UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

ÁTILA BEZERRA FERNANDES VIEIRA

GUERRILHA DE PINCÉIS: HUMOR GRÁFICO NO JORNAL *O PASQUIM* COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA E CULTURAL À DITADURA MILITAR (1969-1970)

FORTALEZA

JULHO DE 2010

ÁTILA BEZERRA FERNANDES VIEIRA

GUERRILHA DE PINCÉIS: HUMOR GRÁFICO NO JORNAL *O PASQUIM* COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA E CULTURAL À DITADURA MILITAR (1969-1970)

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Linguagens

Orientador: Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho.

FORTALEZA

JULHO DE

2010

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

V713g Vieira, Átila Bezerra Fernandes.

Guerrilha de pincéis [manuscrito] : humor gráfico no jornal O Pasquim como resistência política e cultural à ditadura militar (1969-1970) / por Átila Bezerra Fernandes Vieira. – 2010.

284f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,Programa de Pós-Graduação em Comunicação,Fortaleza(CE),06/08/2010.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho.

Inclui bibliografia.

1-O PASQUIM(JORNAL).2-BRASIL – HISTÓRIA – 1964-1985 – HUMOR, SÁTIRA,ETC.3-HUMORISMO ILUSTRADO BRASILEIRO.4-SÁTIRA POLÍTICA BRASILEIRA.I-Carvalho,Francisco Gilmar Cavalcante de,orientador.II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III-Título.

CDD(22ª ed.) 079.81530904

54/10

ÁTILA BEZERRA FERNANDES VIEIRA

GUERRILHA DE PINCÉIS: HUMOR GRÁFICO NO JORNAL *O PASQUIM* COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA E CULTURAL À DITADURA MILITAR (1969-1970)

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, Área de concentração Comunicação e Linguagens.

Aprovada em 06/08/2010

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho (orientador)
Universidade Federal do Ceará

_____
Prof.ª Drª. Aléxia Carvalho Brasil
Universidade Federal do Ceará

_____
Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso
Universidade Estadual do Ceará

A meus pais, Celina e Fernando, e a meu irmão, Adriano. Sempre.

Ao mestre Gilmar de Carvalho, por sempre apontar caminhos.

A Drª. Elisa, pelo apoio, atenção e estímulo para a batalha.

Agradecimentos

Muitas pessoas estiveram comigo nos últimos quatro anos de projeção e confecção deste trabalho – dois no mestrado somando-se aos dois anos de especialização, que o antecederam, e que foram uma espécie de ensaio – exigindo um fôlego que foram além de meros dois anos naturais. A estas pessoas e instituições devo meu muito obrigado:

À FUNCAP e à população do Ceará, que possibilitaram este estudo através de bolsa financiada com dinheiro público. Espero que o trabalho possa ressaltar a importância do humor como "caminho de verdades" contra os crimes cometidos em nome do "povo", como faziam parte dos militares e dos civis durante a ditadura militar, e como ainda hoje fazem inúmeros políticos que legislam e administram sem escrúpulos.

Às professoras e aos professores da pós-graduação Catarina Farias, Márcia Vidal, Júlia Miranda (Juju), Inês Vitorino, Alexandre Barbalho, Casimiro Neto, Silas de Paula e Wellington Jr. À professora Aléxia Brasil e ao professor Oswald Barroso, por aceitarem atenciosamente participar da banca de defesa, contribuindo com importantes reflexões, dividindo a alegria de pensar as imagens do *Pasquim*.

A professora Rejane Vasconcelos, da pós-graduação em Sociologia, que, assim como o professor Barbalho, aceitou em participar da banca de qualificação, enriquecendo juntos o debate em torno do *Pasquim*. Ao professor Ronaldo Salgado pela interlocução em vários momentos e por compartilhar comigo o *Pasquim* desde a graduação. À Regininha, secretária da pós, figura fundamental para o bom funcionamento do mestrado.

Ao jornalista, pesquisador e historiador Nirez, pela generosidade em abrir seu museu para digitalização de exemplares do *Pasquim.* Ao jornalista Maurício Azedo e à Associação Brasileira de Imprensa, combativa ABI, por atenciosamente me atenderem e enviarem um rico e importante material para a pesquisa.

Ao Luis Celestino Jr., bom amigo que esteve sempre por perto, confiando e incentivando. À Claudinha, laço familiar carinhoso. Também às amigas e aos amigos Victor, Saulo, Maia, Laís, Lisandra, Anice e Lizaldo. À turma do mestrado, em especial ao Valdo e à Camilinha Leite. E à querida amiga Juliana, que, mesmo distante, esteve presente. Meu afeto.

“O humor é uma forma criativa de descobrir, revelar e analisar criticamente o homem e a vida. É uma forma de desmontar, através da imaginação, um falso equilíbrio anteriormente sustentado pela imaginação. Seu compromisso com o riso está na alegria que ele provoca pela descoberta da verdade. Não é a verdade em si que é engraçada. Engraçada é a maneira como o humor nos faz chegar até ela. O humor é um caminho”.

Ziraldo

RESUMO

A proposta desta dissertação é analisar o humor gráfico no tablóide carioca *Pasquim*. Primeiramente, a intenção é contar a história dos dois primeiros anos do jornal (1969-1970), em sua resistência política e cultural à ditadura militar, contextualizando-a a partir da análise de algumas de suas imagens humorísticas. A segunda proposta é - em uma relação direta com a primeira - levantar alguns dos temas abordados pelo jornal neste período, partindo-se dos diversos gêneros de humor gráfico empregados pelo semanário.

O *Pasquim* foi um dos principais representantes, durante mais de 20 anos, da imprensa alternativa no Brasil, através de sua postura de reação editorial, política, cultural e ideológica ao regime militar implantado em 1964. Semanário de humor que tinha na caricatura uma de suas linguagens, o *Pasquim* fez durante este período de duas décadas uma crítica política aliada a uma outra, cultural, que se consagrou chamar de crítica de costumes, dentro do contexto do regime de exceção endurecido em 1968.

Palavras-chave: Imprensa alternativa. Imagem. Humor.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the mood chart in Rio tabloid's *Pasquim*. First, the intention is to tell the story of the first two years of the journal (1969-1970), in its political and cultural resistance to military dictatorship, contextualizing it from the analysis of some of his humorous images. The second proposal is - in a direct relationship with the first - to raise some of the topics covered by the newspaper during this period, starting from the various genres of humor employed by the weekly chart.

The *Pasquim* was one of the main representatives, for over 20 years, of the Alternative Press in Brazil, through its editorial posture of reaction, political, cultural and ideological deployed with the military regime in 1964. Weekly cartoon humor that was in one of their languages the caricature, the *Pasquim* has made during this period of two decades, a critical political ally to another, cultural, which is devoted to call criticism of customs, within the context of the exception regime hardened in 1968.

Key-words: Alternative Press; Image; Humor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1. CONTEXTO DO *PASQUIM*: POLÍTICA E CULTURA 18

1.1. O mundo e o Brasil em ebulição social e política. 21

1.1.1. O panorama sociopolítico mundial e o “avanço comunista” 22

1.1.2. O quadro institucional brasileiro e o golpe militar e civil 23

1.1.3 O embrutecimento da ditadura militar 28

1.2. Culturas, Contracultura e Artes: noções para o *Pasquim* 34

1.2.1. Para além de uma cultura nacional-popular 35

1.2.2. Sobre o conceito de Contracultura no *Pasquim* 38

1.2.3. Arte engajada: o marco dos anos 1960 43

1.2.4. Arte “descompromissada”? Os longos anos 1970 46

1.3. A imprensa alternativa durante a ditadura 49

1.3.1. A “grande imprensa” no pós-1964 e a censura 51

1.3.1.1. Censura, repressão à imprensa e propaganda 53

1.3.2. O fenômeno da imprensa alternativa 57

1.3.2.1 Aspectos gráficos de *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo.* 61

1.3.2.2. Alternativos e suplementos de caricaturas anteriores ao *Pasquim* 63

CAPÍTULO 2. O HUMOR GRÁFICO COMO LINGUAGEM 67

2.1. Humor, riso e comicidade: rumo ao humor gráfico 67

2.1.1. Algumas concepções do humor 69

2.1.2. Gêneros do riso e formas do cômico segundo Vladímir Propp 73

2.2. Imagens: projeto gráfico, desenho de humor e fotografia de humor 82

2.2.1 Elementos para uma análise da imagem 84

2.2.2. Projeto gráfico-editorial no jornalismo 90

2.2.2.1. Estilo e forma: noções para o *Pasquim*.....95

2.2.3. Desenho gráfico e fotografia de humor 98

2.2.3.1. A caricatura e suas características 101

2.2.3.2. Ferramentas narrativas do desenho de humor e das HQs 108

2.2.3.3. Charge.....110

2.2.3.4. Cartum 112

2.2.3.5. Tira cômica 113

2.2.3.6. Caricatura pessoal.....114

2.2.3.7. Ilustração.....115

2.2.3.8. A fotomontagem, a *fotopotoca* e a fotonovela.....115

2.2.3.9. A capa e o pôster.....117

2.2.3.10. Tipografia criativa 118

CAPÍTULO 3. A IMAGEM GRÁFICA DE HUMOR NO JORNAL *PASQUIM*.....120

3.1. História dos primeiros anos do *Pasquim* através de imagens (1969-1970).....121

3.1.1. O itinerário do surgimento à prisão da patota.....122

3.1.1.1. “Frentes de batalha” e influências no comportamento dos jovens 134

3.1.1.2. Problemas de gestão no semanário 137

3.1.1.3. Censura prévia, uma bomba que não explodiu e o riso entre grades.....138

3.1.2. As demais fases do *Pasquim*: brevíssimo relato.....144

3.1.3. Perfis de alguns dos cartunistas do *Pasquim* 146

3.1.3.1 Ziraldo.....146

3.1.3.2. Jaguar.....147

3.1.3.3. Henfil 149

3.1.3.4. Millôr Fernandes.....150

3.1.3.5. Miguel Paiva.....152

3.1.3.6. Nani.....152

3.1.3.7. Claudius 153

3.1.3.8. Fortuna 153

3.2. Gêneros de humor gráfico no *Pasquim* (1969-1970) 154

3.2.1. A caricatura no *Pasquim* 155

3.2.2. A charge no *Pasquim* 159

3.2.3. O cartum no *Pasquim* 164

3.2.3.1. Limites entre charge e cartum no *Pasquim* 165

3.2.4. A tira cômica e alguns personagens do *Pasquim* 169

3.2.5. A caricatura pessoal no *Pasquim* 171

3.2.6. A fotografia humorística no *Pasquim* 172

3.2.7. A capa no *Pasquim* 175

3.2.8. O “pôster dos pobres” do *Pasquim* 178

3.2.9. A “tipografia criativa” no *Pasquim* 179

CONSIDERAÇÕES FINAIS 181

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 186

Anexos 194

INTRODUÇÃO

Quando a luta armada se fez realidade no Brasil, através de focos de guerrilhas, rurais e urbanas, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, essa parecia ser para muitos militantes de esquerda a única saída para as derrotas sofridas naquela última década. A primeira em 1964, com a saída de João Goulart da presidência e o fim das Reformas de Base; e a segunda, quatro anos depois, com a promulgação pelos militares do Ato Institucional Nº 05 e o endurecimento do regime militar, em 13 de dezembro de 1968.

Mas o novo tipo de contestação que tinha no jornal humorístico carioca *Pasquim*, de circulação nacional, um dos mais importantes representantes - sendo um dos primeiros no pós-AI-5 – substituiria os fuzis e as metralhadoras pelas máquinas de datilografar, papéis, pincéis e tintas: pelo jornalismo e pelo desenho. Foi o período em que floresceu, em meio à selva cinza dos anos de chumbo, a chamada imprensa alternativa. Isso faria do próprio jornalismo e - no caso do *Pasquim* - do desenho de humor alguns dos principais meios de resistência política, social e cultural às agruras impostas pelos militares no poder e por sua base de sustentação civil.

O *Pasquim* foi o exemplo mais duradouro da história da imprensa alternativa no Brasil ditatorial, em muitos casos completamente oposta à chamada grande imprensa ou imprensa de grande circulação. O tablóide humorístico semanal é visto pelos jornalistas e leitores que viveram o período dos anos de chumbo como um dos mais importantes, ao lado dos semanários *Opinião* e *Movimento*. A reconstituição que vem sendo feito dos alternativos destes tempos, em especial dos que tem um modelo estético e editorial semelhante ao do *Pasquim* - como a revista *Pif-Paf*[1], criação do jornalista e cartunista Millôr Fernandes - leva-nos a compreender suas importâncias não apenas da história da imprensa e dos meios de comunicação no país, mas de uma inovadora forma de fazer jornalismo, onde o desenho de humor, a caricatura, a charge, o cartum, a tirinha, as fotomontagens e outras construções gráficas têm um papel editorial central e dialogam também com o verbal.

---

[1] O *Pif-Paf* é considerado por Bernardo Kucinski como o primeiro alternativo pós-64, portanto, o precursor da imprensa alternativa nos anos de ditadura militar. Com o nome tirado da coluna homônima de Millôr Fernandes na revista O Cruzeiro, era um jornal que, assim como o *Pasquim*, tinha como linguagem central a caricatura e suas subdivisões.

A problemática que se coloca no trabalho é o papel da imagem como construção simbólica de resistência cultural e política à ditadura de 1964. A maioria dos trabalhos que abordam o papel e a importância da imprensa alternativa naquele período se centra, sobretudo, no texto, ficando a imagem, linguagem tão expressiva e contundente como ferramenta discursiva, delegada a segundo plano de importância. No caso do *Pasquim*, a imagem ocupa um papel central, tanto com a caricatura e suas subdivisões como com outras manifestações. Os problemas da pesquisa são: (1) como a imagem no *Pasquim* conta a história do jornal naquele período de quase dois anos (80 primeiras edições)? E (2) quais são as formas de expressões gráficas humorísticas que o jornal ajuda a desenvolver, além da variedade de temas abordados?

Mais do que um jornal de oposição à ditadura, o semanário carioca foi um exemplo de contestação a valores cultural e socialmente conservadores, verdadeira base ideológica do regime, como percebeu José Luiz Braga (BRAGA: 1991, p.216). Um jornal de humor com sentidos que vêm desde o nacional-popular, passam pela contracultura e vão desencadear na sua universalidade, como demonstrou Bernardo Kucinski (KUCINSKI: 1991, pp.151-159).

José Luiz Braga em seu estudo sobre o semanário, divide o período de lançamento do tablóide até 1985 em seis momentos (BRAGA: 1991, pp. 23-124). A escolha de imagens do primeiro período, que ele chama de *dionisíaco*, como recorte de análise das imagens, que conta com 80 números, parece apropriado por conter mais de um ano do jornal. Mas a escolha se dá, sobretudo, por se tratar de um período - como sugere o nome dado por Braga - de grande vigor criativo: nos desenhos, nas charges, nos cartuns, nas caricaturas, nas fotomontagens, nas capas, nos temas, nas matérias, nas colunas desenhadas, na coragem de desafiar a censura e, principalmente, na liberdade de elaboração do objeto jornal, como algo que tenha unidade editorial em meio a uma diversidade temática, de assuntos, de questões a serem debatidas pelos humoristas e jornalistas.

O trabalho que aborda o humor gráfico no jornal *Pasquim* compreende um universo *multidisciplinar* e *interdisciplinar*, com uma abrangência de estudos sobre desenho de humor, comunicação e imprensa alternativas, contracultura, história política e história cultural do Brasil durante os anos de ditadura militar. A abordagem da construção visual gráfica remete à composição da página impressa e aos elementos constitutivos e os gêneros de desenho de humor no *Pasquim*. À bibliografia pertinente a esses temas soma-se a de estudos dos aspectos contextuais do período, como forma de estabelecer a relação entre o desenho de humor e o projeto político-editorial, que desencadeia no jornalismo e no humorismo do *Pasquim*.

O primeiro capítulo reconstitui os caminhos históricos para a análise da ditadura militar, as manifestações e movimentos de Contraculturas que surgiram naqueles anos e o papel desempenhado pela imprensa alternativa, cujo tablóide semanal *Pasquim* foi um dos principais representantes. Sua importância é contextualizar e detalhar os primeiros dois anos em que o *Pasquim* circulou. Para isso, será reconstituída uma época que exigia um esforço amplo para o exercício de contestação, coragem para enfrentar o cotidiano em busca de saídas para os arbítrios cometidos pelos militares e formas plurais de resistência além das já empregadas pelos partidos e grupos políticos que foram obrigadas a ir para a clandestinidade.

O primeiro capítulo tem início com os motivos e conjecturas nacionais e internacionais que levaram ao golpe, até o ano de 1968, quando o regime político tomou sua pior forma, com uma legislação imposta à força que permitia abusos contra os direitos humanos e democráticos. Estudos históricos feitos por René Dreifuss em *1964: a conquista do Estado*, Rubim Santos Leão de Aquino - que organizou com Fernando Vieira, Gilberto Agostino e Hiran Roedel o livro *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais* -, Boris Fausto com a obra *História do Brasil*, Norberto Bobbio - que reuniu vários autores para discutir conceitos e categorias no *Dicionário de Política*, de onde são extraídos alguns termos para o debate - auxiliam em um contato com a realidade política e social da época.

A segunda parte é destinada ao estudo das Culturas e das Artes dos anos 1960 e 1970, que influenciaram as posições do *Pasquim*. Partindo-se de uma perspectiva levantada por Bernardo Kucinski em *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da Imprensa Alternativa*, entre outros autores, vê-se a influência do conceito de Contracultura como determinante das rotinas de matérias e desenhos do jornal. O sociólogo inglês John B. Thompson em *Ideologia e Cultura Moderna* auxilia na análise do sentido de Cultura, que desencadeará na interpretação das práticas de desenhos humorísticos e matérias jornalísticas do *Pasquim*, e no próprio conceito de Contracultura. Além de Kucinski e Thompson, Marcelo Ridente, autor do livro *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da TV*, contribui na reflexão das artes daqueles anos, que dialogam com o tablóide carioca.

O final do primeiro capítulo é destinado a analisar a imprensa alternativa, cuja atuação seria fundamental na reedificação e reconstrução das liberdades democráticas. Bernardo Kucinski, Ana Luiza Martins e Tânia Regina de Luca (*História da Imprensa no Brasil*), entre outros autores, ajudam a reconstituir algumas das experiências de contestação e resistência impressa dos anos de chumbo. Uma discussão sobre a atuação da censura política, a repressão à grande imprensa e à alternativa e a propaganda política é feita como forma de mostrar a

realidade de violação a que eram submetidos os jornalistas durante a ditadura. Finalmente, no último tópico, partindo-se de estudo de Flávio Aguiar no livro *História da Imprensa no Brasil*, faz-se uma avaliação da "estética gráfica", como chama o autor, de alguns jornais alternativos daquele período e a importância dos suplementos de humor na chamada grande imprensa, que funcionaram como uma espécie de "laboratório de cartunistas" para o *Pasquim*.

O segundo capítulo traz fundamentação teórica capaz de abarcar o *Pasquim* como fenômeno específico do humor gráfico. Para isso, parte-se primeiramente de algumas concepções de humor na estética literária e em outras manifestações artísticas, desenvolvidas por Massaud Moisés no *Dicionário de Termos Literários*, por Henri Bergson no livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* e por Vladímir Propp, no livro *Comicidade e Riso.* Propp fornece, a partir de uma tipologia do riso de zombaria, subsídios baseados na estética literária que, numa perspectiva, ajudam a entender algumas das manifestações do humor gráfico no *Pasquim*, auxiliando em algumas análises, mas sem esgotar suas possibilidades.

O caminho para a análise da imagem passa pelos estudos de Jacques Aumont em *A Imagem*; de Gemma Penn no artigo *Análise Semiótica de Imagens Paradas e* no artigo do semiólogo Roland Barthes publicado na revista francesa *Communications: A retórica da imagem*. Para a importância do projeto gráfico, forma e estilo jornalísticos tomam-se emprestadas análises de Rafael Souza e Silva em *Diagramação: o planejamento gráfico na comunicação impressa,* de Washington Dias Lessa em *Dois estudos de Comunicação Visual. Amílcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil. A marca figurativa,* de Donis A. Dondis em *Sintaxe da Linguagem Visual* e da coletânea de categorias de *design* reunidas por Luiz Antonio L. Coelho em *Conceitos-chave em design.*

No caso do desenho de humor, vale ressaltar as contribuições conceituais de Joaquim da Fonseca, particularmente, em *Caricatura: a Imagem Gráfica do Humor,* com definições dos gêneros humorísticos da caricatura*;* dos professores Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa no *Dicionário de Comunicação* e de Herman Lima com a *História da caricatura no Brasil*. Além de José Marques de Melo, em *A Opinião no Jornalismo Brasileiro*, na conceituação da caricatura como gênero jornalismo e, partindo-se de um conceito de Luiz Amaral, em *A Objetividade Jornalística*, com a adesão à "subjetividade" no jornalismo, posição que é assumida pela caricatura como gênero de categoria jornalística opinativa.

Para a fotografia de humor será necessário partir de uma interpretação do conceito de fotografia. Para isso, serão usados os estudos feitos por Philipe Dubois com o livro *O Ato Fotográfico* e *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, escrito por Jorge Pedro

Sousa. Vale salientar que a fotografia não é o foco central deste estudo. Entretanto, por sua manifestação no jornal *Pasquim* como elemento humorístico, será necessário, portanto, um enfoque em parte de seu referencial teórico, contribuindo para conceituar esse tipo de gênero de humor visual, dando um passo inicial sem esgotar as possibilidades de análise.

A análise das imagens no jornal *Pasquim* é desenvolvida no terceiro capítulo em dois momentos, usando o aporte teórico e metodológico aqui proposto. O primeiro se destina a contar a história dos dois primeiros anos do *Pasquim* - de seu lançamento até a prisão dos jornalistas e cartunistas pelos militares e a posterior saída do cárcere - sob o viés de seu desenho humorístico. O segundo é identificar os diversos tipos de manifestações de humor gráfico presentes no jornal, mostrando sua diversidade de linguagens e de temas abordados, a partir de um levantamento desses.

São estes os principais enfoques metodológicos e teóricos que se somam aos demais que foram adotados para contribuir na análise das manifestações gráficas no jornal carioca alternativo *Pasquim*. A soma das perspectivas, acima detalhadas, forma a abordagem de natureza *multidisciplinar* e *interdisciplinar* que possibilita essa análise, tendo nos estudos sobre história e cultura brasileiras, sobretudo, nas teses de John B. Thompson, nas técnicas de análise de imagem - com origens nos estudos de Roland Barthes - e nas distinções das variedades de desenhos de humor a sua base teórico-metodológica. Mas, vale lembrar, que há um movimento em várias frentes para a discussão de uma teoria de análise da imagem. Desde a semiologia, até a *gestalt* da imagem, passando pela sintaxe da imagem até o discurso da hermenêutica da imagem, muitas são as tentativas de se criar mecanismos para a interpretação dos elementos visuais e de sua relação como o contexto.[2]

O estímulo e a vontade de estudar as caricaturas do *Pasquim* vieram de lugares e tempos diferentes. Adolescente, descobri a revista *MAD*, que fez com que eu tivesse contato com o desenho adulto de humor. Penso que meu pai sempre foi mais da “esquerda oficial” do que da “esquerda festiva”, pois não gostava que eu a lesse. Talvez seja injustiça com ele, já que tenho uma primeira recordação do *Pasquim* em uma coleção escondida em um armário de

[2] Para uma discussão sobre *gestalt* tem-se o livro de João Gomes Filho, intitulado *Gestalt do objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma.* São Paulo: Escrituras, 2002. Sobre sintaxe da imagem foi publicado *Sintaxe da Linguagem Visual* de Donis A. Dondis, já citado. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (1ª edição) ou 2007 (3ª reimpressão). Para uma hermenêutica da imagem ver a coletânea *Desafios da Imagem*, organizado por Bela Feldman Bianco e Míriam L. Moreira Leite, 5ª edição, São Paulo, Papirus, 2006.

nossa casa em Taguatinga, cidade satélite de Brasília, atrás do material antigo de relevar Raios-X, época do governo do general João Batista Figueiredo. Lembro da logomarca e dos desenhos do ratinho *Sig* no jornal. Anos depois, já adolescente no colégio, viraria fã de quadrinhos adultos e *underground*: Angeli, Glauco, Laerte, Fernando Gonsales, *Revista Animal*, *Graphic Novels*, *Heavy Metal*, *Locas*, *Crônicas de Palomar*, Robert Crumb, Wolinski, Will Eisner, Moebius e por aí vai. Estava me preparando para o *Pasquim*.

De forma precisa e incisiva, foi com os professores Ronaldo Salgado e Gilmar de Carvalho, no curso de graduação em jornalismo na Universidade Federal do Ceará, minha real aproximação com o humor do *Pasquim*. Gilmar de Carvalho me convenceu de que estudar "o portal *UOL"* não era uma idéia tão audaciosa, contracultural, instigante, revolucionária e underground como estudar o *Pasquim*. Estava certíssimo. Bastou um contato com algumas entrevistas feitas pela patota e publicadas no livro da editora *Codecri*, *O Som do Pasquim*, para ver que aquele tipo de jornalismo fazia falta em nossos dias. Decidi estudar, com o auxílio do mestre Ronaldinho Salgado, algumas das edições com entrevistas do *Pasquim*, sua importância, suas histórias e seus protagonistas. A questão é que, mesmo satisfeito com o resultado final, sempre aqueles desenhos presentes enquanto lia as entrevistas me remetiam à vontade de voltar a me debruçar sobre os quadrinhos, a caricatura, o desenho de humor. Foi quando em conversas com Gilmar de Carvalho veio a idéia decisiva de um mestrado que aprofundasse essa perspectiva, tentativa que vocês lerão agora.

O *Pasquim* se tornou um exemplo de jornalismo não só para aquela geração que a leu. Mas com o estímulo dado pelo lançamento de suas antologias, para uma nova (a minha) e para uma novíssima geração com a qual eu tive contato nestes anos em que eu retornei à Universidade Federal do Ceará, na troca dinâmica e rica que um estudante de pós-graduação tem com a turma que cursa a graduação. Nossos olhares tentam ver naqueles desenhos direções e rumos para um jornalismo criativo e bem humorado.

Certa vez, o diplomata Edgar Telles Ribeiro disse que o jornal era "Ipanema engarrafada", por dividir semanalmente com os leitores o bairro mundialmente conhecido na composição que homenageia a garota do poeta Vinícius de Moraes e do maestro Tom Jobim. As imagens do *Pasquim* - jornal que também foi muito além dos bares e calçadas de Ipanema - com seus desenhos, sua boemia, sua graça, podem tornar evidente o papel do humor como arma universalmente corajosa contra os desmandos de quem a todo custo tenta cercear a liberdade.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO DO *PASQUIM*: POLÍTICA E CULTURA

Com a expressão “inserido no contexto”, alguns intelectuais e artistas que viveram as mudanças na década de 1960 e 1970 caracterizavam sujeitos e situações particulares em relação às estruturas políticas, sociais e culturais do Brasil daquela época. Frase que se espalhou entre os jovens, que a empregavam desde as rodas de conversas em mesas de bares até as plenárias estudantis, pensada em seu sentido *stricto* pode revelar muito sobre o jornal *Pasquim*[3] e os anos em que ele circulou. Esse contexto revelava formas de pensar, de se relacionar, de ver o mundo, de propor mudanças e de agir sobre a sociedade nestas duas décadas - tão opostas por alguns pontos de vista e, por outros, com tantas semelhanças - da segunda metade do século XX.

Pensar as imagens do *Pasquim*, como formas simbólicas socialmente estruturadas em situações específicas - como apontou John B. Thompson em *Ideologia e Cultura Moderna* (THOMPSON: 1995, p. 193) - é pensar o ambiente sociocultural em que elas são elaboradas, valorizadas, reproduzidas e consumidas. Desta forma, para a compreensão do surgimento do semanário carioca e o papel que a imagem tem em sua constituição gráfica e editorial, é importante a descrição da história e das culturas daqueles tempos.

Assim como os demais exemplos da imprensa alternativa, o *Pasquim* estava “inserido no contexto” histórico das décadas que são consideradas algumas das que mais mudanças trouxeram no século passado. Apesar de ter surgido no final dos anos 1960 e ter vivido seu auge nos anos 1970, o aparecimento do semanário foi decorrência das “revoluções” - positivas ou negativas, reais ou falsificadas, concretas ou imaginárias – da década de 1960, período que ainda hoje está sendo interpretado e avaliado por gerações que procuram entender o que mudou no mundo nos últimos 50 anos.

Já a década de 1970 é considerada no Brasil por alguns historiadores e críticos de arte como “a década perdida”, pela repressão que tolheu a produção intelectual e artística, que

---

[3] Usaremos na dissertação o nome do jornal *O Pasquim* sem o artigo definido “o”, como passou a ser escrito a partir do número 289, mesmo a pesquisa tendo como foco os primeiros 80 números. Essa decisão facilita a alusão ao jornal, pois muitas vezes ela virá acompanhada da junção entre a preposição “de” e o artigo “o”, formando a combinação “do”, como quando se escreve “do *Pasquim*”, por exemplo, cuja leitura soa melhor que em “do *O Pasquim*” ou “d*O Pasquim*”.

havia experimentado uma explosão criativa nos anos anteriores. Entretanto, na realidade, sob alguns pontos de vista, manteve e reestruturou - dentro de uma reorganização de linguagens e narrativas - os anos 1960, apontando para a abertura e a redemocratização no final da década e nos anos 1980 em diante.

Sob a perspectiva da construção discursiva a partir do avanço tecnológico, numa época em que a televisão e a imagem passaram a dominar, respectivamente, a tecnologia e a forma de produção simbólica do imaginário social, o *Pasquim* fez, como veículo impresso, uso do visual como linguagem e mecanismo de expressão. Aliado ao texto, deu forma e conteúdo às suas páginas, construindo e popularizando desta maneira sua identidade como veículo impresso que tinha na composição gráfica um discurso que mantinha constante diálogo com os leitores.

Esse avanço tecnológico acompanhou o avanço cultural da segunda metade do século XX, o que teve conseqüências fundamentais sobre a forma como a imagem passou a ser exibida pelos meios de comunicação, a ser reestruturada pelos suportes impressos e, consequentemente, consumida pelo público. Desta maneira, os fatores históricos, políticos, sociais e econômicos que permearam o contexto desse período foram determinantes para essa nova configuração dos meios de comunicação e de suas relações com as audiências.

Dentre esses determinantes, estavam a conjuntura sociopolítica e histórica mundial e, consequentemente, a nacional. Como decorrência da Guerra-Fria, um novo xadrez foi disposto no tabuleiro político planetário. Na América Latina explodiram as ditaduras militares a partir dos anos 1960. Baseado na *Doutrina de Segurança Nacional*, o Brasil foi o primeiro país no continente a vivenciar a implantação de um governo militar sobre um Estado democrático em 1964 e, portanto, a seguir as orientações políticas norte-americanas e econômicas das multinacionais e a submissão interna ao capital privado internacional (DREIFUSS: 2006, pp. 78-117). A influência do capitalismo se fez presente como forma de governo totalitário, como implantação deste modelo econômico centrado no capital privado e multinacional e como posturas de comportamento conservador e de consumo desenfreado crescentes. Era o medo do “avanço soviético” por parte de setores da economia privada nacional e internacional.

No Brasil, a partir do golpe imposto ao governo civil e democrático, em 31 de março/1º de abril de 1964, passou-se a viver um regime comandado por militares, com o apoio de setores conservadores da sociedade civil, tendo as Forças Armadas no papel simultâneo de dirigentes políticos e agentes da repressão. Esse regime não cumpriu somente

as diretrizes norte-americanas de expansão capitalista, de repulsa armada à “potencial” implementação de um modelo socialista evidenciado nas experiências soviética e cubana, como também se fez valer de um regime de força baseado na violência como forma de reprimir as manifestações populares e democráticas.

Milhares de pessoas foram perseguidas, cassadas, torturadas física e psicologicamente, assassinadas, desaparecidas, atemorizadas e viram sumir direitos fundamentais básicos garantidos pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, como está documentado no livro *Brasil: Nunca Mais* (ARQUIDIOSECE DO ESTADO DE SÃO PAULO: 1986). O cientista político Emir Sader avalia que, não só no Brasil, mas em toda a América Latina:

> “Tais regimes inseriram-se no clima de guerra fria vigente no mundo bipolar, assumiram alianças estratégicas e programáticas com os EUA na luta contra o comunismo, caracterizado não apenas pelas forças anticapitalistas, mas por todas as expressões de dissensos sociais – sindicatos, universidades, intelectuais, forças democráticas e liberais. Foram ditadores que promoveram a hegemonia do grande capital internacionalizado, reprimiram as reivindicações sociais dos trabalhadores, debilitaram os serviços públicos em favor dos privados, aderiram às posições norte-americanas em política externa e impuseram um estado ditatorial” (SADER: 2006, P. 412)

De uma forma ou de outra, no Brasil e no mundo, com o avanço do capitalismo como modelo econômico hegemônico, um outro campo de ação e de pensamento foi alterado: o das Artes e das Culturas. A produção artística e as manifestações culturais dos artistas, dos intelectuais e da juventude dos anos 1960 e 1970 foram o termômetro que marcaram a temperatura de indignação e de rebeldia daquela geração com o panorama geral daqueles anos.

As influências vão desde uma estética democrática, passando pela romântica, pela cultura nacional-popular com raízes nos anos 1950, por uma estética revolucionária - socialista ou comunista - até a de mais profundo existencialismo, filosófico ou anárquico, com influências de Jean Paul Sartre e Albert Camus - como salientou Bernardo Kucinski. Essas manifestações nas artes e nas culturas modificaram visões de mundo, alteraram comportamentos e influenciaram a juventude que não se contentava com o quadro presente e em repetir alguns erros do passado. E foi justamente nessa tentativa de construção de novos de acertos, de novas mudanças, que surgiu a imprensa alternativa.

Dar a dimensão desse período através de um panorama geral, falar de alguns de seus pormenores, trazer fatos, mudanças de perspectivas teóricas, novas visões, novos pontos de vista, numa abordagem multidisciplinar, é explicar como o *Pasquim* se fez presente no imaginário simbólico dos leitores daqueles anos, através de seus textos e - sobretudo, o que nos interessa nestas páginas - através de suas manifestações gráficas. Partindo desta conjuntura neste primeiro capítulo, desse "contexto" no qual o *Pasquim* está "inserido", poderemos argumentar nos próximos capítulos, com mais propriedade, como as imagens podem falar muito sobre o seu próprio tempo.

1.1. O mundo e o Brasil em ebulição social e política.

A principal das determinantes históricas que surgiram no pós-45, com reverberações em todo o planeta, foi a tensão disseminada de uma guerra iminente entre as duas principais potências políticas, econômicas e bélicas no globo: os Estados Unidos da América e a então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (hoje Rússia). O planeta se dividiu entre capitalismo e comunismo a partir da derrota dos países do Eixo – Alemanha, Itália e Japão – pelos países Aliados – Estados Unidos, União Soviética, França e Inglaterra, entre outros. A partir de então, URSS e EUA passam a viver um embate político, econômico, científico e bélico que dividirá o globo.

Nesse conflito, o Brasil seguirá as diretrizes da economia e da política norte-americanas, com a tomada de poder pelos militares em 1964 e a destituição do governo de João Goulart, aplicando a *Doutrina de Segurança Nacional*. Entender essa tensão é pressuposto para a compreensão da economia-política do sistema mundial na segunda metade do século XX e suas conseqüências na política interna nacional, na repressão física e psicológica e na reprodução simbólica da ideologia do Estado militar, que serão combatidas pelo humor feroz do *Pasquim*. Desta forma, essa retrospectiva será importante para a compreensão do surgimento de manifestações antagônicas a essas estruturas, diretas ou indiretamente, em outros setores que constroem os sentidos e os discursos, no mundo e no Brasil, como a cultura, as artes e os meios de comunicação – como a imprensa alternativa e suas experiências no país, em especial a do *Pasquim*.

1.1.1. O panorama sociopolítico mundial e o “avanço comunista”

O quadro geral da década de 1960 no Brasil e na América Latina refletia a movimentação sociopolítica ao redor do mundo. A Guerra Fria entre as duas maiores potências econômicas e bélicas do planeta, que dividia o poder no globo entre um socialismo real e um capitalismo avançado diminuía sob certa forma sua força, dando lugar a uma “Coexistência Pacífica” entre as duas potências, o que não significou, entretanto, o fim da polaridade entre socialismo e capitalismo nos embates sociopolíticos ao redor do mundo (AQUINO: 2000, p. 629) e a possibilidade para o imaginário da população de uma catástrofe nuclear, que na prática, pela distribuição de forças entre EUA e URSS após a II Guerra Mundial, tornou-se improvável, como avaliou o historiador marxista Eric Hobsbawn. (HOBSBAWN: 2008, p.224).

Com essa conjuntura, a bipolarização do mundo cedeu espaço a uma multipolarização, tendo como exemplos a ruptura de relações entre a China e a URSS em 1962 e a saída da França da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) e da OTASE (Organização do Tratado da Ásia do Sudeste), num claro afastamento da influência norte-americana. O mundo se dividia, portanto, entre um socialismo que apresentava desgastes e um capitalismo com uma democracia que poderia, em termos, bem ser comparada à ateniense: para poucos, revelando seu poder de construção de desigualdades políticas, sociais e econômicas ao redor do mundo. Na América Latina, entretanto, por questões estratégicas, a interferência norte-americana era inevitável.

Para as grandes corporações financeiras, detentores do capital, políticos *lobbystas* e tecnocratas - como eram chamados naqueles anos os intelectuais e economistas de posições capitalistas - era necessário garantir o Estado sob a égide do capital privado, formando - como foi decorrente ao longo da era contemporânea – alianças entre as elites nacionais e o capital proveniente dos EUA. No caso brasileiro, esse quadro foi garantido com o golpe militar de 1964, como comprovou em vasta documentação e análise o historiador e cientista político uruguaio René Dreifuss (DREIFUSS: 2006), em obra que mostra como as classes sociais detentoras do capital econômico e político, nacionais e estrangeiras, se aliaram aos militares brasileiros para garantir a permanência de um Estado de modelo capitalista, independente do potencial de desdobramentos, ou não, de uma revolução socialista no país.

Essa é a prova que o potencial e temido “avanço comunista” na América Latina impulsionou novas diretrizes na política externa norte-americana. A expansão dos dois principais modelos político-econômicos mundiais deu espaço a experiências diversas, no socialismo e no capitalismo, como a divisão do Vietnã, da Coréia e, no caso da influência soviética na América Latina, na proclamação de uma Cuba socialista. Mas em outros casos no continente latino-americano, como no Chile, por exemplo, deixou marcas profundas em tentativas frustradas de movimentos revolucionários de esquerda. A política externa norte-americana avançava cada vez mais sobre estes países, na forma de expansão de multinacionais, capital financeiro e simbólico, força e estratégias militares. Estas últimas foram fundamentais para a consolidação das ditaduras latino-americanas:

> “Foi em janeiro daquele ano [1961] que John Kennedy assumiu a presidência dos Estados Unidos e adotou novas diretrizes para a América-Latina. Uma das medidas, que teve curta duração: foi a ajuda técnica e econômica fixada pela Aliança para o Progresso. Limitou-se ao seu governo (1961-1963) e não atingiu seus objetivos. Outra, menos conhecida, teve amplas e duradouras conseqüências: a criação de centros de treinamentos para militares. Nestes locais, destacaram-se a Escola Militar das Américas, em Forte Gullick, na Zona do Canal do Panamá, por onde passaram cerca de 80 mil militares, entre 1963 e 1983.” (AQUINO: 2000, p. 630)

A Escola Superior de Guerra no Brasil, onde estiveram futuros presidentes militares e figuras-chaves do regime, como o general João Batista Figueiredo e o general Golbery do Couto e Silva, fortaleceu-se com esse modelo criado nos EUA. Foi nesse espaço da Escola, responsável pela elaboração e teorização da *Doutrina de Segurança Nacional*, que foi forjado o golpe de 31 de março/1º de Abril do ano de 1964, como lembraremos adiante.

1.1.2. O quadro institucional brasileiro e o golpe militar e civil

Será possível que caso não tivesse havido o golpe de Estado dos militares em 1964, a história brasileira teria passado (ou estaria passando) pelo socialismo e/ou comunismo? Essa pergunta de um passado, presente e/ou futuro possíveis certamente é difícil de responder, seja por historiadores, seja por demais cientistas sociais. O certo é que mudanças na administração e no modelo de Estado estavam em curso no governo de João Goulart, a partir de sua posse

em 1961, caminhando, no mínimo, para uma democracia com mais distribuição de renda e participação popular, com as chamadas “Reformas de Base”. A possibilidade de implantação um “regime comunista”, considerada pela elite de então, pôs fim ao governo de Jango e deu início à sucessão de cinco presidentes militares durante mais de 20 anos.

Esta retrospectiva dos fatos sociopolíticos que antecederam ao golpe servirão neste nosso estudo para tentar mostrar a expectativa que viveram os militantes de esquerda, socialistas e democráticos, diante das Reformas de Base e até, no caso dos primeiros, de implantação de um regime socialista no Brasil. Elas definirão, de certa forma, muitos dos caminhos trilhados pela imprensa alternativa nos anos que se sucederam. No caso do *Pasquim*, como argumentou Bernardo Kucinski no seu livro *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, parte de suas raízes eram – conceitualmente - provenientes da expectativa nacionalista por mudanças, representadas na prática pelo governo de Jango, assim como do existencialismo e da contracultura, dentre outras origens. (KUCINSKI: 1991, p. 155).

A chegada de João Goulart ao poder foi tida por setores políticos ligados ao capital internacional, oligarquias rurais, militares e ao grande capital hegemônico nacional como bastante incômoda. A crise institucional que se instalou em sua administração teve início com a renúncia de Jânio Quadros, que esperava voltar após este ato com apoio popular, o que não veio, numa manobra que representou um dos maiores erros da história da República, atribuída pelo ex-presidente às “forças ocultas”.

A instalação do parlamentarismo como alternativa à crise foi a saída para que um golpe militar não fosse dado naquele momento, já que Goulart era considerado um político de esquerda, como aponta o historiador Rubim Santos Leão de Aquino (AQUINO: 2000, p. 631-635). Além disso, muitos militares moderados consideraram a constitucionalidade da posse de Goulart, o que foi fundamental para que este assumisse a presidência. “Uma questão crucial era que os ministros militares não obtinham maioria no círculo militar – o que não se repetiria no golpe de 1964.” (AQUINO: 2000, p. 632).

Um fator determinante para a tomada de decisão constitucional, aponta Luiz Alberto Moniz Bandeira (MONIZ BANDEIRA apud AQUINO: 2000, p. 633), foi a posição assumida pelos Estados Unidos em *Punta del Este* em relação a possibilidade de um golpe. Essa posição demonstra claramente, mais uma vez, a influência norte-americana sobre decisões dos altos escalões militares no Brasil. Como forma de atingir Cuba, destaca Moniz Bandeira, os EUA, de acordo com os compromissos de *Punta del Este*, não dariam apoio a regimes

ditatoriais onde não houvesse poder legislativo nem eleições periódicas. Isso atingiria o Brasil com o fechamento do Congresso pelos militares. A solução, por fim, veio com a Emenda Constitucional nº4, que estabelecia o parlamentarismo no país. Essa emenda ficou conhecida como Ato Adicional ou como "golpe branco".

Os anos que se sucederam foram de grande turbulência política no país. Instalado um plebiscito que optou pela volta do presidencialismo, em 1963, João Goulart passou a governar com amplo apoio popular, mas com a animosidade de setores das classes médias, industriais, financeiras e militares, que viam o governo caminhando para uma saída cubana e/ou soviética. Foi nomeado por Goulart um intelectual de esquerda ligado à CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina) em um ministério estratégico para o crescimento da economia, no caso o professor e economista Celso Furtado para o recém-criado ministério do Planejamento, junto com San Tiago Dantas para o ministério da Fazenda. Foi idealizado, então, o Plano Trienal de Crescimento Econômico, que viria a fracassar.

Deram-se início, então, às "Reformas de Base", que representariam uma série de reformas institucionais a passarem pelo Congresso Nacional. Com cunho democrático e participativo, elas incluíam: reformas agrária, tributária, eleitoral, administrativa, urbana, bancária e educacional. Além da nacionalização de setores da indústria, de refinarias de petróleo e da indústria químico-farmacêutica. Em 13 de março de 1964, 250 mil pessoas se reuniram na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, favoráveis às reformas. Era o início do fim do governo de João Goulart. Como refutação ao que consideravam tudo isso a evidência máxima do suposto "avanço comunista", foi organizada em 19 de março a "Marcha da Família, com Deus, Pela Liberdade", com a participação de 500 mil pessoas[4].

> "A capacidade de liderança dos interesses multinacionais e associados foi demonstrado através de sua habilidade para incitar uma grande variedade de setores contra o regime e as classes subordinadas, tanto encoberta quanto abertamente. Através do IPES [Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais], o novo bloco de poder mobilizou as classes dominantes para a ação e servir como elo para as várias conspirações civil-militares contra João Goulart. A ação da elite orgânica diferencia o movimento de classe que levou à intervenção de 1º de abril, de um mero golpe militar." (DREIFUSS: 2006, p.503)

[4] FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* 12ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo, Edusp, 2006.

Os momentos cruciais da derrota de Jango estão descritas pelo historiador Boris Fausto no livro *História do Brasil*:

> "Quando Jango realizou um último gesto perigoso, indo discursar no Rio em uma assembléia de sargentos, o golpe já estava em marcha. Ele foi precipitado pelo general Olímpio Mourão Filho (...). Com o apoio do governador Magalhães Pinto, Mourão mobilizou a 31 de março as tropas sob seu comando sediadas em Juiz de Fora, deslocando-se em direção ao Rio de Janeiro. A situação se definiu com rapidez inesperada, pois aparentemente um confronto entre tendências militares opostas parecia inevitável. (...) As tropas do II Exército sob o comando do general Amauri Kruel, que se deslocavam pelo Vale do Paraíba em direção ao Rio confraternizaram-se com as do I Exército. Na noite de 1º de abril, quando Goulart rumara de Brasília para Porto Alegre, o presidente do Senado Auro Moura Andrade declarou vago o cargo de presidente da República. Assumiu o cargo, na linha institucional, o presidente da Câmara Raniere Mazzilli. Mas o poder já não estava nas mãos dos civis e sim dos militares" (FAUSTO: 2006, p. 460-461)

Boris Fausto avalia uma mudança de maior importância nas Forças Armadas. Para ele, esta não estava localizada na divisão entre as linhas denominadas "entreguistas", "moderadas" e "nacionalistas", nem na crescente politização de soldados, cabos, sargentos e de outros quadros considerados inferiores, o que punha em risco o princípio da hierarquia militar. Ela estava na elaboração em meio à Guerra Fria, salienta o historiador, da *Doutrina de Segurança Nacional* pelos militares brasileiros. Como dissemos, a DSN contou com o apoio norte-americano e foi gerada no âmbito da Escola Superior de Guerra. A Doutrina foi evidenciada com a vitória da revolução cubana e a presença de Fidel Castro no poder naquele país:

> "A vitória da Revolução Cubana demonstrava aos olhos de determinados setores militares a implantação, no mundo subdesenvolvido, de uma guerra revolucionária que corria paralelamente ao confronto entre os dois grandes blocos de potências. Para esses militares, a guerra revolucionária, cujo objetivo final seria a implantação do comunismo, abrangia todos os níveis da sociedade e usava como instrumentos desde a doutrinação e a guerra psicológica até a luta armada. Por isso mesmo, era necessário opor a ela uma ação com mais amplitude. As Forças Armadas, neste contexto, deviam ter um papel permanente e ativo, tendo como objetivo derrotar o inimigo, garantindo a segurança e o desenvolvimento da nação" (FAUSTO: 2006, p. 452).

A denominação dada naquele momento pelos participantes vitoriosos no movimento de março/abril de 1964 - militares, parte da classe média, parte da Igreja, imprensa, capital nacional e internacional - e sustentada por muitos até hoje, mais de 45 anos depois, foi de "contra-revolução de 1964" ou "revolução de 1964". Recorremos então à acepção do cientista político italiano Carlos Barbé, para a definição de *Golpe de Estado*, que veio mudando com o tempo, mas que funciona para caracterizar o movimento de 1964, por conta da participação dos principais setores envolvidos:

> "O fenômeno [do Golpe de Estado] em nossos dias manifesta notáveis diferenças em relação ao que, com a mesma palavra, se fazia referência três séculos atrás. As diferenças vão, desde a mudança substancial dos atores (quem o faz), até a própria forma do ato (como se faz). Apenas um elemento se manteve invariável, apresentando-se como o traço de união (*trait d´union*) entre as diversas configurações: o Golpe de Estado é um ato realizado por órgãos do próprio Estado (...) Tomando como objeto de pesquisa os anos recentes, achamo-nos frente a uma verdadeira proliferação de golpes, embora com características bem diferentes. (...) Na maioria dos casos, quem toma o poder político através de Golpe de Estado são os titulares de um dos setores-chaves da burocracia estatal: os chefes militares" (BARBÉ in BOBBIO: 2007, P. 545)

Em suma, essa foi a solução contra as Reformas de Base de Goulart e contra o "potencial avanço comunista". Portanto, recapitulando, a chegada ao poder dos militares com o golpe de Estado de 1964 contou com amplo apoio civil, de setores ligados tanto às classes médias quanto às industriais, comerciais e financeiras, nacionais e internacionais, com a intervenção do governo norte-americano, como foi práxis nas demais ditaduras latino-americanas. E é sobre a categoria em questão, de ditadura, e as conseqüências de sua vigência no Brasil, que trataremos a seguir. Desta forma, será descrita a conjuntura de surgimento do *Pasquim* e as manifestações de suas imagens no antagonismo a esse modelo de Estado em vigência naqueles anos.

