga.

De várias pessoas tenho ouvido ameaças de que não renovarão suas assinaturas do JB. Embora considere hoje "O Globo" o jornal diário mais bem editado do Rio - o que é, aliás, voz corrente nos meios jornalísticos, empresariais e outros menos votados - só recomendo o cancelamento da assinatura do JB se o ex-assinante se comprometer a investigar nas bancas diariamente qual o autor da coluna da página seis. Pois ali, no rodapé, nadando contra a maré adversa dos editoriais, vicejam sem data fixa as idéias sábias de Tristão de Athayde e Barbosa Lima Sobrinho. Graças ao primeiro, o JB pôde se orgulhar de publicar em suas páginas uma crítica perfeita ao noticioso tendencioso que a grande imprensa tem veiculado sobre Portugal. Graças ao segundo, o matutino do Dr. Brito não perdeu a oportunidade de relembrar aos leitores mais jovens que os bravos que defenderam com unhas e dentes o monopólio do petróleo continuam em estado de alerta ao lado da Petrobrás.

Misterioso, inexplicável, mas talvez sintomático, silêncio cercou a escolha pelo Itamarati da comitiva brasileira que deverá representar o Brasil no Congresso sobre a Mulher programado pela ONU para este mês, no México. Ninguém sabe de nada e quem sabe desconversa. Escrevo esta nota no dia 2, após inúmeras consultas em Brasília. E com a desconfiança de que o Itamarati escolheu um elenco de senhoras e senhoritas destinado a repetir a mesma façanha da nossa seleção na Copa do Mundo. Não a do México, mas a da Alemanha.

Muito oportuno o comentário de Castelinho (JB, 16) sobre a falta de entrosamento dos setores liberais (leia-se a oposição) com os setores militares. Sempre achei absurdo e gratuito o preconceito das chamadas "esquerdas" contra a classe militar, norteadores da História do Brasil desde o império.



**Figura 70 – “O abre alas”**

Autor: Guidacci

Mykonos, Grécia, Julho, 71:  
Ipanema, capital Brasil, se você estiver lendo estas mal-traçadas é porque conseguiu driblar a vigilância dos meus guardiães. Em frente, o mar Egéu e aqui dentro esta enorme solidão. Tudo por culpa do Millôr Fernandes. Li pela que éte tinha viajado para o Paraguai a fim de encontrar Streössner. Transformado pela inveja, reuni as malas, fiz as crianças, chamei o carro e embarquei na minha mulher em direção a Atenas. Meta: Papadopoulos.

Em Atenas, tudo certinho, apesar das horríveis ruínas, jamais reparadas. Entrevistas a rádio, a televisão e um monte de **press-conferéncias**, sem contar com o número enorme de recepções em minha homenagem. Afinal, eu era o representante da bossa-nova, do cinema-nôvo e do futebol brasileiro.

Ignoro o que aconteceu com o Millôr no Paraguai mas, na Grécia, o meu drama começou improvisadamente. Num dia sorrisos, beijos, abraços, passadas com carro aberto com as autoridades locais. No outro, gôlo, indiferença, rancor e assim por diante. Não sei qual foi o meu êrro, mas tenho aproveitado o pouco de sol que o dia me reserva para estudar o grego e creio que começo a entender, mais ou menos, o que foi que se passou. Para evitar que aconteça o mesmo com outros jornalistas brasileiros que queiram passar o inverno carioca no verão grego, preparei um vocabulário elementar que me parece fundamental decorar antes de iniciar a empreitada, ou seja, a tomada de Saloniko.

Impossível, reproduzir a grafia helênica, pois êles possuem 5 “i” e nenhum “c” e êste é apenas um exemplo. De modo que procurarei ser o mais fiel possível à pronúncia, levando em conta a fonética de Ipanema. Atenção, portanto, para as frases que se seguem e das quais pode depender o destino do futuro turista já não tão desavisado.

- 1) “Iari i cameriera psaluvéi tis vallit-sei mu?” — Por que a camareira está revistando a minha bagagem?
- 2) “Ti vivéri até to micrófono kátè apoto cravati mi?” — O que faz êste



FAUSTO WOLFF FOTOGRAFANDO UMA RUÍNA GREGA

# TUDO CERTINHO EM ATENAS



- 3) “Latnéio ton Papadópoulos” — ine apesia itopids. — De acórdio, Melina Mercuri é uma péssima atriz.
- 4) “Theodorakis? Ti Enoliticos” — 6) “Lambrakis? A! Csero! Ekinos o dimagogós vuleftis pu ine ena atiima pro Theodorakis? Um chato.
- 5) “Ime Sinfonos! I Melina Merkouri kerú, que epi tu oplu ecanan ena elitio

film” — Lambrakis? Ah, sei, aquele deputado demagogo que sofreu um acidente há algum tempo e sobre o qual fizeram um filme distorcendo completamente a realidade.

7) “Ehete apólitos tíquiu acsiomatiqué mu orismeri lai ten ini êtimi via tin democracia.” — O senhor tem toda razão, Papadopoulos! Pau nêles!

8) “O Odígós mas ine poli proscitós quê evgenicós.” — O meu guia é muito simpático e gentil.

9) “Iati Sinélan ton odígó mu?” — Mas por que foi que prenderam o meu guia?

10) “Aftós ine o trópos pí metairizéste enan csêno dimosiográfo?” — Mas que modos são êsses de tratar um jornalista estrangeiro?

11) “Póso keró tha me cratséte safó to nist?” — Mas quanto tempo tenho que ficar nesta ilha?

12) “Mu punún ta heria mu?” — As algemas estão machucando os meus pulsos.

13) “Iati mu tenéte ta mátia mu? Pú tá páme?” — Por que esta venda nos meus olhos? Para onde estamos indo?

14) “Boró na éo Ena keli pí na vlépi strí talassa?” — Vocês não podiam me arranjar uma cela com vista para o mar?

15) “Omologó” — CONFESSO!

Creio que isto basta. Se não nos vermos mais, perdoem as injustas críticas de teatro e tv que escrevi por anos e dêem um grande abraço a Ipanema deste seu (dele) filho que acaba de desrobri que a rainha da Holanda tem uma perruga embaixo do nariz. Ao menos é o que vive repetindo um companheiro de uma cela distante que berra chamarse Gogol e insiste em ver o seu embaixador. Ah, outra coisa, se vocês virem o Millôr Fernandes, (Conde de Monte Assunção) circulando pelaí digam a êle que pregue por êste seu camarada de infortúnio, o sempre vosso,

**FAUSTO WOLFF (da Grécia)**

**O ABRE ALAS**



GUIDACCI

**CARA E...**



**Um gol salvo.**  
(VIRE)

Figura 71 – “Censor também é humano”

Autor: Ziraldo

# CENSOR TAMBÉM É HUMANO!

## Deu no Informe JB

### Reclamação

Como fazem inúmeros grupos de funcionários, censores estão enviando à imprensa uma pequena nota onde se queizam da vida.

...  
Ela diz o seguinte:  
— Em 1970, em face do acúmulo de serviço que se verificava na Divisão de Censura de Diversões Públicas, decidiu o Departamento de Polícia Federal promover a admissão de Técnicos de Censura sob o regime das leis trabalhistas.

— Os candidatos selecionados, todos portadores de diploma universitário, além das provas de instrução e cultura, foram obrigados a fazer curso de extensão e especialização censória na Academia de Polícia, em Brasília. Muito louável, sem dúvida, o rigoroso processo de admissão, embora o salário oferecido não fosse condizente com a importância da função a ser desempenhada.

...  
— Agora, quando podem oferecer seis anos de valiosa experiência em sua não muito agradável tarefa, no exato momento em que deparam com a oportunidade de um salário melhor promove-se um concurso para a nomeação de Técnicos de Censura, aliando-se a grande maioria daqueles veteranos CLT com um “exame psicotécnico” que os impede de fazer a prova de reclassificação e ingressar no quadro efetivo do Departamento de Polícia Federal.

...  
— Parece-nos, do exposto, que se pode perguntar:

- 1) Que vão fazer do tempo perdido aquelas cuja idade já ultrapassou os 40 anos?
- 2) Teriam sido o indispensável equilíbrio em seu julgamento os Técnicos da Censura pela CLT, agora reprovados no “exame psicotécnico”?

...  
O simples fato de censores enviarem a jornais uma nota queixando-se de infortúnios funcionais é demonstração poderosa do caráter social da imprensa. Se, por algum acaso, dependesse da tesoura de censores o que deve ou não deve ser publicado, eles mesmos acabariam cortando as reindicações do grupo.

Finalmente, eles deixam uma grave dúvida a pairar sobre toda a questão:

Se o exame psicotécnico for incompetente, um grupo de pessoas está sendo injustiçado.

E se o exame for competente?



Figura 72 - "O mensageiro"

Autor: Jaguar



Figura 73 - "Dois policiais levam um homem ..."

Autor: Nani



Figura 74 – “The global cartoon” (parte 1)

Autor: Zélio

ANTOLOGIA MUNDIAL DE ANEDOTAS DE SALÃO

Maria Lúcia Moraes Coelho, uma moça muito inteligente, de São Paulo, é a primeira leitora anônima que nós conhecemos que bota o nome e o endereço da remetente no envelope. Fora esses pequenos equívocos, Maria Lúcia é uma brasa pra contar anedotas, tanto que não vamos dizer aqui quais as que ela nos contou, neste número. Começaremos com uma muito inocentezinha.

Não é ainda a do papagaio fanho mas é a do papagaio russo. Pois era um russo que tinha um papagaio. Um dia, a polícia bate na porta do russo e vai logo entrando, não sem antes mostrar as credenciais:

- Cadê os poemas? - Mas, eu não faço poemas - falou o Bóris.

- Onde estão os seus poemas reacionários, burgueses e revanchistas? - perguntaram os agentes já na base do "vamos engrossar".

O russo dizendo que não sabia, que não tinha, que não fazia e os caras apertando. Foi aí que eles ouviram uma voz safada gritar lá no fundo da cena:

- Papagaio sabe!