1.1.3 O embrutecimento da ditadura militar

O livro *Brasil: Nunca Mais, um relato para a história* é um documento imprescindível para que as gerações atuais e futuras conheçam o que foi o regime militar, mostrando que até poucos anos atrás ainda se cometiam no país crimes bárbaros por questões de pensamento político. Fruto de uma pesquisa minuciosa da Igreja Católica, que se tornaria uma das maiores críticas da ditadura no final dos anos 1960 até o fim do regime, nos anos 1980, o *Brasil: Nunca Mais* faz um levantamento das agruras cometidas pelos militares e por suas instituições de coerção policial. Os crimes contra os Direitos Humanos no Brasil não foram apenas contra o pensamento contrário, posturas políticas de oposição ou visões de mundo alternativas, mas chegaram ao limite máximo da condição humana, constituindo-se em atos violentos contra as subjetividades e os corpos, através do crime da tortura, foco das denúncias do *Brasil: Nunca Mais*.

O documento traz, na página 68, um balanço geral do regime até o ano de 1978, último de Ernesto Geisel na presidência:

> "Ao terminar o último ano do governo Geisel, a estatística do Regime Militar de 1964 registrava aproximadamente 10 mil exilados políticos, 4.682 cassados, milhares de cidadãos que passaram pelos cárceres políticos, 245 estudantes expulsos das universidades por força do Decreto 477 e uma lista de mortos e desaparecidos tocando a casa das três centenas" (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO: 1986, p. 68).

Entretanto, para que esses números atingissem essa marca, uma estrutura legislativa, através da imposição dos Atos Institucionais, e de repressão foi montada como forma de possibilitar, respectivamente, ações políticas e de força coercitiva. Os Atos Institucionais eram justificados, lembra Boris Fausto, como conseqüência do "'exercício do poder constituinte, inerente a todas as revoluções [aspas dele]'" (FAUSTO: 2006, p. 465).

O primeiro dos Atos Institucionais data de nove de abril de 1964, ou seja, foi promulgado logo após o golpe. O AI-1 estabelecia a cassação dos direitos políticos de 100 brasileiros que de alguma forma representavam um empecilho ao regime: professores universitários, sindicalistas, intelectuais, juristas ou mesmo militares que não se alinhavam ao projeto golpista (AQUINO: 2000, p. 678). Entre os cassados estavam o ex-governador e ex-

deputado do Rio Grande do Sul Leonel Brizola, o presidente João Goulart, o líder comunista Luís Carlos Prestes e o ex-ministro do Planejamento, o economista Celso Furtado.

Os dois Atos Institucionais posteriores cada vez mais tentavam equilibrar as ações de um projeto de poder dos militares a um exercício de uma democracia simulada, com nenhuma participação popular, como lembra Boris Fausto:

> "O AI-2 estabeleceu em definitivo que a eleição para presidente e vice-presidente da República seria realizada pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal. (...) o AI-3 estabeleceu também o princípio da eleição indireta dos governadores dos estados através das respectivas Assembléias estaduais." (FAUSTO: 2006, p.474).

Com o AI-2, também, foi estabelecido o bipartidarismo, com a criação da Aliança Renovadora Nacional, ARENA, partido de apoio ao governo, e o Movimento Democrático Brasileiro, cuja sigla era MDB, oposição "consentida", como passou a ser chamado. Também foi garantido ao presidente da República baixar atos complementares quando conveniente, assim como decretos-leis. Mas o pior dos Atos Institucionais viria com o governo de Costa e Silva, em 1968. Foi a partir do AI-5, lembra Boris Fausto, que o núcleo militar do poder concentrou-se nos membros do poder que estavam ligados aos órgãos de vigilância e repressão:

> "Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se a prática da censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo" (FAUSTO: 2006, p. 480).

Para entender o AI-5, vale relembrar alguns acontecimentos políticos, sociais e culturais do ano em que ele foi decretado. O ano de 1968 é considerado um "ano mítico", por sintetizar as inquietações da juventude daquela geração. Naquele ano no Brasil, assim como no resto do mundo, explodiram manifestações de rebelião de estudantes universitários. Leão de Aquino relembra fatos que servem para ilustrar a passagem daquele ano, como: o surgimento dos Panteras Negras nos EUA, os protestos contra a guerra do Vietnã, o fortalecimento da revolução cultural de Mao Tsé-tung, o maio em Paris sob a liderança de Daniel Cohn-Bendit, a Primavera de Praga na Tchecoslováquia, os conflitos contra o governo

militar no México, manifestações de estudantes gregos contra a ditadura dos coronéis, a tomada de posição da Igreja Católica no Brasil contra o regime militar e os primórdios da Teologia da Libertação (AQUINO: 2000, p. 708-709).

A última manifestação de massas a favor da democracia e contra a ditadura, durante o seu período de crescente endurecimento, aconteceu naquele ano, e foi decorrência da morte do estudante Édson Luís de Lima Souto, assassinado no Restaurante Calabouço. A Passeata pelas ruas do Rio de Janeiro, em 25 de junho de 1968, ficou conhecida como "Passeata dos cem mil" e reuniu intelectuais, artistas, estudantes, setores da Igreja e da classe média, sendo que estes dois últimos segmentos sociais passaram a se mostrar insatisfeitos com o sistema político em curso, por sua truculência e por seus abusos. Maria Helena Moreira Alves no livro *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)* revela que documentos abertos após a ditadura demonstram que o AI-5 já estava pronto para ser decretado ainda durante os acontecimentos de 1968:

> "Ele [O AI-5] fora preparado em resposta ao crescente apoio da classe média às manifestações estudantis e à militância dos trabalhadores demonstrada nas greves (...). Confirma-se isso pela rapidez com que agiu o Estado de Segurança Nacional. Menos de 24 horas depois da votação no Congresso Nacional, o texto do Ato Institucional nº 5 foi publicado na imprensa e reiteradamente lido na televisão e no rádio. Fechava-se o Congresso por tempo indefinido. Suspendiam-se todas as garantias constitucionais e individuais. Em todo o país, o Exército procedeu as manobras que representavam verdadeira ocupação. Opositores de todos os matizes ideológicos eram presos aos milhares (...) Em muitos pontos o texto reiterava disposições dos dois primeiros atos institucionais, mas havia uma diferença importante: não se estipulava prazo para sua vigência. Seriam permanentes os controles e a suspensão das garantias individuais." (MOREIRA ALVES, Maria Helena apud AQUINO: 2006, p. 711)

Resumidamente, essa retrospectiva histórica, social e política - que abrange desde os conflitos internacionais da Guerra Fria, passam pelo governo de João Goulart e o golpe militar e civil que o destituiu, e vão desencadear em um sistema político de exceção no país - constituem o universo que inaugura os anos da ditadura militar que irá vigorar de 1964 até o ano de 1985. Esses anos são, então, conhecidos como a os anos da "ditadura" e seu conceito pode ser explicado pela ciência política contemporânea.

Para entender o sentido da palavra ditadura, ou Ditadura, com D maiúsculo, como escrevem alguns autores, é necessário nos remetermos à sua origem no contexto da democracia romana. Mário Stoppino conceitua ditadura a partir das diferentes maneiras que a palavra veio assumindo ao longo da história do pensamento político. Segundo Stoppino o termo originou-se a partir da *dictatura romana*, mas o seu significado atual é completamente diferente da acepção contemporânea.

> "A Ditadura romana era um órgão extraordinário que poderia ser ativado conforme processos e dentro de limites constitucionalmente definidos, para fazer frente a uma situação de emergência. O ditador era nomeado por um ou por ambos os cônsules, em conseqüência de uma proposta do Senado, ao qual cabia julgar se a situação de perigo fazia realmente necessário o recurso à Ditadura. (...) Assim mesmo, não eram poderes ilimitados." (STOPPINO, Mário in BOBBIO: 1998, p. 368).

O termo utilizado em Roma tem sua aproximação com o usado na modernidade apenas pelo caráter absoluto do poder, como destaca Stoppino, pois sofreu modificações em sua apreensão de sentido, sendo empregado nas lutas civis do século I, nos governos de Sila (82 a.C.) e César (48 a 46 a.C.), de forma diferente. A instituição republicana da ditadura, tal como surgiu em seu início, foi empregada apenas dos séculos III à I a.C. Hoje, usa-se o termo com o que o autor chama de um intuito "polêmico-prático", abrangendo assim todos os regimes antidemocráticos ou não-democráticos modernos, diferente do sentido inicial de *dictadura* na democracia romana.

> "Mas a Ditadura moderna não é autorizada por regras constitucionais: se instaura de fato ou, em todo o caso, subverte a ordem política preexistente. A extensão do seu poder não está predeterminada pela Constituição: seu poder não sofre limites jurídicos. E, embora algumas Ditaduras modernas tendam ainda a se auto-apresentar como "temporárias", sua duração não está antecipadamente fixada: a sua permanência, como a de qualquer outro regime político, depende das vicissitudes da história." (STOPPINO, Mário in BOBBIO: 1998, p. 369)

É importante definir a ditadura romana da moderna para comparar a segunda – que não é autorizada pelas regras democráticas da maior parte dos Estados ocidentais contemporâneos e age sem poder predeterminado pela Constituição - à concepção da *Doutrina de Segurança Nacional*, pensada, dentre outros, pelo general Golbery do Couto e

Silva (um dos maiores ideólogos da ditadura brasileira), autor de *Geopolítica do Brasil*[5]. Para fazer uma aproximação entre a *Doutrina de Segurança Nacional* e o princípio de ditadura soberana, Nilson Borges, professor de ciência política do Centro de Ciências Jurídicas da UFSC, faz uma reconstituição destes princípios, no artigo intitulado *A Doutrina de Segurança nacional e os governos militares*:

> "Ao regime sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional se atribui uma *vocação revolucionária* destinada a mudar o status quo. A nova autoridade se considera autodotada, tendo em vista sua condição *revolucionária*, dona de um poder suficiente para eliminar os fatores adversos que perturbem a ordem, e para adotar medidas visando a assegurar e consolidar o movimento *revolucionário* e impor seus objetivos. (...) A ditadura soberana se caracteriza não somente pela usurpação do poder (golpe militar), mas também pela concentração em suas mãos de todos os poderes e funções do Estado (a manutenção do regime). Ela supõe, evidentemente, uma forma extremamente autoritária do exercício de poder. Neste sentido, o autoritarismo da Doutrina de Segurança Nacional integra entre seus elementos característicos os aparelhos de segurança e informações". (BORGES, Nilton in FERREIRA: 2003, p. 27)

A censura à imprensa; os órgãos secretos ou públicos de repressão policial como o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e o DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna); os serviços secretos de inteligência e informações policiais, tendo a frente o SNI (Serviço Nacional de Informações); os métodos pedagógicos adotados - como a implementação nas escolas das disciplinas de Organização Social e Política do Brasil (OSPB) e Moral e Cívica - e a propaganda política foram instrumentos de coerção física e psicológica, estratégia militar e propagação simbólica durante os 21 anos de ditadura militar no Brasil, com base na ideologia da Doutrina de Segurança Nacional.

No âmbito da ação planejada na cultura, o governo criou mecanismos de intervenção simbólica que ia além da ação repressora, como descreveu Alexandre Barbalho (2008). Numa política cultural semelhante à do Estado Novo, o regime militar seguiu a linha das elites dirigentes, não apenas criando a idéia de um Estado Nação, mas também de um estado

[5] COUTO E SILVA, Golbery. *Geopolítica do Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

integrado. A cultura, afirma Barbalho, funcionou como elemento central na garantia da nacionalidade:

> "(...) O regime militar não pretendia restringir-se a uma ação repressora da cultura. Havia o interesse em atuar na área, como forma de colocá-la sob sua orientação, justamente por perceber a dimensão e a força política da produção simbólica. Dessa forma, foi criado em 1966 o Conselho Federal de Cultura (CFC). O CFC reunia intelectuais renomados, de perfil conservador e escolhidos entre instituições consagradas como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Brasileira de Letras. Intelectuais bastante próximos ao poder e que participavam ativamente da criação do Conselho" (BARBALHO: 2008, pp. 66-67)

O *Pasquim* irá se contrapor a esse aparelho estatal de diferentes formas, com maior ou menor força, dependendo dos contextos históricos e políticos dos momentos em que circularão as edições, o que possibilitará diferentes angulações para as práticas do antagonismo simbólico imagético - e também textual - a esta estrutura de coerção e censura. Entretanto, para além da crítica à ditadura, as particularidades da construção gráfica no semanário alternativo carioca se alicerçam, também: nas categorias de uma cultura popular politizada; com a chamada "esquerda festiva" (onde o humor é uma das tônicas das linguagens, indo bem além da esquerda oficial e tradicional) e com a Contracultura - em seu sentido mais amplo - que irão vigorar com força a partir das décadas de 1960 e 1970, tomando diferentes acepções nestes anos.

As construções de linguagens gráficas que o *Pasquim* assumiu neste antagonismo, os modelos narrativos que foram desenvolvidos, a forma de composição do espaço impresso, enfim, as diferentes manifestações e sentidos das imagens no jornal vão se fundamentar nestas perspectivas, que são complementares, partindo-se de reflexão proposta por Bernardo Kucinski, que diz que o *Pasquim* possuía duas dimensões: "uma contingente, de combate à ditadura, e outra filosófica" (KUCINSKI: 1991, p. 155). E é justamente sobre essas categorias de manifestações dentro de aspectos relacionados às dimensões culturais e seus conceitos, suas manifestações, as relações com as artes e a comunicação e seu ambiente de surgimento que vamos falar na segunda parte deste capítulo, como forma de reconstituí-la adiante num diálogo com as imagens do semanário carioca.

1.2. Culturas, Contracultura e Artes: noções para o *Pasquim*

Um jornal é um documento de seu tempo. Um documento, dentre tantos, que guarda os acontecimentos dos protagonistas que escreveram e, principalmente, viveram a história no exato momento em que ela é narrada, contada, registrada. Esse documento, em especial, convive com a palavra escrita e com as imagens, passando a contar os fatos baseados em uma linguagem cotidiana, em uma convergência expressiva. Como registro particular, muitas vezes passa a incorporar inúmeras "falas", inúmeros discursos. Dos hábitos incorporados no dia-a-dia. Das somas das inquietações das gerações que antecederam às que vivem a realidade no exato momento em que ela é comunicada, transmitindo para as próximas suas histórias. Dos imaginários individuais e coletivos, em seus sentidos amplos, que se cruzam para que haja a sociabilidade. Enfim, documento das *culturas* que o influenciam, conceito-chave que explica a construção de sentidos dentro da civilização contemporânea. É o caso da imprensa alternativa no Brasil, lugar de uma pluralidade discursiva que inovou seu tempo e contribuiu na construção do próximo. É também, desta forma, o caso do *Pasquim*.

O *Pasquim* é uma mistura de muitas coisas. É a mistura da universalidade de seus colaboradores, humoristas, resultado de leituras diversas; da insatisfação conjunta perante a ditadura no país naqueles anos, descrita nestas páginas; das vanguardas artísticas do século XX, contemporâneas e modernas, nos discursos, nos textos e nos estilos aplicados à caricatura, à charge, ao cartum e à diagramação; dos postos e dos bares de Ipanema, de suas figuras, da banda e da esquerda festiva, tornadas verbetes enciclopédicos por Ruy Castro no livro *Ela é Carioca.* Enfim, é a mistura de visões de mundo difíceis de serem resumidas, mas que uma leitura por suas páginas, mais de 40 anos depois, exige que seja pelo menos reconstituída em suas origens, como forma de compreender os rumos tomados para suas rotinas produtivas, que desencadeavam num jornal semanal lido por milhares de pessoas nas cinco regiões do país.

Ler o *Pasquim* é ler um jornal por um prisma diferente, um enquadramento diferente, uma proposta de semanário diferente. Tendo o humor e o cômico como ferramentas discursivas fundamentais, o *Pasquim* passeia pela cultura daqueles tempos, o que empolgou jovens e mudou hábitos. Jovens sedentos por informações não convencionais, longe daquelas criadas pela propaganda política do governo militar. Uma juventude inconformada, que via muitas vezes uma saída ao assumir as conseqüências de viver a fundo o significado real de outra palavra da época: o "desbunde". Incorporando uma atitude de inconformismo em

sintonia com essa juventude, o *Pasquim* rompia de uma forma particular, nos seus textos e em suas caricaturas, com convenções sociais arraigadas há décadas e, talvez, séculos na "cultura oficial". Cultura esta declarada como "civilizada" e assumida por setores tidos como conservadores e reacionários, por evitarem e combaterem inovações nos comportamentos, nas artes, na política e na sociedade.

Para compreender as posições em que se enquadram o *Pasquim* em relação à cultura, ou às culturas, iremos partir de seus sentidos *lato* - com a definição de cultura nacional-popular e de Contracultura, que Kucinski considera como raízes do semanário - e *stricto* – a partir da definição de Cultura de John B. Thompson. É importante fazer também uma reconstituição rápida das manifestações artísticas daquele período, como forma de retomá-las nos diálogos e presenças que estas terão nos desenhos do jornal, no último capítulo, destinado ao estudo de caso das imagens no jornal.

1.2.1. Para além de uma cultura nacional-popular

Durante os oito primeiros anos da década de 1960 no Brasil, apesar do golpe civil-militar de 1964, houve espaço para manifestações culturais, políticas, sociais e comportamentais que modificaram irremediavelmente o panorama da cultura e do modo de se fazer política atrelado às artes. Isso fica claro ao pesquisador dos dias de hoje - mais de quatro décadas depois - ao ler desde livros *best seller* no país, como *1968: o ano que não terminou*, do jornalista Zuenir Ventura, ou em outros que podem ser considerados mais teórica e metodologicamente elaborados, dentro de critérios das Ciências Sociais, como no *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV*, do professor da Unicamp Marcelo Ridenti. Entretanto, a velocidade destas mudanças foi bruscamente interrompida pelo autoritarismo político e coercitivo das Forças Armadas no Brasil, principalmente em 1968.

Essas mudanças têm raízes - se é possível apontá-las com mais clareza - em visões particulares de elaboração da cultura no país. Isso leva a uma reflexão sobre as especificidades destas mudanças que apontam para a relação entre cultura e política de Estado que existia a partir de meados dos anos 1950. A visão que se tinha (e ainda existe, em algumas situações de implementação de políticas culturais) é a de cultura popular como "folclorismo", onde se resguarda em livros, museus e galerias, para o "cultivo" de poucos que olham as culturas populares como objetos de veneração nostálgica. Uma cultura "autêntica" o

que seria formulado por alguns como o ideário de um "povo-nação", como bem analisou Renato Ortiz. (ORTIZ: 2001, p. 162).[6]

Portanto, é a partir de uma segunda visão de cultura popular especificamente mais politizada, com influência nos estudos do papel das classes populares e dos intelectuais, feita por Gramsci na primeira metade do século XX, que revela uma cultura que pode ser vista como nacional-popular, e que segundo Bernardo Kucinski, influenciaria o *Pasquim*. O que a caracterizava, principalmente, como aponta Renato Ortiz, é que: "(...) se buscava, pois, através da cultura popular, (...) levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais." (ORTIZ: 2001, 162). Os matizes ideológicos deste modelo de cultura nacional-popular, aponta o autor, são diversificados: reformista para o ISEB, marxista para o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC - UNE) e católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste.

Marcelo Ridente ressalta que o meio artístico, considerado uma classe da intelectualidade brasileira, viria a politizar-se criticamente nesse processo. Segundo ele, a agitação política e cultural internacional dos anos 1960 estava ligada a condições materiais que surgiram em outras sociedades na época, além das especificidades do próprio país – como, por exemplo, movimentos como as Ligas Camponesas antes de 1964 e a movimentação política após o golpe, o que incidiu inclusive na luta armada. As condições para essas manifestações e movimentos, observa Ridente, em artigo intitulado *Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança*, estavam em países europeus e nos Estados Unidos, mas também em países latino-americanos, como o Brasil:

> "(...) crescente urbanização, consolidação de modos de vida e cultura das metrópoles, aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população,

[6] Na contemporaneidade, a partir dos Estudos Culturais críticos, esse tipo de visão de cultura foi redimensionada, já que há a presença de elementos da cultura de massa e das indústrias culturais no interior das culturas populares, e vice-versa, assim como na chamada "alta cultura" com essas outras duas. Para um maior desdobramento destas questões, além de Renato Ortiz ver também: KELLNER, Douglas. *A cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.* Bauru, SP: EDUSC, 2001. GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: EDUSP, 2003 e MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia.* Rio de Janeiro, ed. UFRJ, 2001.

> incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam, avanço tecnológico (por vezes ao alcance das pessoas comuns, que passaram a ter cada vez mais acesso, por exemplo, a eletrodomésticos como aparelhos de televisão, além de outros bens, caso da pílula anticoncepcional – o que possibilitaria mudanças consideráveis de comportamento) etc." (RIDENTE: 2003, p. 153)

Esse é um modelo que não aparece apenas no Brasil, mas também em outros países da América Latina que hoje ainda passam por transformações no descompasso entre a modernização política e cultural e o desenvolvimento econômico, que tem conseqüências na indústria cultural nestes países:

> "O descompasso entre Estado e Nação e o modo desviado de irrupção política das massas na América Latina exigem uma profunda transformação da maneira de abordar a história dos meios de comunicação. Se através do nacional-popular se fizeram ouvir no conjunto nacional reivindicações sociais e políticas das classes subalternas, foi num discurso de massa que o nacional-popular se fez reconhecido pelas maiorias." (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 240).

Tendo em vista uma entre outras categorias de cultura que possam caracterizar o *Pasquim* nesse período (vivido pelos jornalistas e cartunistas, como intelectuais que contribuem na organização da cultura, no sentido de Gramsci) é no conceito de "cultura popular politizada" que ele pode ser visto inicialmente. Mas, apesar de ser importante conceituá-lo assim, por se tratar de uma categoria capaz de dar ordem à diversidade de posições dos editores e colaboradores do jornal, não se deve resumi-lo a essa perspectiva, como adverte José Luiz Braga, já que há outras contingências que o formulam com raízes na movimentação artística e cultural no período pré-64 e 1964-1968. Luiz Braga cria uma metodologia de análise própria e enumera "outros caminhos", uma tipologia, para a oposição que o *Pasquim* e alguns movimentos sociais e culturais fizeram ao regime, entretanto não perdendo de vista a tônica do período histórico em questão:

> "Há maior ou menor continuidade entre o pré-64 e as produções do 68, dependendo da dinâmica interna de cada grupo e também do tipo de trabalho (cinema, música, jornal, teatro, produção universitária, com seus condicionamentos e suas especificidades estruturais). Os esforços se diversificam, se embaralham, buscam outros caminhos para canalizar tentativas e gerar novas posições. Formalização, catarse auto-emuladora, desmistificação agressiva, denúncia e protesto, sátira,

> análise e pesquisa universitária críticas, produção possível em espaço limitado – todos esses caminhos são tentados e determinam um campo para a ação intelectual, artística e jornalística." (BRAGA: 1991, p. 211)

Enumerando-se as características dos movimentos de liberdade no mundo todo a partir dos anos 1960, com força especial no ano de 1968, pode-se ter um panorama das mudanças e novas perspectivas que se consolidaram a partir desta época. Elas teriam conseqüências sobre o fazer político e cultural de intelectuais e artistas, inclusive dos humoristas e jornalistas que participaram do *Pasquim*, neste período. Marcelo Ridente enumera muito bem, no artigo já citado:

> "Inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise do sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; aproximação entre arte e política; uso de recursos de desobediência civil; ânsia da libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre lutas sociais amplas e interesses imediatos das pessoas, da antipsiquiatria, do feminismo, dos movimentos de homossexuais, de minorias étnicas e outros que viriam a desenvolver-se nos anos seguintes" (RIDENTE in FERREIRA: 2003, p. 153)

É nesta conjuntura para além de uma cultura nacional-popular, ou seja, de uma cultura popular politizada, apontando para uma Contracultura, que o *Pasquim* desenvolve estes "caminhos", trilhados pelas expressões artísticas daquela década enumeradas acima. São todas elas aliadas a uma reformulação da imprensa no país na época, com o advento da imprensa alternativa que o discurso do *Pasquim* se consolida.

1.2.2. Sobre o conceito de Contracultura no *Pasquim*

Para entender os sentidos de "Contracultura" e a sua relação com o *Pasquim* é necessária antes uma reflexão sobre o próprio conceito de cultura, ou Cultura, com "C" maiúsculo, como escrevem alguns autores. Esse é um conceito-chave que, como percebeu

Edgar Morin na obra *Cultura de Massas no Século XX. O Espírito do Tempo* (MORIN: 2001, pp. 75-76), é capaz de ter inúmeros empregos e perspectivas de análise que, dentre outras definições, vão desde a antropologia da cultura, passam pela sociologia da cultura, por um sentido etnográfico, pelos empregos que o termo tem no estruturalismo, pelas humanidades clássicas e pelo gosto artístico literário, pelas acepções contemporâneas dos Estudos Culturais e, no caso que nos interessa, por uma concepção estrutural (não confundir com estruturalista) da Cultura, descrita pelo sociólogo inglês John B. Thompson, entre outros.

Em *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* (1995), Thompson reconstitui alguns destes empregos do termo Cultura, reavalia-os e desenvolve um uso capaz de situá-lo na contemporaneidade, onde há a presença esmagadora nos campos (no sentido de Pierre Bourdieu) sociais e políticos das "formas simbólicas" disseminadas pelos meios de comunicação de massa, e onde este conceito surge como central. Desta forma, para Thompson, a partir de uma concepção estrutural de Clifford Geertz, os fenômenos culturais devem ser vistos como "formas simbólicas em contextos estruturados", importando, portanto, a contextualização destas que "são fenômenos rotineiramente interpretados pelos atores no curso de suas vidas diárias que requerem a interpretação pelos analistas que buscam compreender as características significativas da vida social". (THOMPSON: 1995, p. 181).

As características das formas simbólicas, segundo Thompson, resumem-se em cinco: *intencional* - são expressões de um sujeito e para um sujeito (sujeitos); *convencional* – a produção, construção ou emprego das formas simbólicas, bem como a interpretação das mesmas pelos sujeitos que as recebem, são processos que, caracteristicamente, envolvem a aplicação de regras, códigos ou convenções de vários tipos; *estrutural* – são construções que exibem uma estrutura articulada; *referencial* – são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa; e *contextual* – as formas simbólicas estão sempre inseridas em processos e contextos sócio-históricos específicos dentro dos quais elas são produzidas, transmitidas e recebidas. (THOMPSON: 1995, pp. 181-192).

A partir dessa concepção de Cultura como formas simbólicas estruturadas em contextos específicos, podemos partir do pressuposto de que são elas que dão sentido à vida social. Ou seja, elas são estruturadas de uma forma que se disseminem e permeiem os contextos nos campos das artes, da política, da educação, dos produtos da mídia, da sociedade, da economia, das religiões e, em especial para o caso do *Pasquim*, das produções jornalísticas e de imagens gráficas, dentre outros. Outro ponto importante a ser destacado que

recorre ao conceito estrutural de Cultura de Thompson é a valorização dessas formas simbólicas em complexos processos de avaliação e conflito, onde os meios de comunicação são, muitas vezes, os difusores dessa mediação discursiva. Essa valorização é o que possibilita, segundo John. B. Thompson, a assimilação ou repulsa das formas simbólicas pelos sujeitos que estão no estágio de decodificação destes sistemas de significação. Thompson descreve que:

> "[as formas simbólicas] são constantemente valorizadas e avaliadas, aplaudidas e contestadas pelos indivíduos que as produzem e recebem. São objetos daquilo que denominarei *processos de valorização* [grifo do autor], isto é, processos pelos e através dos quais lhes são atribuídos determinados tipos de "valor"." (THOMPSON: 1995, p. 193).

Contracultura, portanto, não deixa de ser também um tipo específico de "formas simbólicas socialmente estruturadas". Nesse sentido, Contracultura é também Cultura. Entretanto, ela é vista também como expressões dos sujeitos em contraponto, em antagonismo, em oposição a outros atores, a outras formas de cultura, a outras formas de contextualização dos processos sociais. São valorizadas, portanto, em contraponto aos sentidos das formas simbólicas hegemônicas.

Carlos Alberto Messeder Pereira - um dos estudiosos do fenômeno sócio-histórico caracterizado como Contracultura – considera o jornalista Luiz Carlos Maciel - colaborador do *Pasquim* nos anos 1970 - como um dos principais autores a discutir a questão no país. É importante destacar que na coluna *UNderground* (assim mesmo, com U e N maiúsculos), de Maciel, surgiram na época, pela primeira vez aos leitores brasileiros, nomes da literatura, da poesia ou da música consideradas marginais, ou seja, "contraculturais". O próprio *Pasquim*, numa espécie de "ironia com um fundo de verdade", dava a si a alcunha de "um jornal marginal" [7].

[7] Como na entrevista do jornal com uma figura folclórica e tradicional do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, Madame Satã, onde a criação mais conhecida de Jaguar, o rato *Sig*, mascote símbolo e espécie de avatar do jornal, (que merece adiante uma descrição particular) apresenta: "O encontro histórico de dois marginais: Madame Satã e Monsieur *Pasquim*".

A obra *A Contracultura* de Theodor Roszak - publicada pela Editora Vozes, em 1972 - faz uma reconstituição daquele período. Muito difundida no Brasil entre as décadas e 1970 e 1980, ela aborda o assunto por uma perspectiva que abrange a incitação civil da juventude contra a sociedade de seus pais, as novas experiências "psicodélicas" com drogas como forma de buscar ampliação dos espectros sensorial e estético, a jornada pelas civilizações e religiões orientais como negação à cultura ocidental e a busca da subjetividade em contraponto à objetividade lógica cartesiana do conhecimento também ocidental. Entretanto, apesar de sua enorme atualidade sob alguns pontos de vista (como quando trata da explosão das culturas juvenis), por outro lado muitos de seus conceitos (como tecnocracia, por exemplo) parecem estar localizados especificamente naquele contexto histórico.

Entretanto, alguns autores empregam o conceito de Contracultura de forma que possam explicar tanto fenômenos contemporâneos quanto daquela época e abranger, por exemplo, as experiências da imprensa alternativa. O sentido da contracultura no *Pasquim* pode ser entendido em dois sentidos. O primeiro é o sentido mais difundido, da Contracultura norte-americana, de uma postura de rebelião, contestação às culturas oficiais vigentes e mudança de comportamentos na juventude. O outro é um sentido mais específico e mais abstrato, capaz de abrigar a sua posição no contexto da experiência jornalística alternativa das décadas de 1960 e 1970 e diferenciá-lo dos jornais que mantinham em seu discurso de contestação uma postura ideológica de direita ou mesmo proveniente unicamente da esquerda política tradicional.

A professora Heloisa Buarque de Hollanda trata no livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* - síntese de sua tese de doutorado sobre as culturas daquela época - de algumas características, referências e origens da contracultura ao abordar a ascensão e o êxito do tropicalismo no Brasil do final dos anos 1960. Nesta época, destaca a autora, a desconfiança perante à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas. Em meio a essas tendências, abre-se um espaço para uma radicalização da crítica comportamental e de novas formas de atuação, que dão lugar a perspectivas de tons anarquistas e de intervenção múltipla:

> "É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura, colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais *underground*, discos piratas etc. A informação que ainda há pouco era Pound, Mallarmmé, Joyce etc. – o paideuma concretista – passa a integrar os poetas *beats* norte-americanos dos anos 60 (principalmente Allan

> Guinsberg e Lawrence Ferlingheth) e autores como McLuhan, Marcuse, Watts, Norman Mailer etc" (HOLLANDA: 1992, p. 63).

O conceito de Carlos Alberto Messeder Pereira, em sua obra sobre Contracultura, descreve o termo em um sentido mais específico para a compreensão do *Pasquim* na afronta à forma de cultura oficial vigente, defendida pelo governo militar e pela sociedade civil que apoiou o golpe:

> "O mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta ordem dominante." (MESSEDER PEREIRA: 1983, p. 20).

Isso não significa que o jornal rompesse completamente com a crítica política da esquerda tradicional ao assumir essas posturas. Ao contrário, pois ao se posicionar dentro dessa nova perspectiva, o jornal não apenas se mantinha nos marcos de uma cultura de esquerda e de crítica intransigente, como introduzia um novo discurso de oposição, através da apreensão de novos modos de consciência contestatória. Entretanto, o semanário fazia parte dos jornais mais voltados à crítica de costumes e à ruptura com as formas de culturas hegemônicas no país.

> "O *Pasquim*, ao lado de suas raízes no nacional-popular, institui o culto da cultura underground norte-americana, e ainda detonou um movimento próprio de contra-cultura, transformando as linguagens do jornalismo e da publicidade, e até da linguagem coloquial. O *Pasquim* mudou hábitos e valores, empolgando os jovens e adolescentes dos anos 70 (...)". (KUCINSKI: 1991, p.XV).

É do próprio Luiz Carlos Maciel - que além de colaborador dos primeiros anos do *Pasquim* com a coluna *UNderground*, como foi dito, também foi fundador do jornal alternativo "contracultural" *Flor do Mal*[8] e considerado "o guru da Contracultura brasileira" -

[8] Título de livro do "poeta maldito" Charles Baudelaire.

em entrevista ao jornal cearense *O Povo,* uma reflexão sobre o conceito de Contracultura que possa ser aplicado na contemporaneidade:

> "O que se chama de contracultura é um evento histórico determinado. É um passado, um legado. Mas sempre existirão manifestações que poderíamos chamar de "contraculturais" que são, por sinal, bastante diferentes entre si. Hoje em dia não se está gestando contracultura nenhuma. A contracultura, como passado, já está integrada ao corpo geral da cultura planetária. Uma nova contracultura autêntica não se chamará contracultura" (MACIEL, Luis Carlos in O POVO: 2007, p. 06).

Portanto, o conceito de Contracultura, com sua importância histórica e seu uso que tenta explicar algumas das posições do *Pasquim*, é capaz de se referir tanto a contextos localizados dentro de um universo espaço-temporal delimitado, situado historicamente, como à universalização de seu sentido. Ele pode ser comparado, dentro de uma perspectiva de disputas de poder, ao conceito de contra-hegemonia atribuído a Antonio Gramsci, esse mais aplicável a disputas no campo político. Assim como o conceito de cultura popular politizada, para além de uma cultura nacional-popular, ele ajuda a explicar também as posições do jornal contra o modelo de sociedade considerada tradicional e conservadora que apoiou o regime militar naqueles anos.

A Contracultura no *Pasquim*, portanto, representou uma alternativa a uma oposição limitada que a imprensa "oficial", ou até mesmo a de oposição (não necessariamente a alternativa), exercia naquele período. As expressões imagéticas no *Pasquim* que dialogam diretamente com a Contracultura, seja nas caricaturas, nas charges, nos cartuns, nas tiras de humor, nas fotografias de humor, nas fotomontagens, nas capas e em demais manifestações gráficas, serão reconstituídas e descritas no último capítulo, destinado ao estudo de caso. Desta forma, será possível especificar com mais precisão, pontualmente, traçando um paralelo com o contexto e a situação sócio-histórica específica, as posições do *Pasquim* em relação a este tipo específico de "cultura".

1.2.3. Arte engajada: o marco dos anos 1960

Para finalizar a reflexão sobre os tipos de conceitos de cultura que influenciaram as rotinas produtivas e de criação do jornal carioca, é importante fazer uma breve reconstituição

em alguns parágrafos sobre algumas manifestações estéticas no início da segunda metade do século XX (décadas de 1960 e 1970) e a relação que alguns integrantes do *Pasquim* tinham com elas. Os seus colaboradores, humoristas e jornalistas, também dialogavam com as vanguardas em suas páginas a partir do estilo e da linguagem. Podemos dizer que também as artes nos anos 1960 e 1970 podem ser consideradas influências diretas nas práticas jornalísticas, comunicacionais e artísticas do *Pasquim*. Vamos iniciar fazendo um panorama dos anos 1960.

A professora e pesquisadora Sonia Virginia Moreira identifica as raízes do que se chamou de movimentos alternativos, marginais, independentes, *undergrounds* ou artesanais dos anos 1960 (MOREIRA, Sonia Virginia in MELLO: 1986, p.29) com o concretismo dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, no Brasil dos anos 1950, e nos Estados Unidos com a geração de escritores e poetas *beats* como Allen Ginsberg, autor do poema *Howl*, traduzido como *O Uivo*, e Jack Kerouac, autor de *On The Road*, que ficou em português conhecido como *Pé na Estrada*, além de outros autores como William Burroughs, Carl Solomon, entre outros.

Em meio às mudanças e novidades da década de 1960, surgiram movimentos estéticos inovadores que rompiam com modelos antigos elaborados tanto pela Cultura de Massa, disseminada entre as classes populares e médias, como pelos padrões das primeiras décadas do século XX, contrapondo-se de alguma forma à "Cultura Oficial" (que incluía desde a cultura dissemina pelo Estado até a das grandes gravadoras, editoras e jornais).

Dentre alguns destacamos a Tropicália; os teatros de Arena e Opinião e as peças de Zé Celso Martinez Corrêa, Plínio Marcos, Augusto Boal, Millôr Fernandes e Flávio Rangel; o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Eduardo Coutinho; os Centros Populares de Cultura – CPCs - da União Nacional dos estudantes - UNE (essa numa estrutura ligada ao Partido Comunista Brasileiro); os festivais de música das TVs Record e Excelsior que evidenciaram nomes como os de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Edu Lobo, Os Mutantes, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e MPB-4, entre inúmeros outros. Vale ressaltar o papel desempenhado naqueles anos, no que se refere à pesquisa universitária crítica, pelo editor da Civilização Brasileira, Ênio Silveira, em defesa da diversidade da cultura brasileira e da pluralidade de pensamentos.

O *Pasquim*, tido como um jornal de Ipanema, cresceu numa espécie de ressaca da Bossa Nova, que surgiu na década de 1950, e que mesmo no final dos anos 1960 ainda era

uma espécie de identidade da zona sul carioca. O jornalista Sérgio Cabral, especialista em música, era amigo pessoal da turma da Bossa e fez parte dos fundadores do *Pasquim*. Ele acompanhou de perto o crescimento dos festivais de Música Popular Brasileira que viram surgir a Tropicália, movimento estético musical que fazia uma revisão da arte brasileira e mantinha uma abertura dialógica com outras artes nacionais e internacionais de vanguarda.

Na crítica de teatro, que passou a viver a força no Brasil dos debates políticos no interior das peças e discussões do *Opinião* e do *Arena*, o *Pasquim* tinha os jornalistas Paulo Francis e Flávio Rangel como analistas desta arte que via o crescimento da televisão e a gradual visibilidade de seus atores neste crescente meio de comunicação. Francis, além disso, era crítico literário e de cinema, analista político e internacional. Um dos jornalistas mais polêmicos desde quando tinha posições de esquerda e principalmente quando foi, gradativamente, caminhando nos anos 1980 para uma visão política de defesa do Estado mínimo e das privatizações. Millôr, além de tradutor de William Shakespeare, é autor de inúmeras peças de teatro, entre inúmeros outros talentos que vão do desenho à pintura.

Ivan Lessa era também crítico literário e tradutor de livros como *A Sangue Frio*, de Truman Capote, por exemplo. O *rock and roll*, principal manifestação de Contracultura apropriada rapidamente pela Indústria Cultural, tinha como crítico e analista o jornalista Luiz Carlos Maciel, que atualizava os leitores através de sua coluna. Maciel escrevia também sobre cinema e literatura marginais e passou a ser, como foi dito, uma espécie de "guru" daquela geração (o que para ele parece ser hoje um peso tão grande como para o personagem *Mr. Natural*, do cartunista Robert Crumb[9]).

O *Pasquim* - com suas raízes nesse contexto de rebeldia e "contra-revolução" - é caracterizado por Marcelo Ridente como uma manifestação de "humor na contramão" (RIDENTE: 2003, anexo de imagens p. XX). Em reprodução da capa da edição de número 80, de 14 a 20 de janeiro de 1971, reproduzida em seu livro *Em busca do Povo Brasileiro*, Ridente cede um lugar ao *Pasquim* entre as manifestações de intelectuais e artistas que

[9] Mr. Natural, um personagem que retrata bem a busca por experiências místicas naqueles anos, é uma espécie de anti-herói *underground*, representado por um senhor careca de barbas longas e brancas vestido em uma túnica. Um "guru" com uma legião de adeptos ao seu redor em busca de "iluminação". Robert Crumb é considerado um dos maiores nomes das artes gráficas "marginais". Cartunista e ilustrador, Crumb foi criador na década de 1960 e 70 também de Fritz, The Cat, além de capas de álbuns importantes na história do rock and roll, como a do disco Cheap Thrills, de Janis Joplin and Big Brother and the Holding Company.

lutaram contra a ditadura nos anos de chumbo. A fotografia foi tirada após a saída da prisão dos humoristas e jornalistas Fortuna, Sérgio Cabral, Paulo Francis, Luiz Carlos Maciel, Ziraldo, Jaguar[10], Flávio Rangel, o contador Sérgio Grossi e o contínuo Haroldo.

Pode-se resumir, então, que o marco dessa época era o engajamento direto, a crítica incisiva e com raízes de esquerda, capaz de desequilibrar as estruturas simbólicas do poder político através das manifestações artísticas. Marcelo Ridente faz uma reconstituição geral destes anos em artigo publicado no livro *Brasil republicano: o tempo da ditadura*:

> "Talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade. (...) As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa também nas manifestações artísticas" (RIDENTE in FERREIRA: 2003, p. 135).

Esse universo compõe um contexto contracultural que viria a englobar, posteriormente nos anos 1970, a imprensa alternativa. São justamente as possibilidades de atividades estéticas dessa segunda época que irão apontar caminhos para uma reflexão sobre o tipo de Imprensa que nasceu no país nesse período, do qual o *Pasquim* faz parte, e que iremos discutir a seguir.

1.2.4. Arte "descompromissada"? Os longos anos 1970

Nos anos 1970, com o endurecimento da ditadura militar, as perseguições aos artistas, aos jornalistas, aos intelectuais e a censura generalizada, ficou mais difícil, principalmente após o AI-5, em dezembro de 1968, uma amplitude de rebeldia e de oposição nas artes como nos anos anteriores. Passou-se, então, a dizer que as artes viveram uma espécie de "letargia", com um "descompromisso entre política e estética". Isso não é completamente verdade, como

[10] Em 2008, quase 40 anos depois, Ziraldo e Jaguar foram anistiados cada um com cerca de um milhão de reais por conta da prisão.

se pode avaliar hoje. O que houve em muitos casos foi a busca de novos mecanismos de linguagens e expressões que burlassem a censura e atingissem o público de outras formas, tocando na questão política de formas variadas e alternativas, como através das questões dos comportamentos ou dos hábitos.

A tipologia desenvolvida por José Luiz Braga (BRAGA: 1991, p. 213-214), e descrita acima em citação, para as produções de 1968, de certa forma ressalta o marco para o que irá tentar se recuperar nos anos 1970. Na verdade, destaca Braga, "O *Pasquim* realiza uma espécie de integração e transformação desses caminhos para gerar uma estreita trilha." (BRAGA: 1991, 213). A formalização, por exemplo, fez com que novas linguagens fossem criadas, no caso da imprensa alternativa e do *Pasquim*, com inovação no trabalho gráfico, no jornalismo e, consequentemente, na relação entre o texto e a imagem.

Essa saída de formalização é verificável em outras formas artísticas, como diálogo possível entre os autores/artísticas e leitores/público, quando mecanismos estilísticos e de significados tentavam burlar a censura e atingir a consciência dos segundos. As artes visuais, a literatura, com Ignácio de Loyola Brandão e seu romance *Zero*, por exemplo, o cinema marginal, a música psicodélica e o Glam Rock podem ser tomados ao mesmo tempo como uma ruptura comportamental que têm conseqüências políticas. Isto na medida em que representam posições alternativas que confrontam os modelos hegemônicos e da cultura de massa, mesmo sendo incorporados posteriormente por esta, no campo da produção simbólica. O conceito de cultura alternativa desenvolvido por Sonia Virgínia Moreira pretende explicar as manifestações paralelas às artes e à cultura oficiais naqueles anos:

> "Cultura alternativa, aqui, pode ser entendida como um aspecto – ou mesmo reconhecimento – da alternância que existe em qualquer cultura. Ou seja: tomando como pressuposto que tudo no mundo se desenvolve através de ciclos históricos (que variam de acordo com as condições de cada momento e lugar), a nossa cultura alternativa desempenha um papel inevitável – o da mudança. É outra indicação de caminhos, com sugestões de maneiras diferentes para se fazer um mesmo trabalho (musical, cinematográfico, literário etc.) ou, ainda, a experimentação de novas linguagens que possam apontar rumos diversos para uma mesma prática." (MOREIRA, Sonia Virgínia in MELLO: 1986, p. 29)

A desmistificação agressiva, a denúncia e o protesto, a sátira e a análise, quando possíveis, todos burlando a censura, baseados em rigor e muitas vezes numa possível

objetividade, são modelos figurativos nos anos 1970 que juntos podem resumir a busca incessante das artes, da intelectualidade e da imprensa alternativa por formas de enfraquecer o regime militar, através dos discursos. É nesse universo que, de certa forma, podemos situar a "Esquerda Festiva".

Enquanto o discurso estético poderia ser criticado e pouco compreendido por tender por vezes ao psicodelismo e ao *nonsense*, e o político da esquerda tradicional situava-se, muito difícil e possivelmente, com o MDB ou com a clandestinidade - como com o PCB - ou mesmo radicalmente com a luta armada, um tipo particular de contestação, com humor e alegria, desafiava o "coro dos contentes", para usar outra expressão da época. Com raízes no Rio de Janeiro, em especial na Ipanema do *Pasquim*, ela crescia e empolgava os leitores do jornal. O escritor e jornalista Ruy Castro descreve, em tom lítero-jornalístico, no livro *Ela é Carioca: uma enciclopédia de Ipanema* (1999), algumas das características da "Esquerda Festiva".

Ela é tida como divertida e irreverente, não se levando "muito a sério". Mas, naquela época, sendo tão importante como a "esquerda oficial", por mexer nos brios dos conservadores que apoiaram o golpe, com suas manifestações que, num sentido geral, iam da Banda de Ipanema e desembocavam no *Pasquim.* Algumas das realizações da Esquerda Festiva com repercussão no Rio de Janeiro e o país foram a criação do próprio *Pasquim*, os réveillon´s de Albino Pinheiro, Fernando Gabeira bebendo coco na praia vestido em uma tanga de crochê – e publicando "O que é isso Companheiro?" pela editora do *Pasquim*, a *Codecri*[11] - ou mesmo Betinho - o irmão do Henfil que todo o Brasil esperava voltar - carregado nos ombros da multidão na chegada no aeroporto de Congonhas, em São Paulo, vindo do exílio.

São manifestações pontuais que, em maior ou menor dimensão, destacam saídas (algumas aparentemente heterodoxas) para a crítica à ditadura, aos militares e ao que José Luiz Braga chama de interesses individualistas da classe média. É um tipo de crítica que, somada à crítica da esquerda tradicional que sairia da clandestinidade aos poucos - tomando força com os sindicatos, a imprensa, a Igreja, os movimentos de base - de certa forma marcaria a abertura política para o fim do regime militar no final dos anos 1970, mostrando que existem várias formas de se fazer arte, cultura e política.

1.3. A imprensa alternativa durante a ditadura

Um fenômeno que pouco aparecia em tempos atrás nos relatos destinados a contar a história das civilizações - que pouco se tem em registros, por não fazer parte das "histórias oficiais" contadas pelos que detiveram o poder hegemônico, político e econômico - é o dos focos de resistências às diferentes formas de opressão e da oposição aos abusos contra às maiorias silenciadas. Daí a necessidade da reconstituição da memória de todos os setores que compõem o tecido social, em especial os marginalizados, como forma de apreensão possível de uma realidade necessária às ações e reflexões nos diferentes campos sociais pelas novas e futuras gerações. A história da imprensa alternativa no Brasil é um exemplo.

A memória da imprensa alternativa e de seu antagonismo à ditadura militar brasileira na segunda metade do século XX no Brasil, representando alternativas simbólicas à chamada grande imprensa e, no caso do *Pasquim*, entre outras publicações, introduzindo inovações de linguagens e discursos, vem sendo reconstituída por vários autores nos últimos 20 anos. Há marcos importantes como os de Bernardo Kucinski[12], José Luiz Braga[13], Regina Festa / Carlos Eduardo Lins da Silva[14] e, sob certo aspecto, Sérgio Caparelli[15]. Mais próximo aos nossos dias Flávio Aguiar[16] e, em estudos sobre casos cearenses, Kátia Azevedo[17] e Alexandre Barbalho[18].

---

[11] *Codecri*, a sigla da editora do *Pasquim*, significa *Comitê de Defesa do Crioléu*, denominação criada por Henfil.

[12] KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa.* São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

[13] BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba.* Brasília: Ed. UnB, 1991.

[14] FESTA, Regina e LINS DA SILVA, Carlos Eduardo (orgs). *Comunicação Popular e Alternativa no Brasil.* São Paulo: Paulinas, 1986.

[15] Caparelli, Sérgio. *Comunicação de Massa sem Massa.* 3ª Edição. São Paulo: Summus, 1986.

[16] AGUIAR, Flávio in MARTINS, Luiza. *História da Imprensa no Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 2008.

[17] AZEVEDO, Kátia. *Mutirão*: *Jornal Alternativo do Ceará.* Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

[18] BARBALHO, Alexandre. *Cultura e imprensa alternativa: A revista de Cultura O Saco.* Fortaleza: Ed. UECE, 2000.

Algumas dessas discussões a respeito da imprensa alternativa se centram em especial nas histórias dos protagonistas, de suas ações de resistências e em estudos sobre os "textos". As discussões sobre "imagem impressa" nessas publicações - a fotografia, a diagramação, a caricatura e suas subdivisões, entre outras manifestações, como formas simbólicas que contém uma expressividade estética e, usando o termo com cuidado, discursiva baseada no gráfico – apesar de serem levantadas algumas vezes, parecem ainda ser terrenos a se trilhar mais. Esta é uma nova forma de dar uma perspectiva diferente ao tema, mostrando que a imagem - esta área do conhecimento humano hoje em evidência nas discussões contemporâneas - pode fornecer inúmeras contribuições para elucidar questões de construção das rotinas produtivas desses veículos. E o *Pasquim*, um jornal com uma identidade visual característica, com base nesses e em outros elementos visuais citados aqui, é um bom ponto de reflexão dessas manifestações.

Alguns veículos da imprensa alternativa, como os jornais *Movimento, Opinião* e *Em Tempo*, devem ser lembrados neste subtópico como forma de traçar um breve panorama de suas importâncias no contexto do Estado autoritário. Juntos a outras dezenas (cerca de 150, calculou Bernardo Kucinski) formaram "guerrilhas impressas" que passaram a fazer parte do imaginário de cidadãos e cidadãs que buscavam saídas à censura e à auto-censura vivida pela chamada grande imprensa no país. Alguns deles surgiram mesmo após o golpe, outros, como o caso do *Pasquim*, após o AI-5, outros no início da década de 1970, outros com a abertura.

Mas as suas características, de uma forma geral, eram principalmente: as críticas à ditadura militar e ao modelo sócio-político instalado no país; crítica também à postura de apoio e resignação aos militares de setores da classe média; oposição ao conformismo político e ao individualismo dessa mesma classe; organização administrativa que fugia aos modelos empresariais capitalistas; antagonismo ao modelo do milagre econômico e mesmo a busca por novas linguagens e experimentações estéticas para além dos grandes jornais.

Algumas experiências da imprensa alternativa, como *Pif-Paf* e a *Carapuça* - destacam estudiosos como Kucinski e os próprios protagonistas do *Pasquim* - serviram de modelos editoriais e gráficos para a elaboração do semanário carioca. Além disso, a modernização da chamada grande imprensa, com a reforma gráfico-editorial do *Jornal do Brasil*[19] e a valorização da imagem em revistas semanais, como *Veja, O Cruzeiro e Manchete*, como será

visto aqui, fez com que um novo impacto nas publicações impressas acontecesse, principalmente a partir dos anos 1950. Além disso, é muito importante destacar os suplementos dominicais de caricaturas e suas subdivisões em jornais e revistas de grande circulação da época, como: *O Centavo* (na revista *O Cruzeiro*), *Cartum JS* (no *Jornal dos Sports*) e o *Manequinho* (no *Correio da Manhã*).

1.3.1. A "grande imprensa" no pós-1964 e a censura

Inicialmente, a maior parte da chamada grande imprensa, ou imprensa de grande circulação[20], apoiou o golpe militar deflagrado em 1964 pelos militares. Alguns veículos que exigiram a deposição do presidente João Goulart foram *O Globo,* o *Jornal do Brasil, O Estado de S. Paulo, Diário de Notícias*, os órgãos dos *Diários Associados* e o *Correio da Manhã*. Um dos únicos grandes jornais a defender a permanência do presidente da república e a legalidade constitucional foi o *Última Hora*, do jornalista Samuel Wainer.

O *Correio da Manhã* não se posicionou necessariamente a favor da ditadura, apesar de se colocar a favor do golpe, como forma de forçar a renúncia de João Goulart. Em editoriais agressivos de primeira página, cujos títulos eram "Basta!" e "Fora!", o *Correio da Manhã* estimulou a renúncia de Goulart. O *Tribuna da Imprensa*, jornal de Carlos Lacerda, esperavam um regime de exceção provisório, abrindo-se espaço no país para uma eleição direta. Esta não veio. A ditadura permaneceria por 21 anos, e a eleição direta de um civil, o

---

[19] LESSA, Washington Dias. *Dois estudos de Comunicação Visual: Amílcar de Castro e a Reforma do Jornal do Brasil. A Marca Figurativa.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

[20] A denominação "grande imprensa" não é muito precisa, pois pode ter um sentido que colocaria a imprensa alternativa como menor, irrelevante. Imprensa de grande circulação também é frágil, pois existem muitos casos de veículos da imprensa alternativa que tiveram tiragens superiores a veículos alinhados ao governo. O *Pasquim*, por exemplo, atesta Sérgio Cabral em entrevista a Alberto Dines e o próprio IVC – Instituto Verificador de Circulação, chegou a ter tiragem de 250 mil exemplares. De qualquer forma, tomando-se o sentido de uma imprensa nos moldes industriais capitalistas do período, com uma linguagem com aproximação do discurso de massa, sem tornar menor o vocábulo "imprensa alternativa", será usada essa nomenclatura: "grande imprensa". Para uma melhor definição dessas questões, no sub-tópico referente à imprensa alternativa irá buscar se definir melhor as questões de interpretação desta categoria em oposição à chamada grande imprensa.

alagoano Fernando Collor de Mello, demorou 25 anos, o que aconteceria apenas em 1989. (CONTI: 1999)

As organizações *Globo*, do jornalista Roberto Marinho, não só defenderam como se beneficiaram e cresceram enormemente durante a ditadura militar, tornando-se o maior grupo de comunicação do país, superando os *Diários e Emissoras Associadas* de Assis Chateaubriand. Para isso, narra Carlos Eduardo Lins da Silva, foi imprescindível o acordo com a empresa editorial norte-americana *Time-Life*:

> "(...) A Globo realizou uma revolução técnica, gerencial e artística na televisão do Brasil. (...) Havia um "contrato de assistência técnica" entre a Globo e o grupo norte-americano Time-Life, assinado ainda durante o governo Goulart, mas efetivado a partir de 1965, através do qual a emissora recebeu 5 milhões de dólares até abril de 1966, além de pessoal especializado e equipamentos sofisticados" (LINS DA SILVA: 1985, p. 30)

Mas após o golpe, a maioria dos jornais, assistindo com seus leitores o endurecimento da ditadura, a perseguição aos jornalistas e intelectuais e a permanência dos militares no poder, se colocaria contra o regime. Samuel Wainer, em suas memórias, descreve a postura de embate assumida nos primeiros anos do regime militar pelo jornal *Última Hora* – publicação que se manteve na oposição à ditadura até o seu fechamento:

> "Algumas manchetes e certos títulos me pareciam quase irresponsáveis. Em pleno regime militar, a Última Hora soltava manchetes que soavam provocativas aos donos do poder. Era comum aparecer numa edição qualquer, no alto da primeira página, algo como "ELEIÇÕES, SÓ DE MISS". Os militares, naturalmente, não sentiam prazer nenhum nesse tipo de leitura" (WAINER, 1987, p. 275)

Entre os Jornais e revistas que se colocaram, em maior ou menor intensidade, no período pré-1968 e pré-AI-5 em uma cobertura crítica à ditadura militar estão também a revista *Realidade*, o jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, o jornal *Folha da Tarde*, de São Paulo, a revista *Fatos e Fotos*, a revista *Veja* e o *Jornal da Tarde*. A revista *Veja*, em 1968, acompanhou o Congresso clandestino dos estudantes, promovido pela UNE em Ibiúna, estado de São Paulo.

Vale salientar, sob o ponto de vista da divisão de poder na imprensa, que após a morte de Assis Chateaubriand, com a progressiva decadência dos *Diários Associados* (como registrou Fernando Morais em biografia sobre Chatô[21]) e com o AI-5, algumas famílias passaram a dividir o controle da imprensa no país: Família Mesquita (*Estado de S.Paulo*), Frias (*Folha de S.Paulo*), Marinho (*O Globo*, no Rio de Janeiro), Nascimento Brito (*Jornal do Brasil*, também no Rio) e Caldas (*Zero Hora*, no Rio Grande do Sul).

Mas logo a chamada grande imprensa, inclusive o próprio grupo *O Globo*, que garantiu base de sustentação ideológica[22] ao regime, teria de enfrentar a censura que se tornaria institucionalizada logo após o AI-5. A censura naqueles anos seria um empecilho para a análise crítica aprofundada e necessária, papel comum que deve ser desempenhado pela imprensa em qualquer regime democrático. Também tolheria a pluralidade de opiniões, outro pré-requisito para uma sociedade civil com diversidade de vozes. Esses papéis foram garantidos através dos jornais da chamada imprensa alternativa, incluindo o *Pasquim*, que assumiram o discurso que a chamada grande imprensa perdeu, nos anos que permaneceu sob censura. E é justamente a censura à imprensa, os órgãos de repressão aos jornais e o aparelho de sustentação ideológica da ditadura militar, que foram ao mesmo tempo "algozes" e alvos de críticas do *Pasquim*, que irão ser discutidos agora.

1.3.1.1. Censura, repressão à imprensa e propaganda

A impossibilidade de circularem jornais de oposição ao poder político instalado vem de muito tempo, desde os primórdios da imprensa, no início do século XIX, quando Hipólito José da Costa editava o *Correio Braziliense* (ou *Armazém Literário*) em Londres, para defender a independência do Brasil, que vivia sob o governo de Dom Pedro I. Durante o Estado Novo, foi criado o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – responsável por

---

[21] MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil. A vida de Assis Chateaubriand.* 3ª edição. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[22] Toma-se aqui a categoria de "ideologia" no sentido descrito por John. B. Thompson, em *Ideologia e Cultura Moderna*, que conceitualiza os fenômenos ideológicos como "fenômenos simbólicos significativos (...) [que servem], em circunstâncias sócio-históricas específicas, para estabelecer e sustentar relações de dominação." (THOMPSON: 1996, p. 76).

censurar jornais, livros, peças de teatro e demais meios de comunicação, além de construir uma imagem através da propaganda e do "culto à personalidade" de Getúlio Vargas.

Durante a ditadura militar de 1964, e em sua vigência até 1985, incontáveis matérias de jornais, fotografias, caricaturas, peças de teatro, livros, músicas, filmes, enfim, obras artísticas e jornalísticas passaram sob o crivo da censura. Muitas delas nunca chegaram ao leitor, ao espectador, ao cidadão, que viveu tempos de falta de liberdade de expressão, de comunicação, de exercício da democracia e dos Direitos Humanos, com a subjetividade do artista tolhida e sob certa forma limitada pela força coercitiva e ideológica do Estado.

Em artigo intitulado *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*, Carlos Fico, historiador e professor da UFRJ, adverte para as origens remotas da censura no Brasil, como foi sinalizado anteriormente. Segundo ele:

> "Não se pode falar propriamente no "estabelecimento" da censura durante o regime militar porque ela nunca deixou de existir no Brasil. Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. Ademais, instrumentos reguladores, como "leis de imprensa", "classificações etárias" (para diversões públicas) e proibições de "atentados à moral e aos bons costumes" – frequentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam, além disso, com o benefício que largas parcelas da sociedade lhes conferem, já que os consideram "naturais". Assim, para ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação." (FICO, Carlos in FERREIRA: 2003, pp.187-188)

Em seu estudo transformado no livro *A Censura Política na Imprensa Brasileira* (1980), o jornalista Paolo Marconi faz um levantamento daqueles anos sob o ponto de vista da repressão à liberdade de imprensa. O foco especial do estudo é na chamada "grande imprensa", mas com referências também à imprensa alternativa. Marconi revela os passos da censura a partir de documentos que vão dos chamados bilhetinhos dos censores aos editores e chefes de redação, passam por telefonemas e ameaças de morte, censura prévia, com as edições dos jornais tendo que passar inteiramente nas mãos dos militares até a ação de funcionários responsáveis apenas para esse tipo de atividade antes dos jornais circularem.

Marconi analisa alguns dos casos que aconteceram com o *Pasquim*, dentre inúmeros outros, quando por conta de uma charge que ridicularizava a independência do Brasil - o que foi tomado como insulto pelos militares – nove cartunistas/jornalistas da redação foram presos durante 60 dias, como dissemos anteriormente. Mesmo após o fim da censura prévia, em março de 1975, coincidentemente, ou não, com o lançamento do nº 300 do *Pasquim*, tiragens inteiras foram apreendidas, como descreve Paolo Marconi:

> "A exemplo do que ocorreu com outros jornais liberados da censura prévia que não se acomodaram com a liberdade concedida, também O *Pasquim* passou a ser vítima de apreensões, inquéritos e processos. Além do ocorrido com a edição de número 300, outras duas sofreram a mesma truculência: uma porque tratava da corrupção existente a nível [sic] ministerial, e outra porque teria, numa charge, desmoralizado as cores da bandeira nacional.[23]" (MARCONI: 1980, p. 79).

Órgãos militares foram criados única e exclusivamente com o objetivo de se tornarem "aparelhos" do controle da informação. Cada uma das três armas contou com seu órgão específico: o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA). Somam-se a eles, os órgãos de informação e repressão estaduais, DOPS e DOI-CODI, citados anteriormente. Com a decretação da Lei de Imprensa, em 1967, e com a Lei de Segurança Nacional, em 1969, a censura passou a fazer parte da legislação instituída pelos militares, em mais um simulacro de Estado Democrático de Direito, remete-se ainda Marconi:

> "Pela Lei de Imprensa, instituída em 1967 e até hoje em vigor [o livro data de 1980. Em abril de 2009, o Supremo Tribunal Federal – STF – derrubou a Lei de Imprensa] mesmo que o jornalista tenha provas irrefutáveis de qualquer crime cometido por figuras do governo não poderá divulgar nada sobre o assunto, pois não se "admite a prova da verdade", quando se trata de Presidente da República, Ministros de Estado, presidentes do Senado e da Câmara, chefes de Estado ou governo estrangeiros e seus

[23] Essa charge era do mineiro Edgar Vasques, publicada durante a semana da pátria de 1976, ridicularizando as cores verde, amarela e azul da bandeira nacional brasileira. Ele as comparava com as cores que sinalizavam a situação de miséria do personagem *Rango*. Um balão de quadrinhos dizia: "o amarelado é da nossa icterícia, o azulado é da nossa anemia e o esverdeado é da nossa angústia".

> representantes diplomáticos, criando assim, artificialmente, uma casta acima de qualquer suspeita (artigos 61, 62 e 63)" (MARCONI: 1985, p. 33)

Segundo levantamento do jornalista Fernando Jorge, autor do livro-denúncia *Cale a Boca, jornalista: o ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira*, durante os anos de governo dos militares, com destaque para o período entre 1970 e 1984, numa relação incompleta, adverte o autor, no mínimo 20 jornalistas foram mortos sob tortura, desaparecidos e fuzilados (JORGE: 2008, pp. 271-272). O caso do jornalista da TV Cultura de São Paulo, Vladimir Herzog, torturado e assassinado nos porões da repressão do DOI-CODI do II Exército, em São Paulo, em 25 de outubro de 1975, é emblemático. Sua morte comoveu o país e, de certa forma, durante o governo de Ernesto Geisel, abriu espaço para que a imprensa de grande circulação retomasse a crítica incisiva à ditadura militar e criasse condições perante a opinião pública para a defesa da distensão e da abertura política.

Além da repressão aos jornalistas e da censura à imprensa, outros mecanismos de controle das informações e propagação política estavam através da institucionalização nas escolas das disciplinas de Moral e Cívica e Organização Social e Política do Brasil (OSPB) e da propaganda institucional, principalmente a partir do governo de Emílio Garrastazu Médici. Carlos Fico, ainda no artigo referido anteriormente, caracteriza esse período como de intenso "ufanismo", que mostrava um "Brasil grande" e um governo empreendedor (FICO, Carlos in FERREIRA: 2003, pp.194-195). Fico relata que, após um seminário em 1968, os membros da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) do governo militar decidiram que a comunicação do governo precisava mudar. Por isso, foi instalada, sob a supervisão do coronel Otávio Costa, um setor específico de relações públicas:

> "[Foi definido] um jargão que pretendia estabelecer os objetivos das atividades de "comunicação social" da ditadura: "motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento", "mobilizar a juventude", "fortalecer o caráter nacional", estimular o "amor à pátria", a "coesão familiar", a "dedicação ao trabalho", a "confiança no governo" e a "vontade de participação". Queriam "contribuir para a afirmação democrática" do país e também pretendiam "atenuar as divergências que sofre a imagem do país no interior." (...) Como se vê, tratava-se de uma estratégia retórica que buscava afirmar exatamente o contrário do que se vivia." (FICO, Carlos in FERREIRA: 2003, p. 196).

Slogans como “Ninguém segura esse país”, feito para a copa de 1970, e “Brasil: ame-o ou deixe-o” foram algumas das criações da Aerp e da Oban (Operação Bandeirantes), respectivamente. Carlos Fico afirma ainda que a propaganda política sempre foi ridicularizada pelos intelectuais e jornalistas de esquerda, mas com grande repercussão entre a população em geral, que, “nem sempre a via como realmente era.” (FICO, Carlos in FERREIRA: 2003, pp. 198). É justamente nesse ambiente de propaganda política de massa, repressão aos jornalistas, fechamento de jornais e censura à grande imprensa, repressão e morte aos antagonistas que cresce e se desenvolve a imprensa alternativa e o *Pasquim*, como será descrito adiante.

1.3.2. O fenômeno da imprensa alternativa

As condições necessárias para o crescimento e desenvolvimento da imprensa alternativa no Brasil nos anos da ditadura militar implantada em 1964 - concordam analistas do fenômeno nesse período como Bernardo Kucinski, Raimundo Rodrigues Pereira e José Luiz Braga – estavam em alguns aspectos específicos sinalizados anteriormente: a situação de censura; a condescendência dos jornais com o governo; o fechamento e a perseguição política e econômica em que se encontravam os veículos e jornalistas da chamada grande imprensa. Braga enumera e descreve os principais fatores que contribuíram para que pequenos jornais de resistência política democrática se disseminassem nas bancas de jornais do país:

> “- Disponibilidade, no mercado, de um grande número de jornalistas profissionais qualificados e críticos. Estes concedem seu trabalho em uma perspectiva que se acomoda mal na imprensa indústria. Consideram-se mais como profissionais liberais e intelectuais do que como assalariados devendo cumprir tarefas;
> - Existência de vozes que perderam seu espaço de manifestação: intelectuais, grupos de opinião que não têm o jornalismo como profissão, mas que encontravam na imprensa um encaminhamento regular de suas idéias e posições. A estas vozes se acrescentam os que, na imprensa político-partidária do pré-64, eram mais militantes que jornalistas;
> - Empobrecimento dos conteúdos dos jornais e televisões, em conseqüência da censura, do alinhamento das empresas com o regime, de uma produção dirigida ao consumo de massa e de evasão. Esta produção não pode responder às expectativas de parte do leitorado habitualmente bem informado no período anterior” (BRAGA: 1991, pp.227-228)

Para Bernardo Kucinski, a imprensa alternativa existente durante a ditadura militar no Brasil pode ser vista, de forma conjunta, como sucessora da imprensa panfletária dos pasquins e da imprensa anarquista, "na função social de criação de um espaço público reflexo, contra-hegemônico." (KUCINSKI: 1991 p. XXI). Batizada como *nanica, política, opinativa e alternativa*, esse tipo de imprensa marcou o período entre as décadas de 1960 a 1980 no país. Entretanto, ressalta Márcio Bueno, bancas já exibiam títulos de publicações com estruturas diferentes as da chamada grande imprensa antes mesmo do golpe de 1964 (BUENO in MELLO: 1986, p. 47). Para Sérgio Caparelli, as expressões nanica, opinativa e política são inadequadas para caracterizar o fenômeno. Disseminado por publicitários, o termo nanica - alusão também ao formato tablóide, adotado por grande parte desses jornais - inicialmente teve larga aceitação, mas logo caiu em desuso. Para Caparelli, ele nada indica quanto ao contexto desse tipo de imprensa:

> "Estendendo-se para o resto do Brasil, nanica será também a imprensa de algumas capitais brasileiras: tiragens nanicas, instituições nanicas, mas com organizações no mais das vezes complexas. Como chamar nanico o *Pasquim*, "nanico gigante", que chegou a tiragens de 100 mil exemplares[24]?" (CAPARELLI: 1986, p. 43)

Política também era inadequada a esse fenômeno comunicacional, pela própria acepção da palavra *política*. Política é toda imprensa, qualquer jornal brasileiro, na verdade até a imprensa dita comportamental pode ser tida como política, tomando-se os hábitos como estruturas ligadas a mecanismos de exercício de poder. Ideológicos é um termo que também não cabe, pois ambos os casos – o da chamada grande imprensa e o da alternativa – descrevem fenômenos de natureza simbólica que tem sentidos formulados em situações e estruturas sócio-históricas específicas que estabelecem situações de poder, como caracterizou John B. Thompson em relação ao termo. Por fim, o vocábulo opinativo também é inadequado, por referir-se indiretamente ao mito da objetividade no jornalismo, nas questões discutidas entre jornalismo opinativo e jornalismo informativo já realizados por José Marques de Melo[25], Luiz Amaral[26] e Manuel Carlos Chaparro[27], por exemplo.

---

[24] Na verdade, algumas das tiragens de números iniciais do *Pasquim* foram superioras a 200 mil exemplares.

[25] MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro.* 2ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994.

[26] AMARAL, Luiz. *A objetividade jornalística.* Porto alegre: Sagra; DC Luzzatto, 1996.

Questões como neutralidade e informação, contrárias às idéias de parcialidade e de opinião, estão ligadas à própria discussão de cientificidade e de verdade, o que aponta para o ramo da própria epistemologia, como uma teoria do conhecimento. Como se, ao assumir posições de pretensa neutralidade (dentro de um jornal organizado em uma estrutura administrativa regida por questões econômicas e políticas), de enfoque, de enquadramento, na formulação de perguntas numa entrevista, o jornalista estivesse completamente livre de sua subjetividade. Sérgio Caparelli discute essa questão no debate sobre imprensa alternativa e a chamada grande imprensa:

> "Esses valores são os mesmos que passam a orientar outros campos científicos, estribados no racionalismo triunfante. Ora, o próprio racionalismo se constitui numa ideologia, oriunda do positivismo. Por isso, são valores buscados dentro de certa concepção ideológica e do mundo. E a crítica pode ser estendida aos próprios critérios dos que preconizam ingenuamente a objetividade como forma de não cair numa posição opinativa e ideológica, condenada, por essas pessoas, na imprensa alternativa. Porque na grande imprensa existe teoricamente uma divisão entre o editorial e o resto do jornal. No editorial, dizem os teóricos, o jornal opina, firma posição, defende idéias. O resto do jornal se pauta [segundo esses mesmos teóricos] na objetividade, na neutralidade, na imparcialidade." (CAPARELLI: 1986, p. 44).

Caparelli, no livro *Comunicação de Massa sem Massa* (1986) coloca o termo "alternativo" sob o ponto de vista do produtor, que não contente com a imprensa tradicional, propõe-se ele mesmo a elaborar o produto. Ou do leitor, que insatisfeito com as idéias nos meios de comunicação ligados a estruturas de mercado capitalistas, foge ao monopólio e ao *status quo*. "A situação predominante provoca o aparecimento de *alternativas* [grifo nosso], pois o conteúdo da grande imprensa estaria subserviente a um poder autoritário" (CAPARELLI: 1986, p. 45). Mas é de Raimundo Rodrigues Pereira, fundador dos jornais *Opinião* e *Movimento*, a melhor descrição para o conceito que define o fenômeno como "imprensa alternativa". Ele vai além da definição de Caparelli para a palavra "alternativa" nesse contexto.

---

[27] CHAPARRO, Manuel Carlos. *Pragmática do jornalismo.* 3ª edição. São Paulo. Summus, 2007.

Para Raimundo Rodrigues Pereira, as definições de Caparelli sobre imprensa alternativa só fazem sentido se discutidas de forma isolada, parcial, longe do conteúdo político que o termo assimilou durante os anos de ditadura militar. Para Pereira, falar de imprensa alternativa no Brasil é falar para além da crítica e oposição à ditadura militar:

> "A imprensa alternativa, porém, fez mais que opor-se à forma política – de ditadura militar – assumida pelo regime; opôs-se ao seu conteúdo anti-nacional e anti-popular, opôs-se à monopolização da economia, à sua integração com as grandes trustes financeiras e internacionais" (PEREIRA, Raimundo Rodrigues in FESTA: 1986, p. 57).

Para Bernardo Kucinski, uma das diferenças fundamentais entre a imprensa alternativa e os demais jornais estava no seu modelo "ético-político", com o repúdio ao lucro, e, em muitos casos, contrárias às questões organizacionais, administrativas e comerciais. Kucinski adverte que:

> "Paradoxalmente, a insistência numa distribuição nacional antieconômica, a incapacidade de formar bases grandes de leitores-assinantes, certo triunfalismo em relação aos efeitos da censura, tudo isso contribuiu para fazer da imprensa alternativa não uma formação permanente, mas uma coisa provisória, frágil e vulnerável não só aos ataques de fora, mas as suas próprias contradições" (KUCINSKI: 1991, p. XXVI).

Foi nesse ambiente que persistiram por meses ou anos jornais como *Pif-Paf, Amanhã, O Sol, Poder Jovem, A Carapuça, Bondinho, Pato Macho, Opinião, Ex, Movimento, Em Tempo, Coojornal, De Fato, Nós Mulheres, Mutirão, Lampião d´Esquina, Ecojornal* e *O Saco*. Alguns deles surgiram e desapareceram após o golpe e antes da decretação do Ato Institucional Nº5. Outros surgiram durante a década de 1970, outros durante a abertura. Mas a imensa maioria não assistiria a eleição de Fernando Collor ao poder em 1989. Um dos últimos sobreviventes foi o *Pasquim*, que em seus últimos tempos, em 1991, definhou como encarte de jornais de grande circulação como forma de sobrevivência.

> "Efetivamente, com a abertura, a grande imprensa não foi só recriando uma esfera pública, como o fez apropriando-se de temas até então exclusivos da imprensa

> alternativa, e recontratando muitos dos seus jornalistas. Opor-se ao governo deixou de ser monopólio da imprensa alternativa. Além disso, a retomada da atividade política clássica, no âmbito dos partidos e de seus jornais, que após a decretação da anistia saíram da clandestinidade, esvaziou a imprensa alternativa de sua função de espaço de realização sócio-política" (KUCINSKI: 1991, p. XXV)

Heloisa Buarque de Hollanda destaca que jornais como o *Pasquim, Flor do Mal, Bondinho* e *A Pomba* foram alguns dos principais divulgadores do movimento contracultural no país, procurando romper com as práticas jornalísticas desenvolvidas e estabelecidas pela chamada grande imprensa:

> "São jornais que deixam de buscar o tom "objetivo" e a suposta neutralidade da linguagem da imprensa tradicional em favor de um discurso que não dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade. O *Pasquim,* por exemplo, inaugura no Brasil a moda de entrevistas longas e sem pauta, onde entrevistadores e entrevistados conversam sobre diversos assuntos e têm a transcrição do "papo" publicada sem *copy-desk*. É ainda no *Pasquim* que a informação da contracultura vai encontrar talvez a sua mais importante "tribuna", na página *Underground* produzida por Luiz Carlos Maciel, cuja atuação no período pós-tropicalista é fundamental." (HOLLANDA: 1992, pp. 63 e 64).

O *Pasquim*, *Opinião e Movimento* são exemplos de uma nova esfera pública que surgiu para os debates de temas não discutidos na chamada "grande imprensa", garantindo uma pluralidade de opiniões na imprensa brasileira, novos espaços para discussões políticas, sociais, econômicas e comportamentais. Para isso, inovaram e ousaram em seus aspectos gráficos, como forma de se sobressaírem também neste aspecto com os veículos da chamada grande imprensa. Descreveremos agora, brevemente, a partir de estudo de Flávio Aguiar, alguns desses casos.

1.3.2.1 Aspectos gráficos de *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo.*

Flávio Aguiar, em artigo intitulado *Imprensa Alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo,* publicado na coletânea de textos *História da Imprensa no Brasil* de Ana Luiza

Martins e Tânia Regina de Luca (2008), faz uma avaliação sobre o que chama de "estética gráfica", o que inclui a diagramação dos textos dos três jornais citados, traçando um paralelo com a proposta editorial dos jornais e o contexto da ditadura. Segundo Aguiar:

> "[Elas eram] muito diferentes entre si. *Opinião*, que começou sua vida sem censura prévia, tinha um projeto que muitos consideravam preciosista, baseado na excelência dos artistas plásticos que a formularam e a realizaram. Esse projeto baseado largamente na caricatura refinada, sustentava textos dentre o que havia de melhor na intelectualidade brasileira, inclusive os intelectuais que sido afastados das universidades pelos sucessivos governos golpistas" (AGUIAR, Flávio in MARTINS: 2007, p.239).

Passaram pelo desenho e ilustração do *Opinião* nomes como o de Elifas Andreatto, que assinava o projeto gráfico, Jayme Leão, Cássio Loredano, Luís Trimato, que, para Flávio Aguiar, foram tão inovadores quanto um dos pioneiros na caricatura no Brasil no século XIX, o italiano Ângelo Agostini. Quanto ao *Movimento*, Aguiar caracteriza como sendo de uma "estética popular", o que ele considera por ser o mais "complexo e tencionado". O aspecto gráfico do jornal sinaliza a situação de sobrevivência editorial e política pelo qual passava:

> "Submetido à censura prévia mesmo antes de seu primeiro número ser sequer pautado, *Movimento* nasceu sob o signo de se fazer um jornal com os restos que a fúria dos censores relegava aos redatores e ilustradores já extenuados pela pressão de produzirem um jornal nessas condições. Sistematicamente reduzido pela censura, comprimido em poucas páginas por causa da necessidade de diminuição de custos, tornou-se um jornal "atarracado", compacto, de textos por vezes enormes (pela necessidade de umas editoriais ocuparem o espaço de outras, mais atingidas pela censura) publicados com tipos gráficos pequenos, cheio de tarjas pretas que indicava a intervenção da censura" (AGUIAR, Flávio in MARTINS: 2007, p. 240).

O formato de *Opinião* e *Movimento* era o mesmo do *Pasquim:* tablóide. Segundo o padrão descrito por Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa na terceira edição do *Dicionário de Comunicação*, editado pela editora Campus (2002), o formato tablóide tem 28 cm de largura por 32 cm de altura. O fato de grande parte dos jornais da imprensa alternativa ter esse tamanho, também contribui para a denominação da imprensa alternativa como "imprensa nanica". Mas já o jornal *Em Tempo* tinha o formato Standard: 32 cm de largura por

56 cm de altura, segundo o padrão citado por Rabaça e Barbosa. A relação entre aspectos estruturais, técnicos e editoriais, explicam a opção por esse formato no jornal *Em Tempo*:

> "*Em Tempo* foi concebido para disputar a visualidade nos grandes espaços urbanos da informação de rua com os congêneres da grande imprensa. Não funcionou: levado pela intensificação da luta intestina da esquerda brasileira, potencializada pelo e com o visível declínio da ditadura, *Em Tempo* cristalizou-se numa linguagem voltada para dentro dessa mesma esquerda e suas disputas, terminando por se tornar o jornal de uma tendência do futuro Partido dos Trabalhadores, a Democracia Socialista" (AGUIAR, Flávio in MARTINS: 2008, p. 241)

É importante ressaltar o desenvolvimento da imprensa alternativa e sua inovação estética como um novo avanço do sistema de impressão no país, com a implementação do *off-set* com relativo custo baixo; com as vanguardas artísticas que se instalaram nas artes visuais e sua relação com as artes gráficas - que tem seu marco na década de 1950 com a reforma gráfica e editorial do *Jornal do Brasil* por Amílcar de Castro, Jânio de Freitas e Reynaldo Jardim – como foi dito, e, no caso do *Pasquim*, também pelas influências da Contracultura. Entretanto, o projeto editorial e gráfico do *Pasquim* é anterior aos destes três jornais e parece ser influenciado por jornais e revistas como *Pif-Paf, O Sol, A Carapuça* e pelos suplementos de caricaturas de grandes jornais cariocas, que terão alguns de seus aspectos gráficos e editoriais descritos a seguir.

1.3.2.2. Alternativos e suplementos de caricaturas anteriores ao *Pasquim*

A bibliografia sobre jornais de caricatura no Brasil ainda está em construção. Apesar das duas obras consagradas no país se remeterem aos principais caricaturistas e publicações sobre esse gênero de linguagem gráfica humorística - com as obras de Herman Lima e de Joaquim da Fonseca, por exemplo - se faz necessário um trabalho de pesquisa atento para se referir aos principais veículos e espaços de divulgação deste tipo de linguagem de humor nos já 172 anos de caricatura no Brasil. Portanto, um estudo dos suplementos de humor dos grandes jornais do país, das revistas e jornais alternativos e demais publicações que contenham a caricatura como discurso gráfico nos anos 1960 – anteriores ao *Pasquim* - ainda está para ser feito.

Entretanto, tentou-se reunir aqui algumas referências coletadas durante a pesquisa, como forma de tentar sinalizar aproximações entre o *Pasquim* e estas publicações de humor. As maiores influências ao *Pasquim* entre as publicações da imprensa alternativa são a revista *Pif-Paf*, criação de Millôr Fernandes, e a *Carapuça*, de Sérgio Porto. Além da proximidade temática com os suplementos de humor *Cartum JS* (encartado no *Jornal dos Sports*), *O Manequinho* (no jornal *Correio da Manhã*) e *O Centavo* (na revista *O Cruzeiro*).

O nome *Pif-Paf* vem a partir de sessão homônima na revista *O Cruzeiro*, mantida durante 18 anos por Millôr Fernandes. Com a saída da revista, em 1964, logo após o golpe militar, Millôr reuniu inúmeros humoristas para colaborarem na revista. Entre eles estavam Ziraldo e Fortuna, que cinco anos depois iriam juntar-se novamente ao "guru do Meyer" para desenhar no *Pasquim*. Revista de circulação quinzenal, em formato tablóide, era impressa em policromia[28] no sistema de rotogravura[29] e vendida em bancas. A redação era o próprio estúdio de Millôr que, na sua postura de artista de linguagens múltiplas (como jornalista, cartunista, artista plástico, escritor, tradutor, autor de teatro e humorista) sempre foi considerado "mestre" pelas gerações de 1960 e 1970 no humor gráfico brasileiro. Assim como a maior parte da imprensa alternativa, como o *Pasquim*:

> "*Pif-Paf* nasceu sem nenhum esquema profissional de produção. Os humoristas entregavam suas colaborações, mas não trabalhavam na revista. Millôr Fernandes, com a experiência de O Cruzeiro, produzia tudo. Uma precariedade que se tornaria marca registrada da imprensa alternativa. Quando a distribuidora Fernando Chinaglia circulou seu número 1, na penúltima semana de maio de 1964, *Pif-Paf* vendeu cerca de 40 mil exemplares, com enorme impacto nos meios estudantis, jornalísticos, políticos e intelectuais. Apesar de voltada predominantemente à crítica de costumes e de ter sido preparada antes do golpe, *Pif-Paf* foi recebida como uma resposta ao golpe militar." (KUCINSKI: 1991, p. 18)

---

[28] Policromia é o mesmo que impressão "colorida", a partir de pelo menos quatro das cores básicas de impressão. São elas: cyan (ou ciano), magenta, amarelo e preto. Quando é feito com menos cores, diz-se que foi feito em bicromia (duas cores) ou tricromia (três cores), como forma de distinção da policromia.

[29] Rotogravura, segundo Marina Oliveira, é "um processo de impressão encavográfico recomendado para projetos de altas tiragens, com exigência de grande qualidade. Originária da indústria têxtil do século 19, é um processo de impressão direta, majoritariamente com alimentação em bobina" (OLIVEIRA: 2000, p. 65)

Por conta de uma charge na edição de nº 04 da revista *Pif-Paf*, o cartunista Claudius foi preso. Tornou-se, assim, lembra Bernardo Kucinski, o primeiro humorista preso após o golpe militar de 1964. Após a saída do cárcere, Claudius fez um texto ironizando o tratamento através do interrogatório dos militares, com o título "Rigorosamente incomunicável". Na edição de nº 8, Millôr Fernandes escreveu o editorial "Advertência", que mandava os militares ficarem atentos à ação dos opositores e a circulação de *Pif-Paf*, pois, dizia o editorial, "dentro em breve estaremos caindo numa democracia". A edição foi apreendida em diversos lugares e Millôr encerrou a revista.

Pela qualidade de seu projeto gráfico, sua junção entre texto e imagem, sua tônica de linguagem gráfica baseada no humor, na caricatura, na charge, no cartum e com a participação de futuros colaboradores do *Pasquim*, *Pif-Paf* pode ser considerado uma espécie de precursor do semanário carioca. Entretanto, ao contrário de *Pif-Paf*, que circularia durante quatro meses somente, durante o ano de 1964, o *Pasquim* duraria 22 anos, de 1969 a 1991.

Os suplementos de humor, nos jornais da chamada grande imprensa, são importantes de serem lembrados por serem espaços de cartunistas que fariam parte posteriormente do *Pasquim*. Em sua biografia sobre o cartunista Henfil, Denis de Moraes remete-se a alguns destes cadernos semanais. O *Centavo* abrigou boa parte dos cartunistas da chamada nova geração do final dos anos 1960, como Adail, Wilmar, Redi, Wagner e o próprio Henfil. No *O Centavo*, eram criadas por Henfil sátiras sobre temas inoportunos aos militares no poder, como guerra e militarismo, lembra Dênis de Moraes. No *Manequinho*, criado pelo jornal *Correio da Manhã*, descreve Moraes:

> "(...) pontificavam Millôr Fernandes, Ziraldo, Claudius Ceccon e Jaguar. O Manequinho resistiu até a fúria castrense consolidar-se com a edição do Ato Institucional Nº. 5, em 13 de dezembro de 1968. Para Fortuna, Henfil foi a revelação do suplemento: 'No lugar de generais pesadões, ele desenhava soldados simples, apenas com capacetes e cassetetes. O resultado eram tiras muito menos poluídas visualmente e com perfeita noção de movimento´" (MORAES: 1997, p. 93)

Mas, segundo o próprio Jaguar, fundador e humorista que mais tempo permaneceu no *Pasquim*, a *Carapuça* é o "embrião" do semanário carioca. Segundo Jaguar, em texto de abertura do primeiro volume da antologia (1969-1971), intitulado "Toda a verdade (vá lá, meia) sobre o começo do *Pasquim*":

> “O embrião do Pasquim foi gerado em setembro de 1968, no dia em que morreu Sérgio Porto, sobejamente conhecido como Stanislaw Ponte Preta. Ele era responsável pela Carapuça, tablóide semanal de humor. Na verdade, o jornaleco poderia continuar indo as bancas. O autor dos textos, de cabo a rabo, era Alberto Eça, que conseguia fazer uma imitação razoável do jeito de escrever do fero cronista. O pessoal do ramo sabia que o estilo do Stan era inimitável, mas dava pra engabelar a plebe ignara. (...). Mas como explicar aos leitores? (...) Murilo Pereira Reis, da Distribuidora Imprensa, que editava a Carapuça, chamou Tarso de Castro, que na época fazia um baita sucesso com sua coluna na Última Hora. Tarso encontrou-se comigo no Jangadeiros e quis saber de minha opinião. “Melhor fechar e abrir outro jornal”, sugeri. Sérgio Cabral já tinha dito o mesmo. A editora topou. Tarso convidou Sérgio Cabral e eu escalei Claudius e Carlos Prósperi para fazer o projeto gráfico.” (JAGUAR: 2006, p. 07).

Entretanto, apesar de tantas referências anteriores no humor gráfico, o *Pasquim* iria superar as tiragens de *Pif-Paf* e da *Carapuça*, circulando semanalmente em todo o país e criando uma popularidade, uma afinidade dos leitores, uma ânsia pelos seus próximos números, em torno da publicação que foi de certa forma inesperada, inclusive para os seus próprios criadores. Além disso, iria inovar a linguagem do jornalismo, como com a entrevista sem copidesque, e do próprio humor, como atestam muitos humoristas, cartunistas e chargistas nos dias atuais.

CAPÍTULO 2. O HUMOR GRÁFICO COMO LINGUAGEM

É inevitável falar da história, do espírito e da característica de gênero particular de desenho do *Pasquim* sem falar de sua comicidade. Diz-se muito que "o *Pasquim* fez o brasileiro rir em tempos difíceis". Essa frase sintetiza, a partir de certo ponto de vista, o espírito da "patota" – como eram chamados pelos leitores os cartunistas e jornalistas do semanário carioca – humorístico, cômico, sarcástico, irônico e satírico. A caricatura, o cartum e a charge foram algumas destas principais ferramentas de linguagem humorística do semanário. Fazendo uso do humor gráfico, constituíram-se em elementos essenciais para a elaboração da página impressa.

Mas também a fotografia e a própria tipografia serviram como instrumentos de comunicação que se apropriaram do humor como forma de contestação, antítese, crítica e antagonismo ao modelo político, social e cultural hegemônico dos anos 1970 no Brasil. Portanto, falar do humor e do riso através de algumas referências sobre o assunto - principalmente as de Vladímir Propp - contribuirá para uma análise dos temas e de sua expressividade no jornal, numa reutilização da comicidade pelo jornalismo gráfico, como meio de expressão política, social e cultural.

2.1. Humor, riso e comicidade: rumo ao humor gráfico

A afirmação "O *Pasquim* era um jornal de humor" exige àquele que se detenha à sua pesquisa, também se atenha a uma análise do que venha a ser um jornal de humor. Mais do que isso, a analisar o que é o humor. Formas de humor - ou do cômico - nos meios impressos sempre existiram, em outras linguagens, desde a literatura antiga, clássica, passando pela média, romântica, até os meios difundidos na era moderna e na contemporaneidade, com a TV, o cinema, a publicidade, os jornais humorísticos (os pasquins), as revistas em quadrinhos, a internet entre inúmeros outros.

A literatura e o teatro são as artes mais antigas a usarem o humor como gênero e estilo. Na Grécia antiga, século V a.C, as primeiras "comédias notáveis" foram escritas por Aristófanes, como *As Rãs*, *Lisístrata*, entre outras. Na Itália do século XIV, Giovanni Boccaccio publicou a obra de humor *O Decameron*. Resgatado em estudo de Mikhail

Bakhtin, vale lembrar *Gargantua e Pantagruel* (1532), do francês François Rabelais. Assim como o *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes, publicado em 1605. As comédias do inglês William Shakespeare são exemplos de peças que marcaram o teatro de humor inglês. Assim como, em tempos contemporâneos, as peças de Bernard Shaw e Samuel Beckett.

Os meios de comunicação contemporâneos usam do humor como artifício de comunicação e entretenimento, transformando-o em um gênero bastante popular e que angaria altos recursos publicitários em diversos formatos. Neste universo, a linguagem gráfica do humor, a imagem cômica impressa, tem dentre suas formas mais expressivas e populares a caricatura. Para analisar a caricatura e suas subdivisões, além de outras formas possíveis de humor gráfico no jornal *Pasquim*, é importante uma reconstituição de alguns estudos e conceitos de autores que discutiram o humor anteriormente, como forma de falar do humor gráfico.

O conceito de humor tem acepções diversas e, em alguns casos, desdobramentos que vão desde suas aplicações na medicina, na psicanálise, na estética, na sociologia, na lingüística, na antropologia, na filosofia e na comunicação. Algumas obras importantes sobre o tema foram escritas: na filosofia pelo francês Henri Bergson (*O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*); na psicanálise, pelo austríaco Sigmund Freud (*Os chistes e sua relação com o inconsciente* e *O Humor*); na crítica estética pelos russos Vladímir Propp (*Riso e Comicidade*) e Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*). Como esta é uma pesquisa em comunicação, cujos objetos são as formas de expressões gráficas em um jornal, é importante pelo menos situá-lo em meio a alguns conceitos que possam dar suporte teórico e metodológico para uma análise da relação entre sua forma, seu conteúdo e o contexto, o que nesta pesquisa foi disposto a se analisar.

Uma análise psicanalítica aprofundada, como a feita por Sigmund Freud, exigiria outra tomada de posição teórica e metodológica que apontasse para reflexões nesta área, o que não é o foco de concentração desta análise, mesmo se tratando de um estudo multidisciplinar. Por considerarmos diferenças metodológicas que possibilitem uma análise mais específica do fenômeno do *Pasquim*, como experiência estética de linguagem gráfica - onde o cômico se manifesta como contraponto estético a uma ideologia social, política e cultural hegemônica - nesta dissertação se tomará como ponto de síntese os trabalhos de Vladímir Propp, em especial sua tipologia do riso.

Sem se deter às categorias psicanalíticas clássicas, como desenvolveu e fez Freud na obra sobre os chistes, o estudioso russo traça o que ele chama, de certa forma, de uma

“psicologia do riso”, onde são mostradas seis formas diferentes de comicidade que se manifestam e que criam disposições ao riso, como conseqüências do humor e da comicidade nas artes. Propp depreende um estudo sobre o cômico em variadas ocorrências estéticas, como a imprensa, o circo, o teatro, o cinema, a pintura e a literatura, o que fornece arcabouço metodológico para a sua manifestação no jornal *Pasquim,* através da caricatura e suas subdivisões. A característica do cômico, como é relatada por Propp, não se dá simplesmente em contraponto ao trágico e ao sublime, como feitos nos estudos clássicos, mas como evidência própria em si, ou seja, onde o cômico e o risível têm suas particularidades intrínsecas.

Entretanto, se faz necessária antes uma recapitulação, mesmo que breve, dos conceitos de humor e comicidade de alguns autores, como forma de compreensão teórica e metodológica. Dentre os contextos onde o humor se manifesta (históricos, sociais, culturais ou políticas) interessa na análise do semanário carioca de humor sua imersão no universo da ditadura militar brasileira, englobando essas categorias.

2.1.1. Algumas concepções do humor

O termo humor, como salienta o pesquisador e professor em estudos literários Massaud Moisés, vem do latim *humor, oris* que significa líquido, umidade, água e remota a Hipócrates (século V. a. C), sendo que seu uso primeiramente é aplicado na medicina para designar as secreções do organismo humano (MOISÉS: 2004, p. 225). Segundo Moisés, deles deriva a idéia - a partir da relação entre esses humores (sangue, fleuma, a bile negra e a bile amarela) na sua relação com os quatro elementos da natureza (o fogo, a terra, o ar e a água) - de que seriam distinguidos quatro tipos de seres humanos: o sangüíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico. Uma pessoa com esses humores equilibrados no organismo seria uma pessoa dita “bem humorada”:

> “No século XVI, com o reflorescimento da cultura greco-latina, a teoria dos humores aparece nos estudos de Poética, notadamente os inspirados em Aristóteles. E é graças a Bem Jonson, com duas peças de teatro, a primeira das quais abre com um prefácio de teor doutrinário (*Every Man in His Humor*, 1958; *Every Man Out of His Humor*, 1599), que o termo, assumindo sentido cômico, migrou para a arte literária” (MOISÉS: 2004, p. 225).

Em razão de sua difícil definição, por seu emprego variado em diferentes áreas do conhecimento humano, o termo vem sendo relacionado com conceitos correlatos, como a ironia, a sátira, o burlesco, o grotesco, o ridículo e o *wit*, por exemplo, salienta Moisés. Uma reflexão do autor, a partir de diferenciações do que vem a ser humor dependendo da cultura e do país, aponta para o que pode servir como uma análise do caso da caricatura e de outras manifestações gráficas no jornal *Pasquim*.

Quando o humor (ou o cômico) consegue fazer rir pessoas de diferentes países e regiões, pode-se dizer que trata de um humor do tipo "universal", onde o sentido é compartilhado independente da cultura e da tradição. Este tipo de humor na contemporaneidade é atribuição mais comum, sobretudo, da Cultura de Massa, espaço simbólico onde os signos e sentidos são mais facilmente compartilhados e compreendidos por diferentes pessoas em diferentes contextos. Mesmo assim, em alguns casos, Massaud Moisés afirma - partindo de um estudo de Victor Raskin sobre o humor, denominado *Semantic Mechanisms of Humor* [Mecanismos semânticos do humor], na distinção entre "riso" e "humor" – que, de uma forma geral:

> "O riso é, obviamente 'um traço humano universal' (...). [Mas] O motivo que o desencadeia numa cultura não funciona em outra: a causa do riso entre os ingleses recebe a indiferença dos filipinos, e vice-versa. E dentro dessa mesma cultura, a resposta emocional varia conforme as pessoas, desde a mais intensa até a mais fria, para não dizer que também muda de acordo com o temperamento de uma pessoa ou com o seu estado de espírito ao longo dom dia" (MOISÉS: 2004, p. 226).

As formas de humor, causando o riso em universos sociais, culturais e políticos particulares e diversificados, variam, portanto, em cada um destes contextos. É, portanto, uma ferramenta de função ao mesmo tempo cultural e, em alguns casos - quando relacionada ao uso e ao manejo discursivo de formas simbólicas na luta contra ou no sentido de estabelecer relações de dominação, no sentido de John B. Thompson (THOMPSON: 1995), como mecanismo de disputa de poder hegemônico – também ideológica. Joaquim da Fonseca lembra as várias derivações clássicas, baseadas em diferentes autores, em que o riso humano se conceitua:

> "Como derivado da alegria e da comédia, como um fenômeno social, como um afrouxamento da tensão e até mesmo como um fenômeno patológico." (FONSECA: 1999, p. 21).

Formalista e estruturalista russo, Vladímir Propp caracteriza em *seis* os tipos de riso: (1) O riso de zombaria; (2) o riso bom; (3) o riso maldoso e/ou cínico; (4) o riso alegre; (5) o riso ritual e (6) o riso imoderado. Propp distinguiu esses gêneros de riso a partir de amplos estudos e análises das literaturas de seu país e européia, além de outras manifestações artísticas e do no próprio comportamento humano na vida cotidiana. A tipologia de Propp é capaz de abarcar amplas manifestações e construções que o riso pode ter para se expressar nas artes e na comunicação. É um aspecto diversificado, mas não é totalizante, já que se centra, sobretudo, no riso ligado à comicidade, como o próprio autor adverte:

> "Evidentemente os possíveis aspectos do riso, analisados do ponto de vista de sua caracterização psicológica, estão longe de serem esgotados. Os aspectos (...) dão apenas uma idéia muito aproximada, isso porque, para o fim que temos em mente [sua relação com a comicidade], não teria muito sentido um elenco completo de todos os possíveis aspectos e variedades do riso. Para nós são importantes os aspectos do riso ligados, direta ou indiretamente, ao problema da comicidade e, nesse caso, não há necessidade de uma lista preparada empiricamente, mas é suficiente estabelecer categorias fundamentais" (PROPP: 1992, p. 171).

Vale salientar, a título de distinção metodológica, a separação e a semelhança entre humor, comicidade e riso. Em síntese, pode-se dizer que o humor é, com suas raízes na teoria dos humores, uma predisposição do espírito e do organismo ao riso, à gargalhada, ao sorriso, à alegria, suas conseqüências fisiológicas. Entretanto, por sua linha tênue, costuma-se usar a comicidade, ou seja, as formas como o humor se manifesta nas artes, na comunicação e na linguagem em suas relações com o homem, como seu sinônimo. Humor e comicidade seriam - de uma forma geral - sinônimos e - de uma forma restrita - conceitos correlatos. Apesar, contudo, da diferença estar justamente na expressividade do humor a partir do cômico, este visto como linguagem. O riso seria, portanto, conseqüência destes. Uma expressão humana, uma reação ao cômico, este como estética. E uma reação também ao humor, como uma predisposição do espírito ao riso.