E entregou tudo: "Estão dentro da caixa de descarga", essas coisas. Os agentes foram lá e descobriram toda a trama do russo.

- O senhor vai conosco - falou o agente, pegando o colado pelo braço, com a mão fria de um carcereiro siberiano.

- Posso fazer uma última coisa? - perguntou o recém-descoberto poeta.

- Pode.

Ele foi lá, pegou o papagaio, encheu o louro de porrada, depenou o bicho todo, mas, este conseguiu se livrar das mãos do poeta e fugiu pro galinheiro. Corta pro papagaio no galinheiro e o dia amanhecendo e o galo dando de cara com aquele bicho todo pelado ali no canto e partindo pra cima dele de bico e espora.

- Calma lá! - gritou o papagaio. - Quero muito respeito comigo. Eu sou um refugiado político!

Cidadezinha mineira, ceguinho na porta da igreja pedindo esmola. Aquela tarde paradona, sacristão cheio de tédio, chega na porta, vê aquele ceguinho ajeitadinho ali, tem uma idéia terrível, o safado. Pega o pobre do ceguinho, arrasta ele lá pra trás do altar e manda o coroinha ir lá pra cima, na torre, tocar o sino bem alto que é pra ninguém ouvir os gritos do ceguinho.

Dias depois, tá o ceguinho na praça, longe da porta da igreja - que ele não achou graça nenhuma, queria era estar longe de lá - quando os sinos, sem que nem pra quê, começam a tocar violentamente, no meio da trade. Tá passando uma velhinha perto do cego. Ela ouve o sino assustada, pára e pergunta pra ele:

272 PUNCH, February 1975

THE GLOBAL CARTOON

Continuing the series in which we present the work of some of the world's major cartoon

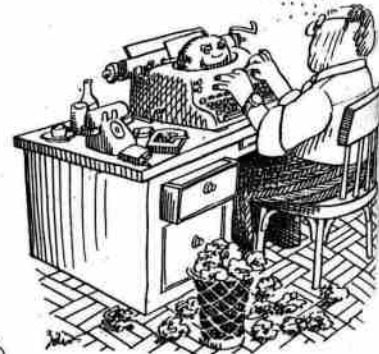
This week:

Alves-Pinto ZELIO



Zélio é o primeiro artista sul-americano a colaborar com frequência no velho "Punch" inglês, seguramente a revista de humor mais importante do mundo (ela é, há mais de cento e cinquenta anos, uma das responsáveis pela mística do Humor inglês e a criadora do termo cartoon para a piada desenhada).

Na primeira edição de fevereiro deste ano, o "Punch" fez uma matéria sobre o problema da censura no mundo moderno - coisa que preocupa e perturba muito o grande sentido de liberdade da imprensa inglesa - e convidou o Zélio para colaborar no número. Aí estão reproduzidas as duas páginas do rapaz, com a apresentação lá em cima que deixamos para o leitor mesmo traduzir, por causa da modéstia que a gente tem de ver um parceiro nosso receber, com tão raro entusiasmo, (olha que inglês não é de ficar dando abração) o aval do velho "Punch". (Sig)



SELF-CENSORSHIP AUTO CENSURA



"No problem—you can write anything he allows!" NÃO TEM PROBLEMA- VOCÊ PODE ESCREVER TUDO QUE ELE PERMITE!



- Meu filho, sabe se vai ter missa? E o ceguinho; - Se vai ter missa, eu nao sei. Mas, que tem um colado sofrendo lá atrás do altar, isso tem!

Chega de anedota engraçadinha e vamos dar uma pequena engrossada. O cara entrou num bar e pediu uma cerveja. Como era um bêbado dos mais chatos e esta anedota é grossa, o garçom foi lá dentro, pegou uma garrafa, fez xixi dentro dela e serviu pro bebado. O colado virou a "cerveja" no copo - metade fora, que ele tava na pior - deu uma respirada e virou. Deu uma para-

da, pensou um pouquinho, cheirou o copo e berrou pro garçom lá dentro: - Ei, me traz também um sanduíche de m(\*)

O professor mandou o pessoal fazer um trabalho sobre César. E foi logo avisando que se alguém copiasse o outro, ia dar zero nos dois. E ficou de olho na turma. Não adiantou. Lá pelas tantas, na hora da correção, ele reparou que havia dois trabalhos iguais. E já ia lascar o zero, quando viu que havia uma pequena diferença entre um e outro. Num dos trabalhos onde estava escrito: "Até tu brutus!", o outro tinha escrito: "Até tu, estúpido!"

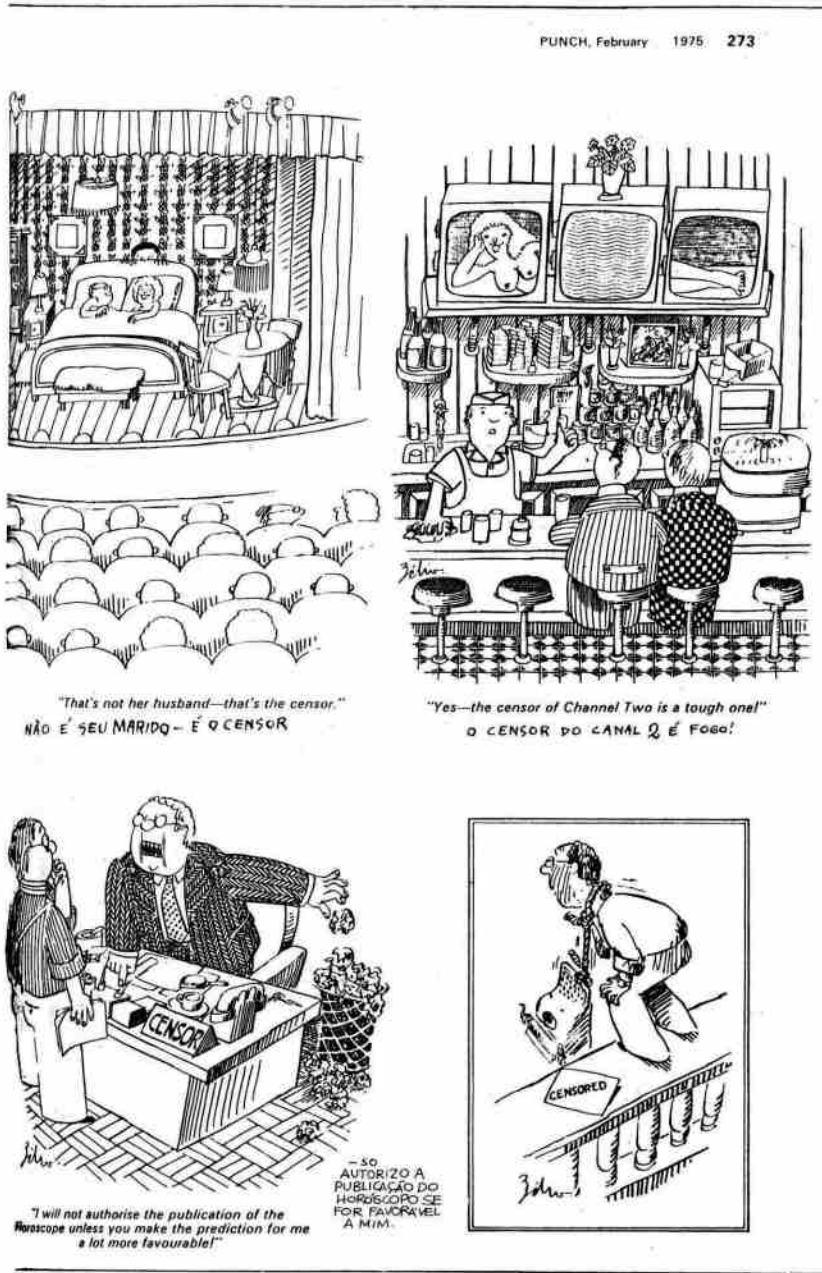
O bêbado entrou no ônibus, cambaleando, batendo aqui, acolá. Deu uma parada de repente, bem na frente de um marinheiro que ia ali sentado. Tirou uma moedinha do bolso e falou pra ele:

- Paga até o Engenho Novo! - Eu não sou cobrador. Sou marinheiro. - É o bêbado: - Pára essa joça aí, senão eu pulo n'água!

Era uma vez um vira-lata safo que nem ele só, chamado Azambuja. Um

Figura 74 – “The global cartoon” (parte 2)

Autor: Zélio



4a. tava o Azambuja remexendo sua lata de lixo, quando passa um crioulo trazendo uma cachorrinha linda, sofisticadíssima, pela coleira de ouro. O Azambuja deu de cara com a peça e parou a pata no ar. Podemos garantir que a grá-finíssima cadela não ficou indiferente ao olhar sutil do Azambuja. Na verdade, ela até sorriu pra ele. Ou, sendo um pouco grosseiro, deu-lhe a maior bola. O Azambuja manjou bem o material, conferiu o olhar, sentiu a barra e a disponibilidade da orgulhosa. Deu uma paradinha, pigarreou levemente e se dirigiu ao crioulo:

— Escuta, prezado, se me permite uma informação, a jovem aí é sua parenta?

— Não — falou o crioulo, desinteressado.

do. — Sou o empregado da família.

— Então o amigo me permite?

— Pois não — falou o crioulo.

• O Azambuja agradeceu, deu uma voltinha em torno dos dois e mandou o saco!

•

E aqui está, senhoras e senhores, a mais velha anedota de bicha de que se tem notícia, uma precisosidade, uma peça, uma múmia!

Esta tinha muita graça no tempo em que bicha ainda era um negócio que se insinuava, era apenas um assistido meio tímido. Outro dia mesmo assistimos a uma velha bicha reclamando:

— Os bons tempos já se foram. Aca-

bou o espírito de seleção. Virou bagunça!

Mas, deixemos de considerações e vamos à anedota, antes que ela caia de podre.