Um dos estudos considerados “clássicos”, onde o assunto foi desenvolvido, é o do filósofo francês Henri Bergson *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2004). Em uma reflexão em que aproxima a categoria humor da categoria comicidade - sendo o riso a conseqüência destes, portanto - Bergson explicita que:

> “Não há comicidade fora daquilo do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana.” (BERGSON: 2004, pp. 02-03).

Para Bergson, o homem não é apenas um animal que “sabe rir”, mas também um animal que faz “rir” (BERGSON: 2004, p. 03). A ênfase que se dá ao riso, como uma manifestação que depende das relações entre sujeitos num universo mediado pela realidade dos contatos, confrontos e negociações, coloca este, riso, como o que Bergson chamou de um *gesto social*. Fonseca, no desenvolvimento das origens sociais do riso, defende o argumento de Bergson:

> “A tendência ao cômico parece, com efeito, profundamente enraizada na natureza humana, sendo um dos primeiros sentimentos desenvolvidos pela sociedade ainda em estado bárbaro. O senso do ridículo e do amor por aquilo que é divertido se encontra mesmo entre os selvagens e está presente em suas relações com os outros. Mesmo antes que os povos sonhassem em cultivar a literatura ou as artes, era diversão para os guerreiros levar seus inimigos e seus adversários ao escárnio, rindo de suas fraquezas, ridicularizando seus defeitos físicos ou intelectuais, dando-lhes apelidos tirados destes mesmos defeitos; enfim, a **caricaturá-los** [grifo nosso] em palavras ou a reduzi-los a anedotas que causassem o riso. (...) O riso como fenômeno social envolve um largo aspecto de reações sociais: rimos com mais facilidade em grupo do que quando estamos sozinhos. O riso é, muitas vezes, meramente um gesto social.” (FONSECA: 1999, p. 21).

Isto ajuda a caracterizar o jornalismo de humor como um fenômeno social, cultural, histórico e político, por exemplo, como mecanismo que possibilite um julgamento, uma crítica ou um exame que assumem características particulares de expressividades através de tentativas de causar o riso. Estas expressividades podem ser verbais ou escritas (por meio da

palavra), visuais (por meio da imagem) ou ambas. É o caso da caricatura como gênero jornalístico (MELO: 1994, pp. 162-174).

O *Pasquim* - com sua não adequação aos modelos culturais, políticos e sociais hegemônicos do contexto da ditadura militar – enquadra-se nas qualificações acima, descritas por Bergson. Não que o humor fosse a única tônica da fala do jornal, como adverte José Luiz Braga (BRAGA: 1991, pp. 127-155), como pode se perceber em textos mais "sérios", como os do jornalista Paulo Francis, por exemplo, mas o humor é uma das tônicas principais do jornal, característica marcante e essencial para a sua compreensão.

O humor - salienta o filósofo francês contemporâneo André Comte-Sponville - é uma virtude, em meio a outras importantes, como a coragem, a justiça, a generosidade, a gratidão, a compaixão, a simplicidade, a tolerância e o amor, cujo humor pode se servir de todas elas para se expressar, como bem descreve. Para ele:

> "O humor não impede a seriedade a outrem, nossas obrigações para com ele, nossos compromissos, nossas responsabilidades, até mesmo com nossa própria existência. Mas impede de nos iludirmos e de ficarmos demasiado satisfeitos". (COMTE-SPONVILLE: 2009, p. 230).

O humor político, social e cultural do *Pasquim*, como forma de combate e antagonismo às atrocidades, aos abusos, às intolerâncias, às ignorâncias e às injustiças cometidas durante o regime político autoritário por parte dos militares e de sua base de sustentação civil, parece ser um bom exemplo a ilustrar essa virtude.

2.1.2. Gêneros do riso e formas do cômico segundo Vladímir Propp

Como foi dito, para uma leitura das imagens humorísticas do jornal *Pasquim*, a obra de Vladímir Propp - *Comicidade e Riso* - fornece um amplo e interessante leque de possibilidades, teóricas e metodológicas, para a análise destas manifestações comunicacionais. Para começarmos a falar sobre a obra é fundamental salientarmos a importância do autor e deste estudo em particular. Propp pertencia, como sinalizamos anteriormente, ao grupo de formalistas russos que tinham proximidade em seus estudos com o do intelectual N. I. Marr, que defendia, como lembra Boris Schnaiderman, "(...) uma

vinculação muito estreita entre o estádio de desenvolvimento da sociedade e as formas que assumiam a língua e as demais modalidades da vida cultural.” (SCHNAIDERMAN in PROPP: 1992, p. 06).

Propp desenvolve uma ampla e útil tipologia do cômico, fazendo um levantamento do estado da arte a partir de outras análises sobre o tema em questão, inclusive criando ou redefinindo conceitos e categorias de estudos marcos sobre o assunto, como o de Henri Bergson. No capítulo destinado a explicação da metodologia de *Comicidade e Riso*, Propp diz que:

> “Para resolver o problema da comicidade não podemos nos limitar à obra dos clássicos e aos melhores exemplos de folclore. Foi necessário conhecer a produção corrente das revistas humorísticas e satíricas, incluindo-se os folhetins publicados em jornais. As revistas e a imprensa refletem a vida cotidiana, que, como a arte, está dentro do âmbito de nossa atenta pesquisa” (PROPP: 1992, p. 17).

Falar dos diferentes tipos de manifestações gráficas do *Pasquim* requer também uma variação das diferentes formas como são desenvolvidos os desenhos e elementos humorísticos no jornal. O estudo de Propp contribui para fornecer elementos para essa finalidade. Para isso, é importante salientar que os diversos tipos de desenho carregam um determinado gênero do riso e, portanto, *um tipo* de cômico, segundo o autor. “Diferentes aspectos de comicidade levam aos diferentes tipos de riso (...)” (PROPP: 1992, p. 24). No caso do cômico, quase sempre - ele defende -, levam ao riso de zombaria. Dentre todos os tipos de riso, o riso de zombaria se sobressai em linguagens como a caricatura, por exemplo. Para explicar é importante caracterizar esta tipologia.

No subtópico anterior, lembrando, foram enumerados - na tentativa de distinguir as variedades de formas de humor - *seis diferentes tipos de riso.* Propp os caracterizou assim (1) o riso de zombaria, (2) o riso bom, (3) O riso maldoso ou riso cínico; (4) O riso alegre, (5) O riso ritual e (6) O riso imoderado.

(1) Riso de zombaria: Permanentemente ligado à esfera do cômico. Também caracterizado como derrisão, ridicularização, escárnio. A sátira, por exemplo, como arte literária, é uma manifestação estética que contribui para este tipo de riso. Para o autor, é o riso mais comum no cotidiano. É possível rir do homem em quase todas suas manifestações. Rosto, silhueta, movimentos. A comicidade dos raciocínios, quando a pessoa ou personagem

do cômico aparenta pouco senso comum. O caráter do homem e sua vida moral, suas aspirações desejos e objetivos. O que ele diz, diferente de quando ele permanecia calado. Tanto a vida física quanto a moral do homem são alvos deste gênero de riso.

Por sua ampla expressividade, este gênero pode ser dividido em outras 12 formas do cômico, descritos adiante como forma de localizar, identificar, analisar e demonstrar suas ocorrências nas caricaturas, charges, cartuns, fotografias de humor, fotonovelas, capas, tipografia criativa e em outras manifestações gráficas do jornal *Pasquim*. As divisões das formas do cômico do riso de zombaria são: (1.a) *a natureza física do homem*; (1.b) *a comicidade da semelhança*; (1.c) *a comicidade das diferenças*; (1.d) *o homem com aparência de animal*; (1.e) *o homem-coisa*; (1.f) *a ridicularização das profissões*; (1.g) *a paródia*; (1.h) *o exagero cômico*; (1.i) *o malogro da vontade*; (1.j) *o fazer alguém de bobo*; (1.k) *os alogismos* e (1.l) *a mentira*.

(1.a) *A natureza física do homem*: "A comicidade não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do [homem] (...). Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual." (PROPP: 1992, p. 46). Numa reflexão em que este riso se aproxima da proposta do *Pasquim*, Propp descreve anda que "o riso é uma arma de destruição. Ele destrói a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio" (PROPP: 1992, p. 46).

(1.b) *A comicidade da semelhança*: Sua comicidade não se baseia apenas na semelhança, salienta Propp, mas igualmente no contraste. "A comicidade aumenta à medida que figuras absolutamente parecidas começam a brigar e a xingar-se". (PROPP: 1992, p. 57) Para exemplificar, Propp cita o exemplo dos clowns, ou palhaços.

(1.c) *A comicidade das diferenças*: "Toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torna-la ridícula" (PROPP: 1992, p. 58) Em síntese, reproduz Vladímir Propp, a partir de uma reflexão de Iurêniev, o riso da diferença é provocado pelas faltas de correspondências, que revelam desvios de norma.

(1.d) *O homem com aparência de animal*: Riso suscitado em determinadas condições. Quando um animal tem uma aparência que lembra, no aspecto exterior, certas qualidades negativas do homem.

(1.e) *O homem coisa*: Representação que se torna cômica quando o homem é comparado a uma coisa, ou objeto, comicidade semelhante à do homem com aparência de animal.

(1.f) *A ridicularização das profissões*: representada sobretudo a partir de manifestações externas das profissões, privando-as de seu conteúdo. “A tarefa de representar uma atividade qualquer do ponto de vista cômico ou satírico é mais fácil se essa mesma atividade em si não requer uma tensão mental especial, e toda a atenção se dirige apenas às suas formas exteriores”. (PROPP: 1992, pp. 79-80)

(1.g) *A paródia*: É interessante a diferenciação entre paródia e a caricatura. Ambas se assemelham, mas há diferenças. Para Propp a paródia nem sempre contém um exagero, que é próprio da caricatura. Entretanto, a caricatura contém, algumas vezes, um tipo de paródia. Como descreve Massaud Moisés o intuito da paródia é “ridicularizar uma tendência ou estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante” (MOISÉS: 2005, p. 340). Ou seja, em casos em que a ridicularização tenta imitar com exagero determinadas situações ou pessoas que se tornam padrão hegemônico, a caricatura carrega consigo características da paródia. Para Propp, a paródia, em síntese:

> “Consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criada por ela no mundo material. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás só existe o vazio” (PROPP: 1992, pp. 84-85).

(1.h) *O exagero cômico*: ele existe quando desnuda um defeito, avalia Propp. É possível, descreve o autor, encontrá-lo em três manifestações: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura, Vladímir Propp salienta, sempre deforma o objeto alvo, pessoa ou situação, que é representado.

> “A melhor definição da essência da caricatura foi dada por Puchkin. Gógol informa a respeito: ‘Ele sempre me dizia que nenhum escritor tinha ainda o dom de saber pôr a nu a trivialidade da vida de modo tão evidente, de saber descrever com tal força o homem comum de modo que todos aqueles detalhes que escapam aos olhos surgissem claramente à vista de todos”. (PROPP: 1992, p. 89)

Propp anuncia aqui que a caricatura – vista não apenas do ponto de vista gráfico, como ficou popularizada na contemporaneidade, mas também do ponto de vista literário, da narrativa escrita - é parte do cômico como exagero, mas não se deve ficar resumida apenas a esta concepção. Na construção da imagem cômica de zombaria, muitas outras das formas aqui descritas podem surgir, como demonstram as caricaturas, charges, cartuns, tirinhas de humor, fotografias satíricas, fotonovelas, capas, tipografia criativa e demais manifestações de humor gráfico no *Pasquim*, analisadas adiante. Por ser ponto central da discussão desse trabalho, o conceito de caricatura como expressão visual terá um desdobramento maior neste capítulo.

Além da caricatura, no exagero cômico, há também a hipérbole. Para Propp, a hipérbole é uma variedade da caricatura. Na caricatura, salienta, há o exagero do pormenor. Na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula apenas quando ressalta as características negativas e não as positivas. (PROPP: 1992, p. 90).

Por fim, na caracterização do exagero cômico, há o grotesco. Para Propp, o exagero do grotesco é característico por conferir um caráter fantástico à determinada imagem ou obra. Elas não são encontradas na natureza e na sociedade, daí suas características de fantasia e artificialidade.

(1.i) *O malogro da vontade*: são reveses em diferentes graus, contrários às intenções dos sujeitos em suas ações. Vale dizer também que nem todo malogro é risível, principalmente quando se trata de algo que resulta numa tragédia. “Quando às pessoas acontecem pequenos reveses, quando elas de repente apanham uma chuva forte, ou deixam cair seus pacotes, ou o vento carrega o chapéu, ou tropeçam e caem os presentes riem.” (PROPP: 1992, p. 93). Propp diz que esse riso tem algo de maldoso, já que seu caráter depende do grau da desgraça, e aqui pessoas diferentes vão ter reações diferentes. Uns riem e outros correm para ajudar. Assim como as duas coisas podem acontecer ao espectador: rir e ajudar ao mesmo tempo.

(1.j) *O fazer alguém de bobo*: Muito comum na literatura satírica. Assim como em alguns casos do malogro da vontade, quando o revés não é provocado pelo próprio sujeito, mas por outra pessoa, nestas situações há a presença de mais de uma pessoa. Comum na literatura satírica, o humorismo de fazer alguém de bobo geralmente revela o desenvolvimento de um conflito, de uma intriga, de uma briga.

(1.k) *Os alogismos*: Para Propp, talvez essa seja a forma mais comum de comicidade: a incapacidade de juntar causas e efeitos:

> “Nas obras literárias, assim como na vida, o alogismo pode ter dupla natureza; os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas. Porém, olhando-se com maior atenção, ver-se-á que tal subdivisão tem motivo apenas aparente. Ambos os casos podem ser reduzidos a um só. No primeiro estamos diante de uma concentração errada de idéias que se expressam em palavras e estas palavras fazem rir. No segundo, uma conclusão errada que não se expressa por palavras, mas se manifesta em ações que são motivos de riso”. (PROPP: 1992, p. 107)

Pode-se entender o alogismo cômico como um mecanismo onde o pensamento prevalece sobre o conteúdo, contanto que não tenha conseqüências trágicas, mas sim que mostrem, geralmente, a inconsistência do raciocínio sobre a realidade prática e sensível aos observadores ou espectadores.

(1.l) *A mentira*: Para Propp, há dois tipos de mentira na comicidade: a que um impostor procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade. E no segundo tipo, o impostor não pretende enganar a quem ouve, mas apenas divertir. A mentira enganadora, diz Propp, nem sempre é cômica. Para que ela seja, é preciso que ela não tenha conseqüências ruins ou mesmo trágicas e deve ser de pequena monta. Se ela não for desmascarada, ela também não pode ser cômica.

Além destas 12 formas cômicas do riso de zombaria, Propp trata também do uso de alguns instrumentos lingüísticos da comicidade e da construção de caracteres cômicos, tendo a caricatura como modelo de construção não apenas nas artes literárias, como também nas visuais.

Entre os instrumentos lingüísticos da comicidade, Propp caracteriza o calembur ou trocadilho, o paradoxo ou as tiradas e a ironia. Calembur vem do francês *calembour* e significa argúcia, ou seja, é um jogo de palavras parecidos no som e diferentes no significado, o que dá possibilidade de interpretações equivocadas, por vezes contraditórias, causando o riso. De acordo com Propp, essa definição é boa, mas insuficiente, importando no calembur, sobretudo, a anulação do discurso do interlocutor, como forma de mostrar sua inconsistência. Neste sentido, o calembur serve para aniquilar e demolir o argumento do interlocutor, como afirma Propp:

> "A capacidade de encontrar e de aplicar rapidamente o sentido estrito e concretamente literal da palavra e de substituir por ele o mais amplo e geral que está na mente do interlocutor constitui um tipo de argúcia. A argúcia requer certo talento. Tchernichévski define a argúcia como sendo uma aproximação rápida e inesperada de dois objetos" (PROPP: 1992, p. 122)

Semelhante ao calembur, situa-se o paradoxo, sentenças em que o predicado contradiz o sujeito ou a definição do que está para ser definido. Há os paradoxos involuntários e os intencionais. A comicidade dos involuntários está geralmente em algum alogismo implícito. Os intencionais, defende Propp, levam a rir se a contraposição é inesperada. Os paradoxos que manifestam derrisão, ou seja, escárnio, zombaria, enfim, tem geralmente função satírica.

Por fim está a ironia. Propp a descreve da seguinte forma:

> "Próxima do paradoxo está a ironia. Sua definição não apresenta muitas dificuldades. Se no paradoxo conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade, na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade" (PROPP: 1992, p. 125)

Quanto aos caracteres cômicos, é importante salientar o raciocínio de Vladímir Propp, ao afirmar que eles, em sentido estrito, não existem. Na realidade, eles são criados por artifícios da linguagem, do discurso, representados comicamente da mesma forma em que se criam os efeitos cômicos. Propp argumenta que:

> "(...) Aristóteles dizia que a comédia representa as pessoas "piores do que elas são". Em outras palavras, para criar caracteres cômicos é necessário certo exagero. Examinemos os caracteres cômicos da literatura do século XIX, não é difícil verificar que eles são construídos de acordo com o princípio da caricatura. A caricatura, como já vimos, consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumenta-la até que ela se torne visível para todos. Na descrição dos caracteres cômicos se escolhe uma propriedade do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigido a ela. Hegel define a caricatura de um caráter nos seguintes termos: 'Na caricatura, um dado traço é

> extraordinariamente aumentado e se apresenta como característico levado ao excesso'" (PROPP: 1992, p. 134)

Por fim, vale dizer que nem todas as personagens cômicas são negativas, necessariamente. Existem personagens que fazem rir justamente por causar simpatia, empatia e identificação com o seu leitor, espectador ou observador.

(2) **O riso bom:** Apesar de ser o riso de zombaria o mais encontrado na arte, como diz o próprio Vladímir Propp, existem outros tipos de riso. A diferença geral entre eles, já foi dito, mas se deve repetir, está justamente na presença ou na da "derrisão", dividindo os risos em dois grandes grupos, os com ou sem este elemento. Propp salienta que:

> "(...) [Este tipo de] riso é possível apenas quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios e não provocam repulsão. Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva ou da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. As pessoas assim perdoamos facilmente suas falhas" (PROPP: 1992, p. 152)

Este tipo de riso na maioria dos casos está acompanhado de um sentimento de cordialidade e empatia, de condescendência com o sujeito objeto do riso.

(3) **O riso maldoso. O riso cínico:** Oposto do riso bom. No riso bom, como foi dito, os pequenos defeitos de quem gostamos ou amamos só embasam seus lados positivos e atraentes. Eles são desculpados pelo espírito de fraternidade.

> "No riso mau os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência. Deste riso, em geral, riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que vêem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misantropos que por trás das manifestações exteriores das boas ações haja realmente alguma louvável motivação. (...) Os homens generosos ou dotados de uma sensibilidade superior são para eles uns tolos ou uns idealistas sentimentais que só merecem o escárnio. À diferença dos outros tipos de riso vistos até agora, este não está ligado

> nem direta nem indiretamente à comicidade. Este riso não suscita simpatia". (PROPP: 1992, p. 159)

Vale lembrar que este riso pode ter tratamento cômico na construção artística, mas ele está, por si só, fora do âmbito da comicidade. Ele está próximo do riso cínico, aproximando-se dele. Um e outro se originam de sentimentos ruins. O riso maldoso está ligado a defeitos falsos e o cínico é relativo ao sentimento de prazer pela desgraça alheia.

(4) **O riso alegre:** É o riso das pessoas alegres por natureza. Ele pode surgir de pretextos aparentemente insignificantes, que pode até mesmo não ter nenhuma causa aparente. É o riso, como realmente alegre, vivificador. O escritor russo Turguêniev, autor de *Ásia* e *Pais e Filhos*, o caracteriza como "o melhor riso do mundo".

(5) **O riso ritual:** É característico pela obrigatoriedade. Em alguns ritos primitivos relativos à fertilidade, por exemplo, salienta Vladímir Propp, o riso ritual era obrigatoriedade, assim como em alguns casos era obrigatório o choro, independente de o sujeito sentir ou não dor.

(6) **O riso imoderado:** É característico pela sua intensidade. Os demais risos, percebe Propp, são invariáveis. Entretanto, lembra, ele tem gradações que vão desde o sorriso fraco até o estouro ruidoso de uma risada desenfreada. Propp lembra o riso carnavalesco de François Rabelais, analisado por Bakhtin em *Cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais* (1987). Por isso ele chama esse riso de "rabelaisiano". A condenação a esse tipo de riso é comum das classes chamadas "aristocráticas", por isso seu caráter de preconceito social:

> "[Essa condenação] é característica daquela camada de pessoas que sabem e nunca souberam o que é uma fome longa e terrível. Pois justamente a uma fome prolongada e à subalimentação eram condenados os camponeses de todos os países europeus, especialmente na Idade Média e nos séculos sucessivos. Do ponto de vista destas camadas sociais, comer e beber à saciedade, até empanturrar-se a ponto de perder os sentidos, sem respeitar limites de espécie alguma, não apenas era inconveniente, mas era até considerada uma coisa boa". (PROPP: 1992, p. 167).

Desta forma, estão descritos aqui os seis gêneros do riso, com destaque para o riso de zombaria e suas características intrínsecas, suas modalidades e suas formas do cômico. Não é

um esgotamento das possibilidades de riso, como foi dito, mas uma contribuição dada pelo autor russo para identificar manifestações que caracterizam formas diferentes de rir e fazer rir. Elas se dão através do uso da linguagem, que não é apenas verbal e escrita somente, mas pode ser apropriada, no caso do riso de zombaria, e até mesmo dos cinco outros tipos de riso, para outras linguagens, como a visual, a sonora e a audiovisual. Entretanto, ressalta Vladímir Propp, o riso de zombaria prevalece na arte.

Na análise do jornal *Pasquim*, será tentado constatar a ocorrência desta variedade de formas de cômico do riso de zombaria, dentro do contexto histórico, social, cultural e político da ditadura militar de 1964, descrito no primeiro capítulo, fazendo um paralelo com a linguagem gráfica da caricatura e de outras manifestações visuais como construções artísticas e estéticas que possibilitem essa expressividade. Essas linguagens e manifestações serão descritas agora.

2.2. Imagens: projeto gráfico, desenho de humor e fotografia de humor

É quase um lugar comum, ao nos remetermos à contemporaneidade, dizer, dentre outras coisas, que vivemos em uma "civilização das imagens". Essa afirmação, polêmica para alguns[30], mas designada por inúmeras outros na era da internet; das imagens fixas e em movimento; da fotografia, do cinema e da televisão; dos fotoblogs e dos *sites* de vídeos amadores e populares; da difusão em massa da publicidade; dos outdoors nos espaços urbanos; da arquitetura e do *design* contemporâneos; das publicações editoriais e gráficas - aponta para os primórdios da multiplicação dos produtos visuais, com o advento da tipografia no século XV e, de um modo mais incisivo, com a fotografia no século XIX, quando a imagem passou a fazer parte mais difundida e progressivamente da comunicação de massas.

Tudo isso contribuiu para a constituição de uma cultura de massas que se disseminou nos imaginários coletivos e nos debates políticos dos espaços públicos midiatizados e mediados do século XX em diante, caracterizados hoje, principalmente, pela convergência da

[30] Autores que discordam dessa afirmação dizem que não vivemos numa "civilização das imagens", mas numa espécie de "radicalização da civilização do verbal e da escrita". O próprio Roland Barthes, por exemplo, diz que "nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita" (BARTHES: 1997, p. 12)

imagem, do som e do texto, marcando essa nova etapa da civilização e contribuindo na formação das culturas nacionais modernas, como as latino-americanas (MARTÍN-BARBERO: 2001, pp. 240-259). Entretanto, como conseqüência histórica, essa mudança aconteceu por conta de modificações nas mentalidades e nos hábitos das relações dos homens e mulheres com as culturas e com os objetos que contribuem para a disseminação e compartilhamento destas. A imprensa foi um destes objetos.

A abordagem do desenho gráfico no *Pasquim*, um jornal que tem a imagem como elemento constitutivo fundamental de seu projeto editorial, remete-se conjunto que compõe o universo visual e formador da página impressa do tablóide humorístico carioca: a caricatura, a charge, o cartum, as fotografias de humor, além da própria tipografia, que será chamada aqui de tipografia criativa.

Na representação dos desenhos do *Pasquim*, as imagens dialogam com os textos, ancorando-os ou por eles sendo ancoradas, usando um termo de Roland Barthes, por razões que vão da escolha do estilo passando pelo enquadramento e pela composição à edição, dependendo do caso. São exemplos significativos hoje revistas como a *Trip*, e jornais como o *Correio Braziliense*, de Brasília, *Folha de S. Paulo* e *O Povo*, do Ceará, e outros projetos gráficos de *designers* gráficos contemporâneos, como os de David Carson e os de Mário Garcia.

Propõe-se aqui uma metodologia híbrida para análise das imagens, com elementos da semiologia de Roland Barthes e estudos de elementos compositivos do desenho de humor e dos quadrinhos, presentes nos trabalhos de Will Eisner, além dos estudos de Joaquim da Fonseca e de outros inúmeros autores. A utilização de uma bibliografia pertinente a estes temas ajuda a compreender como se dão esses processos de significação dos elementos constituídos pela imagem no *Pasquim* e sua relação com o projeto político-editorial, que resulta em sua identidade como veículo de comunicação da chamada imprensa alternativa das décadas de 1960 a 1980. Para isso, dedicar atenção à análise e ao estudo do desenho gráfico e da fotografia de humor, como instrumentos de significação e construção de sentidos, é importante na compreensão posterior da dimensão dos aspectos gráficos na constituição editorial do tablóide humorístico carioca *Pasquim*.

2.2.1 Elementos para uma análise da imagem

A invenção da tipografia, a difusão e a popularização dos tipos móveis no ocidente por Johann Gutenberg no século XV trouxeram à civilização ocidental uma nova relação com o impresso, primeiramente com o livro, que era reproduzido até a Idade Média pelos monges copistas, depois com a universalização da imprensa. A reprodução deixou de ser lenta e penosa, com a cópia de cada exemplar, como lembra Emanuel Araújo na *A Construção do Livro* (ARAÚJO: 2000, p. 44), e Donis A. Dondis em *Sintaxe da Linguagem Visual* (DONDIS: 2007, p. 205), e passou a ser rápida e em série. Isso contribuiu para a consolidação no futuro do jornalismo impresso, principalmente com a alfabetização crescente entre os povos europeus a partir do advento do pensamento iluminista e, posteriormente, com as revoluções industriais, constituindo assim uma das características fundamentais da modernidade.

A fotografia, que teria seu reconhecimento e difusão a partir dos franceses Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, a partir de 1826, iria se tornar, de 1888 em diante, produto de consumo, com as primeiras máquinas populares chamadas “câmeras de caixão” e com os filmes de rolo. Essa nova invenção iria possibilitar outras invenções, como o cinema, que evoluiria de seu formato analógico para o digital no século XXI. Daí em diante - popularizada como meio de comunicação e informação - possibilitaria uma convergência de linguagens e seria rotina no cotidiano das pessoas. O professor Juarez Bahia lembra os tempos do início da evolução do fotojornalismo:

> “Depois do impacto inicial da sua reprodução no veículo de comunicação de massa [jornal], a fotografia alcança o apogeu no jornalismo ilustrado dos anos 20 [do século XX] em diante. Nesse percurso a fotografia jornalística torna-se um dos aspectos técnicos mais relevantes da informação contemporânea, na medida em que o fotógrafo ao captar a imagem a combina com uma referência verbal, transmitindo ao leitor com eficiência a expressão do acontecimento.” (BAHIA: 1990, p. 129)

Tomadas estas características essenciais - a difusão da tipografia de Gutenberg e o advento da fotografia jornalística – como elementos constitutivos do jornal impresso-, pode-se afirmar que a imprensa é, sobretudo, imagem. A relação entre o leitor e o texto impresso é visual. A relação com a imagem impressa se dá através do dispositivo do olhar, da visão. Este

olhar percebe – vale-se aqui de um raciocínio próximo ao de Jacques Aumont (AUMONT: 1993, pp. 136-137) - tanto um espaço concreto - real, físico, manuseável - no caso do objeto jornal como o *Pasquim* -, produto do *design* e da ergonomia, com sua materialidade, significativo - como um espaço representado - abstrato, simbólico, contextual, imaginado, significável. Essa relação se assemelha a de Roland Barthes no seu texto *A Retórica da Imagem*, ao dividir a análise da imagem em duas características ou dois momentos essenciais: o denotativo e o conotativo. Para a descrição destes conceitos é importante uma situação das propostas metodológicas de análise da imagem neste trabalho a partir de um outro relativamente análogo.

Em um interessante estudo sobre a representação do ex-presidente João Goulart e do golpe de 1964 no Brasil, visto através das caricaturas publicadas em jornais da época, o historiador e professor da UFMG Rodrigo Patto Sá Motta aponta uma proposta semelhante à desta dissertação. Assim como Motta, parte-se aqui da semiologia como metodologia de análise das imagens, ou disciplina de análise, capaz de ajudar a compor o corpo teórico para a análise da caricatura como gênero imagético. Ele se vale também da iconologia, e aqui o papel desempenhado pelos conceitos de estereótipos e de simbolismos visuais nos quadrinhos, desenvolvidos em certa medida por Will Eisner, no livro *Narrativas Gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*, contribuem com papel semelhante, sem esgotar e se aprofundar demasiadamente - é importante salientar - as possibilidades metodológicas e pressupostos teóricos destas duas disciplinas (semiologia e iconologia), mas perfazendo um percurso próprio. Aqui, assim como no trabalho de Patto, com suas diferenças, é claro, menciona-se algumas das categorias interessantes e importantes que forneçam arcabouço capaz de entender o papel da imagem de humor no jornal humorístico carioca *Pasquim*.

Um dos mais lidos estudiosos dos sistemas de signos na atualidade, que reconstituiu em seus trabalhos o nome da disciplina em questão, Ronald Barthes refaz a linha iniciada pela "semiologia" de Ferdinand de Saussure, e não a de Charles Sanders Peirce, que desenvolveu a "semiótica". Ou seja, para Saussure, mais do que a uma *filosofia da linguagem*, proposta e desenvolvida por Peirce, a preocupação é com a *lingüística como nova ciência*, que contribuiu no desenvolvimento do Estruturalismo, principalmente na França.

Autor de *Curso de lingüística geral*, Saussure tinha como preocupação, no início do século XX, a lingüística como ciência autônoma, o que fez com que ele expusesse pressupostos que contribuíram para a criação da semiologia. A discussão das dicotomias para a linguagem verbal e escrita, como: entre língua e fala; entre significado e significante; entre

sincronia e diacronia; e entre paradigma e sintagma, são algumas das contribuições de Saussure para o estudo dos fenômenos da comunicação, principalmente verbal, mas que foi incorporado posteriormente para outras linguagens, por estudiosos como Roland Barthes, por exemplo.

Barthes, semiólogo e estruturalista francês, que atuou principalmente na segunda metade do século XX, não se detêm - como fez Saussure - apenas à linguagem verbal e escrita, mas incorpora em seus estudos o universo de significação de uma forma geral, não só das imagens - também dessas – como também de ampla estrutura da vida social. Como o que nos interessa em Barthes é o seu estudo da *semiologia da imagem*, como forma de dar condições para análises do discurso visual do jornal *Pasquim*, mas sem deixar de ver sua relação com o contexto histórico, político e cultural que o constitui, aqui a discussão irá se deter em torno dessas reflexões que "fundam as balizas para uma semiologia da imagem", como afirmou Martine Joly (JOLY: 2003, p. 142).

Esta reflexão gira, direta ou indiretamente, em torno do texto *A retórica da Imagem*, artigo publicado no Brasil na coletânea de textos *O óbvio e o obtuso* (BARTHES: 1990, pp. 27-43) e em *Elementos de Semiologia*. A partir da análise das imagens por Roland Barthes, com a análise da cultura e da ideologia por John B. Thompson e dos estudos da comicidade serão fornecidos subsídios para uma interpretação das imagens de humor no *Pasquim* no contexto da ditadura militar de 1964.

Gemma Penn introduz o leitor aos estudos de Roland Barthes sobre a análise das imagens e suas origens nos estudos da linguagem verbal por Ferdinand de Saussure, em seu artigo *Análise Semiótica de Imagens Paradas*, reproduzido no livro *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*, publicado no Brasil através da editora Vozes. A autora afirma que "a semiologia provê o analista com um conjunto de instrumentais conceituais para uma abordagem sistemática dos sistemas de signos, a fim de descobrir como eles produzem sentido." (PENN in BAUER e GASKELL: 2002, p. 319). Ao lembrar as raízes da semiologia a partir da lingüística estrutural de Saussure, Penn lembra a dicotomia entre significante, ou imagem acústica, e um significado, ou conceito ou idéia.

> "Estas duas partes podem ser analisadas como se fossem entidades separadas, mas elas existem apenas como componentes do signo, isto é, em virtude de sua relação recíproca. Saussure inicia sua explicação sobre a natureza do signo afirmando que a língua não é uma nomenclatura. O significado não existe anterior, ou

> independentemente, da língua: não é simplesmente uma questão de colocar nela um rótulo. (...) Ademais, a relação entre os dois elementos é arbitrária, ou não motivada. Não há um elo natural, ou inevitável, entre os dois. (...) A língua é, pois, convencional, uma instituição social que o falante individual tem pouco poder para mudar. Do mesmo modo, embora de maneira mais controvertida, o conceito ao qual se refere um significante específico pode mudar" (PENN in BAUER e GASKELL: 2002, p. 320)

Seguindo raciocínio de Saussure, Gemma Penn situa as relações dicotômicas entre paradigma e sintagma, onde na construção da fala dentro de determinado universo lingüístico se compõem os termos que irão constituir forma e sentido às construções discursivas. O paradigma, ou conjunto associativo, são semelhantes sob um aspecto e diferentes sob outro. A relação e o valor que cada termo terá dependem do lugar que estes termos paradigmáticos têm no sintagma, ou seja, pelo conjunto de alternativas que podem substituí-los. Em frases, como a proposta por Penn no artigo citado, *O chapéu de Alice é verde*, *O paletó de Pedro não é amarelo* e *O pijama do vigário era azul*, cada associação que constitui cada uma das frases são sintagmas. Já os termos que têm uma semelhança entre si em meio as suas diferenças intrínsecas, como *chapéu*, *paletó* e *pijama*, para constituir *tipos de roupa*, são paradigmas. Por fim, dentro dessa linha de reflexão do texto verbal, conclui que:

> "Saussure propôs que o estudo do signo lingüístico seria parte de uma ciência mais ampla, que ele designou de semiologia: "a ciência que estuda a vida dos signos, no seio da vida social" (...) O sistema do signo lingüístico seria o modelo para a análise de outros sistemas de signos" (PENN in BAUER e GASKELL: 2002, p. 321)

No *Pasquim*, não há nem a predominância nem a contenção de signos verbais ou de signos visuais, já que os visuais e os verbais mantém certo equilíbrio de ocorrências no espaço jornalístico, com a participação dos jornalistas, desenhistas e dos jornalistas-desenhistas. As linguagens e os gêneros se complementam: visual, verbal e gêneros jornalísticos de humor, espécie de síntese dos dois primeiros. O que há é, portanto - diferente de outros jornais da época - uma importância para a imagem na constituição editorial do jornal carioca. Isto tendo como ponto central a imagem fixa dos desenhos de humor com suas características de linguagem, como: balões de fala, narrativas seqüenciais ou não, composição gráfica e outros elementos. Essa é uma característica da linguagem em suas referências aos signos não-

linguísticos, como a imagem, descreve Gemma Penn, ao discutir o que diz Roland Barthes a respeito da interpretação das imagens.

> "Barthes, no meu entender, fornece a explicação mais clara e mais útil dessa nova disciplina [a semiologia], com relação à análise de imagens. Enquanto Saussure criou um lugar especial para a lingüística dentro da semiologia, Barthes começa seus *Elements of Semiology* invertendo a relação. A semiologia contribui mais quando entendida como uma parte da lingüística, aquela parte que engloba *as grandes unidades de significação* do discurso. Embora as imagens, objetos e comportamentos possam significar e, de fato, significam, eles nunca fazem isso autonomamente: todo sistema semiológico possui sua mistura lingüística. Por exemplo, o sentido de uma imagem visual é ancorado pelo texto que a acompanha, e pelo *status* dos objetos, tais como alimento ou vestido, visto que os sistemas de signos necessitam a mediação da língua, que extrai seus significantes (na forma de nomenclatura) e nomeia seus significados (na forma de usos, ou razões)". (PENN in BAUER e GASKELL: 2001, p 321).

Ela afirma, ainda, seguindo Barthes, que ao invés de tratar isso como argumento filosófico, na relação entre pensamento e língua, é melhor tomá-lo como uma prescrição pragmática. "A postura pragmática não iria negar o potencial de significação do meio visual, mas iria argumentar que ele é unicamente ancorado, ou esclarecido, através do meio lingüístico" (PENN in BAUER e GASKELL: 2001, p. 322).

É partindo da análise da significação de uma imagem publicitária, que assim como a linguagem imagética da charge e do cartum, subdivisões da caricatura, é intencional, que Roland Barthes desenvolve o artigo *A retórica da imagem*. A distinção entre denotação e conotação é uma de suas maiores contribuições. Em relação às imagens, num primeiro momento, elas denotam uma mensagem, que é mais clara e de fácil interpretação pelo observador. Mais imediata. São os elementos da cena: as pessoas, os gestos, os objetos, o ambiente, as cores, as formas, a perspectiva. Como salienta Rodrigo Patto Sá Motta, seguindo Barthes, a conotação tem um nível mais profundo de observação:

> "A mensagem conotativa evoca sentidos e sensações subjetivas, e para tanto geralmente mobiliza representações simbólicas. Evidentemente, a faceta mais interessante e difícil do trabalho com as imagens é identificar o que elas conotam, e tal operação analítica não estará isenta de polêmicas. (...) Nas caricaturas encontra-se

> também algo já percebido por estudiosos em outros registros iconográficos: a justaposição entre texto e imagem. O texto que pode constituir legenda, título ou mesmo a fala dos personagens, cumpre a função de ajudar o espectador a identificar eventos ou personagens retratados. Os textos justapostos às caricaturas exercem a função que Barthes chamou de **ancoragem** [grifo nosso]. Eles servem de guia de leitura, dirigindo o olhar no sentido da compreensão desejada pelo autor" (MOTTA: 2006, p. 29)

Na definição de Barthes, os signos da mensagem "simbólica", cultural ou conotada são descontínuos, e dependem da abrangência da imagem, e ainda assim é um signo separado dos outros. (BARTHES: 1990, p. 38). Para uma compreensão das mensagens, deve-se, segundo Barthes, valer-se de uma espécie de léxico, que está imbuído na composição da imagem:

> "O que constitui a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma lexia (uma imagem) são variáveis segundo os indivíduos. (...) A diversidade das leituras não é, no entanto, anárquica, depende do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético); estes tipos de saber podem ser classificados em uma tipologia; tudo se passa como se a imagem se expusesse à leitura de muitas pessoas, e essas pessoas podem perfeitamente coexistir em um único indivíduo: a mesma lexia mobiliza diferentes léxicos." (BARTHES: 1990, p. 38)

Finalmente, numa reflexão semelhante à de Barthes, Jacques Aumont destaca, no livro *A Imagem*, que a grande questão da interpretação das imagens está em sua leitura, ou seja, na interpretação de seu sentido. Essa é a questão primordial. O autor destaca que a percepção direta da imagem não implica necessariamente em sua codificação, já que esta depende de fatores inseridos no tempo ou no espaço. Ou seja, é mais provável a um homem moderno, ou contemporâneo, entender o fato atual que passa numa fotografia de jornal (social, cultural e historicamente situada em um presente atual ou próximo), do que em um passado longínquo, num contexto alheio ao seu:

> "A abordagem semiológica, com sua distinção entre diferentes níveis de codificação da imagem, fornece uma primeira resposta a essa questão: em nossa relação com a imagem, diversos códigos são mobilizados, alguns quase universais (os que resultam da percepção), outros relativamente naturais, porém já estruturados socialmente (os códigos da analogia, por exemplo [...]), e outros ainda totalmente determinados pelo

> contexto social. O domínio desses diferentes níveis de códigos será desigual segundo os sujeitos e sua situação histórica, e as interpretações resultantes serão proporcionalmente diferentes" (AUMONT: 1993, p. 250)

A análise das imagens do *Pasquim* se valerá das tipologias e do "léxico social, cultural, histórico e político" propostos ao longo deste trabalho, claro sem esgotar as possibilidades de análise, mas se propondo ser um método viável e capaz de tentar compreender o papel do jornal no contexto da ditadura militar; dos movimentos da contracultura, das artes e da cultura dos anos 1960 e 1970; da imprensa alternativa; da esquerda festiva e do humor gráfico como expressão estética e de outras possibilidades que expliquem a conotação das imagens. Para isso, é importante caracterizar o conceito de projeto editorial-gráfico até detalhes das construções visuais que o caracterizam, em especial do desenho de humor, para finalmente definir as características destes para a análise do exemplo do jornal alternativo *Pasquim*, no próximo e último capítulo.

2.2.2. Projeto gráfico-editorial no jornalismo

A caracterização do *Pasquim* como "jornalismo gráfico", como definiu José Luiz Braga[31], o distingue de um jornalismo onde se dá importância, sobretudo, ao texto. Mas, do ponto de vista conceitual, todo jornalismo impresso moderno é gráfico[32], já que trabalha com métodos de impressões relativos às artes gráficas e a relação destas com o verbal escrito. Vale salientar que a imagem no *Pasquim* tem um peso discursivo tão grande quanto o texto. A ferocidade narrativa da imagem humorística e a apreensão quase sempre instantânea de seu significado como ferramenta de expressão simbólica são importantes como espaços de

---

[31] Braga destaca um fato curioso para ilustra bem essa relação interessante entre imagem e jornalismo no *Pasquim*. Na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, o tablóide humorístico não está classificado na seção Imprensa, mas em Arte. (BRAGA: 1991, p. 158),

[32] Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa no *Dicionário de Comunicação* caracterizam o termo **gráfico** no universo da editoração como sendo (1) O que diz respeito à grafia. (2) Relativo às artes gráficas. (3) Profissional de artes gráficas, especialmente quando vinculado à indústria gráfica. (4) Representação gráfica (por desenho, figuras geométricas ou recurso análogo) de fenômenos físicos, econômicos, sociais etc. (5) Aspecto visual de uma mensagem impressa ou visível por mídia eletrônica. (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 350)

discurso que expressem a contestação política e cultural de resistência contra-hegemônica do período.

Braga diz que o traço no *Pasquim* (diferente de jornais que são vistos acima de tudo a partir do texto), corresponde a um elemento de importância ao menos igual ao da palavra escrita: “no aspecto quantitativo, de superfície ocupada, e no aspecto qualitativo, enquanto veiculador de linguagem jornalísticas do semanário” (BRAGA: 1991, pp. 158-159). Isso o ajuda a distinguir de jornais da época que não tinham tanta preocupação com elementos visuais além dos caracteres tipográficos, da tipografia e da tipologia (isso quando havia uma preocupação com estes).

O *Pasquim* é um veículo que dá ênfase em sua composição comunicacional a soma de elementos como a tipografia, o desenho e a fotografia, como forma de dar identidade visual e possibilitar uma leitura diferenciada e, porque não dizer, dinâmica ao jornal. Para Rafael Souza Silva, autor de *Diagramação: o planejamento gráfico na comunicação impressa,* a contemporaneidade tem como marca a descoberta da linguagem e do discurso, e a consciência de que não há nada dizer natural: “Em nenhum lugar se admite o inocente. É um tempo terrível, e tudo tem significação. Até mesmo um discurso gráfico.” (SOUZA SILVA, 1983, p.39).

O projeto gráfico-editorial é a forma imagética que a linha editorial do jornal impresso assume como forma de sintetizar sua identidade, sua ideologia, suas posturas culturais, sua posição política, sua linha econômica e de outras naturezas se posicionando perante os leitores através da interseção entre os significados dos textos e das imagens. Desta forma, o veículo impresso se expressa através da linguagem visual, marcando sua posição dentro do espaço de discussão da opinião pública mediada e mediatizada na contemporaneidade, valendo-se de elementos gráficos para a construção da comunicação visual, tais como: tipografia, fotografia, infográficos, ilustração, desenho, caricatura e publicidade, construídos por meio dos elementos básicos que constituem a comunicação visual[33] (DONDIS: 2007, pp. 51-83) e pelas técnicas visuais ou estratégias de comunicação (DONDIS: 2007, pp. 131-160).

Isto se dá através da disposição destes elementos em espaços pré-determinados, com possíveis alterações, dos cadernos específicos, distribuindo as categorias jornalísticas,

[33] Os elementos básicos da comunicação visual, segundo Donis A. Dondis, são: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento.

separando ou fundindo os gêneros jornalísticos na mancha gráfica segundo critérios lógicos, editoriais e visuais. Rafael Souza Silva agrega a idéia de "dupla leitura" ao jornalismo impresso e a outros meios. Para ele:

> "O discurso gráfico é um conjunto de elementos visuais de um jornal, revista, livro ou tudo que é impresso. Como discurso, ele possui a qualidade de ser significável; para se compreender um jornal não é necessário ler. Então, **há pelo menos duas leituras: uma gráfica e outra textual** [grifo nosso]." (SOUZA SILVA: 1983, p. 39).

Um de seus pressupostos sobre discurso gráfico ajuda a compreender o *Pasquim* como um objeto que tem uma unidade entre forma e conteúdo. Rafael Souza Silva lembra que os avanços dos modernos meios de impressão, desde a imprensa tipográfica de Gutenberg até os meios contemporâneos, sempre ficaram dependentes do fator visual, e que hoje a simples visualização de uma peça qualquer reforça essa dependência. Isso causa impacto no observador e o leva a fazer primeiramente uma leitura gráfica do material impresso.

> "A partir daí o arranjo gráfico passa a atuar como discurso; e como discurso, possui uma linguagem específica e uma rede encadeada de significação. É preciso que os planejadores gráficos tenham consciência da importância dessa linguagem e o seu poder de manipulação." (SOUZA SILVA: 1983, p. 40)

A história do moderno *design* gráfico se confunde - como foi dito anteriormente - com a história da modernização da imprensa, com os avanços dos métodos de impressão, com a segunda Revolução Industrial e com a consolidação crescente da profissão de *designer*. Mas também, e isso é bastante relevante, com as revoluções *estilísticas* nas Artes Visuais, com seu *boom* e com sua raízes nas vanguardas das artes plásticas na primeira metade do século XX – Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Arte Abstrata, Art Nouveau, Surrealismo, Construtivismo, Arte Pop – o que se somando às escolas de artes e de *design*, com suas obras e influências – principalmente com a escola alemã Bauhaus e com a holandesa De Stijl, dentre outras – formam o mosaico que dará vazão aos estilos híbridos das artes visuais da segunda metade do século XX em diante. Para Allen Hurlburt, o *design* moderno seria a soma destes estilos e de outros acima, mas não teria uma definição precisa. Ele diz que além de questões como os

lemas “a forma obedece à função”, “menos é o mais” e a revitalização de fatores como formas, cores, dimensões:

> “Há outra razão que exemplifique a ausência de definição precisa do que seja design moderno. Numa época de aceleradas transformações, essa indefinição acaba por amoldar-se a cada novo desenvolvimento tecnológico – cada nova idéia que acaba de sair de uma prancheta é imediatamente comunicada ao mundo inteiro” (HURLBURT: 1980, p. 45)

A modernização dos projetos editorial-gráficos de jornais brasileiros, particularmente, deve bastante ao avanço dos meios visuais no século XX, mas principalmente, e isso é sempre ressaltado, à reformulação por Amílcar de Castro, Jânio de Freitas e Reynaldo Jardim do *Jornal do Brasil*, a partir dos anos 1950. Como ressalta Washington Dias Lessa, as condições econômicas da reforma do *JB* passam pela industrialização brasileira impulsionada por Getúlio Vargas, que deu condições infra-estruturais para que ela fosse possível, até a industrialização desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. No plano cultural, tem-se os movimentos concretistas e neo-concretistas, a construção de Brasília e seus significados modernizantes e modernizadores, além de movimentos como a Bossa-Nova:

> “A reforma do *Jornal do Brasil*, iniciada em 1956 e consolidada nos primeiros anos da década de 60, faz parte do conjunto de iniciativas que resultaram na implantação do jornalismo moderno no Brasil do pós-guerra. Possui, historicamente, caráter exemplar, não só pela qualidade do jornalismo desenvolvido, como também pela eficácia mercadológica das mudanças, medida pelos significativos aumentos de tiragem. Do ponto de vista da história do design no Brasil, também é um marco importante. A força e a consistência da nova caracterização visual do jornal evidenciam o papel estruturador que o raciocínio gráfico teve dentro da iniciativa propriamente jornalística” (LESSA: 1995, p. 17)

O *designer* gráfico norte-americano Richard Hollis, em seu livro *Design Gráfico: uma história concisa*, lembra que, durante os anos 1960, o design gráfico era visto como uma solução para problemas de comunicação:

> "Também era apresentado ao público nos veículos de comunicação de massa como algo semelhante à moda: preocupado em ter bom gosto, em ser moderno e ao mesmo tempo avançado. Como era uma arte visual, mas também verbal, atraiu o interesse dos acadêmicos, que começavam a perceber a importância social dos meios de comunicação" (HOLLIS: 2000, p. 193)

Os *designs* cubanos, psicodélico, alternativo e de protesto estão entre os mais representativos dessa época. O *Pasquim* surge em meio a todas essas experiências citadas até aqui, desde as vanguardas até o design do final da década de 1960. A abordagem da construção gráfica alternativa no jornalismo praticado pelo *Pasquim* remete à composição da página impressa e aos elementos constitutivos de seu universo gráfico: caricatura, charge, cartum, fotografias de humor, capas, fotonovelas, pôster dos pobres, tirinhas e a tipografia. Uma abordagem sobre a relação entre conteúdo e forma, que pode ser estendida à convergência entre discurso gráfico e discurso editorial, é defendida por Donis A. Dondis, ainda no *Sintaxe da Linguagem Visual*, esclarecendo que:

> "Na Comunicação Visual o conteúdo nunca está dissociado da forma. Muda sutilmente de um meio a outro e de um formato a outro, adaptando-se às circunstâncias de cada um, vai desde o design de um pôster, jornal ou de outro formato impresso, com sua dependência específica de palavras e símbolos, até uma foto, com suas típicas observações realistas de dados ambientais (...) Em cada um desses exemplos, e em muitos, muitos outros, o conteúdo pode ser basicamente o mesmo, mas deve corresponder a sua configuração, e, ao fazê-lo, proceder a modificações (...) em seu caráter elementar e compositivo." (DONDIS: 2007, p. 131)

Essa afirmação de Dondis é em parte procedente, mas em outro ponto de vista deixa de lado questões como a importância do estilo e da forma como significantes nos processos específicos e diversos de construção da imagem. Esses processos são dotados de particularidades que a imagem traz, como a questão da autoria, e não deve ser levado em seu sentido *stricto*, mas *lato*. Variados tipos de imagens, como a fotografia e o desenho, podem levar sentidos aproximados quanto ao tema, mas a forma como o produtor da imagem constrói essa visualidade modifica parte da percepção que se tem do tema, como realidades distintas nas formas de composição destes produtos visuais e até em seu entendimento.

Entretanto - e nisso há plena concordância com a autora, pelo discurso que a imagem carrega, como no caso do jornalismo do *Pasquim* - pode-se num jornal discutir assuntos e

temas semelhantes num mesmo espaço por diferentes jornalistas, autores ou artistas, o que caracteriza, por exemplo, a linha editorial plural de um jornal ou de uma revista. O projeto gráfico-editorial é uma forma de contribuir para a unidade editorial e de dar coerência visual ao espaço impresso. E é sobre os elementos que constituem a formação do projeto gráfico do *Pasquim* – seu estilo e sua forma, com discussão sobre seu formato, sua composição criativa e a organização do seu espaço gráfico que discutiremos adiante. Como já foi repetido aqui, a história do *Pasquim* e a análise dos seus desenhos de humor – objeto central de estudo deste trabalho – serão feitas no capítulo posterior. Entretanto, para situar estes desenhos dentro do universo gráfico e editorial do projeto do jornal, são importantes algumas considerações sobre seu estilo e sua forma.

2.2.2.1. Estilo e forma: noções para o *Pasquim*

O surgimento do *Pasquim* assinala um momento importante na história da imprensa de humor na segunda metade no século XX e dos meios de comunicação no país. Isso porque - assim como o *Jornal do Brasil* em relação à modernização do tratamento visual e gráfico, mas também sob outro ponto de vista, na medida em que os protagonistas, os públicos, a linha editorial, o tipo de imprensa e as linguagens são diferentes – representa uma inovadora forma de fazer humor e jornalismo. O *Pasquim* foi na imprensa alternativa[34] o mais influente representante do humor para o público adulto no pós-guerra.

Para avaliar o *estilo* no *Pasquim* é importante antes definir o que vem a ser esse conceito nas artes visuais. Luiz Antônio L. Coelho, doutor em Comunicação Social pela Universidade de Nova York, EUA, e professor da PUC do Rio, define estilo como o:

> "Uso sistemático de elementos ou técnicas, através de uma linguagem ou sistema simbólico, na produção de sentido. O estilo descreve as várias características que dão a uma coisa as qualidades que a separam de outras coisas do mesmo tipo. É um

[34] Seguindo levantamento feito por Bernardo Kucinski em *Jornalistas e Revolucionários*, os jornais de humor da imprensa alternativa até o ano de 1980 foram - por ordem de lançamento: Pif-Paf (RJ – 1964); A Carapuça (RJ – 1968); O Pasquim (RJ – 1969); Pato Macho (RS – 1971); Grilo (RJ – 1971); Balão (SP – 1972); o Bicho (RJ – 1975); Ovelha Negra (SP - 1976); Pingente (RJ – 1977); Pacotão de Natal (SP – 1978). Vale destacar que todos circularam com formato tablóide ou minitablóide, o que facilita a zona de visualização e o manuseio.

> elemento identitário individual, grupal ou relativo a períodos históricos ou épocas. Pode ser caracterizado como a maneira pela qual idéias ou elementos visuais são expressos, ou a maneira particularizada de exprimir pensamentos, emoções e sentimentos. O termo é usado também para referir-se a sistemas naturais e seus padrões, definidos como tal em razão de um comportamento regular. Estilo compreende o uso particularizado e sistemático de qualquer elemento textual da produção cultural: envolve, portanto, o uso peculiar da cor, enquadramento, textura, objeto etc." (COELHO: 2008, p. 35)

O projeto gráfico original do *Pasquim* é de autoria do publicitário e diretor de arte Carlos Prósperi (anexos 01 a 20). Ele esteve desde o início nas discussões que dariam origem ao semanário carioca, junto a Jaguar, Sérgio Cabral, Tarso de Castro e Claudius Ceccon. O jornal humorístico carioca é visto pelos jornalistas e leitores que viveram o período dos anos de chumbo como um dos mais importantes graficamente, mesmo diante dos "jornalões". A escolha do formato do *Pasquim* foi um ato do que se pode chamar "empreendedorismo" dos idealizadores, que tentaram fugir ao padrão Standard (32 cm de largura por 56 cm de altura) e decidiram pelo formato Tablóide (28 cm de largura por 32 cm de altura).

O temor da escolha partia de uma pesquisa entre jornalistas, destaca o cartunista e editor do *Pasquim* Jaguar, porque se acreditava que o leitor brasileiro não gostava do formato. Corria-se, portanto, um risco editorial. O próprio Jaguar comenta a ousadia de apostar no formato. "'Então vai ser tablóide', decidimos. Aliás, ninguém levava fé, achavam que seria mais um jornalzinho de bairro.", afirma o cartunista no prefácio da primeira das antologias do *Pasquim*. (JAGUAR: 2006, p. 08). O formato fez sucesso entre os leitores e ficou sendo, assim, mais uma marca gráfico-editorial do *Pasquim*, assim como a tipologia do título do cabeçalho *O PASQUIM*, em fonte *Invite Engraved*.

O estilo do *Pasquim* é bem equilibrado gráfico e visualmente. O jornal circulou em Preto & Branco, não se utilizando as demais cores - excetuando-se casos isolados e em algumas publicações da editora *Codecri* - mas sim tonalidades de cinza a partir da impressão reticulada em *offset*. Segundo consta no próprio expediente do nº 01, o jornal começou a ser impresso nas oficinas do jornal *Correio da Manhã*. Os temas comandam a disposição dos elementos segundo critérios variados, mas que orientam o leitor a uma leitura que passeia entre os títulos, os textos e os elementos imagéticos seguindo a prioridade editorial dos assuntos e na linha dos princípios consagrados da diagramação, da percepção e da

visualização, tais como: contrastes de tom e tamanho, equilíbrio, simetria e assimetria, dimensão e dos inúmeros outros que dão ao estilo suas características formais.

O espaço em branco ao longo da página na maioria das vezes não é tão explorado, além é claro das margens e do espaço da impressão. A disposição dos elementos busca compor a página de uma forma total, ocupando-a com material editorial gráfico. Mas isso não impede uma composição harmônica e equilibrada, inclusive plástica. Os desenhos e fotografias ajudam a possibilitar isso. E eles são os elementos fundamentais que, junto com o texto, compõem a essência estilística do *Pasquim* como produto do *design* gráfico e do jornalismo.

Como maneira de estabelecer uma comparação entre o *Pasquim* e os jornais da chamada grande imprensa da época - seus contemporâneos - Braga diz que:

> "Na maioria dos outros jornais pode-se dizer que a página, como um todo, tem pouca existência visual. É verdade que há sempre critérios de diagramação: a reunião de matérias obedece a critérios de assunto e de forma que dão uma unidade a cada página de qualquer jornal. Mas essa unidade é diluída por três razões. Uma é a acumulação de diversas matérias em uma folha. O leitor se volta em princípio para esta ou aquela matéria e tem a percepção da página, unidade ampla e vaga, como apenas o lugar em que se encontra o artigo que lhe interessa. A outra razão é a descontinuidade, o fato de que alguns artigos iniciados em uma página têm continuação na outra. Neste aspecto a página é suporte parcial, incapaz de conter integralmente as unidades de sentido que são os artigos. Um terceiro aspecto reforça os dois assinalados, no caso de jornais com formato maior que o tablóide: a relação entre o ângulo visual útil de leitura e a distância de conforto com que seguramos um jornal de formato maior impede que o olhar abranja a totalidade de uma página. Uma parte dela se dilui na visão marginal, ou então simplesmente o leitor é levado a dobrar ao meio o jornal para se oferecer uma leitura mais confortável" (BRAGA: 1991, p. 157)

O *Pasquim*, publicado em formato tablóide, possibilita em seu projeto visual-gráfico uma maior integração entre o espaço e as matérias, visual-gráficas ou textuais, defende Braga. As entrevistas, que ocupam mais de uma página, são geralmente os únicos casos em que as

matérias tem continuidade em páginas, mesmo não espelhadas.[35] Em casos de matérias menores, procura-se, observa José Luiz Braga, construir no jornal um espaço graficamente unificado. Uma página pode abrigar, então, várias matérias (um artigo, vários desenhos; mais de dois artigos com desenhos e publicidade, etc.). A superfície de cada componente é nitidamente delimitada pela diagramação. Portanto, conclui Braga que, no *Pasquim*:

> "(...) 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).

Estas características possibilitam o diálogo entre texto e imagem no semanário carioca, o que José Luiz Braga nomeia, como foi visto, *jornalismo gráfico*. Neste universo de imagens das páginas do *Pasquim*, um destaque é dado para o desenho de humor na composição das páginas: como elemento gráfico editorial, complemento ao texto ou reunião de elementos de linguagem gráfica. Vale destacar, mais uma vez, que o formato de jornais importantes da época, como *Opinião, EX*, *Versus*, *Coojornal* e *Movimento* era o mesmo do *Pasquim:* tablóide. O fato de grande parte dos jornais da imprensa alternativa ter esse tamanho, também contribuiu para a denominação da imprensa alternativa como "imprensa nanica".

2.2.3. Desenho gráfico e fotografia de humor

O *Pasquim*, como jornal de humor, pode ser sintetizado em sua forma por três linguagens ou expressões comunicativas: a palavra, o desenho e a fotografia. Cada um desses elementos, desses fenômenos, dessas formas de comunicação, juntos ou separados, constituíam a identidade visual do semanário carioca, e isso já foi repetido aqui. Mas é neste subtópico que irá se caracterizar o que vem a ser os fundamentos conceituais e teóricos dos elementos constitutivos do desenho e da fotografia de humor, incluindo o desenho em outras manifestações comunicacionais. Desta forma, no próximo capítulo, no estudo de caso, tentar-

[35] Segundo Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, espelhar é "publicar matéria editorial ou anúncio em página dupla (duas páginas contíguas) de jornal, revista, livro etc. Para se designar material publicado nessas condições diz-se espelhado ou em espelho." (RABAÇA e BARBOSA: 2002, P. 279)

se-á apontar essas manifestações no semanário *Pasquim*. São eles, definitivamente: a caricatura, a charge, o cartum, a tira cômica, a caricatura pessoal, a fotografia de humor, a fotonovela, a capa humorística, o pôster e o que aqui se decidiu chamar de tipografia criativa.

O termo "desenho" em português é derivado do verbo "desenhar" e tem vários significados correlatos, segundo os dicionários, que variam de um mais específico aos mais gerais. O conceito central é a representação de formas sobre superfícies, por meio de linhas, pontos e massas, com objetivo lúdico, artístico, ou técnico. Outra interpretação lexical importante é a que considera os aspectos não-cromáticos (desconsiderando o preto como cor) de boa parte dos desenhos. Segundo a mestra em design, Luciana Montenegro, desenho é:

> "Representação/ interpretação de temas concretos ou abstratos (do mundo material e mental dos homens) por meio de formas, linhas, pontos e manchas. Ato de gravar imagens em algum tipo de suporte, superfície, utilizando objetos, instrumentos, ferramentas e/ou partes do corpo humano, através de movimentos articulados em um plano (real ou virtual) que tornam visível uma totalidade espacial com um determinado equilíbrio" (MONTENEGRO, Luciana in COELHO: 2008, p. 28)

Luciana destaca ainda que estas representações dêem origens a objetos dos mais variados tipos e naturezas: artísticos, científicos, técnicos, terapêuticos, e possuem forma e conteúdo expressivos. Esses são determinados pelos caracteres dinâmicos ou estáticos do movimento visual articulado no espaço e possuem importância fundamental na confecção de linguagens específicas no universo das comunicações.

Segundo o estudioso em quadrinhos Antônio Luiz Cagnin, em sua definição na obra *Os Quadrinhos*, o desenho é constituído de elementos gráficos mínimos, em questão: ponto, linha e massa. Destacando a importância da "composição" como construção visual de representação e que agregue significado às figuras - tomando esses três elementos básicos – Luiz Cagnin explica que:

> "Esses elementos não podem ser tomados, pura e simplesmente, como unidades significativas ou representativas, porque são significantes apenas no conjunto realizado. Só no conjunto da figura, no contexto interno, é que um simples ponto ou traço, ou massa, pode, em vista de sua correlação e função composicional, representar alguma coisa, porque passa a ser figura. (...) Os três elementos gráficos

> do desenho diferem das palavras e das letras, unidades lingüísticas, porque tem uma forma aberta a qualquer representação" (CAGNIN: 1975, p. 61).

O desenho tem como característica a bidimensionalidade, ou seja, a representação visual através de um plano de duas dimensões que pode trabalhar com uma ilusão da tridimensionalidade através da soma de técnicas como textura, tonalidade, escala, perspectiva, dimensão etc, aliada a elementos como ponto, linha e forma (segundo Dondis) ou massa (segundo Cagnin). A construção das imagens, dos desenhos, a partir desses elementos caracteriza a composição.[36]

A definição do termo "desenho gráfico" distingue este dos demais tipos, como o desenho animado, o desenho arquitetônico e o desenho industrial, mas principalmente de um tipo característico do começo deste século XXI: o desenho digital. No desenho gráfico, que se remete aos métodos de reproduções gráficas, há um tipo de impressão, um contato, pode-se dizer, principalmente a partir da fixação das tintas nos meios materiais, ou, como se chama em impressão, com os suportes ou superfícies.

As técnicas de desenho gráfico podem se valer de distintos materiais. Entre os mais comuns estão o giz, o carvão, o lápis, o pastel, o creiom, a tinta e o pincel. Entre os sistemas de reprodução gráfica, ou de impressão, também é bastante variada, desde a litogravura, a rotogravura, o sistema *offset*, xerográfica, até a impressão em impressoras caseiras à jato de tinta ou à laser, baseadas tanto na impressão em Preto & Branco como nas cores da síntese subtrativa: ciano, magenta, amarelo e preto, como é o caso do sistema de impressão *offset*. Os suportes são os vários tipos de papéis, como os para as revistas em quadrinhos, para os jornais, ou mesmo outros materiais, como, por exemplo, o plástico, como é o caso da impressão de embalagens de produtos industriais.

No desenho digital, há a emissão das imagens desenhadas diretamente de uma fonte de luz, como é o caso dos monitores de imagem, baseados nas três cores básicas da síntese aditiva: verde, vermelho e violeta. Podem ser desenhos criados, tratados e/ou modificados em programas como os das empresas de *software Adobe* ou *Corel*, possibilitando assim manuseios variados em seus formatos e modificações inovadoras possibilitados pela

---

[36] Para um maior esclarecimento destas questões ver DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual.* 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

informática, como a colorização digital ou o uso de filtros. Esses desenhos podem ser reproduzidos graficamente, mas aí já passam a se valer dos princípios de impressão gráfica.

O que interessa aqui, por se tratar do tipo de desenho do jornal humorístico *Pasquim*, é o desenho gráfico e sua expressividade narrativa, o humor gráfico como categoria estética. Cada uma de suas manifestações, incluindo desde a caricatura propriamente dita até a fotografia de humor, que se utiliza de uma determinada metalinguagem que a aproxima da linguagem do desenho de humor. Partindo-se da caricatura como gênero de humor visual e gênero jornalístico, estas manifestações que estão presentes no *Pasquim* irão ser definidas agora, para serem explicitadas e localizadas na experiência do *Pasquim* em seus casos específicos, no próximo capítulo, no momento dedicado à análise.

2.2.3.1. A caricatura e suas características

Como linguagem visual e gráfica, forma e conteúdo, signo com denotação e conotação, significado e significante dentro do processo comunicacional, a caricatura impressa sempre fez parte do universo midiático desde suas origens. Desta forma, contribuiu e se somou, com o avanço das tecnologias e equipamentos, aos textos impressos, fotografias, imagens televisivas, radiofônicas, audiovisuais, meios analógicas, digitais ou de outras origens na construção do imaginário e do espaço público midiatizado, através da criação de formas simbólicas e na construção de sentido aos sujeitos imersos em diversos campos sociais. Por sua forma popular, baseada no desenho e no humorismo, quase lúdica, a caricatura sempre teve a possibilidade de atingir públicos de diferentes classes e posições sociais e culturais, tornando-se facilmente uma linguagem de massa, de fácil apreensão por grandes e diversificadas camadas da população, inclusive por pessoas não alfabetizadas.

As origens da caricatura no Brasil datam de 1837. O primeiro desenho satírico na imprensa do Brasil foi publicada no Rio de Janeiro, pelo desenhista Araújo Porto-Alegre, que retratava um político da época. Eram tempos do fim da Regência Una do Império, e o Regente Diogo Antônio Feijó havia renunciado ao cargo, instalando uma crise com inúmeras revoltas nas províncias pelo país:

> “Em 1837 produziu o que é reconhecido como a primeira caricatura brasileira: *A campainha e o cujo*, litografia com o desenho de um notável da Corte recebendo

> suborno. Como as caricaturas ainda não haviam chegado aos periódicos, elas eram vendidas de maneira avulsa nas ruas da então capital do Império" (JORNAL DA ABI: 2007, p. 04)

Dentre os grandes nomes da caricatura política no Brasil do século XIX estavam o alemão Henrique Fleuiss o abolicionista italiano Ângelo Agostini, criador da que é considerada hoje a primeira história em quadrinhos brasileira: *As aventuras de Nhô Quim*.

Na primeira metade do século XX, deve-se destacar J. Carlos, K.Lixto e Raul Pederneiras. O jornalista e cartunista Belmonte se imortalizou com seu personagem popular entre os anos 1930 e 1940, *Juca Pato*, um sujeito nacionalista e defensor dos fracos e oprimidos, que funcionou como arma desenhada contra os alemães na Segunda Guerra Mundial, o que teria despertado inclusive raiva no líder da propaganda nazista Goebbels, que considerou que Belmonte era pago pelos aliados ingleses e norte-americanos. *Juca Pato* é o nome hoje de um grande prêmio literário no país.

Deve-se lembrar também de Nássara, Mendez e dos desenhistas da revista *O Cruzeiro*, como Millôr Fernandes (que usava o pseudônimo Vão Gogo) e Péricles, criador do popularíssimo *O amigo da onça*, que se tornou tão conhecido no país que figurou até em paredes de botecos. Continuando o trabalho de Péricles, Carlos Estevão passou a desenhar *O amigo da onça* e foi responsável por criar desenhos que estivessem ligados à crítica de costumes, tipo de humor que diminuiria no início dos anos 1960, pela preponderância dos desenhos políticos:

> "Como figura do humor nacional, Carlos Estevão deve ser lembrado ainda porque, depois dele, a caricatura de costumes praticamente desapareceu das grandes revistas e jornais brasileiros, suplantada pela caricatura política. Teve uma sobrevida nas páginas de *O Pasquim*, com Ziraldo, Jaguar e Henfil. Ressurgiu nos últimos anos através da bem inspirada *Radical Chique* e seu correspondente masculino, o *Gatão de Meia Idade*, de Miguel Paiva, e nas geniais tirinhas que Angeli e Laerte, de São Paulo, mandam para alguns jornais do País." (LUSTOSA, Isabel in JORNAL DA ABI: 2007, p. 15)

Seria exaustivo lembrar tantos e variados nomes importantes da caricatura no Brasil. Esse trabalho, como foi dito, foi feito por estudiosos do assunto como Herman Lima e Joaquim da Fonseca. Eles foram lembrados aqui, sobretudo, como forma de apontar alguns

precursores do *Pasquim*, somando-se ainda caricaturistas consagrados nos anos 1950, como Millôr Fernandes e Fortuna, que inclusive integrariam a patota do jornal humorístico carioca, participando inclusive da primeira experiência com a imprensa alternativa, com o *Pif-Paf*. Entretanto, tão importante quanto refazer o percurso histórico é caracterizar o que vem a ser caricatura.

Quanto à origem do termo, a caricatura não deve ser vista, ao contrário do que se pode supor a primeira vista, necessariamente como deformação de características físicas, mas como uma linguagem que tende a colocar em evidência os modos de vida e o cotidiano de certos tipos humanos. Vários estudiosos que se dedicaram no país ao conceito da caricatura e se propuseram a estudar sua história têm em comum sua conceituação a partir da noção etimológica da palavra, que tem origem em uma derivação do verbo italiano *caricare* (carregar, sobrecarregar, com exagero). O termo foi usada pela primeira vez por A. Mosini em uma referência a uma coleção de gravuras *ritratini carichi* (retratos carregados) lançada em 1646 pelos irmãos Agostini e Annibale Carracci, com sátiras sobre figuras humanas das ruas de Bolonha.

Hoje, em sua diferenciação com o retrato desenhado, por exemplo, quando há uma alusão à caricatura fala-se de um gênero de desenho de humor e em certos casos jornalístico, de uma manifestação gráfica e visual particular, com especificidades próprias e subdivisões: a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos e o desenho animado de humor. Trata-se então de uma manifestação simbólica, de uma linguagem que evidencia de forma cômica, satírica, burlesca, humorística, enfim, aspectos da fisionomia ou do comportamento da personagem ou situação caricaturada.

No *Dicionário de Comunicação*, Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa caracterizam o termo de duas formas. Um dos conceitos trata a caricatura como a arte de caricaturar, uma designação geral e abrangente da caricatura como forma de arte que se expressa através do humor e que tem suas subdivisões, como: a charge, o cartum, o desenho de humor etc. O outro faz uma alusão à caricatura como representação. Neste caso, Rabaça e Barbosa definem caricatura como:

> “Representação da fisionomia humana com características grotescas, cômicas ou humorísticas. A forma caricatural não precisa estar ligada apenas ao ser humano (pode-se fazer caricatura de qualquer coisa), mas a referência humana é sempre necessária (...) Entre as outras formas de arte, a caricatura apresenta a peculiaridade

> de ter um objeto específico: o artista estará realizando uma caricatura sempre que sua intenção principal for representar qualquer figura de maneira não convencional, exagerando ou simplificando os seus traços, acentuando de maneira despropositada um ou outro detalhe característico, procurando revelar um ponto não percebido, ressaltar uma má qualidade escondida, apresentar uma visão crítica e quase sempre impiedosa do seu modelo, provocando com isso o riso, a mofa ou um momento de reflexão no espectador" (RABAÇA e BARBOSA: 2001, p. 106)

Joaquim da Fonseca - no livro *Caricatura: a imagem gráfica do humor* - destaca que o papel da caricatura no campo das artes visuais é o mesmo que o da sátira e do burlesco na literatura. Segundo Joaquim da Fonseca, pode-se dizer que caricatura é:

> "(...) a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco. É um desenho que pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou fato. Na maioria dos casos, uma característica saliente é apanhada ou exagerada. Geralmente a caricatura é produzida tendo em vista a publicação e com destino a um público para quem o modelo original, pessoa ou acontecimento, é conhecido." (FONSECA: 1999, p.17)

Na obra mais extensa sobre a caricatura no Brasil, dividida em quatro volumes, *História da Caricatura no Brasil*, Herman Lima dedica parte do primeiro livro para explicar também o que é a caricatura e defender o papel social e político do caricaturista. Este, para Lima, é visto quase sempre como um intelectual, justamente como um profissional que está sintonizado com a realidade ao seu redor e que busca a retenção desta com exatidão e precisão. Para falar do trabalho dos caricaturistas, Lima cita Silvio Lago, que, numa consideração que explica de certa forma a síntese do espírito da caricatura como um estímulo positivo ao homem pelas mãos do desenhista, afirma:

> "O caricaturista surpreende o aspecto grotesco dos seres, das coisas e dos fatos, porém, além disso, faz com que o espelho onde vemos reproduzidos fatos, coisas e seres, em todo o seu ridículo ou em toda a sua infâmia, sirva, também, no dia de amanhã, para reproduzi-los belos, harmoniosos e fortes. (...) Entretanto, é preciso não esquecer também que não é a caricatura que torna os homens ridículos: eles é que são ridículos por si mesmos, quando o são, nem há força que os livre disso. Nem

> outra coisa tem acontecido desde que o mundo é mundo" (LAGO apud LIMA: 1963, p. 15)

Rodrigo Patto Sá Motta, em trabalho já citado, traça um caminho de raciocínio sobre a representação da caricatura ao pensar sobre o *status* das caricaturas como despretensiosas em representar o real, de substituir e fazer aparecer algo ou alguém ausente. Para Motta, apesar da aparente despretensão e imbuídas em seu próprio conceito e etimologia, as caricaturas, que são exageros e procuram utilizar-se inclusive do grotesco e do absurdo da realidade, abordam temas que tem uma relação com a verdade, como no caso da caricatura política. Se elas fossem definitivamente desprendidas e inofensivas como discurso político, elas não teriam um peso tão grande nas segundas páginas dos grandes jornais e não incomodariam tanto os políticos e poderosos. O professor de história da UFMG avalia o papel da caricatura nos anos que antecederam o golpe militar no Brasil:

> "As imagens nunca são representações perfeitas da realidade, nem mesmo em fotografias ou filmes, e isso já foi demonstrado pelos teóricos. Porém, algumas vezes elas influenciam profundamente os acontecimentos, interferindo no desenrolar dos eventos e processos históricos. Na crise dos anos 1960, o modo como os atores políticos imaginaram os acontecimentos provocou enorme impacto. Em momentos de grande ansiedade e medo, determinadas construções imagéticas ou imaginárias adquirem foro de verdade incontestável, e as forças sociais são levadas à ação a partir de percepções distorcidas ou fragmentárias do contexto." (MOTTA: 2006, p. 26)

A caricatura, dentro do universo jornalístico, segundo o professor José Marques de Melo, deve ser vista como um gênero da categoria opinativa - em certa contraposição à informativa e à interpretativa - junto com o editorial, a coluna, o artigo, o comentário, a resenha ou crítica, a coluna, a crônica e a carta. Para Melo, a função da imagem como instrumento de construção opinativa atende muitas vezes ao imperativo de influenciar um público maior que o que se destina à análise e leitura dos textos. (MELO: 1994, p. 162-163)

José Marques de Melo lembra, ainda, que nem toda imagem na imprensa tem função necessariamente opinativa, e que alguns recursos são utilizados com função de informar ou explicar, tais como mapas, para a localização de fatos; gráficos que indicam dados estatísticos; desenhos que reproduzem objetos, paisagens e traços, além dos tipos de

fotografias que denotam acontecimentos.[37] A discussão feita por José Marques de Melo sobre o papel opinativo da caricatura na imprensa, como gênero jornalístico, é importante neste trabalho. Para ele, é importante salientar, a caricatura na imprensa necessariamente pressupõe a emissão de "juízos de valor". Ele cita um indispensável estudo em espanhol de Ramón Columba, *Que és la caricatura*, quer afirma:

> "A caricatura é a encarregada de assinalar qualquer excesso social ou político suspeito de licenciosidade corruptora. E o fazem juízo sumário, sem materialização das provas nem apelo possível. Ante ela se inclinam os próprios juízes e as autoridades da nação. Quer dizer que exerce uma suprema jurisdição, missão de privilégio que, por certo, não possuem outras artes que enfrentam também a natureza e reproduzem aspectos da sociedade, porém sem nenhuma obrigação de crítica ou sentença. O caricaturista, com seu lápis em riste e em nome da opinião pública, arremete e censura cumprindo um mandato imperativo de seu ofício." (COLUMBA, Ramón apud MELO: 1994, p. 163)

A caricatura assume sua posição de crítica, de análise, de instigação, de fiscalização, diferenciando-se, portanto, daqueles que são considerados por muitos teóricos "mitos das práticas jornalísticas": a objetividade e a imparcialidade. Robert A. Hackett é um dos que defende a impossibilidade da neutralidade no jornalismo, numa reflexão que pode ser trazida para a caricatura como gênero jornalístico, ao afirmar que:

> "Primeiro, os *media* noticiosos estruturam *inevitavelmente* a sua representação dos acontecimentos sociais e políticos através dos meios que estes mesmos acontecimentos não predeterminam. Assim, os investigadores da produção jornalística rejeitam de forma esmagadora a metáfora do espelho que é algumas vezes apresentada pelos porta-vozes dos *media*. (...) Outros críticos argumentam que, à parte o papel do jornalismo como mediador do mundo social, a própria linguagem não pode funcionar como transmissora direta do significado ou veracidade supostamente inerentes aos acontecimentos. Em parte, isto acontece porque a rotulagem de algo implica a existência de uma avaliação e de um contexto." (HACKETT, Robert A. in TRAQUINA: 1999, p. 107)

---

[37] Melo indica a leitura do livro *Mitologias* e do texto *A Mensagem Fotográfica*, ambos de Roland Barthes, para um maior desdobramento destas argumentações sobre a fotografia.

Um estudo sobre a caracterização ideológica da objetividade jornalística é bem desenvolvido por Luiz Amaral no livro *A objetividade jornalística*. O autor faz, dentre outras coisas, um levantamento da discussão de diversos autores sobre a objetividade e a subjetividade. Dentre uma das colocações mais interessantes aplicadas à imprensa, com a qual há plena concordância, Luiz Amaral transcreve a do crítico Michael Parenti. Segundo este, a objetividade jornalística é:

> "A aceitação de uma realidade social formulada pelas forças dominantes da sociedade – sem qualquer exame crítico das agendas escondidas da realidade, seus interesses de classe e suas tendências ideológicas. (...) As grandes distorções são comuns e sistêmicas, produtos não apenas de deliberada repetição, mas das condições ideológicas e econômicas sob as quais a mídia opera" (PARENTI apud AMARAL: 1996, p.63)

Longe de se valer somente da objetividade, a caricatura jornalística pode assumir uma posição de "equilíbrio" entre a objetividade como critérios de análise e julgamento e a subjetividade, inerente à condição crítica, tomada de posições e de "juízos de valor", como disse José Marques de Melo, que a colocam diante de uma posição analítica de contextos sociais, políticos, culturais e econômicos diversos. Luiz Amaral afirma que são "felizes os políticos e escritores que podem passear indiferentemente entre uma noção e outra de objetividade e subjetividade, dependendo das circunstâncias e interesses, criando a sua própria verdade" (AMARAL: 1996, p. 50). Isso vale para os caricaturistas, cartunistas e desenhistas de humor. Amaral lembra uma das argumentações feitas pelo jornalista Cláudio Abramo no livro *A Regra do Jogo*, que trata da questão do posicionamento do jornalista perante os valores que o circundam, que serve bem aos caricaturistas. Para Abramo, lembra Amaral, é uma "bobagem" a exigência de as pessoas se absterem de opinião, pois seria uma equiparação da profissão a uma espécie de renúncia de si mesmo:

> "Se um sujeito é pintor e o mandam pintar uma parede branca, isso não o impede de achar que um azul ficaria melhor, embora cumprindo a ordem de a pintar de branco. (...) A própria objetividade é mal administrada, porque se mistura com a necessidade de não se envolver, o que cria uma contradição na própria política do trabalho jornalístico (...) O que se procura, hoje, é exatamente tirar a consciência do

> jornalista. O jornalista não deve ser cético. Ele não pode ser impiedoso com as coisas sem um critério ético." (ABRAMO apud AMARAL: 1996, pp. 49-50)

Desta forma, se há uma situação e uma estrutura em que seja avaliada a necessidade de um posicionamento e de juízos de valor que condicionem o jornalista ou, no caso do desenho jornalístico de humor, do caricaturista a se colocarem como críticos diante de contextos, fatos e pessoas, é aceitável e aconselhável que haja essa postura ao mesmo tempo objetiva, por um lado, e subjetiva, por outro. Ela serve como equilíbrio de poder dentro dos campos social, político, cultural e econômico para as disputas hegemônicas no universo do espaço público mediado pela comunicação. Isso é recomendável na construção de uma sociedade e cultura democráticas. Sobretudo, é uma postura completamente exigível em situações de abuso e violação dos direitos humanos, como no caso específico das ditaduras políticas.

2.2.3.2. Ferramentas narrativas do desenho de humor e das HQs

As histórias em quadrinhos (HQs) não são necessariamente um gênero de desenho de humor. Entretanto, algumas vezes, quando comumente faz-se uma alusão aos desenhos humorísticos, chama-se este gênero de desenho de "quadrinhos". É importante saber que há uma diferença entre a história em quadrinhos - que tem dentre as suas narrativas mais comuns os gibis, os *mangás* japoneses e as *graphic novels*, ou novelas gráficas - de um lado, e o desenho de humor, do outro. Entretanto, a fórmula de parte da linguagem, suas ferramentas discursivas, através do desenho, da construção de personagens, das unidades narrativas como meios de expressão visual, dos balões de fala e, nos casos das tirinhas, da seqüencialidade, as aproximam da caricatura e de suas subdivisões.

O desenho de humor tem essa finalidade narrativa de produzir o riso através do cômico, usando como ferramenta de linguagem a caricatura, e que tem como variações a charge, o cartum e a tira cômica. As histórias em quadrinhos, como o próprio nome sugere, podem ser cômicas ou não. Mas em geral são narrativas maiores, representadas por desenhos que constituem imagens em seqüências, e que são complementadas por textos sintéticos dentro de balões ou legendas. Elas têm um paralelo, de certa forma, com o cinema em sua narrativa que tenta mostrar movimento ao longo do tempo, tanto servindo para gravar este movimento no espaço como para registrar o seu momento, no tempo. Os balões de fala

servem como espaços gráficos para a inserção de textos, num processo de *ancoragem*, usando o termo de Roland Barthes, permitindo o diálogo entre o visual e o verbal. As ferramentas de linguagem das histórias em quadrinhos é outra característica que as assemelham com o desenho de humor, caricatura e afins. Zilda Anselmo na obra *Histórias em Quadrinhos*, publicada pela editora Vozes, diz que:

> "Para atingir sua finalidade básica – a rapidez de sua compreensão – as HQ lançam mãos de símbolos, onomatopéias, códigos especiais e elementos pictóricos que lhes garantem uma universalidade de sentido" (ANSELMO, Zilda in RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 365)

A criação de personagens com características humanas, partindo-se de um argumento, um pressuposto, um enredo, contando uma história, portanto, foi estudado por dos maiores criadores de quadrinhos do mundo, o norte-americano Will Eisner. Criador do *Spirit* e de inúmeras outras histórias em quadrinhos e estudos teóricos, como *Quadrinhos & Arte Seqüencial* e *Nova York*, faz uma estudo sobre os princípios e práticas dos quadrinhos no livro *Narrativas Gráficas*. Dentre os capítulos de narrativas gráficas, que aqui podem funcionar como referencial teórico para uma possível e resumida iconografia no desenho de humor e nos quadrinhos, está o de *Imagens como ferramentas narrativas*. Ele parte dos conceitos de imagens estereotipadas e de simbolismo. Descrevendo o estereótipo, Eisner diz que:

> "No dicionário 'estereótipo' é definido como uma idéia ou um personagem que é padronizado numa forma convencional, sem individualidade. Como um adjetivo, 'estereótipado' se aplica àquilo que é vulgarizado. O estereótipo tem uma reputação ruim não apenas porque implica banalidade, mas também por causa do seu uso como uma arma de propaganda ou racismo. Quando simplifica e categoriza uma generalização imprecisa, ele pode ser prejudicial ou, no mínimo, ofensivo. A própria definição vem do método usado para moldar e duplicar as placas na impressão tipográfica. Apesar dessas definições, o estereótipo é bastante comum nos quadrinhos. Ele é uma necessidade maldita – uma ferramenta de comunicação da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir. Dada a função narrativa do meio, isso não é de surpreender" (EISNER: 2008, p. 21)

Nos quadrinhos, continua Eisner, sua arte lida geralmente com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana, sendo uma espécie de reflexo no espelho, dependendo de experiências armazenadas na memória do leitor para a visualização e processamento rápido de uma idéia. Isso ocasiona uma simplificação das idéias que são transformadas em símbolos e, portanto, em estereótipos. As características físicas e profissionais dos personagens refletem muito isso nos quadrinhos. Eisner lembra que nos filmes há um espaço maior para o desenvolvimento dos personagens e de suas ocupações. Nos quadrinhos ou na caricatura, salienta o autor, isso deve ser feito instantaneamente.

Complementando o breve debate sobre iconografia, parte-se para a discussão em torno do simbolismo nos desenhos. E que, "da mesma forma que os estereótipos empregam imagens de pessoas que podem ser facilmente identificadas nos quadrinhos e nos filmes, os objetos tem um vocabulário próprio na linguagem visual dos quadrinhos" (EISNER: 2008, p. 25). Eisner lembra que a vestimenta, por exemplo, é simbólica e consegue transmitir instantaneamente a força, o caráter, a ocupação e a intenção de quem a usa.

Essa discussão em torno de uma iconografia pode ajudar a explicar a construção dos personagens dos desenhos de humor no *Pasquim*, somando-se aos referenciais teóricos e metodológicos propostos ao longo desta discussão. Ela é apenas um ponto de partida para a questão do desenvolvimento dos personagens nos desenhos, sendo a conjuntura em que eles se desenvolvem, seus universos simbólico, cultural, histórico, político e de outras origens, um dos pontos que poderão melhor explicitá-los e entendê-los.

2.2.3.3. Charge

Dentre as variações da caricatura, a charge é a que melhor incorpora a natureza política e factual do desenho de humor. O termo vem do francês *charge*, que em português significa carga, exagero. Ela geralmente acompanha os editoriais e os artigos de opinião de assuntos em questão na agenda midiática de grandes jornais. No *Pasquim*, jornal de humor, em especial, ela estava dispersa ao longo das páginas em diferentes situações. Para caracterizar a diferença entre a caricatura em um sentido mais geral e a charge, deve-se dizer, seguindo José Marques de Melo, que a caricatura genericamente "significa a forma de expressão artística do desenho que tem por fim o humor." (MELO: 1994, p. 167). Já a charge seria a:

> "Crítica humorística de um fato ou acontecimento específico. Reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público, segundo a ótica do desenhista. Tanto pode se apresentar através de imagens quanto combinando imagem e texto (título, diálogos)" (MELO: 1994, p. 168)

Joaquim da Fonseca salienta que as diversas manifestações da caricatura abriram e diversificaram possibilidades para os caricaturistas. A charge como uma delas é definida por Fonseca como:

> "Uma representação pictórica de caráter burlesco e caricatural. É um cartum em que se satiriza um fato específico, tal como uma idéia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político, que seja de conhecimento público. Seu caráter é temporal, pois trata de fato do dia." (FONSECA: 1999, p. 26)

Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa a descrevem de forma semelhante. Para eles, a atualização e a ciência por parte do leitor dos acontecimentos agendados e discutidos pela mídia deve ser pressuposto para o bom entendimento do significado da charge. Segundo os autores do *Dicionário de Comunicação*, a charge é:

> "Cartum cujo objetivo é a crítica humorística imediata de um fato ou acontecimento específico, em geral de natureza política. O conhecimento prévio, por parte do leitor, do assunto de uma charge é, quase sempre, fator essencial para sua compreensão. Uma boa charge, portanto, deve procurar um assunto momentoso (o que inglês se chama *the talking of town*) e ir direto aonde estão centrados a atenção e o interesse do público leitor" (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 126)

Estes dois autores dizem que a mensagem da charge é eminente interpretativa e crítica, e que por seu poder de síntese pode ter por vezes o peso de um editorial. Na acepção de Rabaça e Barbosa, a charge se vale da caricatura como representação e alusão a pessoas realmente existentes, diferente do cartum, que representa um tipo de ser humano, e não uma pessoa específica.

2.2.3.4. Cartum

É chamada também em alguns casos de anedota gráfica, por através da imagem tentar provocar o riso no espectador. O termo vem do inglês *cartoon* (cartão) e foi aportuguesado no Brasil pelo cartunista Ziraldo, um dos expoentes deste gênero de humor gráfico, na revista *Pererê*, em sua edição de fevereiro de 1964. Como salientam Gustavo Barbosa e Carlos Alberto Rabaça, em vários países e línguas do mundo (como França, Alemanha e na Itália), o termo continua com sua grafia original, sendo o "cartum" brasileiro algo singular no mundo para a denominação deste tipo de desenho. Rabaça e Barbosa descrevem cartum como sendo:

> "Narrativa gráfica expressa através da caricatura. (...) E como uma das manifestações da caricatura, ele chega através da crítica mordaz, satírica, irônica e principalmente humorística, do comportamento do ser humano, das suas fraquezas, dos seus hábitos e costumes" (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 112)

José Marques de Melo destaca que o cartum não tem vinculação com a realidade jornalística, principalmente por sua desvinculação com limites de tempo e de espaço da maioria desse tipo de desenho de humor. Essa é a diferença fundamental entre o cartum e a charge. Enquanto o cartum não tem referenciais verídicos - é atemporal e não se vincula ao espaço, é universal, portanto - a charge carrega consigo sua relação com os acontecimentos. Para Melo, a charge só faz sentido no espaço jornalístico, porque se nutre dos valores e símbolos que estão em sintonia com o comportamento coletivo do momento. Já o cartum pode ser empregado em espaços não jornalísticos. No caso do *Pasquim*, ele vinha como uma expressão não jornalística, mas que em muitas vezes dialogava com o espaço editorial, como "crítica possível".[38]

O fundamento iconográfico e de linguagem visual para a construção do cartum é semelhante ao da tira cômica e da história em quadrinhos, como bem descreveu Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa. Tanto nos elementos que compõem a narrativa como no número de cenas, que podem variar, podem ser percebidas semelhanças, obviamente levando-se em consideração suas características intrínsecas como linguagens e propostas diferentes:

---

[38] Este ponto de vista será discutido adiante, no terceiro capítulo.

> "Na composição do cartum podem ser inseridos elementos das histórias em quadrinhos, como balões, subtítulos, onomatopéias, e até mesmo a divisão das cenas em quadrinhos. A narrativa do cartum pode comportar uma cena apenas ou uma seqüência de cenas. No primeiro caso, o riso deve ser alcançado pela idéia contida no desenho de um simples momento; no segundo, em geral, a narrativa conduz para um desfecho engraçado." (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 113)

Cartum, ao contrário da charge, portanto, defende Fonseca, seria uma contraposição à charge por ser "atemporal e universal", não se prendendo aos acontecimentos do momento. (1999, p. 26). O cartum, observa José Marques de Melo, em raciocínio semelhante ao de Joaquim da Fonseca, seria uma espécie de caricatura que não teria emprego jornalístico, (1) por sua atemporalidade, (2) por sua "não referencialidade" com a atualidade e (3) por sua ausência de alusões aos fatos jornalísticos, ao contrário da charge, que carregaria essas características (MELO: 1994, p. 168). Esse ponto de vista é parcialmente revisto nesta dissertação, para o caso específico do *Pasquim.*

2.2.3.5. Tira cômica

Desenho humorístico representado através de uma narrativa feita por uma seqüência de figuras desenhadas, com a inclusão de diálogos em balões de fala de quadrinhos. Geralmente é uma série que se baseia num elenco de personagens caricaturais, representando personalidades e comportamentos de tipos humanos. Como a maioria dos gêneros literários, pode seguir a fórmula básica de construção narrativa ou representação do real: *problema-tensão-solução,* só que usando as imagens como ferramenta discursiva. Sua apresentação gráfica geralmente é horizontal, em média com três e até quatro ou mais quadros, publicados em jornais e revistas.

A sua narrativa pode ser em histórias curtas e completas (como nas tiras de *Pafúncio e Marocas* de George McManus e *Peanuts*, ou *Snoopy*, de Charles Schulz) ou pode ser o capítulo de uma história seriada (como o personagem *Ferdinando*, de Al Capp). Segundo Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa:

> "As primeiras *comic trips* (tiras cômicas) ou *daily strips* (tiras diárias), surgiram em jornais norte-americanos, no fim do século passado [século XIX. Este livro tem sua primeira edição na década de 1970], com tamanha receptividade que hoje são raros os jornais em todo o mundo que não incluem algumas séries de tiras em suas edições diárias (e também, quase sempre, nas edições de domingo, tablóides especiais de quadrinhos – os sunday comics – com os mesmos personagens das tiras diárias). Foi o sucesso das tiras que motivou o surgimento de revistas maiores (gibis)." (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 729)

Na segunda metade do século XX em diante, em especial, partindo-se de um modelo implantado nos Estados Unidos e que foi seguido por desenhistas de vários países, as tiras cômicas (na maioria dos casos, com exceção de alguns produtores independentes) eram distribuídas pelos sindicatos, agências especializadas. Isso ocasionou, como advertem Rabaça e Barbosa, um maior desenvolvimento do gênero, por adaptá-los a exigências do mercado. O *Pasquim*, na contra mão deste tipo de "indústria" foi em sentido oposto, sendo a publicação alternativa de humor (e possivelmente jornalística também) na história do país que divulgou o maior número de cartunistas.

No Brasil contemporâneo, destaque para cartunistas que criaram personagens de tiras diárias como Angeli, com a *Rê Bordosa*, os *Skrotinhos*, *Bob Cuspe* e *Wood & Stock*, Laerte com personagens dos *Piratas do Tietê*, os *Gatos* e *Condomínio*, Glauco com o *Geraldão* e *Dona Marta* e Fernando Gonsales, com o *Níquel Náusea*. Todos personagens ou conjunto de personagens publicados em tiras diárias em jornais de grande circulação no país.

2.2.3.6. Caricatura pessoal

Conhecido como *portrait em charge*. Como afirma Joaquim da Fonseca, se utiliza da deformação física para representar metaforicamente uma idéia, limitando-se ao exagero das características físicas do personagem retratado. (FONSECA: 1999, p. 28). Em boa parte dos casos não tem obrigatoriamente função satírica ou de comentário sociopolítico, podendo ser apenas visto como expressão artística ou de divertimento.

2.2.3.7. Ilustração

O termo ilustração tem algumas acepções diferentes. Usa-se em geral para qualquer tipo de imagem, fotografia, desenho, gravura, gráfico, que acompanha texto de livro, jornal, revista, site etc como destacam Rabaça e Barbosa (RABAÇA BARBOSA: 2002, p. 377). Em uma acepção mais específica, é um desenho de cunho artístico, em alguns casos com viés jornalístico, que complementa imageticamente o conteúdo de meios impressos ou digitais. Tem uma relação direta com o conteúdo do texto ou da obra, podendo ser aplicada, por exemplo, na figuração de periódicos, livros, folhetos e páginas na internet. Esse tipo de desenho era comum em alguns jornais da imprensa alternativa, como o *Opinião*.

2.2.3.8. A fotomontagem, a *fotopotoca* e a fotonovela

A discussão em torno da fotografia através das possibilidades de representação de uma realidade específica (como imitação, como transformação ou como construção da realidade) foi feita por Philippe Dubois em *O Ato fotográfico* (DUBOIS: 1993, pp. 23-56) e ela se refere à fotografia em seu sentido mais estrito. A fotografia de humor e suas possibilidades, como a *fotopotoca* e a fotonovela de humor, requereriam um estudo mais complexo e preciso do que este aqui, mas que deve funcionar como ponto de partida para possíveis conceitos em torno da intervenção narrativa e cômica na imagem fotográfica.

Para pensar a fotografia de humor, mas longe de esgotar suas possibilidades conceituais, é importante pensar a fotografia como ferramenta no jornalismo. A consolidação do fotojornalismo no século XX – que sai de seu papel de "registro visual da verdade" e passa para o de "construção social da realidade", como salienta Jorge Pedro Sousa, professor e pesquisador português, marcando uma característica da elaboração da imagem fotográfica que terá conseqüências no trabalho de constituição das fotografias jornalísticas e nas fotografias de humor:

> "[A construção social da realidade] foi também a linha de partida para a interpretação fotojornalística do real, até porque as percepções que dele se têm são dissonantes da realidade em si e, neste sentido, são sempre uma espécie de ficção. Legitimam-se, assim, os criadores fotógrafos, que olham para si mesmos como

> participantes num jogo que há muito deixou de ser um mero jogo de espelhos, para desembocar no jogo bem mais elaborado e complexo dos mundos de signos e de códigos, de linguagem e de cultura, de ideologia e de mitos, de história e tradições, de contradições e convenções" (SOUSA: 2004, p. 10).

Explicando a evolução do fotojornalismo, o professor Juarez Bahia salienta que este é na realidade uma especialização da fotografia, e que a função do fotojornalista é muitas vezes híbrida entre a arte (se a tomamos como tal) e o jornalismo, mas que sua missão fundamental é informar. No caso da fotografia de humor, acrescentamos que ela tem a função de opinar. Ela assume sua característica de narrar, de interferir com elementos que vão além de suas possibilidades seja de imitação ou de transformação, para se tornar uma construção, através de uma imagem por vezes posada, por vezes com interferência de balões de fala, de montagens, de colagens, transformando-se numa metalinguagem.

A fotomontagem seria, portanto, a colagem de fotografias diferentes, de espaços e tempos diversos, como forma de criar um terceiro elemento de expressão, que seria a síntese desses dois.

A *fotopotoca*, criação brasileira do cartunista Ziraldo, é o que se poderia chamar de "cartum fotográfico". Nela, usa-se tanto fotografias não-jornalísticas, como fotografias jornalísticas e até imagens populares para inserção de diálogos humorísticos. Pode-se também, nos dois casos, que são similares, adicionar à fotografia elementos dos quadrinhos, como balões de fala e onomatopéias, além de outras possibilidades de expressão visual e gráfica, no intuito de criar um elemento discursivo que a aproxima dos quadrinhos e do desenho de humor.