Afunda o navio e (Não! De naufrago, ainda por cima!) só chegam a uma ilha deserta sete sobreviventes: um homem e seis mulheres. Seis mulheres fogosíssimas. E, enquanto estão ali, aguardando serem salvos, o homem tinha que se desdobrar pra dar conta do recado. Já estava aos cacos o coitado, quando um dia avista no horizonte um outro naufrago agarrado a uma tábua. Ele corre pra salvar o recém-chegado, joga corda, cipó, puxa daqui, ajuda dali e consegue trazê-lo para a praia.

O naufrago fica de pé; olha pro seu

salvador, abre os braços e exclama:

— Obrigado, boneco! Se não fosse você a coitadinha aqui estava morta! Ele bate a mão na cabeça e suspira fundo:

— Ai, meu Deus, lá se foi meu domingo!

•

Congresso de caçadores na Inglaterra. É a vez do Manoel contar sua aventura maior. E era uma aventura com um leão, como acontece na maioria das anedotas de caçadores. E ele contava:

— Estava eu em plena África, em busca do mais famoso leão do Kênia. De repente, ele surge em minha frente. Deu um urro imenso e espantou todos os negros de minha expedição, me deixando ali sozinho, desarmado, frente a frente com a fera.

— Ohhhhhh! — fizeram todos os caçadores.

Manoel se empolgou:

— Fitei o leão nos olhos e vi que ele não ia, jamais, entrar num acordo.

— E o que foi que o colega fez? — perguntou um caçador italiano.

— Corri.

— Perfeito! — disseram todos.

E o Manoel:

— Corri em direção contrária ao leão e ele atrás de mim, no meu calcanhar!

— Ohhhhhh! tornaram a fazer todos: E lá ia o Manoel:

— Eu estava bem preparado e corria muito. Mas, vocês sabem como são esses leões do Kênia, quando querem uma coisa... E eu corria, corria e, a cada minuto o leão chegava mais perto e eu comecei a me cansar e, subitamente, compreendi que o leão me alcançaria. Em desespero olhei para trás e percebi que ele ia preparar o bote fatal. Abaixei e vi o leão forçar suas patas traseiras no chão, armar o bote, levar o maior escorregão e esborrachar-se no chão, ao meu lado.

— Magnífico!

— Ai — continuou —, aproveitando o seu tombo, pude tomar distância e me salvei!

— Heróico! — bradou o caçador inglês.

— Eu, no seu lugar, caro colega, teria me borrado todo!

E o Manoel:

— E onde você pensa que o leão escorregou?

•

E anedota gentílica, vocês aguentam? É preciso saca, mas vamos contar a última chegada à nossa redação, afinal isso aqui é uma antologia, tem que entrar tudo.

Era uma vez um navio cheio de gente do mundo inteiro e um naufrágio. Depois, uma ilha deserta e os sobreviventes chegando à ilha.

E chegaram primeiro dois italianos e uma italiana. Depois, dois franceses e uma francesa. Depois, dois russos e uma russa, dois ingleses e uma inglesa e dois brasileiros e uma brasileira.

Ficaram na ilha bom tempo, até que um dia chegou o salvamento e eles voltaram à civilização.

— E, como é que foi que eles viveram lá? — perguntou o repórter ao chefe da operação de salvamento.

— Bem — respondeu o entrevistado — logo que eles tomaram posse da ilha, um italiano matou o outro e ficou com a italiana.

— E os dois franceses com a francesa?

— Não tiveram problema!

— E os dois russos com a russa.

— Até hoje estão aguardando ordens de Moscou pra saber como agir.

— E os dois ingleses com a inglesa?

— Bem... os dois mataram a inglesa, claro!

— E os brasileiros?

— Um acha que é o dono da mulher, mas o outro é que tá traçando ela.

**Figura 75 – “Autocensura”**

Autor: Millôr Fernandes

**antidica**



Quim Silvério dos Reis, médico-duro da História do Brasil há 178 anos esculham o trabalho de Tiradentes. (Cabral)



lo para o dicio-  
Aurélio Buarque  
colhida na Zona  
que fuma maco-  
lho; bacana que  
serg no original,  
dos Beafles e sa-  
himoty Leary, é  
(Pedro Ferreti)

QUE



de midi, maxi, mi-  
mente, 90% propa-  
tros para baratina-  
e fazer funcionar o  
s dos maridos. Os  
sem influências di-  
a, o mercado rea-

ge mal a certas “Inovações”. A mo-  
da **Bonnie and Clyde**, por exemplo,  
pifou por falta de interesse das fre-  
guesas, apesar da massa de publici-  
dade dos vendedores. Agora, o que  
eu acho é que ninguém discute o  
essencial: ou seja, quem põe a rou-  
pa, e não o que se põe. Se uma mini  
revela as pampas, o que revela, em  
muitos casos, só interessa aos admi-  
radores do cubismo em carne e os-  
so. Idem, outros trajes. E as mulhe-  
res verdadeiramente elegantes não  
comem nossas frias. Pegam as idéias  
dos costureiros e as adaptam às  
suas (deleas) personalidades. E, no  
entanto, pelo barulho que se faz em  
tórno do assunto, tem-se a impres-  
são que uma simples troca de com-  
primento de saia vai transformar ba-  
guinho em jóia. — (Pedro Ferreti)

• **WAYNE  
INVERTIDO**

John Wayne ganhou o prêmio da  
Academia de Hollywood com **True  
Grit** (Bravura Indômita: No Peito  
e na Raça seria uma tradução nada  
literal, porém, adequadíssima). O



filme é um deboche do western tra-  
dicional, na linha de **Cat Ballou**,  
que, por sinal, deu também um Os-  
car a Lee Marvin. Uma moça quer  
vingar a morte do pai. É tão chata,  
entretanto, tão picunhenta, tão sovi-  
ta, agressiva e sem imaginação, que  
quase desejamos que o assassino fi-  
zesse uma limpeza mais completa  
na família. Wayne é o delegado fed-  
eral, um bêbado violento, com o  
maior desprezo pela lei, pelo código  
de honra supostamente existente no  
Oeste (acha perfeito matar os ou-  
tros sem um simples aviso). E só  
pensa em dinheiro. Une-se a outro  
mercenário à cata do mesmo ban-  
dido, ambos discutindo como dividi-  
rão a recompensa. Nenhuma nota  
de moralidade se introduz no fi-  
me. Apenas interlúdos pensais são  
ilicítidos. E o próprio assassino é  
simpativo, no seu grito “existencial”:  
“Está tudo contra mim”.

Há, por certo, alguns eflúvios de  
sentimentalismo, no desfêcho, en-  
tre os dois caçadores e a moça, sem  
falar de certos episódios absurdos,  
envolvendo um tiroteio de Wayne  
contra 4 pistoleiros, em que somente  
ele sobrevive, e uma cura “milagro-  
sa” da jovem depois de mordida por

uma cascavel. Mas **True Grit** não  
se destrói por isso; ri-se bastante da  
virada ao avesso que os scrip-wri-  
ters fizeram dos clichês dos velhos  
westerns. É verdade que o filme  
exigiria um diretor mais atualizado  
do que o veterano **Henry Hathaway**,  
a quem as novas técnicas de mon-  
tagem e continuidade, aparente-  
mente, passaram despercebidas. A  
narrativa não poderia ser mais qua-  
drada. Mas Wayne, caricaturando  
aquilo que sempre fez a sério, está  
perfeito. Não se pode, talvez, cha-  
mar o que ele nos dá de interpreta-  
ção, no sentido que Stanislavski,  
Brecht, etc., caracterizaram o termo.  
Mas Wayne é a consumação satíri-  
ca de uma imagem que conhecemos  
desde a mais tenra infância e que  
permanece viva, indelével. — (Pe-  
dro Ferreti)

• **TÉCNICO NOVO**



A seleção de El Salvador tinha  
um técnico argentino chamado  
Bundio. Mas, Bundio falou demais  
e mandaram ele embora. A seleção  
de Salvador ficou com Bundio de  
fora! — (Ziraldo)

**Millôr e a autocensura (IV)**



## Figura 76 - "Censura lendo o material do *Pasquim*"

Autor: Millôr Fernandes

106

O PASQUIM

Nº 46 - MAIO 1970

# AS DICAS DUCA

Uma tentativa de separatismo para melhor servir à causa da Imprensa livre (mas livre, hein?).

Textos de Millôr, Milton, Fernandes, Vão Gôgo, MacMiller, PorachMillêr, e VelliceMillêr. Redatores convidados: Nell Castro e Disraeli. Desenhos de Fernandes, Vão, M.F., Milton e Millôr. Desenhistas convidados: Ivan e Jaguar. Diagramação de Almeida. Composição de Neson Alimenda. Fios tipo Paica. Impresso em Correiodamanhãcéler.

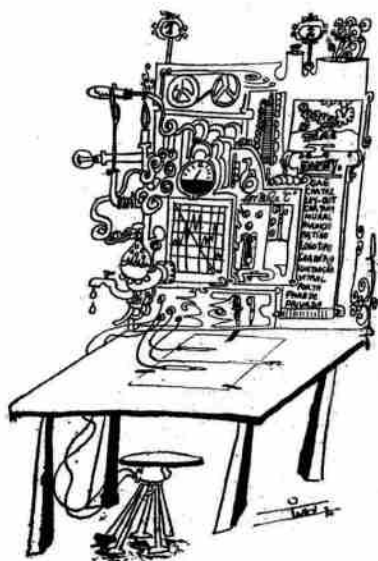
Qualquer semelhança com pessoas, situações e locais conhecidos deve-se simplesmente ao fato de o autor só apreciar pessoas, situações e locais conhecidos.

Os muitos sóbrios que me perdoem, mas uísque é essencial.



CENSURA LENDO O MATERIAL DO PASQUIM.

## O DESENHÍMETRO DE ZIRALDO



Inúmeras cartas me pedem esclarecimentos sobre o tal desenhímetro, aparelho usado pelo Ziraldo para aferir seu trabalho e, conseqüentemente, cobrá-lo. As cartas são, claro, quase todas de paulistas, invejosos. Vivendo eles naquela cidade emocionante, cheia de belezas naturais, mulheres lindas e seminuas pelas ruas, locais alegres e cheios de vida para freqüentar, contudo, não faturam como faturam os cariocas e estão sempre querendo aprender. Pois bem, aqui vai, paulistas, o esquema do desenhímetro, que, esclareço, não se encontra no comércio por ser uma invenção do próprio Ziraldo. Trata-se de um velho taxímetro mesmo reconicionado. Quando o Ziraldo contrata um trabalho, liga o taxímetro. Ao sentar no banco da prancheta, o processo termológico liga o taxímetro, mesmo que Ziraldo não esteja fazendo nada, o aparelho marca NCr\$ 50 por minuto. Quando Ziraldo tem uma idéia, um eletródo, ligado diretamente ao aparelho, aumenta a idéia ou qualidade da mesma e passa a marcar de cem a duzentos cruzeiros novos por minuto. Quando a idéia começa a ser executada, um fio de naylon, preso ao pincel, põe

em movimento outro dente da engrenagem do desenhímetro e este passa a marcar o dobro da fase anterior, com um limite de quinhentos cruzeiros por minuto, nos momentos em que a criação está no auge. É claro que o desenhímetro, uma vez ligado, marca também (10% da tarifa normal) os momentos em que o artista se afasta para qualquer necessidade: telefonema, café, papo funcional ou necessidade mesmo e propriamente dita. No fim do dia basta verificar o total e, honestamente, subtrair apenas as cifras em vermelho, que significam os raros erros cometidos pelo artista e não computáveis na conta final, a ser apresentada ao cliente. Naturalmente, depois das 11 horas da noite, Ziraldo baixa a bandeira n 3. - (Millôr Fernandes)

## PENSAMENTÃO

"Ah, a suave simplicidade dos 6 por cento!" - (Disraeli)

Figura 77 - "Estatua da Liberdade: Sig, não roerás"

Autor: Millôr Fernandes



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1970, n. 36, p. 20-21, 26 fev. 1970.



**Figura 79** – “Estátua da Liberdade estilhaçada”

Autor: Millôr Fernandes

94

O PASQUIM



Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1970, n. 41, p. 18-19, 18 abril 1970.

Figura 80 – “O exorcista”

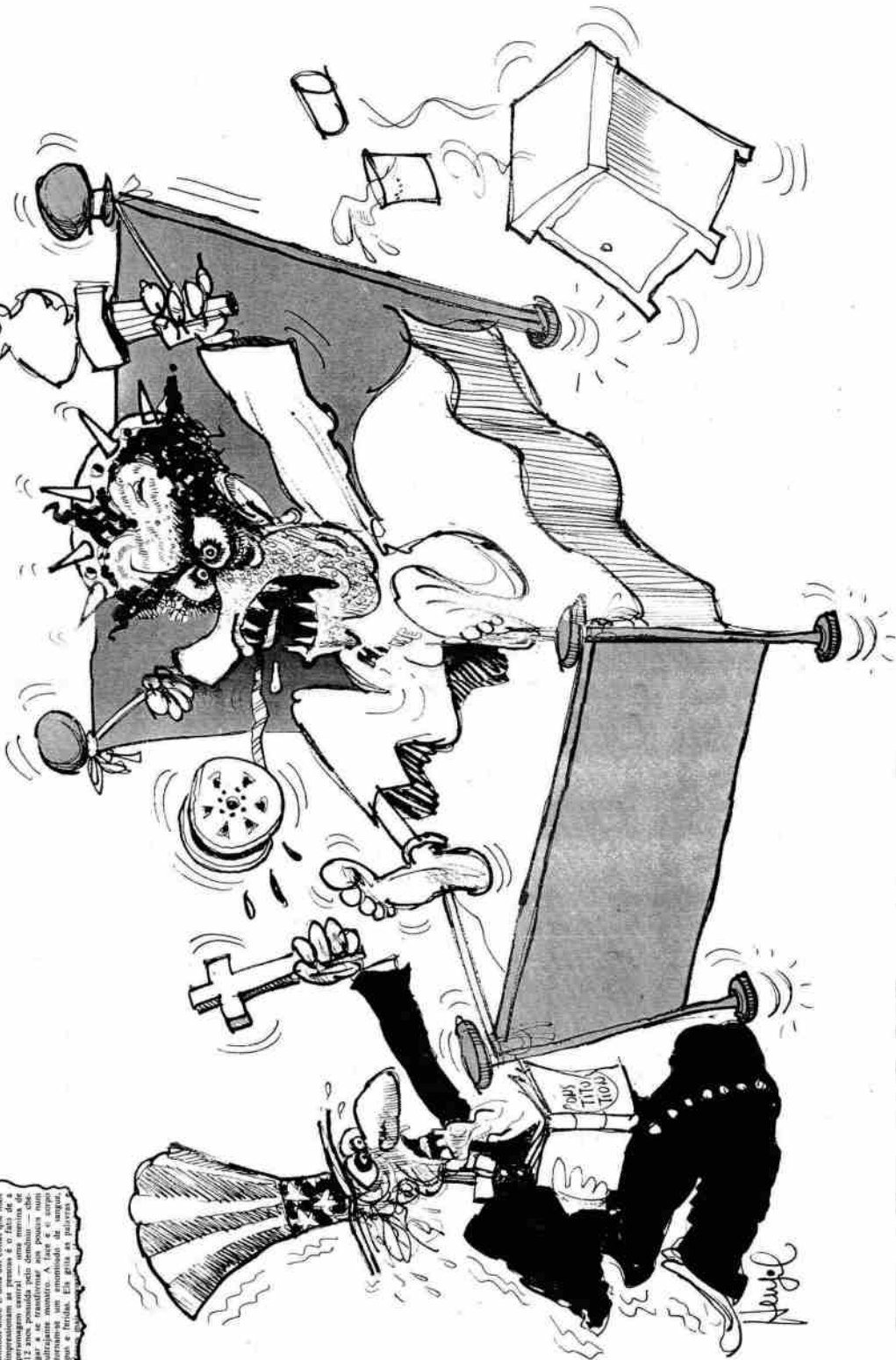
Autor: Henfil

# O EXORCISTA HENFIL

DEU NA VEJA

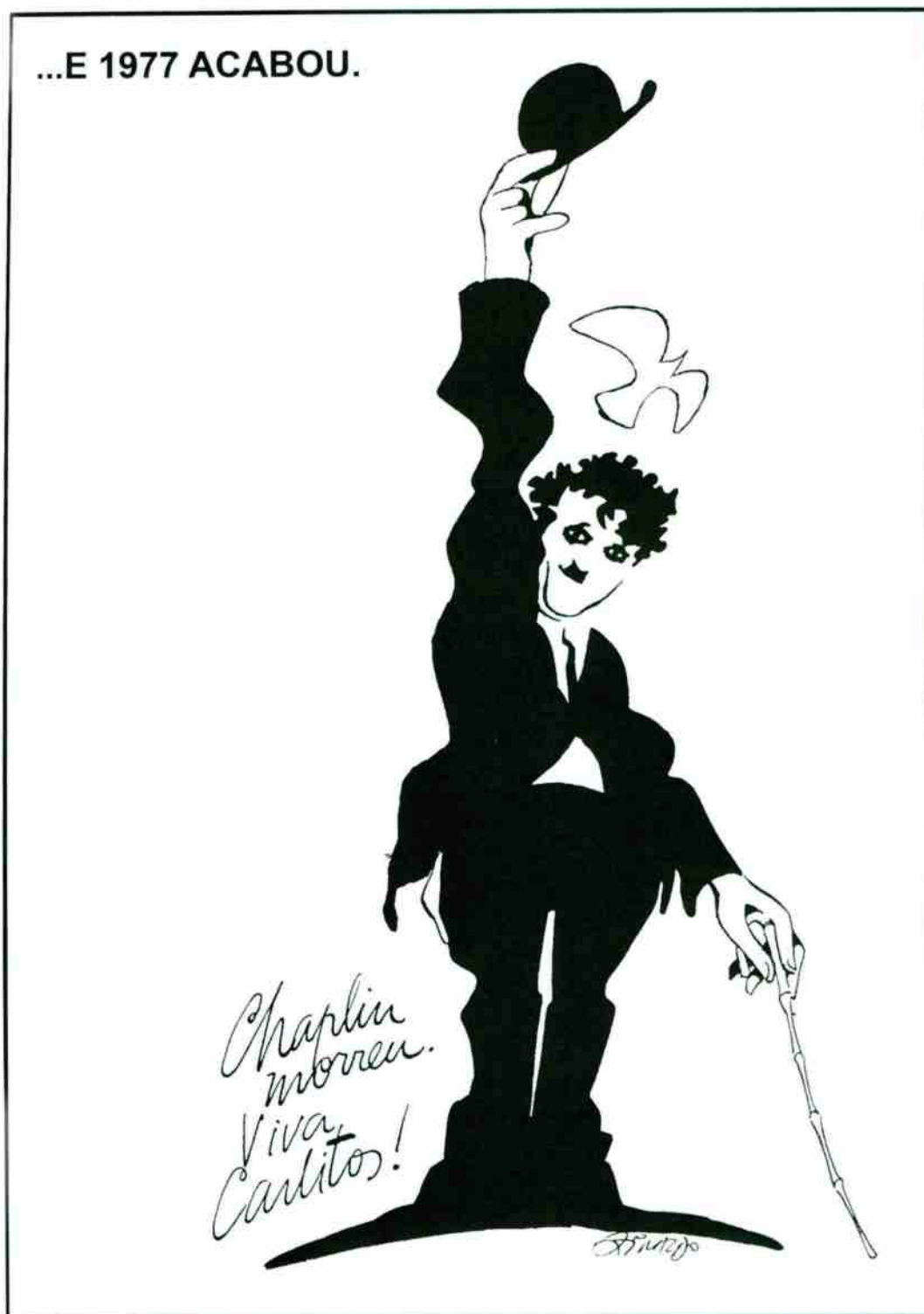
## O diabo no corpo

Quase todos os que já assistiram a "O Exorcista" nos Estados Unidos, com o diabo no corpo, ficaram impressionados com a cena em que o diabo se transforma em um homem. O fato de a coisa sair do corpo do diabo e entrar no do homem é muito interessante. Isso acontece com a maioria dos casos de exorcismo. Ele pega as palavras



**Figura 81** – “Chaplin representando a Estátua da Liberdade”

Autor: Ziraldo



245

**Fonte:** ZIRALDO. Ziraldo n' *O Pasquim*: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.245.  
(*O Pasquim*, n. 444, 30 dez. 1977).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A resposta para o problema deste estudo, cuja proposta consiste em desvendar de que maneira o jornal *O Pasquim* expressou opiniões, durante o regime ditatorial civil-militar, a respeito de assuntos proibidos para divulgação nos sistemas de comunicação social, como opiniões sobre as questões políticas e econômicas, os métodos truculentos de sustentação da ideologia dominante que incluía a perseguição, a prisão, a tortura, a morte, a censura à liberdade de expressão nos planos jornalísticos, intelectuais e artísticos culturais, mediante a análise de gêneros discursivos iconográficos de humor, representados pela caricatura, pela charge e pelo cartum, revelou-nos a existência de um complexo fenômeno de linguagem. Um fenômeno de entrecruzamento de vozes, as quais soam como uma bem elaborada sinfonia dissonante e polifônica.