Duas destas formas narrativas, a fotomontagem e a fotonovela, foram descritas semelhantemente no *Dicionário de Comunicação,* por Carlos Alberto Rabaça e por Gustavo Barbosa. Eles lembram que a fotonovela nasceu na Itália, depois da Segunda Guerra Mundial, como um subproduto do cinema, mas que não tem penetração no mundo anglo-saxão, ao contrário dos *comics* (histórias em quadrinhos e desenhos de humor). Interessante notar que a fotomontagem é situada pelos autores no campo da fotografia e a fotonovela no campo da literatura. Para Rabaça e Barbosa, fotonovela é a:

> "Forma de narrativa, geralmente romântica, apresentada através de fotografias, sobre as quais são aplicadas balões e legendas (em textos sucintos). (...) Embora se

> considere a fotonovela como um gênero de menores possibilidades e recursos criativos do que os quadrinhos, não há como negar a sua importância como forma de *literatura de massa*, sua vasta penetração e sua comunicabilidade" (RABAÇA e BARBOSA: 2002, pp. 329-330).

A fotonovela, portanto, é a exibição fotográfica em seqüência e com uma narrativa, como nas histórias em quadrinhos, mas utilizando-se de elementos fotográficos. Para Rabaça e Barbosa há um sub-aproveitamento criativo à fotonovela e raríssimas exceções em que há uma fuga à sua temática romântica. O *Pasquim* faz uso tanto da fotomontagem, como da *fotopotoca* e da fotonovela, gêneros afins, mas utilizando-as para criar o efeito cômico em suas páginas.

2.2.3.9. A capa e o pôster

A capa e os pôsteres são elementos importantes num jornal ou numa revista. A capa é a porta de entrada ao conteúdo e aos temas discutidos e levantados nesses meios impressos. Em casos de outros objetos da comunicação de massa, como DVDs, CDs e livros, ela constitui inclusive um elemento de complemento visual, por sintetizar esteticamente a obra ou o produto. No jornalismo, a capa tem a função de fornecer as principais informações que serão tratadas na edição que então circula. Ela é o primeiro contato entre os produtores da informação (editores, produtores gráficos, *designers*, jornalistas e cartunistas, como no caso do *Pasquim*) e os leitores.

O pôster por sua vez cria uma relação espacial diferente com o leitor, ao possibilitar que este o guarde como uma alusão ao conteúdo do jornal, geralmente em edições especiais ou comemorativas, e até mesmo o trate de um outra forma, colocando-o na parede e fazendo que ele seja parte do espaço da casa ou de seu escritório, dentre outros usos. No *Pasquim*, como será visto, há tanto a presença marcante e peculiares da capa com conotação humorística como do pôster central, que Millôr Fernandes popularizou como "Pôster dos pobres".

2.2.3.10. Tipografia criativa

A expressão “tipografia criativa” remete de certa forma à diagramação criativa, expressões que podem parecer redundâncias a primeira vista, mas que são tomadas aqui com uma diferenciação da diagramação como às vezes é conceituada, pura e simplesmente como simples ordenação dos elementos na página impressa. Porque no caso do *Pasquim*, assim como em inúmeros outros jornais e revistas na contemporaneidade, a tipografia, a tipologia, a composição, o desenho e a fotografia têm, em alguns casos específicos, construções visuais que elaboram sentido junto com o significado do texto.

Priscila Farias escreveu um estudo sobre tipografia digital, o que não é o caso particular do *Pasquim*, já que a tipografia neste caso é impressa, mas que contribui no debate em torno da importância do estudo dos caracteres tipográficos e remete-se às suas origens modernas nos movimentos artísticos de vanguarda. Segundo Farias:

> “O vocabulário da tipografia enquanto atividade ligada ao campo do design, estabelecido a partir das experiências das vanguardas artísticas das primeiras décadas, foi posteriormente formulada pela Bauhaus e outras escolas européias de design com as de Ulm e Basiléia. O termo ‘graphic design’ foi utilizado pela primeira vez pelo tipógrafo americano William Addison Dwiggins, em um artigo publicado em agosto de 1922 no jornal *Boston Evening Transcript*, para definir seu campo de atuação” (FARIAS: 2001, p. 17)

A tipografia passou por um gradual avanço em suas tecnologias de impressão e de escrita, com os sistemas de fotocomposição após a Segunda Guerra Mundial, as letras transferíveis (1957), as copiadoras eletrostáticas (1959) e, nos tempos atuais, com o desktop publishing (1984), marcando a ascensão da tipografia digital. Mas para entender a tipografia, como adverte Lucy Niemeyer, é preciso distingui-la de tipologia. A primeira trata dos atributos visuais da linguagem escrita e:

> “Envolve a seleção e a aplicação de tipos, a escolha do formato da página, assim como a composição das letras de um texto, com o objetivo de transmitir uma mensagem do modo mais eficaz possível, gerando no leitor destinatário significações pretendidas pelo destinador.” (NIEMEYER: 2001, pp.12-13.)

Já a tipologia, termo que não se remete apenas às artes gráficas, mas que foi incorporado por elas, é “o estudo de um conjunto, qualquer que seja a natureza dos elementos que o compõem, para determinação das categorias que se distribuem, segundo critérios definidos. No que diz respeito a letras, uma tipologia trataria então da classificação e caracterização das classes de elementos tipográficos, os tipos” (NIEMEYER: 2001, p. 13). No jornal *Pasquim*, a tipografia, juntamente ao desenho e à fotografia de humor, formariam o todo discursivo que se colocaria em contraponto, antagonismo, lugar de resistência e crítica aos militares e sua base de sustentação civil representada por parte da classe média.

CAPÍTULO 3. A IMAGEM GRÁFICA DE HUMOR NO JORNAL *PASQUIM*

O *Pasquim* durou 22 anos, com seu lançamento no fim da "década revolucionária" - em 26 de junho de 1969 - até o nº 1072 - de 11 de novembro de 1991 - definhando com o surgimento da geração da juventude "cara pintada", que se tornaria adulta com o chamado "fim das ideologias" às portas do século XXI. A história do *Pasquim* é a história de um período que começa com a opressão contra a democracia nos anos 1960 e a sufocação de possíveis ações de grupos de esquerda. E vai até o período de governo de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito democraticamente, em eleição direta, que seria destituído pelo Congresso Nacional acusado de envolvimento em escândalos de corrupção, em 1992.

Entretanto, atestam leitores, estudiosos como Bernardo Kucinski e José Luiz Braga, e alguns dos próprios jornalistas e humoristas do *Pasquim*, o período de maior carnavalização, de grande criatividade, de certa farra de Ipanema - que parecia não ter fim -, de uma espécie de "começo de namoro" com os leitores, deu-se do lançamento até a prisão, de junho de 1969 a novembro de 1970. Esse período é classificado por Braga como período *dionisíaco*, e se estende até o nº 80, com a saída dos humoristas e jornalistas do cárcere. Esse é o período de análise desta pesquisa, como foi sinalizado anteriormente na introdução deste estudo.

A longa história do *Pasquim* será reconstituída de forma breve nestas páginas. Entretanto, os anos que compreendem o recorte desta pesquisa (1969-1970) devem ter relevância, como forma de explicar acontecimentos que envolveriam as rotinas produtivas do jornal, seu exercício e prática de criação editorial e gráfica. Isso não exclui, entretanto, uma rápida referência aos períodos posteriores, de forma bastante resumida. Será reservado no final do primeiro tópico um espaço para a história de alguns dos principais cartunistas.

A reflexão dos elementos compositivos ajudará a caracterizar os aspectos que dão estrutura às páginas do *Pasquim*. Estes aspectos funcionam como suportes discursivos que se valerão das relações com os aspectos históricos, políticos, culturais, sociais e de outras origens como formas de constituir sentido a partir do processo comunicativo entre os humoristas/jornalistas e os leitores. Eles serão num primeiro momento analisados à luz de sua relação com a própria trajetória inicial do jornal, para depois serem analisadas em casos isolados, levando-se em conta aspectos característicos e que possam servir como exemplos de cada uma das linguagens especificamente. Essas linguagens são peculiares na junção com o significado atribuído a estes aspectos estruturais logo acima descritos (históricos, políticos,

culturais etc.) e, juntos, formam o todo coeso do discurso do jornal alternativo carioca de humor.

A referência e a observação das principais manifestações de humor gráfico no *Pasquim* – a caricatura, a charge, o cartum, a tira cômica e os personagens, a caricatura pessoal, a fotografia humorística, a capa, o pôster dos pobres e a tipografia criativa - que compõem o *semanário* terão portanto relevância na análise, com o objetivo de traçar o panorama da imagem humorística que marca a sua identidade gráfico-editorial. Desta forma, deverão ser articulados: os aspectos ligados às questões teóricas do desenho de humor e sua expressividade e combatividade particular durante o período histórico, político, cultural e social que compõem o contexto do *Pasquim* no recorte temporal equivalente às suas primeiras 80 edições.

3.1. História dos primeiros anos do *Pasquim* através de imagens (1969-1970)

Enquanto essa dissertação estava sendo escrita, durante o ano de 2009, os 40 anos de lançamento do *Pasquim* foram lembrados nas cinco regiões do país: por cadernos especiais nos grandes jornais, *blogs*, por figuras como jornalistas, intelectuais e estudantes de Ciências Sociais e Humanas. Ouviram-se nestes meios e destas pessoas, de uma forma geral, expressões tais como “maior jornal da imprensa alternativa”, por exemplo; “jornal mais anárquico da imprensa brasileira”; rememorado como “experiência mais duradoura” daquele tipo de imprensa; que reuniu “o maior número de talentos”; de “maior influência entre os jornalistas e programas humorísticos”, “inspiração direta ou indireta para algumas revistas, *blogs*, *sites* e outras formas de humorismo” etc. O *Pasquim* tornou-se um jornal importante em debates sobre a história da imprensa no Brasil e exemplo em disciplinas de mídia e comunicação alternativa, popular, comunitária e mídias radicais nos cursos de Comunicação por todo o Brasil.

Três antologias, uma seleção com as melhores capas, um especial com a seção *Gip!Gip! Nheco! Nheco!*. e a reedição do melhor do *Som do Pasquim* - com entrevistas com grandes intérpretes da Música Popular Brasileira - foram lançados pela editora *Desiderata* até o mês de junho de 2010 (ver bibliografia). Os jornalistas e humoristas do *Pasquim*, no início do século XXI, parecem manter em seus projetos editoriais, na internet e nos grandes jornais, em revistas e na televisão, dentro de certo ponto de vista, uma memória da importância e do

espírito do jornal para os antigos e novos leitores. Chamado de “nanico” pelo seu formato tablóide, nasceu como um jornal de Ipanema a partir de reunião em mesas de bares entre cartunistas e jornalistas. Seu início de trajetória até a saída da prisão, seu discurso propenso à universalidade e sua importância, tendo como uma de suas características fundamentais o papel da imagem, do desenho e do humor gráfico em suas páginas e em sua história, serão questões discutidas a seguir.

3.1.1. O itinerário do surgimento à prisão da patota.

O *Pasquim* surge numa época que parecia politicamente inadequada. Um ano após o “mítico ano” de 1968, momento em que toda a chamada grande imprensa passou a viver sob censura, acuada, amedrontada. Tido como um jornal característico da chamada imprensa alternativa e herdeiro dos suplementos de humor, a primeira edição do *Pasquim* circulou numa quinta-feira, no dia 26 de junho de 1969. Sua idéia original partiu de conversas entre os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, os cartunistas Jaguar e Claudius Ceccon e o editor de arte e publicitário Carlos Prósperi. O professor Bernardo Kucinski detalha que era necessário um jornal apropriado para o trabalho dos cartunistas, que perderam espaço nos suplementos humorísticos *Cartum JS*, *O Centavo* e posteriormente com o fim do suplemento *Manequinho*, com o fechamento do *Correio da Manhã.*

> “Para os humoristas ficou demonstrada, a partir destes incidentes, a necessidade de uma publicação própria, independente, a idéia de voltar a publicar uma revista, como *Pif-Paf*, só de humoristas, uma revista porta-voz de todos os humoristas brasileiros. Os veteranos precisavam espaços mais livres; para a nova geração tratava-se de conseguir aparecer ‘pois os grandes jornais preferiam humor estrangeiro mais barato e não comprometido com a realidade local’”. (KUCINSKI: 1991, pp. 152-153)

O projeto do semanário se fez possível a partir de uma associação com o empresário Murilo Reis, que editava *A Carapuça*. Para o cartunista Jaguar e para a maioria dos autores que estudam a imprensa alternativa, como Luiz Braga e Kucinski, o embrião do *Pasquim* está na *A Carapuça*, semanário de humor editado por Sérgio Porto (que assinava sob o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta), que veio a morrer ainda em 1968. A idéia de Altair de

Souza e Murilo Reis, da Distribuidora Imprensa, era continuar com *A Carapuça,* o que foi rejeitado por Jaguar:

> "O embrião do Pasquim foi gerado em setembro de 1968, no dia em morreu Sérgio Porto, sobejamente conhecido como Stanislaw Ponte Preta. Ele era responsável pela Carapuça, tablóide semanal de humor. Na verdade, o jornaleco poderia continuar indo para as bancas. O autor dos textos, de cabo a rabo, era Alberto Eça, que conseguia fazer uma imitação razoável do jeito de escrever do fero cronista. O pessoal do ramo sabia que o estilo do Stan era inimitável, mas dava pra enganar a plebe ignara." (JAGUAR: 2006, p.07)

Foi quando surgiu a idéia do *Pasquim*[39]. O nome foi uma sugestão do próprio Jaguar, que via na palavra uma ferramenta de inversão das críticas que poderiam ser feitas pelos adversários do jornal, evitando, desta forma, que o chamassem de "um pasquim". A palavra pode significar "uma sátira afixada em lugar público"; "jornal ou panfleto difamador" e pode também assumir a acepção de "jornaleco". Desta forma, repito, este último sentido - pensaram os fundadores do semanário - poderia ser neutralizado ao assumirem o nome *"O Pasquim"*. E deu certo.

A direção da redação ficou dividida inicialmente da segunda forma: Tarso de Castro: editor chefe; Jaguar: editor de humor; Sérgio Cabral: editor de texto; Carlos Prósperi: editor gráfico e Claudius, que se tornaria correspondente em Genebra, na Suíça. O jornal surgiu a partir da decisão destes humoristas e jornalistas, com a participação no primeiro número também de Ziraldo, de Luiz Carlos Maciel, de Fortuna, de Millôr Fernandes, do compositor Chico Buarque, da atriz Odete Lara e de Martha Alencar como colaboradores. O *Pasquim* já nasceu como uma festa. As reuniões de pauta eram nas mesas de bares, como o Jangadeiros, entre outros redutos boêmios de Ipanema. Segundo José Luiz Braga:

> "O que caracteriza o projeto [do *Pasquim*] são proposições bem simples: trata-se de fazer humor, e de utilizar o charme de Ipanema, bairro que reúne na época o maior número de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro – músicos, atores, desenhistas, autores teatrais, escritores. A cidade deixara, em 1960, de ser a capital federal, mas

[39] Vem do italiano *paschino*. Em Roma, era o nome de uma estátua de gladiador, onde eram fixados libelos [espécies de panfletos] e sátiras [gêneros de crítica de costumes escritos].

> era ainda o centro cultural e boêmio do país. Ipanema sentia-se a Greenwich Village do Brasil, acima dos caretíssimos costumes da classe média suburbana. Este era o filão a ser explorado pelo jornal: traduzir um pouco da *non chalance* [indiferença] artística do bairro, e também da fossa conseqüente dos últimos acontecimentos políticos. Mas fossa de artista tem mais charme. Trata-se também de criticar, ao nível da galhofa, a simploriedade de uma classe média atrasadona. Em suma, como diz Ziraldo (Folhetim, 31/12/79), um jornal de crítica de costumes." (BRAGA: 1991, p. 25)

Para a experiência de lançar o "jornal de Ipanema", a Distribuidora Imprensa, de Murilo Reis, cedeu o local para a redação na Rua do Resende, na Lapa (e não em Ipanema, curiosamente). A distribuidora ficou responsável pelas despesas, pela impressão e pelo serviço de distribuição. Os lucros ficaram divididos dentro dos seguintes critérios: 50% para a distribuidora e 50% para os fundadores. A estrutura do *Pasquim* seguiu o modelo de grande parte da imprensa alternativa, dentro de um sistema precário de gestão, ou seja, fugindo a uma visão administrativa que visava o lucro como meta, como em caso dos jornais que são vistos sobretudo como negócios. Mesmo assim, o jornal surpreendeu em seu lançamento. Jaguar queria que o *Pasquim* fosse lançado com uma tiragem de dez mil exemplares. Os demais decidiram por 14 mil. O sucesso foi enorme. Esgotou-se em apenas dois dias, sendo necessária uma segunda tiragem, com mais 14 mil.

O primeiro número do *Pasquim* veio às bancas com uma entrevista que, como disse Jaguar, "começaria tirando o paletó e a gravata do jornalismo brasileiro" (JAGUAR in Documentário TV Câmara: 2008). Até então, as entrevistas na imprensa eram transcritas sempre pelo "copidesque", jornalista responsável por editar o texto deste gênero do jornalismo, dentro de critérios editoriais e gráficos pré-definidos. Com a entrevista do nº 01, transcrita por Jaguar, que era cartunista, mas não dominava a linguagem da entrevista como era feita até então, esses critérios mudaram. Deu-se lugar a uma participação intensa dos entrevistadores como sujeitos nas entrevistas, com um tom de coloquialidade e subjetividade que colocava em xeque a forma desse gênero de jornalismo, que se baseia, dentre outros critérios, no mito do distanciamento e da objetividade.

A entrevista do nº 01 do *Pasquim* foi com o colunista social Ibrahim Sued. Jaguar transcreveu tudo que estava no gravador, tal qual capturado, sem edições da linguagem verbal-falada para a verbal-escrita. Tarso de Castro e Sérgio Cabral insistiram na necessidade do "copidesque", mas o jornal estava prestes a seguir para a gráfica. Isso transformou, por

acaso, defende o próprio Jaguar, a forma de se reproduzir entrevista na imprensa brasileira, modificando aos poucos esse gênero e servindo de modelo para outras experiências no jornalismo brasileiro. Em síntese, esse era, ao lado do humor gráfico, um dos carros chefes surgidos logo nos primeiros números do jornal, que trazia também, como lembra Bernardo Kucisnki:

> "Além do estilo coloquial, herdado, segundo Jaguar, do *Febeapá* de Sérgio Porto e, mais remotamente, do Barão de Itararé, (...) os traços, seções e maneirismos que caracterizariam o jornal durante toda a sua existência como imprensa alternativa: a grande entrevista, provocativa, dialogada, as dicas de restaurantes sugeridas por Jaguar e escritas por sua mulher Olga Savary, e que seriam depois imitadas por quase toda a imprensa brasileira; o bairrismo, a página 'underground' de Luiz Carlos Maciel; o personagem imaginário, Pedro Ferreti, pseudônimo compartilhado por todos os redatores, quando queriam criticar anonimamente; os artigos corrosivos de Paulo Francis; o ratinho Sig, criação de Jaguar em homenagem a Sigmund Freud, e inspirado em Hugo Leão de Castro, morador de Ipanema que sempre levava um ratinho ao ombro; a enorme seção de cartas, as tiras do *chopnics*, personagem sugerido pelo publicitário Castro Neves, combinando os 'beatniks' com chopps, e criado por Jaguar e Ivan Lessa, com grande sucesso ainda antes d´O Pasquim, quando aparecia simultaneamente no Jornal do Brasil e Jornal dos Sports" (KUCINSKI: 1991, p. 156)

O primeiro número do *Pasquim* (anexos 01 ao 20) já expõe as características dadas por Carlos Prósperi ao projeto gráfico (ver segundo capítulo). A capa traz a logomarca *O PASQUIM* em tipologia *Invite Engraved SF* (anexo 01) que iria marcar a identidade visual do semanário no cabeçalho, como foi dito. Acima dela, chamadas para os textos e para os colaboradores misturando fotografias e desenhos. Na maior parte da mancha gráfica, abaixo da logomarca, a chamada para a entrevista de Ibrahim Sued, com uma foto sua ao lado, tomando a maior parte da mancha de impressão e com o título *Ibrahim: sou imortal sem fardão* acompanhando o texto de apresentação da equipe do jornal. A atriz Odete Lara surge em uma fotografia no canto superior esquerdo, com uma flor nos cabelos. A chamada é a seguinte: *Odete Lara conta tudo sobre Cannes*. Ao lado, no canto superior direito, uma foto em *close up* dos olhos e do nariz do compositor Chico Buarque, que segura com a mão direita um cigarro. A chamada é *Chico Buarque escreve: porque sou tricolor*.

O desenho já ocupa um papel importante desde a capa do nº 01. O personagem de Jaguar, o ratinho *Sigmund*, ou simplesmente *Sig*, como passou a ser chamado, apresenta na capa (anexo 01), como uma espécie de cicerone, a partir de um balão de diálogo, os demais colaboradores do semanário. *Sig*, como foi dito, havia sido criado por Jaguar para *Os Chopinics*, série publicitária da marca de cervejas *Skol*. O ratinho se torna a partir daí o "avatar" do *Pasquim*, o personagem desenhando que marca sua identidade, que funcionaria como espécie de editorial e comentário do jornal sempre que se fizesse necessário, desde espaços secundários, até principais, menos ou mais importantes, até como personagem principal de capas e entrevistas. *Sig*[40] era a materialização gráfica do pensamento do *Pasquim*.

A junção entre o desenho de *Sig* e suas falas, nem sempre inseridas em balões de diálogo de quadrinhos, às vezes apenas indicadas por uma reta ou pela técnica visual da proximidade, aliados aos seus comentários, aos seus pontos de vista, seriam também a síntese das opiniões dos jornalistas e cartunistas do jornal, especialmente de Jaguar, seu desenhista principal. É impossível não pensar no *Pasquim* e não associá-lo à figura do ratinho que tinha pêlos no nariz, andava sobre as patas traseiras, falava e bebia com a patota. Na primeira edição, *Sig* aparece com essas características em 19 das 20 páginas (anexos 01-02 e 04-20). Ou seja, aparece em quase todas, o que já anuncia o peso de sua importância como elemento gráfico e editorial.

A publicidade da *Shell* também se vale da narrativa da tirinha na página 04 (anexo 04. Momento em que o desenho é pela primeira vez apresentado com mais expressividade no jornal). Percebe-se na publicidade uma crítica velada, nas entrelinhas, à ditadura militar, numa tentativa de aliar um riso de zombaria ao desenho, no caso a *semelhança entre homens e animais* proposta por Vladímir Propp. A tirinha publicitária em questão, criada por Jaguar, é dividida em quatro quadros, onde são representados um rato e um elefante em pé. No primeiro quadro o rato tenta amedrontar o elefante. Naquele momento, o elefante abre a boca e se afasta ligeiramente de susto. Reagindo ao susto no segundo quadrinho, o elefante pula para cima do ratinho. No terceiro quadro ele o pisoteia, com o som de uma onomatopéia (*Splash*) representando o esmagamento do rato. Depois, no quarto e último quadrinho, o elefante abre as patas dianteiras e levanta uma das patas traseiras, num momento de celebração da vitória

[40] O ratinho que inspirou Jaguar a criar o *Sig* realmente existiu. Era o mascote do agitador cultural e boêmio ipanemense Hugo Bidet e tinha o nome de "Ivan Lessa". Ele bebia com a turma de Bidet, dentre os quais o próprio Jaguar, o boêmio carioca Albino Pinheiro, o ator Paulo César Pereio e Leila Diniz.

sobre o ratinho. Logo embaixo aparece a logomarca da Shell com uma frase publicitária ao lado, que pode ser vista, denotativamente, pela interpretação mais fácil, como *quem usa Shell se dá melhor (*pelo desempenho do produto no automóvel comparando-se ao desempenho do elefante, mostrando força, qualidade etc*)*, como pode ser vista como uma alusão direta ao regime militar em voga, que a frase traz: *Os grandes não fazem por menos,* conotando-se a ditadura como o elefante, a "força que esmaga", e o ratinho visto como a oposição, fraca, e já em pouca intensidade, após o AI-5. Como co-anunciante, o ratinho *Sig* anuncia e reafirma de forma indireta a crítica ao regime, de forma a citá-lo nas entrelinhas: *algo mais em coincidência*.

A edição traz textos e desenhos de mais colaboradores, além dos fundadores. Logo se agregam a partir do primeiro número Millôr e Ziraldo, que passariam a fazer parte da redação em definitivo. Em edições posteriores, entraria o mineiro Henfil, que se tornaria uma estrela do jornal - com os *Fradinhos* e com outros de seus personagens - assim como os jornalistas Paulo Francis e Sérgio Augusto. No editorial "Independência, é? Vocês me matam de rir...", no nº 01, Millôr Fernandes profetizaria de certa forma a prisão em primeiro de novembro de 1970: "Nós, humoristas, temos bastante importância para ser presos, e nenhuma para ser soltos" (MILLÔR in PASQUIM: 26/06/1969, p. 09). Para o jornalista Ruy Castro, autor de *Ela é carioca: uma biografia de Ipanema*:

> "Millôr sabia do que estava falando porque, cinco anos antes, fizera uma experiência no gênero, com seu jornal Pif-Paf – que era excepcional, com elenco e bossas parecidos como os do Pasquim e só duraria oito números. E o clima em 1969 era pior que o de 1964, porque havia o AI-5, com munição de sobra pra prender, perseguir e censurar." (CASTRO: 1999, p. 280)

A forma como o editorial é exposto na página 09 (anexo 09) é curiosa. Remete-se à narrativa básica das histórias em quadrinhos, em que o personagem se expressa através do balão de diálogo, numa alusão ao fato de Millôr Fernandes – que aparece em fotografia sentado em uma cadeira, olhando pro texto dentro do balão de fala - ser um dos principais humoristas do país. Além disso, ressalta que sua opinião a respeito do humor e dos humoristas é fundamental quando se cria um novo jornal de humor após tantas experiências, como com o *Pif-Paf* e a *Carapuça*, por exemplo. *Sig* comenta, no canto inferior, a importância de Millôr

Fernandes no editorial do *Pasquim*: *M de Millôr. De maior humorista.* Era a voz consensual dos humoristas do *Pasquim* ditas por *Sig,* inaugurando o jornal e um estilo de expressão.

Outro lado lúdico e descontraído do jornal é mais relacionado à sua discussão de costumes e comportamentos, e aparece já na primeira edição em um jogo criado pelo cartunista Claudius nas páginas 06 e 15 (anexos 06 e 15 – desta forma mesmo, em página espelhada impressa, mas não em páginas centrais editorialmente). O jogo lembra formatos nos estilos *Ludo Dinâmico* ou *Jogo da Vida* – da fábrica de brinquedos *Estrela* -, em que, cada vez que o jogador avança com os dados uma ou mais casas, cai-se em um quadrado que, de acordo com o contexto das frases e dos desenhos impressos, pode fazer avançar ou recuar outras casas.

O jogo se chama *A Paquera* e está relacionado à idéia de Ipanema como um lugar em que a paqueira "corre solta", onde é comum, o que ressalta a tendência à modernidade de comportamentos e de costumes do "bairro do *Pasquim*." Os personagens principais, o jogador e a jogadora, são representados num desenho vestido com "ipanemenses típicos", com setas que explicam seus jeitos "moderninhos" relacionado a pontos da moda de Ipanema. Ele é apresentado assim na página 06 (anexo 06): *corrente e medalhão do Pedro Correia de Araújo; cabelo cortado no Souza; camisa malha fio da escócia; óculos italiano; sorriso superior; bermuda flórida; sandálias franciscanas e, na mão direita, um Pasquim*. Do lado feminino do jogo, na página 15 (anexo 15) o ponto de vista da "ipanemense típica" com alusão a pontos da moda do ponto de vista das mulheres: *sorriso inocentemente provocante; óculos italianos azuis; chapéu de palha da Itália; cabelos cuidadosamente despenteados; saída estampada tangente à linha inferior do maiô; Pasquim no balaio; sandálias idem.* No final do jogo, um fusca onde o casal se encontrará e namorará.

As casas representam formas de agir, se "dar bem", ou seja, ser bem sucedido na paquera, avançando algumas casas, ou cometer erros de paquera e recuar. Na casa 3 lê-se ao lado do desenho de uma moça dos olhos claros e cabelo louro: *ela sorriu pra você*, o que permite ao jogador avançar a casa 10. Na casa 6, indica o contrário, com o desenho do "paquerador" com cara de desconsolo, olhos de decepção e rosto franzido e o texto: *ela sorriu, você foi, não era com você*. E uma seta indicando retornar a casa 2. Na casa 8, há uma auto-alusão ao *Pasquim* com a frase: *você abre o Pasquim pra mostrar que é pra frente*. Permitindo ao paquerador avançar á casa 15, por exemplo. O jogo permite ao leitor se familiarizar com o mito de Ipanema, que será alimentado pelo semanário carioca. Esse mito, é claro, já existia com a bossa-nova e o glamour da praia na imprensa carioca e nacional, mas

no *Pasquim* encontra seu principal porta-voz, com os textos e os desenhos que se focam naquele bairro e naquela praia carioca, e tendo naquele espaço e o Rio de Janeiro inteiro como centro das discussões.

A página 09 (Anexo 09) traz dois cartuns de *Os Zeróis* de Ziraldo, personagens de super-heróis humanizados pelo cartunista que fazem o tipo do riso de zombaria caracterizado por Vladímir Propp como *paródia*. As paródias em questão - que, lembrando, são vistas também por Massaud Moisés como ridicularização de uma tendência ou estilo que é apreciado ou dominante - são a partir de dois personagens de quadrinhos de super-heróis norte-americanos, numa tentativa de "tornar brasileiros" seus comportamentos e desenhos.

O primeiro dos *Os Zeróis* que aparece é o *Tarzan*, personagem do escritor nascido nos Estados Unidos Edgar Rice Burroughs. O personagem passou a figurar em Histórias em Quadrinhos a partir de 1929, com o desenhista Harold Foster. *Tarzan* é filho de ingleses, criados por macacos na África, e tem boa índole, típico do "homem bom natural" do filósofo francês iluminista Jean-Jacques Rosseau. *Tarzan* nutre uma paixão pela "civilizada" *Jane*. No primeiro dos cartuns dos *Os Zeróis* de Ziraldo publicado no *Pasquim*, *Tarzan* aparece encostado na barriga de um leão com uma grande juba, acariciando-a. A feição dos dois, de Tarzan e do leão, é de ternura. Jane aparece à direita do desenho, em pé, em reação irada, de ciúmes, decidida e afirmando ao namorado: *Tarzan!!! Você escolhe: ou eu ou o leão*.

No segundo cartum aparece um cartum de *Namor*, o príncipe submarino, personagem dos quadrinhos da editora *Marvel*, criado pelo desenhista Bill Everett em 1939. Morador dos oceanos, o *Namor* da *Marvel* tinha grande habilidade e força sobrenatural para o controle da vida aquática. O cartum de Ziraldo traz *Namor* abraçando uma namorada de biquíni, como se estivessem na praia. Ela, em tom de discussão de relação, de motivos de fim de um relacionamento, diz ao príncipe submarino: *Eu sei que você me ama, Namor. Mas eu te acho tão frio.* Referencia ao fato do herói *Namor* transpor a "frieza da vida submarina" para sua vida afetiva, amorosa, já que se sabe que as profundezas dos oceanos são frias.

Ambos cartuns podem ser vistos como marcantes do estilo dos personagens *Os Zeróis* de Ziraldo, que são anteriores ao *Pasquim*, mas que cabem bem no espaço gráfico e editorial do semanário carioca de humor, como espécie de anti-heróis, com características humanas que debatem com suas feições de super-poderes e virtudes indiscutíveis. Essas são típicas dos super-heróis norte-americanos e da própria cultura norte-americana. Pode-se tomar a *paródia* de Ziraldo na própria perspectiva de mais uma sátira ao *american way of life*, sob certo ponto

de vista, já que os norte-americanos, sua economia, sua cultura e sua política eram alvos constantes do humor do *Pasquim*.

Adiante, na página 10 da primeira edição (anexo 10), aparece uma crítica ao governo. Desta vez é sobre a impossibilidade de oposição. Foi lembrado aqui que com o AI-2 foi instalado o bipartidarismo, tendo daí em diante o MDB como oposição consentida e a ARENA como partido governista. Com o AI-5 e o endurecimento do regime militar, ficou difícil o exercício da oposição em várias instâncias e condições. A charge de Jaguar, acima na página 10, mostra isso. A seqüência se dá em dois quadrinhos. No primeiro deles um homenzinho careca e de óculos, vestindo um terno, se posta em frente a uma porta fechada com a palavra "oposição" escrita em cima. Ao abrir a porta, no segundo quadrinho, o homenzinho se depara com um muro de tijolos, impedindo a saída pela porta, um beco sem saída, conotando dessa forma duas possibilidades de conotação: ou não existe mais oposição no país, ou não há saída alguma para a oposição no país. A piada é muito sutil, e se vale do *malogro da vontade* como gênero da comicidade de zombaria proposta Propp. Isso porque, o homenzinho ainda tinha esperança de encontrar algo atrás da porta, por isso a abriu. Mas não havia saída, daí o malogro que causa o riso aliado ao sentido da impossibilidade de presença de oposição. A união entre o desenho e o sentido se encaixa perfeitamente na piada visual.

Abaixo, ainda nas páginas 10 e 11 (anexos 10 e 11), na horizontal, são feitos quatro cartuns no estilo fotomontagem, neste caso utilizando-se ilustrações. Podem-se considerar fotomontagens neste caso não pelo fato de usar a fotografia, mas pelo método da bricolagem, da colagem de gêneros diferentes para causar comicidade, o que dá nome ao gênero. O próprio *Pasquim* chamava, na realidade, como foi dito, esse gênero de piada de *fotopotoca*. Cada um deles se usa de desenhos antigos, no estilo das ilustrações de livros de metade do século XIX, como forma de tratar de temas e piadas então contemporâneas.

No primeiro deles, vê-se a ilustração de um imperador na Roma Antiga sentado em frente a uma assembléia cheia de soldados romanos. Um súdito lhe suplica piedade, ajoelhado, de braços abertos. A piada tem sentido com o balão de diálogo dito pelo terceiro personagem envolvido, que em pé e com o braço estendido em tom de proferir uma sentença final diz "Considere-se expulso da Mangueira!", como se aquela imagem fosse, na realidade, não da Roma Antiga, mas de um carnaval da célebre escola de samba popular no Brasil inteiro, de compositores como Cartola e Beth Carvalho. Mais uma *paródia*, no sentido da comicidade de zombaria de Vladímir Propp. Os demais desenhos nestas duas páginas com

ilustrações antigas seguem a mesma linha da bricolagem, da Fotomontagem ou *fotopotoca*, sem maiores relevâncias temáticas.

Vale lembrar que os números que vão do lançamento do jornal até a saída da prisão, edição nº 80, e que constituem o período que José Luiz Braga caracteriza como sendo o período *dionisíaco*, é caracterizada pelo autor como "crítica de costumes". A denominação parece ser uma alusão à euforia de graça e humor do jornal que, mesmo em meio à situação política que exigia extrema cautela, mantinha uma voz dissidente e de oposição como veículo da imprensa alternativa. Esta "crítica de costumes" é principalmente contra a classe média que apoiou a ditadura militar, defensora do que se passou a chamar "moral e bons costumes", representada, sobretudo, pela organização de direita Tradição, Família e Propriedade, a TFP.

> "A ditadura e seus apóstolos não achavam a menor graça no *Pasquim* e tentaram, por todos os meios, destruí-lo. Para eles, 'aquilo' era um antro de comunistas, pervertidos e drogados, empenhados em difundir ideologias exóticas e subversivas, desencaminhar a juventude e destruir e família brasileira. (...) No fundo, o *Pasquim* não passava de um hebdô anarquista, misto de *Harakiri*[41] e *Village Voice*[42]." (AUGUSTO: 2006, p.11).

Importante a ser destacado na primeira edição, nesta perspectiva que se insere na chamada "crítica de costumes", um cartum em dois quadros acompanhando um texto da jornalista Martha Alencar sobre emancipação feminina, na página 13 (anexo 13). O título do texto é *Tudo pela emancipação.* O desenho sem assinatura é ousado e brinca com o tema que estava deixando de ser tabu naquele período, pois estava em discussão pela imprensa alternativa, em movimentos coletivos nacionais e internacionais e em revistas como *Cláudia*. O desenho traz uma mulher de frente, em meio a vários homens, em plano americano, ou seja, da cintura para cima, sorvendo uma xícara de café e segurando um jornal. Acima do título do primeiro quadrinho está escrito *Conselho às mulheres que gostariam de tomar café entre uma*

---

[41] Revista satírica francesa que circulou durante a década de 1960 e que acabou sendo proibida pelo governo do país. Seus alvos eram o Estado, a Igreja e os valores morais e preconceitos da classe média.

[42] Jornal alternativo nova-iorquino (EUA) fundado em 1955 e que tem como uma de suas práticas o novo jornalismo (desencadeado por um dos jornalistas fundadores deste gênero, Norman Mailer). Conhecido pelo seu excelente acabamento gráfico, o *Village Voice* traz notícias, notas, cartuns e reportagens sobre assuntos ligados a setores artísticos (arte, cultura, dança, música, filme, teatro etc).

compra e outra: ignore-os. No segundo quadrinho, traz a frase *Mas não exagere*, onde a mesma mulher aparece nua, de costas, em meio aos mesmos homens. O cartum faz uma alusão ao que pode ser visto, primeiro, como a defesa da liberdade da mulher e de seus direitos fundamentais, segundo, como trama da comicidade, uma crítica aos "excessos" da liberalidade feminina, sob certo ponto de vista, ao ponto de uma mulher tirar completamente a roupa numa reunião entre homens. No canto superior direito *Sig* comenta: *Nunca ofereça um cafezinho a Marthinha*.

As sátiras internacionais do semanário, que seriam possíveis, chegam ainda no nº 06, de agosto de 1969 (anexo 21), com uma capa debochando a chegada dos norte-americanos à lua. No canto superior direito da capa do nº 06 do *Pasquim*, a chamada é *Existe algo interessante nas crateras: Toda a terrível verdade na página 02*. Em cima, numa clara indicação das sátiras que estão por vir, uma mulher deitada em uma pose sensual, vestindo lingerie e com as pernas cruzadas, conotando a existência de mulheres semi-nuas na lua que acabara de receber a chegada dos norte-americanos. A paródia se dá ao longo da edição, com especial ênfase nas páginas 02 e 03 (anexos 22 e 23). As ilustrações são de Lairton, que faz algumas *paródias* com frases ditas pelos astronautas americanos ao chegarem à lua.

Um exemplo é a primeira charge da edição de nº 06 (anexo 22), em que é reproduzido o depoimento proferido pelo astronauta Neil Armstrong (em fonte serifada semelhante à do *Jornal do Brasil*, onde as demais frases, publicadas em 21 de julho de 1969, foram retiradas) que dizia: *Parece que há dificuldade da gente mover-se*, em referência a sua dificuldade de locomoção e mobilidade em solo lunar. A comicidade da *paródia* dá-se na charge quando de dentro de uma cratera lunar sai um vietnamita com uma arma em punho, rendendo o astronauta norte-americano, que levanta as mãos, indefeso. Vale lembrar que naquela época os EUA estavam em guerra no Vietnã, e havia em todo o mundo manifestações de jovens pró-Vietnã, que lutava com guerrilheiros em estado de miséria contra soldados norte-americanos completamente equipados e armados. Uma tomada de posição do humorista a favor dos "vietcongues". Mesmo assim, o Vietnã do Norte sairia vitorioso da guerra. Esse tipo de sátira revela uma vocação inerente aos jornalistas e humoristas do *Pasquim*, que longe de ser apenas um jornal de Ipanema, evidenciaria uma visão universal de fatos e acontecimentos atrelando-os a fatos cotidianos e polêmicos:

> "O Pasquim logo revelou sua vocação à universalidade, extraindo daquele microcosmo uma visão crítica compartilhada por jovens e artistas do resto do país.

> Era uma ‘crítica pontual, localizada no cotidiano e sempre muito precisa’, preenchendo o vazio deixado pelos movimentos populares e pelo desaparecimento da hegemonia cultural das esquerdas, que ‘impedia o estabelecimento de uma base analítica sólida ao regime’” (KUCINSKI: 1991, p.154).

O *Pasquim* iria ser acusado inúmeras vezes, inclusive em estudos acadêmicos recentes, de ser um jornal machista. Mas, mesmo sob os olhares da TFP, que foi acusada inclusive de lançar a bomba que não explodiu na redação do jornal, como veremos a seguir, o jornal abriria espaço entre para entrevistar figuras importantes tanto na discussão como na revolução pessoal do comportamento feminino. Dentre elas a colunista Danuza Leão (entrevistada logo no nº 03), a feminista Betty Friedan (no segundo período do jornal) e a atriz Leila Diniz (entrevistada do nº 22). Isso seria mais um motivo para a repressão política ao *Pasquim*, inclusive por meio de novos *Decretos-Leis* que iriam atingir diretamente não só o jornal, como também a chamada grande imprensa e a toda a imprensa alternativa.

José Luiz Braga lembra que antes mesmo de Costa e Silva tomar o poder, já haviam sido promulgadas, pelo presidente Humberto de Alencar Castelo Branco, a Constituição, a Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional, como descritos no capítulo 01. Com o AI-5, adverte o pesquisador, esses poderes foram ampliados até “o nível do totalitarismo” (BRAGA: 1991, p. 33). Do lado da repressão física à oposição, é desencadeada a “Operação Bandeirantes”, que combate focos de resistência armada à ditadura. Do lado da propaganda estatal, a vitória do Brasil na copa de 1970 desvia o foco das atenções para a maior paixão nacional. É nesse ínterim que surge um empecilho aos esforços da imprensa alternativa, que atinge a rotina produtiva da redação do *Pasquim*:

> “Ao mesmo tempo a censura prévia à imprensa, viabilizada pelo AI-5, se institucionaliza e é organizada. O Decreto-Lei nº 1077, de 26 de janeiro de 1970, regulamenta o parágrafo 8º do artigo 153 da Constituição de 1969, e diz em seu artigo 2º: ‘Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando julgar necessário antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior’. Artigo este que diz: ‘Não serão toleradas publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”. (BRAGA: 1991, p. 33).

O *Pasquim* parece não ter ouvido essas "advertências", e, na contramão possível, exerceu a crítica e o antagonismo no desenho de humor e nas matérias, nas entrelinhas, atingindo outros alvos, como a classe média ligada à TFP. Isso contribuiria para o debate em torno das mudanças no comportamento, nos modos, nos hábitos dos jovens, fazendo parte inclusive do imaginário da época, como será discutido agora.

3.1.1.1. "Frentes de batalha" e influências no comportamento dos jovens

José Luiz Braga descreve em seu longo estudo sobre o *Pasquim* as suas frentes de batalha que vêm sendo levantadas desde o início neste trabalho. As oposições que o jornal teria, a partir de suas frentes, seriam, em suma, (1) as críticas ao modelo político e social da ditadura militar, (2) o exercício de um discurso ligado à contracultura e, finalmente, (3) a diferenciação à chamada "grande imprensa". A primeira estaria resumida na oposição aos próprios aparelhos militares, à hegemonia das práticas de poder, político-ideológicas, portanto. A segunda, na crítica e sátira à hegemonia social e cultural da classe média que apoiou o golpe, que José Luiz Braga chama de "moral" (BRAGA: 1991, p. 216). A terceira, observa Braga, na negação das práticas de submissão de parte da grande imprensa que aceitaria as "injunções" do regime. Sobre a frente relativa ao aspecto comportamental, de antagonismo à hegemonia social e cultural da classe média, Braga define:

> "A primeira dessas duas oposições corresponde à posição de partido do Pasquim, quando ele escolhe como abordagem principal a crítica de costumes. Essa oposição não desaparece quando o jornal descobre atrás do adversário 'classe média' um inimigo mais perigoso, o regime militar. De fato, durante a maior parte de seus períodos dinâmicos, ele continua a se dirigir a esse primeiro adversário a fim de agredir o segundo. E pode-se dizer que, se a oposição ao regime torna-se central, o inimigo visceral do jornal é sempre a classe média. Os comportamentos criticáveis (conformismo, mesquinharia, necessidade de segurança e de imagem social, moralismo, etc.) aparecem no Pasquim como a verdadeira base ideológica do regime. Este teria assim duas faces odiosas: o exercício violento do poder, como ideologia política, e os interesses individualistas de classe média, como ideologia social." (BRAGA: 1991, p. 216).

O pesquisador e jornalista Dênis de Moraes, autor de vasta biografia sobre o cartunista Henfil, também salienta esses aspectos que diferenciam o *Pasquim* de outros jornais, sobretudo da chamada grande imprensa:

> "O *Pasquim* impôs-se pela imaginação incontrolável, pela quebra de formalidades jornalísticas. Com alvos claros: a ditadura, a classe média moralista, a grande imprensa, os caras-de-pau e os coniventes de plantão. De quebra, ocupou o terreno baldio existente entre a cultura chapa-branca e a cultura oficial de esquerda, discutindo modos de vida e até ecologia. Com a anticaretice e o humor venenoso do *Pasquim*, o cenário morno do jornalismo brasileiro adquiriu alta voltagem. A diagramação criativa valorizava as ilustrações (desenhos, caricaturas e montagens fotográficas). As frases da capa aturdiam: '*Pasquim*, ame-o ou deixe-o', 'um jornal que tem a coragem de não se definir', 'O papel da grande imprensa: papelão', 'Cada povo tem o Idi Amin[43] que merece', 'Imprensa é oposição, o resto é armazém de secos e molhados'" (MORAES: 1997, pp. 107-108)

A entrevista com Leila Diniz - atriz, modelo e moradora de Ipanema, protagonista de *Todas as Mulheres do Mundo*, filme do cineasta Domingos de Oliveira - é talvez um dos maiores exemplos da força política que o jornal exerceu através da crítica comportamental. A entrevista incomodou bastante os militares. Naquela edição, de nº 22, de 20 de novembro de 1969, trazia-se uma capa (anexo 24), interessante do ponto de vista do jornalismo gráfico, pois não tinha título, apenas os caracteres &$£7! ao lado da fotografia de Leila, prenunciando os palavrões que ela diria ao longo da conversa com a patota do *Pasquim*. Os elementos tipográficos substituindo palavrões serviram para burlar a censura, e cada um deles foi substituído por um asterisco (*). Bastava o leitor ler o conteúdo da entrevista para entender cada um deles.

O Decreto Lei relativo à "intolerância à moral e aos bons costumes" passou a ser popularmente chamada de "Lei Leila Diniz", por ter sido promulgada dois meses depois da entrevista. Esse viés político presente na crítica cultural e comportamental é observado também pelo professor Ciro Marcondes Filho: "A imprensa havia descoberto, na criptografia

[43] Ditador militar de Uganda entre os anos de 1971 e 1979, defensor de Adolf Hitler e favorável à extinção do Estado de Israel.

da ironia, das matérias culturais, não somente um território onde poderia fazer denúncias, mas também sua sobrevivência e afirmação" (MARCONDES FILHO: 1989, p. 177).

Afronta "à moral e aos bons costumes" seria o argumento constante, ao longo de anos, para a apreensão de tiragens inteiras do *Pasquim*. Só para citar um exemplo, bem mais adiante, no nº 300, após cinco anos de censura prévia, um aviso do censor de plantão, "Dr. Romão", dizia que a censura prévia acabara e alertava, "agora a responsabilidade é de vocês". Millôr reagiu furiosamente, com um editorial dizendo que a responsabilidade "sempre foi nossa" e que a liberação da censura não era garantia de que a edição não fosse apreendida. Dito e feito:

> "Não deu outra coisa. Atentado à moral e aos bons costumes foi a justificativa dada pela Polícia Federal para apreender este primeiro número sem censura prévia. Para o inspetor da Polícia Federal David Salles, presidente do inquérito policial necessário ao posterior processo, 'a infringência às normas censórias está contida nas alusões à pessoa da cidadã norte-americana Jacqueline Onassis' e num quadro feito por Jaguar e Ivan Lessa, cujo crime estava no bar: 'Porrada's. Quanto à Jacqueline, Millôr havia feito uma dica [na verdade uma frase-lema na capa] dizendo que ela 'não só nasceu de rabo pra lua, como soube usá-lo – isso em relação à morte de Onassis e à herança deixada para ela" (MARCONI: 1980, p.79)

Esse exercício da liberdade do *Pasquim* agradava aos jovens leitores, que interagiram ao longo de mais de décadas com a patota nas sessões de cartas, na compra de centenas de milhares de livros e almanaques da editora *Codecri*, e na fidelidade ao jornal:

> "A linguagem coloquial e desabrida seduzia, pois a escrita se aproximava do jeito que se falava. O palavrão passou a valer. A palavra 'bicha', execrada pelo falso puritanismo, pôde finalmente ser impressa em letras de fôrma. Gírias e expressões como 'inserido no contexto' (copyright para Paulo Francis, que ingressou no número 4) viraram moedas correntes. (...)" (MORAES: 1997, p. 108)

No número 30, as tiragens do semanário chegam a 200 mil exemplares, um número estrondoso para uma publicação da imprensa alternativa, e os anunciantes chegam a ocupar 30% do espaço impresso.

> "Cria-se, entre o Pasquim e seus leitores, aquela comunicação direta, do tipo horizontal, tantas vezes proposta por projetos alternativos e raramente alcançada. Especialmente através da seção de cartas, que são respondidas provocativamente por Ivan Lessa, num estilo sádico, que agride e até insulta, numa relação adulta, que não tenta paternalizar ou instrumentalizar o leitor, ou convencê-lo de alguma coisa. O leitor vai desenvolvendo seu senso crítico com o jornal e acaba voltando esse senso sobre o próprio Pasquim. A presença do leitor no Pasquim é avassaladora. Mas a seção de cartas não escapa da dimensão ficcional que vai tomando conta do espaço do jornal, através de personagens imaginários e situações inventadas. Para José Luiz Braga, através do deboche, o próprio conceito de espaço público passa a ser satirizado pelo jornal" (KUCINSKI: 1991, p. 158)

Ziraldo dimensiona e sintetiza a importância do *Pasquim* junto aos jovens, ao atribuir que ele foi a segunda grande coisa a mudar o comportamento do brasileiro durante aqueles anos. A primeira, segundo ele: a televisão. Mas, mesmo com esse sucesso crescente em sua tiragem e junto ao público, o *Pasquim* passaria por problemas de gestão, como será descrito adiante.