Paradoxalmente, é pelo recurso de uma linguagem rica em significação, a que convencionamos chamar de gêneros discursivos iconográficos de humor, que se estabeleceu, naquele momento de cerceamento às liberdades, um diálogo com sentido crítico, de modo a promover, sobretudo, o diálogo entre aqueles que tinham algo a dizer e aqueles afinados com o repertório próprio desta linguagem dissonante.

Denominamos, sim, linguagem dissonante, visto serem imagens intertextuais relacionadas diretamente com o contexto sócio-histórico, pelas quais é possível enxergar que o que está convencionado historicamente como uma linguagem de humor, nas circunstâncias em que foram empregadas, gerou, na verdade, turbilhões de fatos e atos dramáticos, que estavam acobertados estrategicamente por um sistema de poder em consonância com um setor ideologicamente comprometido com seus próprios interesses de classe instalados num terreno propício devido a grande parte da sociedade estar politicamente despreparada.

O jornal *O Pasquim*, representado por um grupo de autores que buscava construir seu próprio espaço de atuação, mediante traços livres e criativos, demonstrou ser compreendido e correspondido a ponto de construir uma história própria, a identidade de uma imprensa, de uma juventude, de uma geração, tratando a respeito de um capítulo da história de ditadura no Brasil. Se tal simbiose, intersecção contextual e intertextual não ocorresse, não teria circulado semanalmente durante vinte e dois anos ininterruptamente, este irreverente jornal em formato tablóide de nome *O Pasquim*.

O jornal *O Pasquim*, pelo recurso dos gêneros discursivos iconográficos de humor e devido ao elevado grau de informatividade contido extrínseco e intrinsecamente,

estabeleceu um intrincado projeto intertextual com a sociedade em vários níveis de comunicação, que é justificado pelo processo polifônico, conforme argumenta Bakhtin. O jornal falou da situação política e cultural aos receptores (leitores), ao regime (militares representantes) e à sociedade (por meio das personalidades que emitiam opiniões favoráveis ao regime), aos censores, aos segmentos alternativos da sociedade como as feministas, os ecologistas que surgiam naquele momento.

Seja qual for a definição que tenha utilizado para classificar o jornal *O Pasquim*, que, como mostrado, foram muitas – em função da forma, em função do estilo, em função das condições de produção e circulação ou de sua especialização jornalística –, uma coisa é certa, a linguagem poética e a carnavalização deram suporte para a garantia de sua existência e coexistência, cobrindo, como o fez paulatinamente, a partir da sua criação em 1969, alguns aspectos do regime da ditadura civil-militar e levando aos leitores sugestões acabadas e inacabadas sobre diferentes e diversificadas temáticas que permeavam a sociedade, fossem elas proibidas ou não.

Muito contribuiu, para isto, a presença da poética e do humor nos textos propriamente ditos, ou nos gêneros discursivos iconográficos de humor, concebidos como expressivos textos visuais, cuja característica proporciona a produção de sentido de elevado grau de informatividade devido ao emprego de sofisticados recursos e elementos de linguagem que, por sua vez, permitem a leitura de um segundo texto em que explicita o discurso engajado numa luta.

As posturas ideológicas assumidas, de modo extrínseco ou intrínseco, e os estilos de criação de seus autores conferem aos gêneros discursivos iconográficos de humor o *status* de recurso capaz de expressar para informar, para criticar, para postular e para protestar. Por meio desse riquíssimo recurso, o jornal *O Pasquim* assumiu e expressou opiniões a respeito da ditadura e de seus instrumentos ideológicos. Falou quando não podia falar e denunciou que aquele regime não permitia que se falasse e que, portanto, a voz que se ouvia pelo sistema midiático era uma voz oficial, uma única e mesma voz, de uma só face ideológica. É sabido que a tensão foi um marco constante na vida do jornal *O Pasquim*, já que o embate existia tanto para furar o bloqueio existente (condições impostas pelo regime) como para superar as contradições com que o próprio grupo editorial se defrontava internamente.

Para que se tivesse mais de uma voz soando e pulsando, foi necessário reinventar uma linguagem, criar novas maneiras de se expressar. E foi com a reformulação dos recursos da caricatura, da charge e do cartum que um mundo de ideias e de opiniões pôde

vir à tona para um grupo sociocultural naquele momento e, ainda, provocou uma ruptura de paradigma nos cânones do humor a traço, contribuindo para a modernização do jornalismo gráfico. Ao gênero caricatura, acrescentou elementos que relacionou intertextualmente com contextos culturais, produzindo certas camadas de significados que extrapolam o tradicionalmente apelo caracterizado pelo rebaixamento. A caricatura, no entanto, serviu ao enriquecimento comunicacional das matérias culturais, uma vez que esta era proibida pelo regime para uso no jornalismo com fins de crítica-política. Aos gêneros charge e cartum, uma série de inovações foi possível constatar, sobretudo nos aspectos constitutivos da linguagem. Devido à natureza temporal da charge, foi utilizada para críticas políticas com contextos mais pontuais e o cartum, para tratar de temáticas mais subjetivas, particularmente pontuando contextos do imaginário cultural.

Com tais agregações de elementos geradores de sentido, os gêneros discursivos iconográficos de humor consolidaram-se no processo histórico do jornal *O Pasquim* como recurso potencial de expressão, confirmando a sua prerrogativa e atributo de linguagem polifônica, conforme demonstrada pela teoria de Bakhtin.

A diversidade de estilos autorais presentes nos gêneros discursivos iconográficos de humor, bem como nos demais gêneros, como a pesquisa demonstrou, fez resultar no estilo do jornal concebido pelo adjetivo de pasquiniano que, em seu processo, transformou o significado pejorativo do termo ‘pasquim’ em algo de referência complexa, justificado pelo uso criativo e revolucionário da linguagem.

Observa-se que as críticas, excetuando a série “Cemitério dos mortos-vivos do Cabôco mamadô”, de Henfil, que foi dirigida a personalidades famosas da sociedade civil, ligadas às artes e à mídia, o jornal *O Pasquim* elaborou uma gama de recursos alternativos para fazer crítica aos valores ideológicos ligados ao contexto e nunca aos atores políticos e sujeitos da história. Evidentemente, essa foi uma das maneiras empregadas pelo jornal, e presente nos gêneros discursivos iconográficos de humor, numa perspectiva individual e autônoma de cada autor, para conseguir abrir espaço e atuar no seu papel de comunicador de linha opinativa e crítica. Ademais, estas críticas foram feitas com sofisticados recursos de linguagem poética, que produziam sentido subliminar, no subtexto, em outras palavras, nas entrelinhas. Assim, não somente expressou comentários sobre assuntos proibidos pelo regime e tabus para a sociedade como denunciou a existência de um projeto de governo coercivo e violento e fez passar pela censura textos visuais que abordavam a própria censura e, mais, com frequência, noticiou a sua condição de vítima, como espelho e metáfora de todo sistema midiático, atingido pelo esquema de censura praticado pelos governos.

Observamos na amostragem apresentada que, dentre os autores diretamente responsáveis pela produção rotineira do jornal, trinta trabalhos são de autoria de Ziraldo, dezoito de Henfil, cinco de Jaguar e cinco de Millôr Fernandes. Entre os colaboradores, constatamos a presença de trabalhos de Calicut, Claudius, Lan, Miguel Paiva, Zélio, Juarez Machado, Loredano, Caulos, Vilmar, Redi, Guidacci, Nani, Fortuna e Jamil, a maioria de carreira reconhecida nos dias de hoje, inclusive nos países europeus e nos Estados Unidos, demonstrando que, em nível de qualidade, o jornal *O Pasquim* ajudou a alavancar grandes talentos do humor contemporâneo.

Por meio dos gêneros discursivos iconográficos de humor, os autores captaram, ora com agressividade, ora com sutileza e rigor crítico, a essência e o espírito político e cultural da década de 1970 que, aos poucos, ia-se implantando no imaginário coletivo brasileiro. Como dominavam, criativa e originalmente, a linguagem da caricatura, da charge e do cartum, teceram críticas, passo a passo e paulatinamente, sobre o processo conjuntural político em que o Brasil estava inserido.

Aprendemos, com base nas teorias da linguagem apresentadas, que uma mensagem pode ser polissêmica, ter sentido denotativo, conotativo, conceitual, objetivo e subjetivo; que a mensagem pode ser apresentada de diversas formas no que diz respeito à ordenação dos signos, da edição, da composição e do estilo autoral de uma peça estética; em seus aspectos visuais e textuais, a mensagem poderá apresentar mais de um sentido, mais de uma face, dependendo do contexto sócio-histórico e político em que foi produzida e do repertório cultural do receptor.

Percebemos que os gêneros discursivos iconográficos de humor, representados pelas caricaturas, pelas charges e pelos cartuns, veiculados nas páginas do jornal *O Pasquim*, são, em sua grande parte, produtos da subjetividade de seus autores, extraídos do imaginário cultural (apreensão e deformação da realidade) e materializados em forma de imagens bidimensionais, associadas a pequenos textos, com as quais dialogam linguisticamente para produzir mensagens e que, muitas vezes, se colocam numa arena de confrontação para assegurar o direito de liberdade de expressão numa síntese dialética, ou seja, produzida mediante um enfretamento para assegurar algum direito de liberdade.

São representações da realidade concreta, cujo resultado é uma forma de expressão no plano da linguagem que se apresenta carregada de símbolos, alegorias, metáforas, estereótipos e até mesmo preconceitos, oferecendo uma rica polissemia, ou seja, a possibilidade de gerar sentidos por intermédio de interpretações diferentes, dependendo da

decodificação. Portanto, o sentido dependerá da interpretação e, para existir, terá que, necessariamente, estar contido em algum contexto.

É comum, em qualquer discussão sobre imagem e comunicação, ouvirmos a expressão “uma imagem vale mais que mil palavras”. Embora a imagem tenha conquistado certa autonomia e se firmado com hegemonia na comunicação moderna, cremos que essa é uma frase de significação bastante relativa, já que tudo depende da intenção, do objetivo e da profundidade da comunicação. É necessário que se tenha clareza sobre quais imagens e quais palavras serão usadas; quem está usando e para quem estão sendo dirigidas.

Após as análises realizadas, embora reconheçamos que a amostragem seja relativamente pequena perante o vasto universo de imagens dessa dimensão presente no jornal *O Pasquim*, constatamos que as imagens veiculadas são de natureza crítica, mesmo aquelas anedóticas, as quais, de certa maneira, serviram para diversos fins, entre eles, despistar os próprios censores.

Concluimos que todas as formas de expressões iconográficas abordadas no presente trabalho exigem do leitor certo grau de informação, tanto de atualidades como de memória histórica, como requisito para a interpretação não só do tema abordado como da crítica a que cada peça intenciona. A recepção da mensagem contida e da intencionalidade das imagens iconográficas por quem as manuseia somente ganhará sentido junto ao público predisposto e estimulado a observar atentamente cada forma de desenho, seus textos e relacioná-los com o mundo real e imaginário cultural, pessoal e coletivo, ou seja, de seu próprio domínio cultural específico, do bom senso e do imaginário descomprometido, corporificado pela coletividade e, sobretudo, dominar o estilo de cada autor.

Dessa forma, a análise nos mostra que, no jornal *O Pasquim*, a imagem iconográfica é uma forte aliada na composição do conteúdo do jornal expresso pelas diversas formas de matérias e não somente uma parte ilustrativa. Essas imagens-mensagens desempenharam papel contundente e estratégico para a fixação do estilo humorístico, informativo, opinativo e reflexivo do jornal. Pelo seu caráter “independente” e contestatório, lembrando sua luta no combate à censura e em prol da liberdade de expressão plena, sobretudo pela sátira ao regime político e aos costumes sociais.

Conclusão importante também é o fato de que as imagens iconográficas revelam ser o jornal *O Pasquim* uma prática do jornalismo cultural, caderno de crônicas cotidianas da vida cultural. Um jornal em que a estética é, por excelência, sua marca principal, mais do que um jornal noticioso, de atualidades, de furo de reportagens no aspecto e sentido tradicional do jornalismo convencional e comercial.

Outro ponto a que se poderá chegar a partir dessa leitura é que (embora se comemore o êxito numérico a que chegou sua publicação) o público do jornal *O Pasquim* foi constituído por leitores seletos para a realidade da recepção brasileira de jornais impressos, porque, no plano histórico-cultural e em sua complexidade subjetiva e simbólica, a recepção da mensagem não ocorreria por parte do público que se caracterizasse como “deficiente cultural”<sup>57</sup>.

Pelas análises apresentadas, conclui-se que o contexto em que as produções iconográficas se inserem pode ser o mais diverso. Pode ser um fato real do cotidiano, como, por exemplo, aqueles que tratam de problemas urbanos reais, como moradia, transporte coletivo, poluição, acidente de trabalho, exploração salarial, etc.; uma crônica elaborada a partir da memória, de uma fantasia, de uma abstração, cuja discursividade associa-se a um valor universal que deve ser lembrado, entre eles os cartuns que manuseiam temas como os super-heróis, a Estátua da Liberdade, entre outros. Sua produção iconográfica era, esteticamente, leve, a exemplo da árvore cortada com pássaros, tomando a forma da copa inexistente da árvore, ou pesada, como é o caso da charge que expressa a realidade das grandes metrópoles, como poluição do ar, poluição visual devido ao grande número de *outdoors* com marcas de empresas multinacionais, ou, ainda, carregada de elementos de humor grotesco, como vimos em “Os suicidas”, “Os sobreviventes”, todavia, independente das formas estéticas poéticas, todas têm o objetivo de conduzir ao riso e à reflexão crítica.

Outro aspecto que pudemos constatar é sobre a vasta abordagem de temas que as modalidades iconográficas possibilitam, residindo aí seu vasto horizonte quando empregada no jornalismo. No jornal *O Pasquim*, por exemplo, as imagens iconográficas tiveram importância relevante, ocupando grande parte de seu conteúdo, tanto quanto a parte textual do jornal, basta observar as proporções de espaços entre imagem e texto nas diagramações de suas páginas e capas.

Outro ponto importante na vida desse jornal, que reforça a importância dos gêneros discursivos iconográficos de humor empreendidos pelo jornal *O Pasquim*, é que, desde as primeiras articulações para sua existência, como para o seu comando e desenvolvimento, os criadores de imagens iconográficas ocuparam posição tão destacada quanto seus jornalistas. Jaguar, por exemplo, foi um dos mentores e o principal defensor de *O Pasquim*, Millôr Fernandes, um dos precursores do semanário, chegou a comandar sozinho o

---

<sup>57</sup> É chamado público deficiente cultural “aquele que não domina os códigos da cultura e para quem o acesso à cultura fica inviabilizado [...] por razões educacionais” (COELHO, 1999, p. 331).

periódico enquanto boa parte de sua equipe esteve encarcerada na década 1970. Henfil, Ziraldo, Prósperi, Claudius e Fortuna pertenceram ao mesmo com força de comando.

O jornal *O Pasquim*, para desmascarar e enfrentar a censura numa perspectiva contemporânea revelou um produto de profunda complexidade, ricamente dialética, histórica e polifônica. Para expressar-se numa arena de tensão ideológica contra a ideologia da superestrutura, foi necessário empreender um estimulante exercício de operação das ‘figuras de retóricas no plano da linguagem’. Portanto, uma verdadeira luta simbólica para expressar o que não era permitido expressar.

Numa situação de normalidade democrática, não haveria necessidade de arquitetar maneiras para atravessar o bloqueio, nem mesmo estabelecer uma forma de empreender um veículo alternativo. Tudo aconteceria em terreno não minado e conformado. Em outras palavras, não haveria a negação da negação, uma vez que ninguém reclama pelo que não é negado. Mas a história somente se transforma com luta e enfrentamento. Ao fazer oposição ao regime político vigente naquele período histórico, nesse sentido, o jornal *O Pasquim* passou a ocupar lugar privilegiado na história mundial da imprensa alternativa em defesa da liberdade de expressão.

Nosso esforço concentrou-se no sentido de demonstrar o potencial gerador discursivo que os gêneros discursivos iconográficos de humor podem empreender como recurso fundamental para os momentos em que a liberdade de expressão (jornalística, artística e intelectual) é cerceada por ideologias monofônicas de grupos de poder não afinados com os preceitos da democracia, dos direitos universais e avessos por projetos de construção de uma sociedade justa e igualitária.

Os gêneros discursivos iconográficos de humor, sobretudo as charges e os cartuns em grande número, tratam de questões clássicas situadas no plano político, social, cultural e filosófico. Assim sendo, não somente a atemporalidade é constatada como o caráter de universalidade, por exemplo, censura, liberdade, costumes, moral, sexualidade, erotismo, ecologia, ética, direito, anistia, democracia, fazendo com que os valores discursivos reflexivos dificilmente se esgotem. Tal ocorrência deixa tênue a diferença das definições entre charge e cartum. Somam-se a isso o fato de que algumas criações, devido ao distanciamento da época, são de difícil classificação e até mesmo de compreensão no presente, já que há necessidade de colocá-las perto de contextos não vividos à memória e à dificuldade de acesso a informações.

Recursos como a metáfora, a metonímia, a metalinguagem, a citação direta e indireta, a intertextualidade, o cruzamento de vozes (polifonia), a carnavalização

(destronamento, rebaixamento), o realismo grotesco, a ironia, a paródia, a derrisão (zombaria), símbolos são recursos que possibilitam gerar o sentido desejado.

O trabalho revelou a possibilidade de uma organização didático-pedagógica para apoio em disciplinas de história, sociologia e linguagem, uma vez que foi possível detectar que, por meio dos gêneros, o jornal *O Pasquim* tratou dos mais diferentes temas que despontaram, ou seja, refletiu o espírito e o imaginário da época.

Em que pese o jornal *O Pasquim* ter sido em sua prática uma das mais autênticas experiências jornalísticas, com sua porção privilegiada de materiais classificados como gêneros discursivos iconográficos de humor, representou historicamente uma prática jornalística opinativa de contestação e acervo de um legado cultural de humor que documenta e testemunha um curso da história do Brasil que pode ser perdido de vista pelas gerações vindouras.

Tomando como fundamentos as teorias e as análises apresentadas, concluímos que *O Pasquim* foi um jornal artesanal (fora do circuito convencional servido pela indústria da comunicação de massa) que fez circular informações pela mediação de textos verbais e textos visuais, sendo grande parte destes, pelos gêneros discursivos iconográficos de humor. Nunca esquecendo que um jornal de humor, além da reflexão, propõe-se à diversão, porque o riso é a própria liberdade, atributo exclusivo, como afirmou Aristóteles, da essência do ser humano. Somente o homem ri e somente o homem é risível.