3.1.1.2. Problemas de gestão no semanário

É interessante observar que, mesmo em meio ao ambiente de repressão, opressão e censura, o *Pasquim* parecia viver com imensa coragem e deboche o cotidiano da redação nos seus primeiros meses de vida. Mas esta coragem e deboche trariam problemas inclusive para a gestão do jornal. Na edição de nº 40, de 26 de março de 1970, a capa trazia uma fotografia do bispo católico Dom Hélder Câmara, com um microfone em punho, tomando espaço na maior parte da mancha gráfica[44] da página, preenchendo a diagramação com caracteres[45] em caixa alta[46] com apenas com o nome HELDER (anexo 25). Dom Hélder foi entrevistado nesta

[44] "A parte impressa (ou a ser impressa) de qualquer trabalho gráfico, por oposição às margens e aos claros" (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 451).

[45] "Forma gráfica de cada um dos símbolos (letras, acentos, sinais de pontuação, sinais especiais etc.) usados na escrita, seja manual, mecânica, eletrônica." (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 106).

[46] Letra maiúscula, em qualquer processo de composição. Versal.

edição, o que foi uma afronta, já que era considerado um incomodo à ditadura, por sua luta aberta em defesa dos direitos humanos e da restituição da democracia. Na frase-lema da edição (frase que vinha em cada edição abaixo da logomarca do jornal) um dos instrumentos lingüísticos da comicidade propostos por Propp, o *calembur*, ou trocadilho com a sigla da organização católica de direita, colabora para a ousadia da capa: *um jornal da TFP – Tradicional Família do Pasquim*.

Os problemas internos do *Pasquim* já haviam começado motivados pela percepção, por parte dos detentores do poder hegemônico, desse exercício contestatório e, em outros inúmeros casos, difamador, que atingia a tudo e a todos. Uma piada feita na entrevista de nº26, de 18 de dezembro de 1969, por Juca Chaves, de origem judaica, que ao falar da revista Manchete chamou em tom de deboche seu dono, Adolpho Bloch, que também era judeu, de "anti-semita", levou o distribuidor Murilo Reis a cancelar a distribuição do jornal, por pressões de Bloch que se sentiu ofendido com a brincadeira.

Mas esse seria só o estopim causado pelas brigas internas entre a patota, e que tiveram como um dos pontos altos o desentendimento entre a Distribuidora Imprensa e Tarso de Castro. Tarso, na direção do *Pasquim*, esbanjava irresponsavelmente os lucros do jornal em fretes de avião, estadias em quartos de hotéis luxuosos, farras homéricas e garrafas de uísque derramadas no chão de bares. Com a briga com a distribuidora, a sede do jornal saiu da Rua do Resende e passou a ser na Rua Clarice Índio do Brasil, nº32, no bairro de Botafogo.

Entretanto, outras matérias e construções gráficas causariam mais problemas, trazendo a censura prévia para dentro da redação do *Pasquim*. O ódio de parte da sociedade civil – principalmente da classe média que apoiou o golpe - e dos militares cresceu, o que levou o jornal a sofrer um atentado a bomba e levou grande parte dos jornalistas e humoristas para a prisão, como será descrito adiante.

3.1.1.3. Censura prévia, uma bomba que não explodiu e o riso entre grades

O *Pasquim* poderia ter em sua história - tão próxima a de outros veículos da imprensa alternativa - fatos que poderiam ser de extremo desencorajamento, levando seus protagonistas a desistirem da experiência. Entretanto, boa parte destes fatos se transformaria em histórias contadas a partir de seu principal ponto de vista: o do humor. Censores que bebiam com a patota e eram seus amigos. Uma bomba arrasa quarteirão, colocada na porta do jornal, que

não chegaria a explodir. Uma prisão em que os carcereiros bebiam e tocavam violão com os presos e deixavam estes segurar metralhadoras em uma harmonia jocosa. Parece que rir era a única saída para uma dura prisão de dois meses, que duraria até o réveillon de 1970 para 1971 e mudaria o perfil do jornal.

A censura prévia, como foi dito, tornou-se prática no cotidiano da redação do *Pasquim* ainda no nº 39, de 25 de março de 1970. O expediente trazia a frase que esclarecia os leitores: *Este número foi submetido à censura e liberado*. A capa, desenhada por Millôr (anexo 26), mostra o mascote do jornal, *Sig*, vestido de estátua da liberdade, segurando um jornal em chamas em cima de uma bomba. Era o aviso que o jornal havia sofrido uma tentativa de atentado terrorista. A frase-lema dizia: *Sig resiste a tudo, de fio a pavio*. Uma *fotopotoca* publicada na página 32 da edição (anexo 26) ironiza a bomba que não explodiu, com uma fotografia de várias pessoas com "caras de caveira", representando conotativamente o que teria acontecido com a equipe do jornal caso houvesse havido a explosão. Se a bomba tivesse explodido, avaliou a perícia, destruiria por inteiro o quarteirão da redação do *Pasquim*. O texto sob a fotografia ancora o sentido da piada: *Mas já sabemos, naturalmente, a direção e de onde veio o ataque. E sabemos, sobretudo, o que pretendem os agressores. Assim, para evitar qualquer futuro atentado, damos, acima, aquilo que tão ardentemente desejam os terroristas, ver as nossas caveiras. Pela ordem, da esquerda para a direita: Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Jaguar, Fortuna, Tarso, Millôr, Henfil, Ziraldo, Sérgio Cabral, Paulo Garcez e a caixa de uísque vazia*.

É importante salientar que os censores já viam no jornal, com sua tiragem que já chegava aos 225 mil exemplares, como mostra o expediente do nº 39 (anexo 26), um instrumento subversivo que visava destruir a estrutura da família brasileira. Bernardo Kucinski explica essa euforia. "Esta tese decorria naturalmente da Doutrina de Segurança Nacional, que via a imprensa como um campo privilegiado de infiltração comunista, e do uso do puritanismo como arma de contra-arrestação ideológica" (KUCINSKI: 1991, p. 161).

É interessante observar o caráter e a forma como era feita a censura na redação do *Pasquim*. Ela começou sendo feita por uma civil, de nome dona Marina. Ela não duraria muito, pois logo se entregaria ao espírito de boemia do jornal, tornando-se quase uma amiga da patota:

> "Descobrimos um ponto fraco: ela gostava de tomar umas biritas. (risos) Entendeu? Então, a gente sempre deixava uma garrafa de whisky na mesa dela. O resultado é

> que ela aprovava [as matérias] 'tão demasiadamente' (risos) que foi demitida. Foi uma pena. Hoje, eu soube que ela morreu de cirrose (risos)". (JAGUAR in TV SENAC, 2000)

Após dona Marina, o sensor passou a ser o general Juarez Paz Pinto, pai de Helô Pinheiro, a moça que havia inspirado Tom Jobim e Vinícius de Moraes a compor Garota de Ipanema, amiga da patota:

> " (...) O general Juarez Paz Pinto, excelente figura humana, praticante de cooper, pai da Heloisa (...) e um tremendo bonitão (...). Já era aposentado como general mas estava inteirão, enxuto, cheio de namoradas. O mais gozado era que ele recebia a gente numa garçonnierè, debaixo de um enorme retrato da Brigite Bardot com os peitos de fora. De vez em quando chegavam umas meninas lá, ele apresentava a gente visivelmente orgulhoso, 'esse aqui é o Jaguar, de O Pasquim, o Ivan Lessa, estou aqui censurando O Pasquim, vai lá pro quarto que daqui a pouco eu vou'. Mas aí, evidentemente, ele ficava nervoso, a gente espichava as discussões e, para evitá-las, ele ia aprovando. Outra coisa que a gente fazia... Todas as quartas-feiras ele jogava biriba na praia com os coroas de lá; a gente contratou uma secretária boazuda que ia lá de biquíni dizendo: 'generalzinho, eu trouxe a materiazinha do Pasquim pro senhor censurar'. Os outros coroas morrendo de inveja, porque ela se esfregava, acariciava o general. Ele ficava todo prosa... e aprovava. Era uma coisa sórdida." (JAGUAR apud KUCINSKI: 1991, p. 163)

Dênis de Moraes descreve a perseguição gradual pela qual passou o *Pasquim*, tomando como base seus antecedentes e apontando os fins que buscavam os militares no poder:

> "A condescendência acabou quando a censura foi transferida pra Brasília. (...) Ultrapassando os 200 mil exemplares, o *Pasquim* preocupava os escalões do regime – preocupação tardia, você diria, pois deixaram o jornal crescer e se tornar um dos porta-vozes da oposição possível. Como a publicidade era diminuta, o semanário vivia das vendas em banca. O modo mais rápido de asfixia-lo seria impedir a circulação regular, o que se poderia conseguir com a censura regular e implacável. E com intimidações à equipe, para desarticulá-la." (MORAES: 1997, p. 114)

Em meio ao trabalho contínuo de resistência aos censores e à censura, tem-se início com os leitores do jornal, a partir do nº 66, de 23 de setembro de 1970, a eleição do "homem sem visão do ano". Entre os votados estavam, sobretudo, apoiadores da ditadura militar e figuras que representassem um conservadorismo político e cultural, na percepção dos leitores, como o apresentador Flávio Cavalcante e o teatrólogo e jornalista Nélson Rodrigues. Na edição de nº 70, de 21 de outubro de 1970, por exemplo, há uma sátira em formato de *fotopotoca* com nomes votados pelos leitores na eleição do "homem sem visão do ano". Entre eles o apresentador Amaral Neto e o jornalista David Nasser (Anexo 28). Adiante, no nº 72, além de Nasser, o economista Roberto Campos, que havia sido ministro do planejamento do marechal Castelo Branco, estaria à frente na votação.

O número 72, novembro de 1970, marcaria o início do fim de uma era. Usando como argumento uma charge de Jaguar, militares do DOI-CODI invadiram a sede do *Pasquim* e levaram para o cárcere quase toda a redação. A charge em questão refere-se a uma montagem feita pelo humorista sobre um quadro do pintor Pedro Américo (página 14 da edição, anexo 29). Nela, *parodia*-se (no sentido da comicidade de zombaria de Propp) a suposta cena do grito do Ipiranga, que teria sido dada por Dom Pedro I na proclamação da independência. No lugar da frase disseminada pelos livros de história: "independência ou morte!", Jaguar inseriu um balão de fala de quadrinhos com o refrão da música de autoria de Jorge Ben, cantada por Wilson Simonal, este último considerado pela patota colaborador da ditadura: *Eu quero Mocotó!!*, o que conotaria a postura de adesão política ao regime do cantor.

> "Comentou-se depois que fora a causa imediata da prisão, mas como se vê o processo já estava lançado anteriormente. Parece, porém, que as reclamações indignadas de generais contra o que consideram uma ofensa a um "símbolo da pátria" levaram o tempo de prisão se estender das duas semanas que estariam previstas inicialmente para dois meses." (BRAGA: 1991, pp. 36-37)

No momento da ação militar na sede do jornal, estavam presentes Ziraldo, Paulo Francis, o fotógrafo Paulo Garcez, o contador José Grossi e o funcionário Haroldo, ajudante da equipe. Tarso de Castro também estava no momento, mas fugiu pulando o muro dos fundos. Sérgio Cabral, Fortuna, Luiz Carlos Maciel foram presos depois, assim como o diretor de teatro e jornalista Flávio Rangel. Millôr Fernandes, Sérgio Augusto, Martha Alencar, Miguel Paiva e Henfil não estavam na redação durante a ação dos militares e não foram

presos. O trabalho deles para a sobrevivência do *Pasquim* no cárcere seria fundamental para que o semanário continuasse a ser produzido e pudesse circular.

> "A prisão veio corroborar um dos atributos da estética do humor satírico e da charge, o de gerar ódio de classe, mais do que prazer estético, ao contrário das outras artes plásticas que obtém reconhecimento acima das classes. Não adiantou a precaução dos humoristas que haviam feito um *acordo implícito* de não se valerem de caricaturas, a forma de humor mais propensa a retaliações – além de contribuir para popularizar o criticado. Com a exceção dos caricaturistas de capa de *Opinião*, logo suprimidas pela censura, a caricatura só voltou a ser modalidade dominante de humor político após a derrota da linha-dura militar, a partir de 1977, quando Alex Solnik e Chico Caruso transportaram o cenário de sátira para o quotidiano e o personalizaram nas figuras do presidente Figueiredo e sua corte no *Bar Brasil*" (KUCINSKI: 1991, p. 164)

A capa da edição de nº 72 (anexo 30), de 11 de novembro de 1970, estampava conotativamente o cárcere dos humoristas. Um lobo com a boca aberta, salivando, representaria os militares e a força coercitiva. Um cordeiro: os cartunistas e jornalistas presos, acuados, sem saída perante a opressão e o perigo. Seria a primeira mensagem aos leitores da prisão dos humoristas, logo na capa, na tentativa de manter o *Pasquim* circulando mesmo sob a impossibilidade imposta pela ditadura. O recado, anunciando a prisão dos pasquineiros, é ancorado pelo balão de diálogo que sai da boca do lobo: *enfim um Pasquim inteiramente automático: sem o Ziraldo, sem o Jaguar, sem o Tarso, sem o Francis, sem o Millôr, sem o Flávio, sem o Sérgio, sem o Fortuna, sem o Garcez, sem a redação, sem a contabilidade, sem a gerência e sem caixa.* Seria dado início a um esforço por parte dos remanescentes em liberdade para garantir a sustentação da produção do jornal.

Os militares acreditavam que o *Pasquim* acabara, com sua equipe presa, mas um "rush de solidariedade", com grande parte dos artistas e intelectuais brasileiros, a partir do nº 74 (anexo 31), de 18 de novembro de 1970, garantiu que o tablóide continuasse a ser escrito e desenhado. Na capa da edição, um ratinho *Sig* perdido, sem saída em meio a um labirinto, representando conotativamente as vozes da patota encarcerada, pergunta gritando: *A saída!! Onde fica a saída?* Millôr, Miguel Paiva e Henfil desenhavam nos estilos dos presos. Os novos e solidários colaboradores, leitores do *Pasquim*, eram nomes como: Odete Lara, Glauber Rocha, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Paulo José, Danusa Leão, Rubem Braga,

Rubem Fonseca, Antônio Callado, Capinam, Hélio Oiticica, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Carlos Heitor Cony, entre outros. Como a prisão não podia ser comunicada diretamente aos leitores, logo os responsáveis pela continuidade do jornal caracterizaram-na como uma "gripe" que havia assolado a redação.

Um recado do cineasta Glauber Rocha aos leitores, por exemplo, seria dado, com uma alusão aos membros da patota "ausentes". Glauber caracterizou cada um deles na edição de nº 74, numa *fotopotoca* (página 05, anexo 33), em que aparece o título *WANTED* (que significa procurados) sobre duas colunas com o rosto de vários "monstros de cinema", como Frankenstein e Nosferatu. Abaixo do título, a frase: *chega de cúmplices e mártires.* Ao lado de cada fotografia, impressões de Glauber sobre os amigos presos. Por exemplo: *PAULO FRANCIS - A única forma de amar Paulo Francis é esculhambá-lo. Conquistei o bicho nessa base. Brilha, logo imprime. Não sou bom jornalista porque o estilo do Francis me grila. Ou o Brasil salva Paulo Francis ou Paulo Francis salva o Brasil.* A maioria dos fieis fãs do *Pasquim* compreenderam prontamente a codificação das mensagens, mas mesmo assim a tiragem iria cair abruptamente nesse período.

Dentro da prisão, entre um clima de apreensão e expectativa, aconteceriam fatos que manteriam um clima de humor capaz de suportar o cerceamento da liberdade. Perguntaram a Luiz Carlos Maciel quais as ligações com o comunismo internacional, se ele havia recebido o "ouro de Moscou". Ao que Maciel responde: "Olha, capitão, se esses caras do *Pasquim* receberam o ouro de Moscou, eu vou brigar com eles, porque eles não me deram um tostão! [risos] Eu nem vi a cor desse dinheiro!" (LUIZ CARLOS MACIEL in TV CÂMARA, 2008). Sérgio Cabral também narra um fato curioso da prisão:

> "Um dia veio um oficial, um capitão, que era o oficial de dia, veio no sábado à noite, e ficou conversando comigo e o Ziraldo. Lá pelas tantas, ele falou assim: 'pô, eu conversando com vocês aqui, e vocês aí dentro... Vamos abrir'. Aí abriu. Aí sentamos fora, numa escadinha embaixo. Ficamos batendo papo ali, ele tava animado, e tal. Ele era fã da gente! E disse: 'ô, cabo, pede para trazer duas cervejas aqui e três copos.' Aí ficamos lá, tomando cerveja. 'Ô fulano, pede ao sargento Santos pra mandar o violão.' Aí veio o violão. Aí ele falou: 'Toca aí uma música, Sérgio'. 'Eu não toco'. 'Você não toca?' 'não, eu até aprendi, mas agora não toco mais, não sei, enfim...". 'Ah, não toca... Eu queria ouvir uma música... ' Aí um soldado que tava tomando conta da gente, em pé, com a metralhadora não mão, disse: 'Eu toco!'. Aí o capitão: 'Você toca?'. 'Toco!'. 'Então toca!' Aí pegou o violão e deu pra ele. Ele pegou a metralhadora e me deu. Aí ficamos: eu preso, com

> a metralhadora, e ele cantando o sucesso do Nelson Gonçalves: 'Boemia, a que me tens de regresso...' (risos) . Lá no meio da música o capitão falou assim: 'aí já é esculhambação demais, me dá esse troço pra cá, essa metralhadora... ' (risos)." (SÉRGIO CABRAL in TV CÂMARA, 2008).

No dia 31 de dezembro de 1970, a patota seria libertada. Dênis de Moraes conta o que eles fizeram na noite da libertação: "Jaguar (...) pegou um táxi direto para o réveillon de Albino Pinheiro em Santa Tereza, onde o carregaram em triunfo" (MORAES: 1997, p. 118). A edição de nº 80 (anexo 34), de 14 de janeiro de 1971, trazia na capa a fotografia da redação inteira liberta, com óculos escuros tapando a vista de cada um deles e o título: *Os verdadeiros homens sem visão do ano*. Uma ironia ao fato deles, na verdade, não terem dimensionado, como advertiu Millôr no nº 01, o que poderia acontecer:

> "Até aqui, mesmo com as pressões, ameaças e a censura prévia, o ar de festa existia. (...) Na administração do jornal tudo ia mal. A dívida é de um milhão de cruzeiros [150 mil dólares, então], conforme Lúcia Rito (artigo sobre a imprensa nanica, sem data); ou de dois milhões [300 mil dólares, na época], segundo Henfil (GAM, julho de 76). Um milhão ou dois, era muito dinheiro (o *Pasquim* custava então um cruzeiro). (...) A vendagem caiu de 160 mil para 60 mil exemplares. Os anunciantes se retraem: a economia está largamente nas mãos do governo e não é bom cair-lhe nas antipatias." (BRAGA: 1991, p. 38-39).

Tarso de Castro, considerado o principal responsável pelo esgotamento financeiro do *Pasquim*, seria deposto definitivamente da direção do jornal, após longas discussões internas e mesmo sob sua forte insistência pela permanência. Millôr Fernandes assumiria o comando, marcando o fim do período *dionisíaco*.

3.1.2. As demais fases do *Pasquim*: brevíssimo relato

O *Pasquim* ainda teria uma longa trajetória depois da primeira reformulação administrativa do jornal. Ela seria dividida até 1985 em mais cinco fases, além da (1) *dionisíaca*, seguindo metodologia proposta por José Luiz Braga:

(2) A *longa travessia* (com sua reorganização, a direção de Millôr e o processo de estabilização do jornal);

(3) o *esforço liberal* (numa tentativa da sociedade civil de retomar as liberdades democráticas cerceadas pela ditadura militar, primeiro com mais dificuldade, depois já com a participação mais ativa de setores desta sociedade civil organizada, como a imprensa, sobretudo alternativa, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Igreja; logo depois com a reorganização sindical e a retomada das manifestações estudantis);

(4) O *jornal dos anistiados* (em que o "nanico carioca" torna-se um dos porta-vozes dos refugiados exilados políticos na volta ao Brasil do final dos anos 1970);

(5) a fase em que o jornal *perde o pique*, nas palavras de Braga (enfrentando problemas econômicos e políticos) e, finalmente:

(6) *jornalão, futebol e eleições* (em que o jornal muda do formato tablóide para o standard, busca no futebol uma forma de atrair leitores e se divide por conta das primeiras eleições para governador no país, com a separação dos humoristas e jornalistas entre os candidatos de diferentes partidos políticos no Rio de Janeiro).

Interessa, sobretudo, saber que o *Pasquim* manteve, como desenvolve Braga e como se pode perceber ao ter acesso a edições posteriores, a sua linguagem com base no texto jornalístico e no desenho de humor e seu espírito de contestação e crítica aos poderes hegemônicos representados pelo Estado militar. O jornal continuará unindo também nas páginas texto e imagem, sendo o desenho de humor (caricaturas e suas manifestações) ainda sua tônica de identidade editorial. O caráter e as características mais detalhadas destes aspectos nestes números, por sua característica histórica ampla, seu grande volume (O *Pasquim*, semanal, chega a circular, lembrando, até o nº 1072) e suas mudanças, requerem no mínimo um estudo posterior, a ser feito.

De qualquer maneira, adiante vamos traçar um breve panorama dos principais cartunistas do *Pasquim*, lembrando que muitos deles se projetaram nas páginas do semanário e muitos outros ficaram no jornal até a década de 1980 (Jaguar ficou até os anos 1990). Desta forma, traçaremos um quadro de seus perfis e de algumas publicações nas quais eles atuaram.

3.1.3. Perfis de alguns dos cartunistas do *Pasquim*

Jornalistas, desenhistas, artistas plásticos, tradutores, publicitários, cartazistas, muralistas, escritores... Humoristas, sobretudo, diria Ruy Castro. A patota de cartunistas do *Pasquim* era composta de alguns "Leonardos da Vinci tupiniquins" que atuavam em diversas linguagens da comunicação. Alguns deles, como Ziraldo, tem livros entre os mais vendidos do país. Millôr, por sua vez, está entre os principais tradutores de William Shakespeare, como foi dito. As suas histórias se confundem com as histórias das artes, das culturas e do humor gráfico no Brasil. Para entender mais um pouco do espírito do jornal, das características dos desenhos que compõem as páginas do tablóide carioca, é importante e interessante conhecer um pouco de suas trajetórias, de suas experiências anteriores e posteriores, de suas posturas profissionais.

Centenas de cartunistas passaram pelas páginas do *Pasquim*, muitos sendo revelados pelo semanário. Outros, dentre os que aqui foram selecionados, estão em atuação ainda (com exceção dos já falecidos Henfil e Fortuna) sendo referência para novos cartunistas, humoristas e desenhistas. Obviamente seria necessário um estudo para cada um deles (como os volumes da coleção *literatura comentada* que foram dedicadas a Millôr e a Ziraldo e a biografia de Henfil, escrita por Dênis de Moraes). Entretanto, segue adiante algumas descrições de seus perfis, para que o leitor que ainda não conhece "a patota do *Pasquim*" possa conhecê-la.

3.1.3.1 Ziraldo

Ziraldo Alves Pinto nasceu em Caratinga, Minas Gerais, em 1932. Formou-se em Direito, mas logo estrearia no desenho, publicando profissionalmente seus primeiro cartuns em 1950, no jornal *Folha de Minas*, em Belo Horizonte. Em 1955, compôs a equipe da redação do jornal *O Binômio*, para posteriormente viajar ao Rio de Janeiro e fazer parte, na década de 1960, do grupo de chargistas políticos da revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, e do *Jornal do Brasil*, tornando-se conhecido nacionalmente. Entrou na revista como assistente de arte, mas logo passaria a editor de arte.

Ao longo de sua carreira, criou inúmeros personagens de quadrinhos, dentre eles a *Turma do Pererê*; a *Supermãe*; *Jeremias, o Bom*; *Os Zeróis*; *Mineirinho, o Come Quieto* e o

Menino Maluquinho. O *Pererê* surgiu com um cartum mas logo se tornou revista em quadrinhos, com a turma de personagens que acompanhava o Saci de uma perna só: o índio *Tininim*, a onça *Galileu*, o coelho *Geraldinho*, o macaco *Alan*, dentre outros.

> "*A turma do Pererê*, que foi às bancas de revistas, em seu primeiro número, no dia 1º de abril de 1964, no dia e hora em que se instalava a ditadura militar no país, bancada pela própria empresa que editava *O Cruzeiro*, teve vida curta. O fim desse primeiro período do gibi foi cercado de especulações, se teria ocorrido por razões políticas ou econômicas. Sabe-se que os tempos eram bicudos, mas também houve divergências na hora do acerto financeiro. O certo é que Ziraldo – que deixara a direção de arte da grande revista semanal para cuidar dos seus 'heróis' brasileiros, ficou sem uma e sem outra. Tempos depois ele pôde retomar a publicação do *Pererê* por outra editora, e até hoje o personagem é revisitado por quem o conhecia ou descoberto pelas novas gerações (...)." (JORNAL DA ABI 322: 2007, p. 24)

Ziraldo foi cartazista de filmes do Cinema Novo e o responsável pela pintura do painel da casa de show *Canecão*, no Rio de Janeiro. Foi uma das estrelas do suplemento *Cartum JS*. Foi também chargista diário do *Jornal do Brasil.* Mas dentre suas mais longas ocupações, foi por muito tempo um dos principais desenhistas e jornalistas do *Pasquim*, ficando desde os primeiros números até a década de 1980. Tem mais de 100 títulos de livros lançados, sendo seu primeiro sucesso o livro infanto-juvenil *Flicts*, em que narra, em tom de poesia, a história de uma cor triste dentre as outras cores, e que já foi traduzido para inúmeras línguas. Seu maior sucesso editorial é *O Menino Maluquinho*, que desde 1980 vem atraindo leitores de diferentes gerações e já vendeu mais de 2 milhões de exemplares em diversos idiomas.

Em 1999, Ziraldo e diversos cartunistas e jornalistas, como Jaguar, Fausto Wolff, e Luís Fernando Veríssimo, lançaram a revista *Bundas*, que circulou até 2002. Também editou a revista de cultura *Palavra*. Em 2004, uma tentativa de ressurreição do *Pasquim* foi feita com o jornal *O Pasquim 21*, que durou pouco mais de um ano.

3.1.3.2. Jaguar

Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe nasceu no Rio de Janeiro em 1932. O codinome Jaguar foi uma alcunha dada pelo também cartunista Borjalo. Tendo como uma de

suas características pessoais a boemia e o amor pela cidade do Rio, Jaguar foi funcionário do *Banco do Brasil*, deixando a profissão de bancário para viver exclusivamente de desenho. Sua carreira de cartunista começou na *Última Hora*, em 1954, passando para a extinta revista *Manchete*, de Adolpho Bloch, em 1957. Logo depois, se tornaria um dos principais nomes da revista *Senhor*, que foi marco em qualidade gráfica no jornalismo nacional. Jaguar conta que, nos primeiros anos de carreira, levou seus trabalhos para o jornalista Hélio Fernandes, irmão de Millôr, que disse que ele, Jaguar, não sabia desenhar:

> "O que vale no desenho não é o traço, eu sempre desenhei mal. Quando levei meus desenhos para o Hélio Fernandes [editor do *Tribuna da Imprensa*] ele falou que eram horríveis, para eu desistir que não tinha o menor jeito! O Angeli [cartunista paulista], que desenha bem pra burro, e admiro muito, diz: "É Fácil imitar o Jaguar, basta saber não desenhar! (risos). A idéia é que vale para o humor prevalecer." (JORNAL COPACABANA. Disponível em <http://www.jornalcopacabana.com.br /ed127/jornalja.html> Acesso em 30 de abril de 2009).

Jaguar foi um dos desenhistas da revista *Pif-Paf*, de Millôr Fernandes, e durante esse período se tornou um dos maiores cartunistas do Brasil. Publicou coletâneas de cartuns com os títulos *Hay Gobierno?* e *Átila, você é bárbaro*, pela editora *Civilização Brasileira*, cedendo os direitos autorais em apoio ao editor Ênio Silveira. Mas foi durante sua longa jornada no *Pasquim* que ele se projetou em âmbito nacional. É de sua criação o personagem *Sig*, inicialmente para a seção Chopnics, publicada no *O Globo* e no *Jornal do Brasil*.

São de Jaguar também personagens como a *Anta de Tênis*; *Tânia, a Fossa*; *Bóris, o homem-tronco*; as aranhas *Hélio e Jacy* e *Gastão, o vomitador*. Jaguar permaneceria no *Pasquim* por mais de 20 anos, por pouco quase toda a história do jornal, que foi vendido pouco tempo antes de falir completamente. Jaguar trabalharia também na *Tribuna da Imprensa*, *O Dia*, *Povo* do Rio de Janeiro e em várias outras publicações. Na última década, foi editor da revista *Bundas* e do jornal *Pasquim 21*. Já foi premiado e homenageado em diversos salões de humor nacionais e internacionais. Atualmente continua a desenhar para a imprensa, a coordenar edições da editora *Desiderata* e mora com a esposa em três cidades diferentes: Itaipava (RJ), Brasília e Rio de Janeiro.

3.1.3.3. Henfil

A história do mineiro Henrique de Souza Filho é também tão rica que mereceu um livro de quase 600 páginas, escrita pelo jornalista, professor e pesquisador Dênis de Moraes e um outro escrito pelo doutor em Ciência Política Márcio Malta, para a coleção *Viva o Povo Brasileiro*. Seus personagens se imortalizaram na memória de jovens que atualmente estão nas casas dos 40, 50 ou 60 anos de idade. *Graúna*; o *Capitão Zeferino*; o *Bode Orelana*; os dois *Fradinhos*, *Baixinho* e *Cumprido*; O *Preto que ri*; *Ubaldo, o Paranóico*; o *Cabôco Mamadô*; *Tamanduá* e outros personagens que correram os anos 1960, 1970 e 1980.

Henfil nasceu em Ribeirão das Neves, na região metropolitana de Belo Horizonte. Criado em meio bastante religioso, por influência da mãe, Henfil cresceu numa família de 12 filhos, dentre os quais o sociólogo e ativista político Herbert de Souza, o Betinho, e o violonista e compositor Chico Mário. Sua militância em movimentos de esquerda contra a ditadura começaria cedo. Influenciado por Betinho, Henfil participaria na juventude da JEC (Juventude Estudantil Católica). Começou na revista Alterosa, em Minas Gerais, e logo se tornaria amigo do jornalista e escritor Roberto Drummond[47], que lhe deu o pseudônimo de Henfil, corruptela de Henrique Filho.

Projetando-se no Rio de Janeiro no suplemento *Cartum JS*, criou uma série de personagens para os times de futebol cariocas, que concorreram com as mascotes oficiais, ganhando popularidade: *Urubu* (Flamengo), *Pó-de-arroz* (Fluminense), *Bacalhau* (Vasco), *Cri-cri* (Botafogo) e *Gato Pingado* (América). Participou da equipe de cartunistas do jornal alternativo *O Sol*. Mas foi no *Pasquim* que ele se tornaria conhecido nacionalmente, com seus personagens que retratavam o clima da época, criações que encarnavam o espírito de contestação, crítica e sofrimento perante a tirania e violência do regime político e social militar:

> "A ditadura tinha receio de lidar com Henfil, pois ele era um mártir em potencial. Sendo frágil por conta da hemofilia, qualquer agressão física poderia matá-lo. A ditadura entendia isso. Inquieto, ele sabia tirar partido de tão desfavorável situação para ser mais atrevido e potente em suas seguidas e arriscadas atitudes em nome da liberdade" (MALTA: 2008, p. 35)

[47] Autor de romances como *A morte do Dj em Paris* e *Hilda Furacão*.

Chamado por Jaguar de “O Garrincha do desenho”, Henfil conseguia ter um traço ao mesmo tempo leve, ágil e sujo, servindo de modelo para inúmeros cartunistas que surgiriam no país. Assim como Glauber Rocha imortalizou a frase que resumia o Cinema Novo, no caso de Henfil poderia ser uma idéia na cabeça e uma pena na mão. Henfil, em entrevista a Tárik de Souza, disse certa vez: “Bote uma idéia na cabeça que o traço vem atrás”. (HENFIL: 1984, p. 88). O estudioso em quadrinhos Moacy Cirne diz que:

> “Henfil/ talvez [seja] o melhor criador de quadrinhos do país, depois de Ziraldo e Maurício de Sousa. Não que estejamos diante de uma alta voltagem visual, explorando as possibilidades criativas da onomatopéia ou do claro-escuro das imagens, ou ainda a ideografia dos balões, pois não o estamos, antes pelo contrário, mas sua carga crítica aos nossos costumes é tão violenta, seu humor (negro) é tão preciso, e seu traço é tão econômico ao expor as idéias, que os *Fradinhos* se impõem com inegável importância no panorama dos nossos quadrinhos. Ou melhor, dos nossos antiquadrinhos (na mesma medida em que os anti-heróis de Feiffer vivem no mundo dos antiquadrinhos).” (CIRNE: 1973, p. 13)

Dentre os fundadores do Partido dos Trabalhadores, PT, Henfil foi um dos que tomaram a dianteira na campanha pela “Anistia” no final dos anos 1970 (dentre as quais, a do seu irmão Betinho, exilado) e pelas Diretas Já!, em 1984. João Bosco e Aldir Blanc, em uma de suas parcerias que resultou na música *O bêbado e o equilibrista* - canção que soou nacionalmente na voz de Elis Regina -, uma homenagem aos brasileiros que voltavam após anos do exílio político no estrangeiro, compuseram: “Meu Brasil / que sonha com a volta do irmão do Henfil / Com tanta gente que partiu num rabo de foguete”. Hemofílico, Henfil morreu em quatro de janeiro de 1988, aos 43 anos de idade, em conseqüência das infecções do vírus da AIDS, contraído numa transfusão de sangue num hospital público. Tárik de Souza e o *Pasquim*, em uma de suas capas, seriam firmes ao afirmar que “Henfil morreu de Brasil”.

3.1.3.4. Millôr Fernandes

Nascido no bairro do Méier, no Rio de Janeiro, Milton Fernandes, o Millôr, estudou sempre em escolas públicas. Ficou órfão cedo e, autodidata, começou a trabalhar ainda aos 14

anos, na redação da revista *O Cruzeiro*, ficando lá de 1938 a 1963. Tornou-se não só um dos maiores desenhistas do país, mas, sobretudo, uma das mais respeitadas e lidas páginas assinadas dos veículos de comunicação brasileiros. Paulo Francis o considerava um dos maiores humoristas do mundo. Millôr transita entre diversas linguagens e formatos, como bem observa o biografo Ruy Castro:

> "Não há formato ou recurso de texto de imprensa que Millôr não tenha experimentado: editorial, panfleto, sátira, paródia, fábula, conto, aforismo, diálogo, trocadilho, verso livre, haicai, 'composissões' [sic] infantis – um pesquisador morreria de velhice tentando fazer o levantamento completo. Mas nunca fez isso para exibir seu virtuosismo técnico: cada formato ou recurso era apenas o mais adequado ao que ele estivesse dizendo, para tornar mais clara e enfática sua incansável crítica dos costumes – nestes incluídos comportamento, cultura, política, ciência, religião e o que mais você imaginar." (CASTRO: 1999, p. 257)

Escritor, jornalista, tradutor, teatrólogo, artista plástico, poeta, cartunista, passou por diversos veículos de comunicação do país, além do *O Cruzeiro*, de onde sairia por um conflito com a Igreja Católica, que reagiu contra o desenhista e os diretores da revista por conta de uma história criada por ele chamada *A verdadeira história do paraíso*. Também desenhou e escreveu para *Veja, IstoÉ, Jornal do Brasil, O Dia* e *O Estado de S. Paulo*. Criou um dos primeiros jornais alternativos após o golpe, o *Pif-Paf*, como foi dito, nome de sua antiga coluna em *O Cruzeiro*. Foi durante muito tempo diretor do *Pasquim* e esteve presente desde o seu primeiro número.

Fã do desenhista norte-americano Saul Steinberg, da revista *New Yorker*, cujos estilos de arte-finalização detalhada e de composição de inúmeros e variados elementos pode-se dizer que se aproxima da de Millôr, ainda mantinha, até 2009, uma coluna semanal na revista *Veja*. Uma compilação de milhares de suas frases foi publicada em um livro de cerca de 600 páginas, intitulado *Millôr definitivo: a bíblia do caos*. Já com quase 90 anos, continua sendo um dos colunistas mais lidos do país e já se adaptou às tecnologias digitais, tendo um *site* agregado ao maior portal de internet da América Latina, o *Uol - Universo On Line*.

3.1.3.5. Miguel Paiva

O carioca Miguel Paiva nasceu em 1950 e começou a escrever cedo para o *Jornal dos Sports*, aos 16 anos. Jornalista, diretor de arte, diretor e autor de teatro e escritor, Paiva criou personagens que figuram em jornais, na televisão e em filmes, como a *Radical Chic*[48], o detetive *Ed Mort* e o *Gatão de Meia Idade*. Seus caracteres humorísticos atuam, sobretudo, no âmbito do comportamento, das relações afetivas e amorosas.

Foi diretor e roteirista de programas das emissoras de televisão *TVE*, *Globo* e *Bandeirantes.* Durante sua passagem pelo *Pasquim*, foi, dentre os da chamada nova geração, um dos cartunistas e jornalistas da patota mais importantes para que o jornal continuasse a circular durante a permanência da redação na cadeia. Viveu na Itália de 1974 a 1980, voltando a morar em São Paulo e, posteriormente, no Rio de Janeiro, onde reside hoje.

3.1.3.6. Nani

Ernani Diniz Lucas, o Nani, nasceu em Esmeraldas, interior de Minas Gerais em 1951. Sua estréia na grande imprensa foi em Belo Horizonte, no jornal *O Diário.* O jornalista Alberico Souza Cruz, responsável por montar a equipe de *O Jornal*, no Rio de Janeiro, trouxe Nani e um grupo de novos cartunistas mineiros para a capital fluminense. Passou pela redação do *Jornal dos Sports* e fundou um jornal de humor chamado *O Pingente* e a revista satírica *O Nanista*.

Foi um dos principais cartunistas do *Pasquim*, principalmente do segundo período do jornal em diante. Vem publicando sua série de tiras *Vereda Tropical* há mais de 25 anos. Roteirista de TV, criou esquetes para a *Escolinha do Professor Raimundo* e para o *Chico Anysio Show,* da *Globo*. Atualmente faz parte da equipe de roteiristas do programa *Zorra Total*, também da *TV Globo*. Nani é escritor de livros infantis, livros de humor, livros e revistas de piadas e de peças de teatro, entre outros gêneros narrativos.

---

[48] Expressão cunhada pelo jornalista Tom Wolfe, um dos precursores do Novo jornalismo, a partir do título de um de seus livros.

3.1.3.7. Claudius

Claudius Ceccon nasceu em Garibaldi, Rio Grande do Sul, em 1937. Com quatro anos de idade veio ao Rio de Janeiro. Aos 16 anos, começou a trabalhar com auxiliar de paginação da revista *O Cruzeiro*, publicando seus primeiros desenhos. Foi convidado por Amílcar de Castro para trabalhar no *Jornal do Brasil*. Logo depois, Odilo Costa e Silva o apresentou a Alberto Dines, editor da revista *Manchete*, que o levou para compor a redação. Permaneceu durante 13 anos na publicação.

Viveu exilado em Genebra, na Suíça, durante parte do regime militar, nos anos 1970, sendo correspondente do *Pasquim*, fazendo parte de uma organização internacional, militando com o educador Paulo Freire e no Conselho Mundial de Igrejas. “Claudius teve durante toda a carreira intensa atividade como chargista de política nacional e internacional em praticamente todos os grandes órgãos de imprensa do Rio e de São Paulo.” (JORNAL DA ABI: 2007, p. 22).

Claudius hoje é colaborador da revista *Caros Amigos*, dirige a organização não-governamental Centro de Criação de Imagem Popular – Cecip (produzindo publicações nas áreas de cidadania, direitos humanos, saúde e meio ambiente) e ilustra livros infanto-juvenis. O 17º Salão Carioca de Humor o homenageou por seus 50 anos de carreira.

3.1.3.8. Fortuna

Reginaldo José Azevedo Fortuna nasceu em São Luiz do Maranhão, em 1931. Veio cedo ao Rio de Janeiro, e aos 15 anos teve seus primeiros desenhos publicados na revista *Sesinho*, do Serviço Social da Indústria (SESI), assinando como Ricardo Forte.

> “Não era rapaz rico, de modo que começou a desenhar historietas cômicas em quadrinhos para revistas infantis. Isso lhe parecia ainda mais engraçado, pois aos doze anos de idade aquele menininho maranhense tinha prometido a si mesmo ser um poeta do tipo Castro Alves, com cabeleira, bigodes torcidos parta cima e tudo. Mas a vocação irresistível lhe havia ensinado a fazer traços no papel, e os traços criavam figuras, e as figuras tinham entre si um nexo” (LIMA, 1963: p. 1607)

Já assinando o pseudônimo Fortuna, tornou-se, durante o período de ditadura militar, um dos principais chargistas do *Correio da Manhã* e colaborador dos primeiros números do *Pasquim*. Publicou na grande imprensa e na imprensa alternativa cariocas, em veículos como: *A Cigarra, O Cruzeiro, Pif-Paf* e *Revista da Semana*. Nos anos 1970, criou, editou e dirigiu a revista em quadrinhos *O Bicho*. É de sua autoria o projeto gráfico do suplemento *Folhetim*, do jornal *Folha de S. Paulo*, que tinha a frente outro jornalista do *Pasquim*, Tarso de Castro. Fortuna morreu de infarto aos 64 anos, em setembro de 1995.

3.2. Gêneros de humor gráfico no *Pasquim* (1969-1970)

O *Pasquim* tinha por peculiaridade ser um jornal feito por estes e outros cartunistas considerados inovadores na criação de gêneros de humor gráfico e verbal. Ziraldo, por exemplo, foi o criador da *fotopotoca*. Inventou também os *palanovrões*. Millôr criou as piadas em *Haicais*, reinventando esse tipo de gênero literário japonês. Esses exemplos mostram que as possibilidades de gêneros de humor gráfico nas páginas do *Pasquim* eram grandes. Muitos já existiam, mas a criação de novos, como o *ludo criativo* – exemplificado no tópico anterior - e a fotonovela de humor foram marcas do espírito inventivo da patota do *Pasquim*. Sob certa perspectiva, tratar a variedade dos gêneros leva também a uma variedade de temas.

Então, afinal, quais gêneros de humor gráfico prevaleciam nas páginas do semanário? Que assuntos eram abordados e sob que perspectivas? Sob que formas se davam os mecanismos de resistência e críticas políticas e culturais do *Pasquim* contra o regime autoritário e sua base de sustentação civil?

O levantamento feito durante a leitura dos 80 primeiros números do *Pasquim* revelou centenas de desenhos e assuntos, alguns que se repetiam, outros que eram inaugurados na linha de temas debatidos durante a semana de circulação de cada edição (característica da factualidade e referencialidade jornalísticas da charge), outros que tentavam ser reconstituídos de forma sub-reptícia, nas “entrelinhas” (no limiar entre a charge e o cartum). Os gêneros, portanto, eram variados, marcando a identidade editorial e gráfica do semanário carioca de humor.

A escolha se deu também por sua predominância de temas baseados na expressividade das imagens e da importância dos assuntos abordados, partindo-se da discussão em torno do contexto da ditadura militar, da crítica política possível e do discurso contracultural. Desta

forma, tentou-se reconstituir e exemplificar a diversidade do *Pasquim* e do espírito de sua patota, como forma de compreender os esforços do semanário de humor com tanta repercussão entre os leitores daquele período histórico, marcando a história da imprensa alternativa no Brasil.

3.2.1. A caricatura no *Pasquim*

O entendimento de sua linha editorial – (1) resistência simbólica através do texto e da imagem ao modelo político e social da ditadura militar, (2) práticas que evidenciem um discurso atrelado à contracultura e (3) a diferenciação à "grande imprensa" como imprensa alternativa –, possibilitará aos leitores um conhecimento do contexto de criação de tipos e personagens caricaturais pelo semanário. Isto torna possível também que estes sejam assimilados humoristicamente, mesmo que sejam representados nas "entrelinhas", o que traz uma variedade de opções de construções imagéticas.

A necessidade de ciência do "universo cultural" para a compreensão da comicidade, repito, é importante para o entendimento não só dela, como de quaisquer outras formas de expressões comunicativas. Daí é fácil entender a construção simbólica e de estereótipos que dão sentido aos desenhos e às criações de personagens e tipos cômicos, colocando-os em narrativas.

A concepção de caricatura no *Pasquim* une as duas propostas que a vêem, em uma síntese do que foi desenvolvido no tópico 2.2.3.1: (1) tanto como gênero de humor (2) quanto como manifestação simbólica humorística, através do desenho, que evidencia de forma cômica aspectos da fisionomia e comportamento de tipos humanos. Neste subtópico, trataremos dela sob esses dois aspectos, dando relevância ao segundo, como técnica. Do segundo subtópico em diante, a caricatura deve ser vista com relevância ao primeiro sentido, como gênero, sem excluir o segundo, que o complementa.

A caricatura pessoal no *Pasquim* sob censura não era muito praticada, já que logo após a decretação do AI-5 era praticamente inviável retratar políticos governistas e militares satiricamente. O principal alvo da caricatura praticada no *Pasquim* nos seus primeiros anos, portanto, passou a ser principalmente a classe média "conservadora" que apoiou o golpe, sob certa construção estereotipada e simbolizada por boa parte dos desenhistas de um tipo particular de comportamento que representaria (geralmente com feições cômicas grotescas)

um sujeito que popularmente poderia ser chamado também de “conservador”. Esse sujeito seria o defensor, lembrando José Luiz Braga ao se referir a classe média que ele chama de “moral”, a verdadeira base ideológica do regime. Os seus interesses seriam aqueles já levantados: conformismo, mesquinharia, necessidade de segurança e de imagem social e moralismo. (BRAGA: 1991, P. 216).

Em geral, a criação das características humanas desse tipo era feita sob alguns estereótipos e simbolismos, como: obesidade, carrancudo, bigode, terno e gravata, atitudes autoritárias, feições de rosto fortes caminhando para o grotesco, corcunda, etc. Essa universalização de sentido é comum nos quadrinhos, como destacamos em citação do livro de Will Eisner sobre narrativas gráficas (EISNER: 2008, p. 21). Ela é muitas vezes inevitável como construção satírica ou cômica. Mas obtém sucesso e é de fácil entendimento entre o público leitor, que vê a aproximação estética entre esses tipos e o cotidiano.

A maioria dos desenhos deste tipo denota um homem velho, sobretudo, mas com características particulares. Seu sentido conotativo contribui para uma construção cultural compartilhada que caracteriza esse sujeito peculiarmente, cujos estereótipos levantados aqui podem reforçar características como: carrancudo (conotando mau-humor), bigode (conotando vontade de firmeza, masculinidade), terno e gravata (conotando status social e superioridade), atitudes autoritárias (conotando autoridade, mesmo), feições de rosto fortes caminhando para o grotesco e certa corcunda (conotando aspectos físicos rudes como aspectos morais também rudes).[49]

Serão apresentados agora alguns exemplos desse tipo caricaturesco. São charges, por sua natureza factual e política, de Ziraldo nas páginas 05 e 06 da edição de nº 49, que circulou em 28 de junho de 1970 (anexos 35 e 36). As páginas debatem o assunto em pauta no período, a reforma ortográfica. O título da série de charges é *Ziraldo & a reforma ortográfica*. O cartunista aproveita o ensejo e o trabalha comicamente, principalmente através de *trocadilhos*,

[49] Inclusive, se o leitor pesquisar algumas fotos dos generais que governaram o país durante os anos de ditadura militar (Humberto Castelo Branco, Costa e Silva, Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo), muitas das características caricaturais aqui descritas sob a forma de estereótipos se assemelham às suas características físicas. Isso lembra um pensamento de Millôr que diz “O que ninguém percebe é que esses retratos oficiais maravilhosos, em que ditadores aparecem lindos, de faixa cívica trançada no peito, é que são as caricaturas. E que as caricaturas feitas por Nássara, Lan, Ziraldo, Paulo e Chico Caruso são retratos absolutamente realistas”. (FERNANDES: 2000, p. 69).

fazendo um paralelo com palavras como “reformas” e “assento/acento”, dentre outras formas de comicidade.

Na página 05 (anexo 35), a charge do canto superior direito reforça a idéia do estereótipo em torno do tipo “conservador” defendida aqui. Um sujeito do tipo “brutamontes”, corpulento, com um cigarro na boca enquanto fala, diz com a mão direita estendida e a mão esquerda no bolso, em tom de opinião: *Sou contra!!! Sabe como é uma reforminha aqui, outra ali...* A charge pode ser interpretada conotativamente, por exemplo, como uma posição dos conservadores contra o que anos atrás João Goulart tentou implementar no país: as Reformas de Base, abortadas pela marcha da classe média que apoiaria o golpe militar. Pode ser interpretada também como uma posição contra as mudanças que a década de 1960 trouxe nos hábitos e comportamentos da juventude, sobretudo a leitora do *Pasquim*. Enfim, a charge se dá justamente no trocadilho textual do sentido da(s) palavra(s) “reforma/reforminha”, mas é a imagem, no processo de ancoragem, que reforça a comicidade, com uma forma do cômico que se dá através da *natureza física do homem*, segundo a acepção de Vladímir Propp.

Na página 06 (anexo 36) aparece outro sujeito com tais características estereotipadas de “conservador”, no quadrinho inferior. Desta vez, são dois os personagens que compõem a cena, sendo o do lado direito o com tais características. O do lado esquerdo pergunta, em tom ao mesmo tempo de curiosidade e (não intencionalmente) de duplo sentido, ao que parece, dada suas características de sujeito visivelmente subserviente ao outro: cabeça baixa e inclinação corporal, conotando essa idéia, tratando o assunto que mistura a temática da reforma ortográfica com os traços do conservadorismo cultural.