Assim, a leitura realizada é apenas uma possibilidade, podendo, de uma maneira geral, existir outras bem diferentes e até mais completas, já que esta leitura representa um olhar particular, individualizado e subjetivo de um intérprete. Temos claro que o que está apresentado, embora fundamentado, portanto, compartilhado com ideias de diversos autores, na forma de citação direta e indireta, é resultado de um exercício de abstração, numa perspectiva que assume posições determinadas, portanto, sem espaço para a neutralidade, mas que deixa para o outro a liberdade de rever os equívocos, os excessos e o que foi omitido por opção ou falta de percepção. Entendemos que este mesmo material pode gerar outros diálogos polifônicos. Foi, para repetir a metáfora usada no título, um olhar por uma janela em busca de um espaço para a livre expressão, assim como são, numa perspectiva especial, as inúmeras possibilidades de respostas para os papéis desempenhados pelos “gêneros discursivos iconográficos de humor” contidos no jornal *O Pasquim* para retratar o espírito da época de sua existência com certa liberdade de expressão.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALBERT, P; TERROU, F. **História da imprensa**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ALMEIDA, Adriana Aparecida de. **O Pasquim e O Pasquim 21: Práticas Discursivas de Resistência**. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Unicamp, Campinas, 2006.
- ARAGÃO, Octavio. Charges e política: o riso moldando um país. **História, Imagem & Narrativas**, ano 3, n. 5. set. 2007. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/11-charge-octavio.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2011
- ARAÚJO, Silva M. P. **Imprensa sindical: instrumento de ação e objeto de conhecimento 1976-1990**. São Paulo: ECA/USP, 1991. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- ARBACH, Jorge. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.jorgearbach.com.br>>. Acesso em: 14 jan. 2012.
- AUGUSTO, Sérgio, JAGUAR. **O Pasquim: antologia (1969-1971)**. v. 1. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- AZEVEDO, Nilson Adelino (Org.). **Henfil: a volta do Fradim, uma antologia histórica**. São Paulo: Geração, 2011.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira**. v. 1. Rio de Janeiro: Mauad, 2009a.
- \_\_\_\_\_. **Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo**. v. 2. Rio de Janeiro: Mauad, 2009b.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BERMAN, Eleanor (Org.). *Nova York: guia visual*. São Paulo: Publifolha, 2008.

BERTOL, Sônia Regina Schena. **Tarso de Castro, editor de “O Pasquim”**. Passo Fundo: UPF Editora, 2001.

BLIKSTEIN, Isidoro. Prefácio. In: JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 7-13.

BOLSA DE ARTE. **Biografias**. Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/biografias/caulos.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2012.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba**. Brasília, DF: Editora da UnB, 1991.

BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2007.

BRASIL ESCOLA. **Tio Sam**. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

BLIKSTEIN, Isidoro.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história**. Cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya, 2010.

CALLAN, Georgina O’Hara. **Enciclopédia da moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMARGO, Isaac Antonio. **Reflexões sobre o pensamento fotográfico**. Londrina, PR: UEL, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

CARUSO, Paulo. **De O Pasquim à Avenida Brasil, traços do humor: um painel do humor impresso**. São José do Rio Preto, SP, 1995. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4359/4069>>. Acesso em: 18 out. 2009.

CEREJA, William; COCHAR, Thereza. **Texto & interação: uma proposta de produção textual a partir de gêneros e projetos**. São Paulo: Atual, 2011.

CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 1987.

CHINEM, Rivaldo. **Imprensa alternativa**: Jornalismo de oposição e inovação. São Paulo: Ática, 1995.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michel. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 2. ed. São Paulo: FAPESP - Iluminuras, 1999.

COGO, Denise. Repensando a ciência participativa na pesquisa em comunicação. *In*: PAIVA, Raquel (Org.). **O retorno da comunidade**: os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 149-166.

DANTAS, Rodrigo. Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia. *In*: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 91-118.

DEL PORTO, Fabíola Brigante. A luta pela anistia no regime militar brasileiro e a construção dos direitos de cidadania. *In*: SILVA, Haike R. Kleber (Org.). **A luta pela anistia**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 59-79.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. **Linguagem & diálogo**: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Filiada, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagens e diálogo**: as ideias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FILARDI, André Moura Blundi. O triunfo da ideologia. *In*: GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DISCURSIVOS. **Triboluminescência**: gegelianos & Bakhtin ainda à sombra. São Carlos, SP: Gege, 2005. p. 53-63.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo. Contexto, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1990.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. **Dicionário de linguística e da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FONSECA, Joaquim. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIACOMANTONIO, Marcelo. **O ensino através dos audiovisuais**. São Paulo: Summus-EDUSP, 1981.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GUIA DOS QUADRINHOS. **Ernani Diniz Lucas**. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise d ditadura militar brasileira**. São Paulo, Ática, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

KARAN, Francisco José. **Jornalismo, ética e liberdade**. São Paulo: Summus, 1997.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Edusp, 2002.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Da tesourinha ao sacerdote: os dois últimos chefes da censura brasileira. In: MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas**. São Carlos: Edufiscar, 2006. p. 47-65.

LEITE, Carlos Henrique Bezerra. **Direitos humanos**. 2 ed. Rio de Janeiro. Lumen Juris, 2011.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas brasileiros: 1836/2001**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

LONGO, Isaura Maria; PEREIRA, Cleide Ane Comper. **Algumas estratégias lingüísticas utilizadas em O Pasquim para driblar a censura**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1254-1.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2011.

LOPES, Maria Immacollata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Juarez. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.jmachado.com/en>>. Acessado em: 17 jan. 2012.

- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007. p. 151-166.
- MALTA, Márcio. **Henfil**: o humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MARTINS, Roberto R. **Segurança nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MARX, Karl. Liberdade de imprensa. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica social e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente**: 1964-1980. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- MÉSZÁROS, István. **A obra de Sartre**. São Paulo: Ensaio, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MIANI, Rozinaldo A. **As transformações no mundo do trabalho na década de 1990**: o olhar atento da charge na imprensa sindical dos metalúrgicos do ABC paulista. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências, Letras e Filosofia. Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2005.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007. p. 167-176.
- MOREIRA, Carla Barbosa. Censura e silenciamento no discurso jornalístico. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulard; FERREIRA, Lucia Maria Alves (Orgs.). **Mídia e memória**: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 319.-342.
- MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- NEAL, Gabler. **Walt Disney**: o triunfo da imaginação americana. São Paulo: Novo Século, 2009.
- NEVEU, Frank. **Dicionário de ciências da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- OLIVEIRA, Natali Gisele. **Entre o engajamento e o desbunde**: Resistência e deboche no Pasquim (1969-1979). Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- OLIVEIRA, Valdemir; CHAGAS, Claudir. Tropicalismo. *In*: COMINETTI, Rosa Maria. **Anais – Semana Cultural**: tropicalismo. Santa Catarina: Griffos, 1998. p. 31-36.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. Loredano: o delírio preciso da linha. *In*: LOREDANO, Cássio. **Caricaturas**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2010. p. 7-8.

PAIVA, Miguel. **Histórias de cama do Gato de Meia-Idade**. Disponível em: <<http://bloglog.globo.com/miguelpaiva>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. São Paulo: Formato/Saraiva, 2005.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PEREIRA, José Haroldo. **Curso básico de teoria da comunicação**. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**, São Paulo: Cultrix, 1999.

PIMENTEL, Luis. **Entre sem bater!:** o humor na imprensa brasileira do Barão de Itararé ao Pasquim 21. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PIVA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2011.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

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

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991)*. **História & Perspectivas**, Uberlândia, p. 229-252, jul./dez. 2004.

\_\_\_\_\_. *O Pasquim: aos amigos, tudo; aos inimigos, justiça*. **Teoria e Debate**, n. 67, ago./set. 2006.

\_\_\_\_\_. *O Pasquim: embates entre a cultura política autoritária e a contracultura*. **Revista Eletrônica Cadernos de História**, ano 3, v. VI, n. 2, dez. 2008.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

REVISTA SELEÇÕES. Disponível em: <<http://www.selecoes.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

REDINGER, Sylvio. **Biografia**. Disponível em: <<http://fundacaosylvioedinger.org>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

REGO, Norma Pereira. **Pasquim arenas do Rio: gargalhantes peijas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

REZENDE, Maria José. **A ditadura militar no Brasil: Repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina, PR: Atualidade Acadêmica / Editora UEL, 2001.

RIANI, Camilo. **Linguagem & cartum... Ta rindo do que?** Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba. Piracicaba, SP: UNIMEP, 2002.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia.** Maringá, PR: UEM, 2000.

ROSA, Maria Cecília Amaral. **Dicionário de símbolos.** São Paulo: Activa, 2009.

SALES, Jean Rodrigues. Ditadura militar, anistia e a construção da memória social. In: SILVA, Haike R. Kleber (Org.). **A luta pela anistia.** São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 21-27.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin 40 graus: uma experiência brasileira. In: Brait, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido.** Campinas: Unicamp, 2008, p. 13-21.

SESC BOULEVARD. **Carlos Jorge Guidaci da Silveira.** Disponível em: <<http://sescboulevard.blogspot.com>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

SILVA, Sérgio Peixoto. **100 anos de Guerra (1910-2010).** Rio de Janeiro: Minuano, s/d.

SODRÉ Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Ligia Soares de. **Introdução às teorias semióticas.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SPINDEL, Arnaldo. **O que são ditaduras.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

SPUTNIK VANIK. **Punch.** Disponível em: <<http://sputnikvanik.blogspot.com>>. Acesso em: 26 jan. 2012.

SRBEK, Wellington. **O riso que liberta: ou a origem da caricatura.** João Pessoa: Marca da Fantasia/UFPB/BC, 2007.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa.** São Paulo: Ática, 2000.

SZYMANIAK, W. J. **Dicionário de ciências da comunicação.** Porto, Portugal: Porto Editora, 2000.

VALLE, Maria Ribeiro. **1968: diálogo é a violência.** Movimento estudantil e ditadura militar no Brasil. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1999.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura.** São Paulo: Olho Mágico, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zaher, 1979.

\_\_\_\_\_. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968: eles só queriam mudar o mundo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ZIRALDO. *O Pasquim*. Rio de Janeiro: Ed. 177, 27 nov. 1972. p. 31.

\_\_\_\_\_. **Zélio**: impressões fraternais. In: SACRAMENTO, Enock. **Zélio: 50 anos de uma aventura visual**. São Paulo: Barbosa Lima, 2010. p. 6-14.

## FONTES PRIMÁRIAS

CALICUT. *Pasquim*, censura (2). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1972, n. 306, p. 6, 19 maio 1972.

CAULOS. *Iwo Jima* (Bandeira e estrela). AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 249. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 188, 7 fev. 1973).

\_\_\_\_\_. Televisão e a involução do homem. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 353, p. 27, 2 abr. 1976.

CLAUDIUS. Exploração salarial. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v.2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 100. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 168, 19 set. 1972).

\_\_\_\_\_. Guilhotina. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 363, p. 6, 11 jun. 1976.

\_\_\_\_\_. Pelas liberdades democráticas. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 416, p. 20, 17 jun. 1977.

\_\_\_\_\_. Trânsito engarrafado. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3: (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 207. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 222, 2 out. 1973).

FERNANDES, Millôr. Autocensura. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 33, 25 abr. 1970.

\_\_\_\_\_. Censura lendo o material do *Pasquim*. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v.1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 106. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 46, 7 mai. 1970).

\_\_\_\_\_. Estátua da Liberdade estilhaçada. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 18-19, 18 abr. 1970.

\_\_\_\_\_. *Sig* como Estátua da Liberdade: não roerás. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 20-21, 26 fev. 1970.

\_\_\_\_\_. *Sig* como Estátua da Liberdade: tocha *O Pasquim*. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 1, 25 mar. 1970.

FORTUNA. Fortuna/Petróleo. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3 (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 295. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 240, 5 fev. 1974).

GUIDACCI. A tesoura como censura. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 310, p. 3, 6 jun. 1975.

\_\_\_\_\_. Casa de Saúde. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3 (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 103. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 208, 2 jun. 1973).

\_\_\_\_\_. O abre alas. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 110, p. 13, 10 ago. 1971.

HENFIL. Cérebro de Nelson Rodrigues. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 123, p. 1, 9 nov. 1971.

\_\_\_\_\_. Acidente de trabalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 152, p. 8, 30 maio 1972.

\_\_\_\_\_. Alguma ele fez. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 16-17, 1 maio 1973.

\_\_\_\_\_. Cabôco mamadô: economistas – Delfin Netto. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 70. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 159, 18 jun. 1972).

\_\_\_\_\_. Cabôco mamadô: Elis Regina. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 7, 25 mar. 1972.

\_\_\_\_\_. Cabôco mamadô: Hebe Camargo. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 44. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 155, 20 jun. 1972).

\_\_\_\_\_. Cabôco mamadô: meu cemitério só tem mortos-vivos. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 131, p. 16, 4 jan. 1972.

\_\_\_\_\_. Cabôco mamadô: os finados do Cabôco mamadô. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 174, p. 1, 31 out. 1972.

\_\_\_\_\_. Fradim e o MOBREAL. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 349, p. 4, 5 mar. 1976.

\_\_\_\_\_. Galo de tróia. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 169, p. 1, 29 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Hermeto Pascoal. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 169, p. 10, 29 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Movimento estudantil. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1977, n. 416, p. 4, 17 jun. 1977.

\_\_\_\_\_. Nara Leão. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 169, p. 10, 29 set. 1972.

\_\_\_\_\_. O exorcista. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 245, p. 14-15, 12 mar. 1974.

\_\_\_\_\_. Ônibus lotado. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 140. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 173, 24 out. 1972).

\_\_\_\_\_. Os sobreviventes. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3 (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 55. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 202, 15 mai. 1973).

\_\_\_\_\_. Tamanduá: Pelé. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 271. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 118, 5 out. 1971).

\_\_\_\_\_. Ubaldo, o paranóico. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 353, p. 4, 2 mar. 1976.

HENFIL; CLAUDIUS. Favela. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 217. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 183, 2 jan. 1973).

JAGUAR. Avante seleção. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 154. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 60, 13 ago. 1970).

\_\_\_\_\_. Cidade poluída. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3: (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 119. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 210, 16 jun. 1973).

\_\_\_\_\_. Isto sim é que são Olimpíadas. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 168, p. 1, 19 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Homem preso. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 83, p. 2, 4 fev. 1976.

\_\_\_\_\_. O mensageiro. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 179, p. 10, 5 dez. 1972.

\_\_\_\_\_. Os suicidas. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 183, p. 10, 21 jan. 1973.

JAMIL. Sou contra as pílulas anticoncepcionais. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 32.

JUAREZ MACHADO. Use *O Pasquim*. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 79, p. 8-9, 6 jan. 1971.

LAN. Caetano Veloso. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 155. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 60, 13 ago. 1970).

LOREDANO. Lupicínio Rodrigues. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 224. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 225, 29 out. 1973).

NANI. Dois policiais levam um homem. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 256, p. 20, 28 maio. 1974.

PAIVA, Miguel. O monstro do vestibular. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 132, p. 24, 11 jan. 1972.

REDI. Árvore cortada e pássaros. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3: (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 258. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 230, 27 nov. 1973).

\_\_\_\_\_. Pixinguinha. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 2: (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 262. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 191, fev. 1973).

SEM AUTOR. Capa do Jornal *O Pasquim*, edição n. 1. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 26 jun. 1969.

SURTAN. A ninfomaníaca e a pílula. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 32. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 230, 27 nov. 1973). (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 7, 09 ago. 1969).

VILMAR. Chico Buarque. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 4, 11 fev. 1970.

\_\_\_\_\_. Hermeto Pascoal. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 182, p. 23, 26 dez. 1972.

\_\_\_\_\_. Paulinho da Viola. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 192, p. 19, 6 mar. 1976.

\_\_\_\_\_. Tom Jobim. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 3: (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 89. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 205, 5 jun. 1973).

ZÉLIO. E no fim de semana São Paulo deságua no mar. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 6, 28 mar. 1972.

\_\_\_\_\_. *The global cartoon*. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 304, p. 14, 25 abr. 1975.

ZIRALDO. Ahh... mas, às vezes as frases já vem feitas. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 208. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 99, 27 mai. 1971).

\_\_\_\_\_. Brasil, ame-o ou deixe-o. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim*: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 144-145. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 57, 23 jan. 1970).

\_\_\_\_\_. Anistia. ZIRALDO. *Ziraldo n'O Pasquim*: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 284. (A fonte não fornece data).

\_\_\_\_\_. Árvore com pessoas espetadas. ZIRALDO. *Ziraldo n'O Pasquim*: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 334. (A fonte não fornece a data).

\_\_\_\_\_. Censor também é humano. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 349, p. 26, 5 mar. 1976.

\_\_\_\_\_. Chaplin respresentando a Estátua Liberdade. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim**: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 245. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 444, 30 dez. 1977, p. 29).

\_\_\_\_\_. Ecologia: a poluição sexual. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 127, p. 24, 07 dez. 1971.

\_\_\_\_\_. Ei-la Ipas e realmente inseridas. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 94, p. 12-13, 22 abr. 1972.

\_\_\_\_\_. Estou me guardando para quando o carnaval chegar. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim**: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 381. (A fonte não fornece data).

\_\_\_\_\_. Explode a bomba no Riocentro. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim**: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 344. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, jul. 1981).

\_\_\_\_\_. Família e Rede Globo. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim**: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 107. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 131, 4 jan. 1972, p. 24).

\_\_\_\_\_. Garoto pensando no *superman*. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 168, p. 24, 19 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Ipanema 1972. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). **O Pasquim**: antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 150-151. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 175, 7 nov. 1972).

\_\_\_\_\_. Janela. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 365, p. 17, 25 jul. 1976.

\_\_\_\_\_. Lixo. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 173, p. 28, 24 out. 1972.

\_\_\_\_\_. Medo de aeroporto. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). **O Pasquim**: antologia, v. 3: (1973-1974), Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 175. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 217, 1 ago. 1973).

\_\_\_\_\_. MetrÓpole e *outdoor* com marcas de multinacionais. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). **O Pasquim**: antologia, v. 2 (1972-1973), Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 87. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 165, 29 ago. 1972, p. 12-13).

\_\_\_\_\_. Minha antologia brasileira. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 104, p. 11, 7 jul. 1971.

\_\_\_\_\_. Ninguém pode dizer que não há mais abertura! Há. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim**: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 345. (Original: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, jul.1981).

\_\_\_\_\_. Nunca é demais lembrar. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 246, p. 1, 19 mar. 1974.

\_\_\_\_\_. *Pasquim* e a semana da árvore. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim**: só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 323. (A fonte não fornece a data).

\_\_\_\_\_. *Pasquim* lança o XI mandamento. **Não desmatarás.** ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim:** só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 307. (A fonte a fornece data).

\_\_\_\_\_. Personagens do universo dos quadrinhos. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim:** só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 25. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 142, 21 mar. 1972, p. 11-12).

\_\_\_\_\_. Revolução dos Cravos. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim:** só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 161. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 305, p. 27, 2 mai. 1975).

\_\_\_\_\_. *Superman* sentado no vaso sanitário. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim:** só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 12. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 105, 8 jul. 1971, p. 18-19).

\_\_\_\_\_. *Tarzan* e Jane. AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O Pasquim:* antologia, v. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 18. (A fonte não fornece a data). (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 20, 6 nov. 1969).

\_\_\_\_\_. *Tarzan* e macacos. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim:** só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 24.

\_\_\_\_\_. *Tarzan* em Ipanema. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 242, p. 28, 19 fev. 1974.

\_\_\_\_\_. Ziraldo e a especulação imobiliária. ZIRALDO. **Ziraldo n'O Pasquim:** só doi quando eu rio. Rio de Janeiro: Globo, 2010. p. 148. (Original: *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 177, 21 nov. 1972).

\_\_\_\_\_. Ziraldo e a invasão. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1972, n. 141, p. 10-11, 14 mar. 1972.