A piada visual se complementa no processo de ancoragem como um *alogismo*, seguindo a tipologia da comicidade de zombaria de Vladímir Propp, já que a intenção do raciocínio do sujeito que formula a pergunta sofre uma reviravolta inesperada. Quando o tipo subserviente pergunta ao “conservador”: *Na época que o senhor nasceu, química se escrevia chímica... Aquiles se escrevia Achiles. O senhor tem certeza de que se chama Chagas?* está implícita a comicidade *alógica* do riso de zombaria no final da pergunta, já que ela teria duplo sentido não intencional, mas ao mesmo tempo “desmoralizante” ao sujeito em questão, com uma ação que visava agradar mas que acaba ofendendo, já que a pronuncia do nome viria a ser “Cagas”, que remete a flexão do verbo “cagar”, defecar.

Outro exemplo de caricatura na construção de personagens a partir do estereótipo e do simbolismo está ainda na edição de nº 02, página 04, de julho de 1969 (anexo 37). A série de cartuns, por sua universalidade e não referencialidade a fatos jornalísticos específicos, é do

cartunista Claudius, e trata dos concursos de miss. O título é *Campeonato de Mulher*. As mulheres que Claudius representa nos cartuns podem ter ruborizado as "feministas" e as defensoras de "minorias de gênero", pelo teor e construção das piadas. Hoje, essas mesmas piadas podem soar até ingênuas, pela leveza com que foram feitas e pela forma como os meios de comunicação as representam na contemporaneidade.

Em cima, há logo um comentário de *Sig*: *em matéria de miss, Claudius é um entendido*. Abaixo, os cinco cartuns. Vamos destacar dois deles. O primeiro, acima, há a presença de pelo menos três tipos de personagens. Uma mãe, muito gorda, obesa (conotando aspectos físicos grosseiros como aspectos morais idem), de vestido no joelho (conotando um estilo de vestir contido), com braços enormes, empurra (conotação de força, vigor de ação) sua filha vestida de maiô (conotando sensualidade, mas paradoxalmente ingenuidade) para uma matilha de lobos sedentos (conotando o público masculino, a audiência televisiva, patrocinadores, etc.). O cartum pode ser entendido como a mãe que a todo custo quer ver a filha vencer o campeonato das mais bonitas, nem que para isso seja preciso colocá-la em perigo, à exposição.

Já no cartum abaixo, aparecem dois "extraterrestres" assistindo a uma televisão onde outra miss dá uma entrevista. O texto que ancora a imagem diz: *Você tinha razão, não há vida inteligente na terra.* O cartum reitera a imagem da miss como imbecil, tola. Esse tipo de concurso era muito comum nas décadas de 1960 e 1970, e pode-se tomá-lo dentro de um ponto de vista como "espaço de alienação", o que era inadmissível pelas esquerdas políticas perante a gravidade política do contexto daqueles anos.

Esses exemplos acima apenas demonstram a diversidade de tipos construídos no jornal pelos cartunistas. Personagens ou anti-personagens, caracteres ou anti-caracteres, heróis e anti-heróis de cunhos político, social ou cultural aparecem e somem variavelmente nas edições do *Pasquim*. É vasta a variedade construída pelos humoristas, dentro das possibilidades postas tanto em situações jornalísticas (charge), como universais (cartum). O conjunto do estilo, o assunto, o contexto histórico do momento, o humorista, a rotina produtiva da edição é que definirá o que será caricaturado, alvo de sátira e de zombaria.

Importa saber que, para além do texto, ferramentas discursivas que compõem a narrativa dos quadrinhos, da construção de personagens, é que possibilitarão uma expressividade humorística e cômica ao objeto e/ou sujeito desenhado(s), dando a imagem características discursivas que tanto ancoram como funcionam independentes do texto verbal.

São essas construções que funcionarão como ferramentas iconográficas para tornar possível o discurso que orienta o traço humorístico no *Pasquim*.

3.2.2. A charge no *Pasquim*

A charge no *Pasquim* era uma manifestação de gênero da caricatura exercitada com certa dificuldade dentro do universo jornalístico por conta do contexto sócio-político. Sendo um dos únicos jornais alternativos, o primeiro, a circular logo após a promulgação por parte do governo militar do AI-5, sob censura, sob perseguição, sob ameaças, o exercício da charge dentro do seu universo factual, dos acontecimentos políticos, exigia por parte da patota de cartunistas do semanário carioca de humor habilidade no manejo dos assuntos e das abordagens. Mesmo assim, durante os primeiros 80 números, mesmo enfrentando a censura e os censores prévios dentro da redação, o *Pasquim* chegou inúmeras vezes a discutir temas polêmicos dos anos 1960 e 1970, tanto políticos como comportamentais.

O *Pasquim* era elaborado sem reunião de pauta, diferente do que acontece nos jornais de grande circulação. (BRAGA: 1991, p. 159). Isso não implicava, entretanto, que a charge no semanário humorístico estivesse alijada das influências dos fatos possíveis de serem abordados, assim como qualquer outro desenho de cunho jornalístico. Estava também implicado em sua feitura, em seu exercício criativo, um atrelamento à atualidade e uma ênfase na autoria. Isso dá a charge do semanário características interessantes, que são explicadas pelo universo político, social e cultural que o permeia.

Um exemplo que ilustra bem a atualidade das charges no *Pasquim* é a série de *manchetocas* de Ziraldo, publicada na edição de nº 25, páginas 10 e 11, de 11 de dezembro de 1969 (anexos 38 e 39). Ao contrário das *fotopotocas*, as *manchetocas* invertiam a construção da linguagem cômica da piada jornalística. Enquanto as primeiras eram piadas feitas a partir de fotografias jornalísticas, onde um texto adicionado pelo cartunista dava o sentido cômico, as segundas eram feitas a partir de manchetes publicadas em jornais de grande circulação, onde um desenho de humor era criado para ilustrar comicamente a piada.

Na primeira das *manchetocas* de Ziraldo na página 10 (anexo 38), um homem diz para uma caveira, conotando um paciente em estado “pós-terminal”, ou seja, “já morto”, numa tentativa inútil de confortá-lo: *Os cientistas estão pensando numa vacina contra o câncer*. Sabe-se que a cura do câncer sempre foi uma expectativa alimentada pela medicina, há muito

tempo, desde antes daquela época, hoje há mais de 40 anos. Dentro do universo cômico proposto por Vladímir Propp, a piada se vale da *paródia*, em relação à manchete publicada no jornal que sofre um revés humorístico, e do *exagero cômico*, desnudando um defeito, no caso em questão da Medicina, que neste caso aparece como ciência que pode criar expectativas à população, algumas vezes não supridas.

A segunda manchete destacada é a primeira do meio, da esquerda para a direita, na página 11 (anexo 39). A piada, além de representar uma *paródia*, também se vale do *exagero cômico*, segundo os critérios humorísticos de Propp. Nela, um padre vestido à batina, aborda furiosamente, com arma em punho, um casal que está nu sobre a cama, como se eles estivessem praticando sexo sem estarem casados e sendo obrigados pelo padre da charge. É o homem deitado que diz a manchete jornalística olhando para o padre com as mãos espalmadas em posição de defesa: *Padres defendem o direito de casar*. Sabe-se que na época estavam tendo mudanças comportamentais profundas, com a pílula anticoncepcional e a liberdade feminina. A charge em questão toca no assunto religião e atinge esse tema, por sua atualidade.

Em outra *manchetoca*, a segunda do meio, da esquerda para a direita, na página 11 (anexo 39) há uma piada que se vale também da *paródia* como gênero da comicidade de Propp, desta vez o assunto é Guerra Fria. A manchete retirada do jornal é a seguinte: *Nova arma nuclear garante supremacia bélica aos EUA*. Quem diz essa frase estampada nos jornais é um fantasma ironicamente sorridente a outro fantasma, em cima de um penhasco sobre um imenso cemitério, conotando que eles foram vítimas de uma bomba atômica, provavelmente a de Hiroshima ou a de Nakasaki, lançada pelos EUA em 1945, no final da Segunda Guerra Mundial. Em época de Guerra Fria, as manchetes e charges que tratavam desse tema em questão, em resistência ao discurso hegemônico norte-americano, repito, eram bem vistas e aceitas pelos leitores, que viam nesse país um exemplo de valores políticos, sociais e econômicos a serem contestados.

A *manchetoca* do canto superior direito da página 11 tem como tema a ação dos esquadrões de morte, numa paródia com os esportes brasileiros. A manchete é *Os homens de ouro entram em ação.* Pode-se a primeira vista pensar na possibilidade de alguma equipe esportista brasileira, como as de basquete, futebol, vôlei ou outra modalidade, estarem atuando em suas práticas desportistas. A *paródia* se dá na subversão do sentido que os personagens da charge fornecem à manchete, ao falarem num balão de diálogo de quadrinhos as frases: *Esquadrão executou mais dois; Corpos na ponte e no valão; Forca e muitos tiros em mais dois mortos sem nome; Esquadrão não para de matar; Gang da Caveira Matou mais*

dois; O último recurso conotando que os *homens de ouro em ação* são os que compõem os esquadrões da morte responsáveis por matar bandidos. Esse tema sempre foi polêmico ao tratar da situação da complexidade dos grupos de Direitos Humanos no país, pois, na visão conservadora, sempre "defendeu bandidos". O assassinato sumário de criminosos, foragidos ou de perseguidos pela justiça sempre foi prática comum no país, e os esquadrões da morte sempre atuaram nessa linha de execução destas pessoas.

Essas charges destacadas acima tinham uma relação direta com fatos discutidos na semana pelos jornais de grande circulação, e isso é claro por conta de se tratar do gênero humorístico da charge na forma de *manchetocas*, criadas por Ziraldo. Elas tentavam criar um espaço possível de resistência simbólica ao universo cultural e político daquela época, fazendo do *Pasquim* um representante inconteste, sobretudo pela sua posição de crítica a temas polêmicos, da imprensa alternativa do período. Os temas tratadas levantados por essas quatro *manchetocas* de Ziraldo foram: sátira à cientificidade, críticas de costumes, anti-belicismo e Direitos Humanos, que eram, em maior ou menor medida, temas tabus ou polêmicos.

Uma charge publicada no nº 46, de 07 de maio de 1970, na página 02 (anexo 40), merece um destaque por tratar diretamente do contexto repressivo da ditadura militar. Uma abordagem cômica desta natureza era incomum e perigosa (como foi provado com a prisão da redação por conta da charge satírica do quadro do pintor Pedro Américo, como descrito no tópico anterior). A charge em questão no nº 46 trata da censura prévia e é assinada por Millôr. A descrição e a análise desta piada ajudam a compreender mais alguns dos mecanismos de resistência, através da comicidade praticada pelo *Pasquim.*

Em uma aparente repartição pública, com uma placa na porta escrita a frase *Departamento de Censura*, cerca de dez homens carrancudos, denotando feiúra física, provavelmente funcionários do setor, se reúnem em torno de um deles e riem com a boca escancarada ao lerem uma folha. Embaixo da charge, uma legenda: *Censura lendo o material do Pasquim.* A piada em questão se dá através do *alogismo* como gênero da comicidade de zombaria, já que o que se espera da prática de censura uma completa sisudez e gravidade na avaliação dos temas censuráveis. A charge de Millôr reverte a perspectiva lógica, na medida em que conota os censores como leitores fiéis do *Pasquim*, que riam das piadas do semanário como a maioria de seus seguidores. Além do mais, faz uma alusão ao próprio semanário como jornal de humor, o que era bem comum na sua prática jornalística de fazer auto-referência.

No número 50 do *Pasquim*, nas páginas 16 e 17, há uma sátira a forma como o Nordeste é retratado pela propaganda governamental (anexos 41 e 42). Em uma charge de página dupla de Ziraldo, um Nordeste brasileiro paupérrimo é maquiado por uma equipe de produção cinematográfica. Retirantes miseráveis e famintos, alguns deles já em estado cadavérico, são retirados de cena. Carcaças de boi, típicas da seca na região, são substituídas por flores e outras plantas. Um cachorro inflável é cheio de ar para dar volume à cena. Já um cactos é pintado para "esverdear" à composição. Em meio a esse cenário de reconstrução fílmica do espaço, um sujeito corpulento grita aos funcionários: *Rápido com essa arrumação, que aí vem o Jean Manzon filmar o Novo Nordeste.*

Jean Manzon foi um cineasta e fotógrafo francês - nascido em 1915 e morto na década de 1990 - que trabalhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Getúlio Vargas, para a revista *O Cruzeiro* (ao lado de David Nasser) e executou documentários enaltecendo à Ditadura Militar, a serviço do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais - IPES, estrutura organizacional do empresariado brasileiro que apoiava o regime político de exceção (DREIFUSS: 2006, p. 200). Em seus mais de 900 documentários exibidos nos cinemas ao redor do Brasil, eram exacerbados os feitos políticos do governo, suas obras e realizações. O riso se constrói através da comicidade por meio da *mentira* e da *ridicularização das profissões*, no sentido proposto por Vladímir Propp, no caso a de cineasta, mostrando não apenas sua exterioridade, de documentação, mas sobretudo sua forma interior quando se propõe a esconder a realidade, sendo uma farsa, uma enganação, uma mentira, portanto.

Por fim, descreveremos uma série de charges de Ziraldo publicadas na edição de nº 55. A edição circulou em 09 de julho de 1970, e elas foram publicadas nas páginas 24 e 25 (anexos 43 e 44). A série faz uma *paródia* com o slogan do governo de Emílio Garrastazu Médici, *Brasil: ame-o ou deixe-o*. O slogan era uma arma de propaganda usada pelo governo no ano de 1970, quando a charge circulou, daí sua atualidade, como forma de tratar os refugiados políticos como pessoas que teriam decidido por conta própria a deixar o país, e não sob pressão política, perseguidas, expulsas, como realmente aconteceu com os opositores do regime. Além disso, funcionava como suporte às manifestações em torno do patriotismo militarista, como com a Copa do Mundo de Futebol de 1970, cujo slogan *Ninguém segura esse país* enaltecia também o governo ditatorial de Garrastazu Médici e demais militares no poder. O título da série tem a frase do slogan e também faz uma paródia para a transcrição no inglês logo acima: *Título do original em inglês: América: Love it ou leave it.*

A primeira das charges, na página 24 (anexo 43) toca em dois assuntos relevantes: o exílio e a fé. Nele, um sujeito jovem, de terno e gravata, aparece em cinco quadrinhos[50], da esquerda para a direita. O sujeito simpático grita com o braço levantado no primeiro quadrinho *Provado*. No segundo ele diz, de braços abertos: *Deus é brasileiro*, frase popularmente conhecida no Brasil e no mundo, que destaca a fé do homem nacional. Em seguida, no quarto e no quinto quadrinho, ele olha prevenidamente para a esquerda, depois para a direita e diz com as mãos ao lado do rosto, em tom de segredo, baixinho, para evitar que alguém o ouça: *Mas já deixou o país.* O quadrinho é interessante pela complexidade e profundidade do tema abordado. Nele, há uma comparação entre as duas frases: *Brasil: ame-o ou deixe-o* e *Deus é brasileiro*. O sujeito de gravata faz uma crítica implícita aos exilados brasileiros que deixavam o país a força. Mesmo que fosse Deus - constrói comicamente o cartunista - numa *hipérbole* do *exagero cômico* como gênero de comicidade, na proposta de Propp. Neste caso, há uma crítica aos militares que pretendiam exilar quem quer que fosse, contanto que não fosse conivente com o estado de torturas, perseguições e privação de Direitos Humanos, cometido no país.

Em outra das charges, na página 25 (anexo 44), a piada é separada em dois momentos, dois quadrinhos. Um sujeito com características de um homem "conservador", grande, amedrontador, com terno e gravata (conotando o Estado militar e sua base de sustentação civil) diz no primeiro quadrinho: *ame-o ou...* apontando para o solo, que é beijado por um homem vestido popularmente, magro, pobre (representando a nação, os demais brasileiros, sobretudo os mais ignorantes). Da boca deste sai a onomatopéia *Smack*. Na segunda ação, que fecha a piada, o sujeito brutamontes dá um chute violento nas nádegas do pobrezinho, e complementa: *deixe-o*, fazendo o sujeito saltar com suas nádegas na altura de seu pescoço. Na ação, ao pronunciar o slogan que era "palavra de ordem" daquelas pessoas que defendiam o mais violento governo da história republicana contemporânea, como foi lembrado no primeiro capítulo, o brutamontes representa conotativamente toda a violência do Estado militar em dois momentos. Uma metáfora que sintetiza a forma como era tratada a oposição, fosse sob pressão política ou tortura.

[50] Considere-se quadrinho aqui cada unidade que compõe a narrativa gráfica do desenho de humor.

3.2.3. O cartum no *Pasquim*

Tratar de temas universais é um exercício lúdico e crítico do cartum, como gênero ou subdivisão da caricatura no humor gráfico. No cartum, há o desenho de uma piada rápida, uma anedota gráfica, que aborda assuntos de interesse geral através de uma julgamento mordaz, zombador, satírico ou irônico, sobretudo humorístico, mas que não tem uma referencialidade com os fatos jornalísticos e com a atualidade, e isso já foi destacado aqui no capítulo anterior, dedicado à contextualização teórica e metodológica. No *Pasquim*, como em demais publicações de humor, o sentido não é diferente.

Entretanto, a ele se soma uma característica peculiar, o de abordar assuntos proibidos naquele período de forma sub-reptícia, disfarçada, dissimulada, na forma de temas não ligados ao cotidiano. Essa forma de desenho de humor fez do jornal um veículo que mantinha um diálogo inteligente, furtivo, nas chamadas entrelinhas, tanto ao abordar questões de natureza política como em sua chamada crítica de costumes, criando assim um espaço simbólico de confronto e contestação. Vamos tratar a análise do cartum no *Pasquim* nesta perspectiva, de tocar assuntos que não estavam ligados a fatos jornalísticos, mas que compunham um discurso de resistência ao modelo político e cultural da ditadura militar, como forma de burlar a censura e ao mesmo tempo tratar de temas proibidos.

Percebe-se, desta forma, na prática de cartuns e charges do *Pasquim* o diálogo com a contracultura e com a cultura nacional-popular, descrita no capítulo 01, tanto na busca por saídas para o exercício da liberdade artística quanto na variedade de temas tratados (tópico 1.2). A contracultura, sobretudo em seu próprio sentido *stricto*, de uma cultura de resistência, e a cultura nacional-popular por meio de uma cultura popular politizada. Nesta última, o político e o cultural se sintetizam (capítulo 01), fazendo da sátira e do deboche mecanismos de resistência que se manifestam em tipos e situações que convivem com o leitor em diferentes momentos ao longo das edições, construindo a construção jornalística e humorística do *Pasquim*.

3.2.3.1. Limites entre charge e cartum no *Pasquim*

No *Pasquim*, como foi sinalizado, o cartum poderia também - em um limite tênue com a charge, dentro de determinadas situações - atingir os fatos no contexto de uma atualidade histórica, social, política e cultural específicas, por seu caráter de universalidade[51]. Isso acontecia no caso do jornal em relação ao seu contexto.

Tratando de resgatar "o lugar da fala pasquiniana", como definiu José Luiz Braga (BRAGA: 1991, p. 206), a partir de suas origens, oposições, identificações, reivindicações e seu papel dentro da imprensa alternativa, pode-se analisar algumas das cartuns em particular, situando-o dentro do universo espaço-temporal daquele período, o que lhe permite, apesar da não-referencialidade direta, um diálogo com os fatos e os acontecimentos. Desta forma, vejamos alguns exemplos de alguns desenhos de humor retirados de alguns dos primeiros 80 números do *Pasquim*.

Os dois primeiros foram publicados na página 16 da edição de nº02, que circulou em julho de 1969 (anexo 45). Eles fazem uma referencia à pena de morte, que era proibida por lei, mas praticada no Brasil através do exercício rotineiro das torturas, dos desaparecimentos e das execuções nos porões do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS –, Polícia Federal e em órgãos das Forças Armadas, dentre outros cárceres. A página é composta de vários cartuns, todos sem uma referência direta a um contexto espacial, factual, temporal ou jornalístico específico. As charges que ocupam as páginas "dois" dos jornais de grande circulação sempre apresentam uma relação direta com os fatos debatidos, conseguindo opinar e contextualizar a partir do humor gráfico os acontecimentos. Nesses cartuns de Jaguar, não há necessariamente uma alusão a um acontecimento específico, mas sintetiza na última página a comicidade que remete aos abusos que são praticados pelo Estado, por um Leviatã opressor e tirano que se vê vítima de sua própria violência.

O desenho, sem balão de diálogo, mostra um carrasco que, após descer a guilhotina do condenado à decaptação, perde o próprio braço que segurava firmemente a cabeça da vítima pela lâmina. No cartum do lado direito, também sem balão de fala, um condenado à morte

---

[51] Mesmo assim, não deixaria de ser caracterizado como cartum, por sua atemporalidade e por sua universalidade, estando possível de ser expresso em outros contextos.

pela forca olha com um riso sarcástico uma devastadora bomba de hidrogênio que é atirada sobre a população e os inquisidores que apenas aguardam o momento de sua morte.

Em ambos os casos - tanto no cartum da guilhotina, quanto no da forca - a crítica funciona como uma sátira agressiva, uma inversão, *um malogro da vontade*, na acepção da comicidade proposta por Vladímir Propp, capaz de possibilitar ao leitor uma identificação com acontecimentos de seu tempo e espaço contemporâneos, mesmo sendo alusivos a algo dentro de outra espacialidade e temporalidade. Assim, são dois exemplos de cartum que se aproximam do universo da charge, pelo contexto opressivo, tirano e violento da ditadura militar que é retratado com outros atores, no caso, através do cartum como subdivisão da caricatura, acentuando e marcando o ridículo nos personagens, que são transponíveis a uma referencialidade com o real do Estado militar e civil retratado.

Outro cartum aqui analisado é referente à edição de nº 07, página 08, de agosto de 1969 (anexo 46). O cartum acompanha um artigo sobre o personagem *Sig*, assinado pelo jornalista Tarso de Castro, que não tem nenhuma relação com o desenho. Este, por sua vez, trata da questão da maternidade e da liberdade feminina. A diagramação, contudo, concentra um equilíbrio visual que possibilita, em termos de distribuição dos elementos na página e a tipografia, destaque para as duas únicas imagens. O cartum denota uma senhora de avental, gorda, conotando uma típica dona de casa de classe média, conversando com a vizinha através de uma cerca de madeira enquanto a outra varre o quintal. Atrás dela, oito pequenos caixões de crianças com cruzes em cima. Ela diz, com um semblante sério, uma fala que parece ser uma reprodução do pensamento de parte da classe média que apoiou o golpe: *sou contra as pílulas anticoncepcionais*. Uma crítica direcionada àquelas que fazem aborto clandestino, mas negam usar métodos contraceptivos, como a camisa de vênus e a própria pílula anticoncepcional. Desta forma, temos um exemplo em que não há uma crítica direta ao militarismo ou a métodos empregados por setores ligados à Segurança Nacional, mas sim a setores que sustentam simbólica e ideologicamente este regime. Sendo, portanto, uma crítica ao modelo de sociedade hegemônica do período da ditadura militar. Um cartum que vai além de seus limites espaço-temporais, atingindo, com sua universalidade, fatos ligados ao contexto do cotidiano social e cultural em questão.

O cartum que será analisado agora foi publicado na página 18 do nº 21 do *Pasquim* e faz uma piada de natureza política (anexo 47). Desta vez, o tema é uma *paródia* ao terrorismo e ao seqüestro, praticas que se tornaram comuns com a ação de grupos guerrilheiros de esquerda radical no Brasil e na América Latina, como forma de implementar e fortalecer

atividades de cunho revolucionário. No desenho, o personagem retratado é o *Super-homem*, criação de Joe Shuster e Jerry Siegel para a editora de quadrinhos *DC Comics*, que já foi adaptado para o cinema, rádio, novelas, seriados, desenhos animados, vídeo-games, tornando-se um dos maiores personagens da cultura pop. Em certa perspectiva de análise da ideologia nas histórias em quadrinhos, o *Super-homem* (ou *Superman*) representa simbolicamente a pretensa força e superioridade do homem norte-americano.[52]

No desenho[53], um homem de terno e óculos senta nas costas do personagem, apontando uma arma para a sua cabeça. O tipo diz: *Para Havana!* O significado do seqüestro do *Super-homem*, como se fazia com aviões que iam à Cuba revolucionária, onde está a cidade de Havana, sua capital, reitera o papel do *Pasquim* em dar sentido humorístico a essa prática proibida de ser abordada pela chamada grande imprensa. Desta forma, cumpre seu papel de construir um discurso alternativo, que era o papel desse tipo de jornalismo daquelas décadas, desta vez através da imagem do cartum, tocando em um tema atual (papel habitual da charge).

A série de cartuns que segue foi publicada nas páginas 04 e 05 da edição de nº 29, de 08 de janeiro de 1970 (anexos 48 e 49). Desta vez o tema é o uso possível do palavrão, que Ziraldo, autor dos desenhos, chama em alguns momentos - como na entrevista que deu ao documentário sobre o *Pasquim* exibido na TV SENAC (TV SENAC: 2000) - de "Palanovrões". O título é *Ziraldo faz a convocação: Abaixo o Palavrão*. Nele, há a uma sátira velada à censura e ao moralismo da classe média, que viam e vêem no palavrão algo obsceno, repulsivo e alvo de críticas. Essa criação de Ziraldo remete-se também, dentro de um ponto de vista, ao que havia sido inaugurado com a entrevista com Leila Diniz, quando seus palavrões haviam sido substituídos por asteriscos (*) e outros caracteres tipográficos.

Desta vez, Ziraldo sintetiza em forma de desenhos ao mesmo tempo o espírito satírico e irônico do *Pasquim*, através de um mecanismo de burlar a censura encontrado pela patota do jornal, invenção que acabou sendo de importância tão grande na época que foi incorporado pelos hábitos cotidianos da juventude leitora do jornal. *Sig* faz o papel de comentar a matéria gráfica no canto superior direito da página 04: *Ziraldo, com mais uma página Duca*. Acima

---

[52] Note-se que as cores da roupa e da capa do Super-homem levam as cores da bandeira norte-americana, azul, vermelho e branco, o que reitera o sentido e ligação entre o personagem e os EUA.

[53] Não é possível com clareza ler a assinatura do autor do cartum.

dos quadrinhos, a pergunta ao leitor: *Do you Spasquinglish?* Um trocadilho verbal com a frase em inglês, *Do you speak english?* que significa: *Você fala inglês?* No caso a intenção é perguntar se o leitor do jornal está familiarizado com a linguagem cifrada de palavrões do *Pasquim*. Os "palanovrões" de Ziraldo são ditos por desenhos de sujeitos diferentes, que se expressam como caricaturas que dão ênfase a cada um deles, através de gestos dos personagens ao longo dos quadrinhos.

Alguns dos "palanovrões" são: *Duca* (do caralho); *Pô* (porra); *Ica-Cacilda* (Ih, caralho); *Quimera* (que merda); *É Ford* (é foda); *Quispa* (puta que pariu); *Mifo* (me fodi); *Sifo* (se fodeu); *Aqui, Del Rey* (sem tradução, mas que significa uma expressão de esnobismo); *Foquiorselfe* (tradução do inglês *Fuck yourself*, que significa "foda-se"); Vavaca (vá cagar); Vapapupa (Vá para a puta que o pariu) etc. No desenho com a expressão *Pô*, por exemplo, o personagem faz um gesto de decepção, com os braços abertos na tentativa de mostrar este sentimento. Em *É Ford*, ele diz a "frase" também em tom de desengano, de desesperança ao ler uma notícia ruim em um jornal. O tipo de *Foquiorselfe* faz um gesto brusco com o braço para esculhambar, esculachar uma pessoa qualquer. São formas iconográficas construídas por Ziraldo para dar sentido visual aos sentimentos de cada um dos palavrões proibidos, que tomam força de comicidade e de resistência à ditadura e ao modelo sócio-cultural hegemônico nas páginas do tablóide humorístico carioca. Mais uma vez o cartum no *Pasquim*, sem a necessidade de estar atrelado à atualidade e aos fatos jornalísticos, toca o cotidiano e a rotina para falar sobre seu próprio tempo.

O próximo cartum também cumpre esse papel. Outra sátira de costumes de Ziraldo. Publicado no *Pasquim* de nº 36, na página 10, de 19 de fevereiro de 1970 (anexo 50). O modelo segue o de críticas aos valores da classe média, que seguem um modelo padrão de família contestado pela revolução de hábitos e comportamentos que a década de 1960 inaugurou no Brasil e no mundo. Dois velhos amigos de terno e gravata se encontram ao acaso. O primeiro pergunta: *Como você vai?* O segundo, de óculos, responde, em espírito de contentamento: *Vou bem, obrigado.* O primeiro continua: *E como vai a família?* Neste instante o de óculos se apavora e fala: *Você não soube? Não te informaram?* Eles olham ao redor, com medo de serem observados e o segundo continua: *Tem um pessoal aí querendo destruir ela!*

O sentido denota que o sujeito de óculos está sendo ameaçado com sua família. Mas o sentido metafórico, satírico, cômico vem através da conotação da piada, que implica que a família que está para ser destruída é a família em seu sentido geral, de segmento social, de

estratificação e campo, ou seja, a família brasileira em sua tradição. Esse era o temor alimentado pela classe média, variante moralista, perante a implementação do comunismo no país, o que foi provado historicamente, mesmo em países onde regimes socialistas ou próximos ao comunismo foram instaurados, que era uma grande estigmatização.

3.2.4. A tira cômica e alguns personagens do *Pasquim*

Nos primeiros 80 números do *Pasquim*, os principais criadores de tiras cômicas foram os cartunistas Jaguar, Henfil e Ziraldo. Os personagens de Jaguar para as tirinhas foram: o ratinho *Sig; Tânia: a fossa; Hugo; o Dr. Carlinhos Bolkan* e *Bóris*: *o homem-tronco*. Henfil despontou com seus *Fradinhos*: *Baixinho e Comprido*. Mais a frente, em números que vêm depois do recorte desta análise, Henfil daria vida a demais personagens, entre eles a popular turma da Caatinga: *Graúna*, *Zeferino*, *Bode Orelana*, entre outros. Ziraldo, além de seus *Zeróis* - que já circulavam em outras publicações - criaria o personagem *Marciano*.

A freqüência das tirinhas em edições sucessivas (diária, semanal, mensal), a familiarização com os personagens e com suas características de personalidade contribuem para uma identificação do leitor com o estilo do cartunista, fazendo da tira cômica um dos gêneros de humor gráfico entre os mais populares em jornais e revistas. Isso também acontecia no *Pasquim*. Os *Fradinhos* de Henfil foram um dos exemplos mais interessantes e representativos não só no Brasil, mas chegando a circular inclusive nos EUA.

O formato das tirinhas ou mesmo das histórias em quadrinhos dos *Fradinhos* variavam no número de unidades narrativas, importando, sobretudo, sua classificação como desenhos humorísticos que tinham na narrativa seqüencial, balões de diálogo e personagens com personalidades peculiares - a partir de uma imitação que ao mesmo tempo traz uma relação direta e fantástica - suas principais características estruturais. Os personagens *Baixinho* e *Cumprido* podem ser destacados dentro da perspectiva da *comicidade das semelhanças*, no sentido do riso de zombaria de Vladímir Propp, já que apesar de serem figuras completamente parecidas nos hábitos, vivem a brigar por salientarem diferenças de caráter. Eles são descritos pelo escritor Dênis de Moraes como dois lados do próprio cartunista Henfil: *Cumprido* seria seu lado careta, carola e conservador. *Baixinho*, o lado revolucionário, anarquista e utópico. (MORAES: 1997, p. 104).

A importância dos *Fradinhos* de Henfil é tão grande, que eles se confundem com a própria história da cultura brasileira de quadrinhos dos anos 1970 (anexos 52 a 53). O *Top-Top!*, expressão onomatopaica do personagem *Baixinho* ao presenciar uma cena cômica, espalmando a mão direita e batendo com ela na direita com o polegar e o indicador em forma de punho, somou-se aos "palanovrões" de Ziraldo e se inseriu nos hábitos da juventude daquele período. Os *Fradinhos* - defende o jornalista Dênis de Moraes - foram ousados ao derrubar os escrúpulos dos cartunistas em tocar na questão da religião nos quadrinhos. A influência da educação dominicana na adolescência de Henfil, que via a religiosidade longe de dogmas e mais próxima às práticas humanitárias, de críticas às desigualdades sociais e, como diz Dênis de Moraes, às imposturas, foi fundamental para o desenvolvimento das suas personagens:

> "As eventuais reticências da velha guarda [de cartunistas] reduziram-se a pó de carvão. Aparecera alguém para quebrar o tabu de que a religião deveria ser poupada pelos humoristas. Henfil proclamava o contrário: a educação religiosa tradicional, povoada de dogmas, de medos e repressões, era um prato cheio. Principalmente pelas hipocrisias que distanciavam os atos humanos dos catecismos e dos refrões morais. Ele dissertava: 'O Baixinho anarquiza, ridiculariza e agride as falsidades e as hipocrisias da sociedade em que vivo. Ele é toda uma negação da religião do terror, na qual tudo é pecado. Minha política é simples: poesia não, sadismo sim'." (MORAES: 1997, p. 104)

O *Sig*, ratinho intelectualizado, consciente, libertário e beberrão, como foi dito, foi talvez a maior criação de Jaguar, assumindo funções que extrapolavam as de personagem de tiras cômicas. Mas a ele somam-se, nos primeiros anos, personagens como: *Bóris, o homem-tronco*, um cara que tem o corpo cortado ao meio, é cínico e mau-caráter, como dizia seu criador, mas nem por isso sem encantamentos que atraiam inúmeros amigos e simpatizantes em suas tirinhas (anexos 54 e 55); o *Dr. Carlinhos Bolkan*, espécie de "Gênio do mal", mistura de ladrão misterioso e paspalhão, que vive caindo em enrascadas em sua constante saga pelos becos da Ipanema (anexo 56); *Tânia, a fossa* (anexo 57), na verdade uma sátira às mulheres que viviam em estado de depressão na praia, solitárias e apaixonadas (fala-se que foi inspirada na atriz Odete Lara). Ziraldo trouxe os *Zeróis* (já descritos no tópico anterior) e o personagem *Marciano* (anexos 58 e 59), um extraterrestre que vem conviver com os

terráqueos como espião, se acostumando com nossos “hábitos estranhos” para um dia invadir a Terra.

São alguns personagens que marcaram o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 através do tablóide carioca. Os tipos caricaturais que compõem esses personagens demonstram que o *Pasquim*, longe de ser apenas um jornal de humor político, tinha também nos personagens de quadrinhos uma sintonia com a cultura da cosmopolita Ipanema e com a cultura nacional-popular. Essa narrativa seqüencial e seriada soma-se às charges e aos cartuns como gêneros de humor que desafiam o cotidiano de opressão e censura, funcionando como mais um meio para as críticas de costumes localizadas, num diálogo furtivo com o leitor, que tem poucos canais de comunicação naquele período histórico.

3.2.5. A caricatura pessoal no *Pasquim*

A caricatura pessoal era uma expressão da caricatura como gênero que teve muita força quando praticada pelo tablóide carioca de humor, ao retratar os políticos e poderosos do Brasil, principalmente com a abertura política. Entretanto, era quase impossível durante os primeiros anos do jornal, anos de chumbo, sobretudo sob o governo de Emílio Garrastazu Médici. Os humoristas do *Pasquim* entraram nessa seara com muito cuidado, já que estavam desde os primeiros números sob censura prévia. Caricaturas de personagens como os presidentes e ministros militares brasileiros foram praticamente zero durante as 80 primeiras edições. Como foi descrito neste capítulo, bastou uma *fotopotoca* do há muito falecido D. Pedro I para os colocar nove humoristas e jornalistas dentro da prisão. Caso os alvos fossem os ministros Jarbas Passarinho, Delfim Neto, os ex-presidentes Castelo Branco, Costa e Silva ou o próprio presidente Médici, a represália poderia ter sido pior.

Desta forma, as principais caricaturas pessoais eram de celebridades do rádio e da televisão, artistas e dos próprios jornalistas, cartunistas e entrevistados do *Pasquim*. Muitas vezes, a presença de caricaturas dos compositores e cantores Chico Buarque e Caetano Veloso incomodavam tanto quanto uma piada de cunho agressivo. Miguel Paiva em entrevista ao documentário da *TV Câmara* sobre o *Pasquim* (PAIVA in TV CÂMARA, 2008) diz, por exemplo, que algumas vezes censores mandaram de volta, ao serem analisadas pela censura prévia, imagens de Caetano completa e furiosamente riscadas. Era como se o ódio e o

incômodo perante a figura do compositor baiano fossem tão grandes que faziam a reação através do lápis da censura ser completamente agressiva.

Em anexo, são reproduzidas algumas caricaturas pessoais feitas nos primeiros anos do *Pasquim*. Algumas não representam em si uma oposição ao regime - como Chacrinha –, mas também estamparam as páginas pela sua importância como personagens públicas. Gal Costa (anexo 60), Chico Buarque (anexo 61), o próprio Chacrinha (anexo 62) e Caetano Veloso (anexo 63) foram alguns que figuraram tanto em ilustrações de entrevistas e de artigos como em anúncios desenhados. Gal Costa estampou uma caricatura de Vilmar em anúncio de novo disco na página 07 do número 20, de 06 de novembro de 1969. Chico Buarque aparece como caricaturado também por Vilmar em artigo que conta a sua estadia de um ano na Itália, exilado, na página 04 do número 33 do *Pasquim* que circulou em 05 de fevereiro de 1970. Chacrinha é caricaturado também por Vilmar para a entrevista que concedeu no número 21 do semanário. Já Caetano aparece com os cabelos encaracolados em caricatura de Urian em artigo seu publicado na página 24 do número 40, de 26 de março de 1970.

Também caricaturas da própria patota eram publicadas para estampar artigos em entrevistas. Esta auto-alusão através da caricatura pessoal era comumente feita no *Pasquim*, uma forma própria do jornal referir-se a si, aos seus jornalistas e humoristas como personagens, criando uma característica peculiar que se tornou estilo. Isto pode ser visto em caricatura de Jaguar (anexo 64), que ilustra artigo de Tarso de Castro (anexo 65), publicada na página 36 do número 40. Assim como é exemplificada aqui uma caricatura ampla, de página dupla, do humorista Fortuna (anexos 66 e 67), que fez desenho para a entrevista concedida pelo futebolista Yustrich para a patota no número 42 do *Pasquim*, nas páginas 18 e 19, em 10 de abril de 1970. Na de Jaguar aparece o cartunista ao lado do próprio Tarso de Castro, discutindo o artigo cujo título é *Intelectual é intelectual*, que narra uma sessão de cinema em Ipanema. Na caricatura de Fortuna para a entrevista aparecem, da esquerda para a direita, o fotógrafo Paulo Garcez, Luiz Carlos Maciel, Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Yustrich e Ziraldo.

3.2.6. A fotografia humorística no *Pasquim*

O que se pode dizer é que no *Pasquim* a fotografia tem tanto um espaço diverso, pequeno como linguagem jornalística, mas um pouco mais presente como diálogo com o

texto, seja na entrevista, seja em artigos ou mesmo nas fotomontagens de humor e no *Pasquim*-novela. José Luiz Braga, em sua tese sobre o *Pasquim*, percebe que o espaço ocupado pela fotografia jornalística no semanário alternativo é "relativamente pobre" (BRAGA: 1991, p. 171). Para ele, contrariamente ao traço (desenho) e ao texto, seu espaço é diminuto. Isso é visto, sobretudo, de sua presença como elemento de reportagem, já que para Braga é desta maneira que a fotografia pode se desenvolver na imprensa.

José Luiz Braga salienta que é como "foto de humor" que ela ainda ocupa um espaço considerável, mesmo se tratando de uma atividade humorística pouco desenvolvida. Nos primeiros anos isso ainda é mais difícil, já que há a censura explícita e prévia, que impede uma crítica com o uso de imagens dos poderosos e políticos, principalmente os militares. Entretanto, a fotografia de humor - com ênfase na *fotopotoca* e na fotonovela - deve ser destacada como ferramenta imagética presente nas páginas do *Pasquim*.

A *fotopotoca* com fotos de políticos governistas e militares não é praticada nas primeiras 80 edições do *Pasquim* pelos mesmos motivos das caricaturas pessoais. A pressão e a censura contra os jornais da chamada grande imprensa e da alternativa impedem a divulgação de fatos jornalísticos de enquadramento contrário e principalmente de sátira a essas personalidades. Mesmo assim, valendo-se de imagens de domínio público, de ilustrações antigas e de figuras que não sejam necessariamente da política governamental, mas que apóiam o regime, as fotomontagens, *fotopotocas* e fotonovelas do *Pasquim* contribuem na soma de mecanismos de resistência, crítica e oposição ao regime militar, atacando sua base de sustentação civil por meio da crítica de costumes.

Na capa da edição de número 70, de 21 de outubro de 1970 (anexo 68), uma fotomontagem com o teatrólogo, escritor e jornalista Nelson Rodrigues abraçando duas mulheres, uma loura, outra morena, traz a legenda em uma placa que uma delas segura: *Revolução sexual.* Abaixo da fotomontagem, a manchete da edição: *Prêmio Nobel para Nelson Rodrigues*. Nelson Rodrigues, apesar de apoiar a ditadura militar, era muito lido e admirado pela patota do *Pasquim* pela densidade e complexidade de sua obra. A relação entre o teatrólogo e os humoristas sempre foi de amor e ódio justamente pela personalidade controversa do escritor[54].

[54] O filho de Nelson Rodrigues, Nelson Rodrigues Filho, o Nelsinho, participou de grupos clandestinos sob o codinome "Prancha", sendo torturado e morto nos porões da ditadura militar, na cidade do Rio de Janeiro.

Voltando a edições anteriores, na página 20 do número 06 do *Pasquim* (anexo 69), de agosto de 1969, tem-se um exemplo de algumas *fotopotocas* de humor não necessariamente de oposição, mas que marcam o estilo do jornal. Nelas, fragmentos fotográficos de filmes antigos sobre o Egito e o Oriente Médio são modificados com sentido burlesco, dando outras conotações às imagens. Na *fotopotoca* do canto superior direito, uma imperatriz ao lado de um súdito e de um escravo, que volta um punhal em sua direção. O balão de diálogo modifica o sentido da imagem, ao fazer a imperatriz dizer: *Não insista. Sem fantasia não entra no baile.* Conotando comicamente que eles estariam em um carnaval carioca, e não em algum lugar e tempo da história antiga.

Na mesma página, no canto inferior direito, uma multidão de marinheiros joga seus bonés ao alto em uma solenidade cívica. O balão de diálogo diz, modificando o sentido de vitória final para o de começo de uma guerra: *Foi declarada a terceira guerra mundial!!* Conotando um *alogismo* visual, no sentido da comicidade de Propp, que leva ao riso de zombaria com a ancoragem da frase à imagem. Obviamente os marinheiros não desejariam mais uma guerra mundial, mas a composição da piada constrói esse sentido.

Na última imagem da página 20 da mesma edição, um macaco dentro de uma jaula é observado por inúmeros curiosos. O macaco aparentemente acabara de roubar a bolsa de uma mulher, e mexe em seu talão de cheques. Um policial oferece uma banana em troca da bolsa, um homem de suspensório tenta persuadi-lo a devolver, crianças riem da cena. O texto da legenda abaixo da fotografia subverte comicamente o sentido da cena: *Depois dizem que o Pasquim é um jornal de graça! A prova acima prova definitivamente o contrário: o tesoureiro do nosso jornal surpreendido no exato momento em que procedia ao pagamento dos colaboradores.* Mais uma vez o jornal faz uma auto-referencia cômica, consolidando essa prática como estilo. Matérias visuais como esta, ao lado das “dicas”, do estilo dos cartunistas, das entrevistas com participação subjetiva dos entrevistados ajudaram em uma relação de afetividade entre os humoristas, jornalistas e leitores do *Pasquim*, fazendo com que estes últimos se sentissem parte da patota.

Entre as *fotopotocas* publicadas neste período está uma *paródia* feita por Ziraldo sobre a música *País Tropical*, de Jorge Ben (hoje Jorge Ben Jor), de uma série chamada *Festival da Canção do Pasquim*, nas páginas 16 e 17, do número 70, de 21 de outubro de 1970 (anexo 70 e 71). O texto de apresentação diz: *Nosso festival é assim: só entra música de quem já ganhou a preferência do público. O Pasquim inaugura assim seu departamento sonoro, onde o leitor tem que entrar com a imaginação do ouvido. Qualidade especial do ser humano só*

encontrável, por exemplo, em pessoas que são leitores d´O Pasquim. A seqüência que segue distribui trechos da música de Jorge Ben com imagens do Brasil no sentido de criar efeitos cômicos.

Na intercalação entre o texto da música e as imagens diz: *Moro* (imagem de um mendigo dormindo na rua); *num país tropical* (imagem de uma favela); *abençoado por Deus* (imagem da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro); *e bonito por natureza* (imagens do canal do Leblon recebendo entulho de lixos); *Em fevereiro* (imagem de homens com casacos e guarda-chuvas); *tem carnaval* (imagens de uma marcha militar na Segunda Guerra Mundial); *tenho um fusca* (imagem de um fusca chocado contra um poste na rua); *e um violão* (imagem de um homem travestido de noviça tocando um violão) e daí em diante continua a música. A paródia de Ziraldo termina com a tipografia da frase *Ninguém segura este país* cortado ao meio, lendo-se só a expressão *Nin Seg Est* e abaixo a palavra *Patropi*, que era uma indicação para que o leitor do *Pasquim*, ou mesmo o interlocutor de uma conversa, entendesse a codificação de um sentido crítico feito contra o regime militar e civil.

Finalmente, nas páginas 08 e 09 do número 62, um exemplo de fotonovela de humor. Desta vez a *paródia* é sobre uma fotonovela italiana onde a atriz principal é uma freira jovem (anexos 72 e 73). A temática da paródia versa sobre revolução sexual e a quebra do celibato. Em um dos quadrinhos, irmã Angélica é questionada por “um jovem” sobre seus problemas sexuais. A seqüência é cortada para quatro balões de diálogo que aparecem num quadrinho escuro. O primeiro diz: *Momento: vamos interromper a história que o Millôr vai dar um palpite!* O segundo balão traz: *Pára um pouquinho aí, Millôr.* O terceiro diz: *Pode acender a luz?* Outro balão responde: *pode!* Então a luz é acesa no quadrinho subseqüente e aparece um sujeito sem camisa, bigode ralo, deitado em uma almofada que representaria o cartunista Millôr, que diz: *É preciso deixar claro que nós não temos nada contra o sexo. Temos tudo é contra a hipocrisia dos ricos defensores dessa moral tão lucrativa. Nós jogamos limpo.* Um balão de diálogo responde: *Falou bonito!*

3.2.7. A capa no *Pasquim*

A edição comemorativa dos 40 anos do *Pasquim* foi uma homenagem às suas capas. Mais do que documentos de sua época, algumas são verdadeiras obras gráficas das inquietações e do espírito daqueles tempos. Elas foram tomando características que as

aproximam de edições “revistizadas”, com a preocupação com sua composição visual de síntese do espírito satírico do jornal e de um estilo que possibilite a expressividade da edição através da página de apresentação das matérias da semana.

Elas trouxeram títulos, chamadas, fotografias e desenhos que representavam para o espaço público da banca de revista uma porta de entrada de um objeto que teve também nos anos 1960 e 1970 sua característica de expressão visual através de sua presença física, como porta de entrada para o jornal. Isso significa que, em tempos de ditadura militar, perseguições, torturas, um primeiro contato com as capas do *Pasquim* era uma espécie de convite para um conteúdo paralelo e contra-hegemômico ao que era divulgado tanto na chamada grande imprensa, quanto pela propaganda institucional do regime político autoritário.

De uma característica mais de descrição do conteúdo, como a do primeiro número do semanário (anexo 01), quando aparece na capa o primeiro entrevistado, o colunista Ibrahim Sued, elas caminham para um contato com o leitor em um tom mais humorístico, como com as edições de números 32, 34 e 54 (anexos 75, 76 e 77). São três exemplos que estampam capas bastante significativas, trazendo desenhos gráficos de humor de contestação e resistência. Vale salientar que, tendo no desenho de humor uma de suas principais características formais, mesmo em capas mais sérias (como a de número 40, anexo 25) o espírito de contestação se torna evidente.

Um exemplo de capa com um tom mais sério, com destaque para a fotografia, está na edição de número 17 (anexo 74), quando há apenas uma fotografia de Caetano Veloso sentado em uma escadaria de ferro e embaixo o título apenas com o primeiro nome do compositor baiano em caixa alta, letras maiúsculas. As frases-lemas - matérias redacionais que acompanhavam cada edição abaixo da logomarca e ao lado do número da edição, data e preço, garantem a permanência do tom cômico do jornal: *A alegria do confinamento é a chegada do Pasquim (Hélio Fernandes)*, estampava a edição de número 17. A presença de Caetano, exilado em Londres, na capa do *Pasquim*, em si mesmo sintetiza como espaço gráfico do objeto jornal uma resistência localizada contra o regime militar, que o prendera e o expulsara do país.

Na edição de número 32, de 29 de janeiro de 1970, por exemplo, um toque de refinamento gráfico que aparece nos desenhos de humor constrói a composição da capa. Um sujeito agressivo rompe as páginas de um jornal repleto de desenhos do ratinho *Sig*, que o contornam. Funciona como se as matérias e desenhos do jornal conotassem pequenos, distribuídos e repetitivos espaços de incômodo a quem não gostava da publicação. Esses

espaços são representados pelos 18 ratinhos *Sig* que se espalham na mancha gráfica. Essa leitura visual permite aliar mais uma vez a figura do "rato que ruge", como dizia Jaguar, à síntese da natureza humorística e de contestação que possibilita ver o jornal como um espaço de resistência aos abusos e intolerâncias representados pelos poderes hegemônicos, em seu papel como veículo da imprensa alternativa.

A capa da edição 34, de 12 de fevereiro de 1970 (anexo 76), faz uma alusão sutil à característica de crítica nas entrelinhas implementada pelo jornal, iniciada com a entrevista com Leila Diniz, quando os inúmeros palavrões ditos pela atriz foram substituídos por asteriscos, numa tentativa de burlar a censura. A capa traz o ratinho *Sig* colhendo flores num campo, cujas pétalas são representadas por asteriscos. A frase-lema expressa o sentido latente da piada visual: *O Pasquim: um pequenino enganador*. Era como se o *Pasquim* estivesse zombando mais uma vez da própria censura como instituição logo na capa, através das imagens e palavras, ao dar ênfase ao mecanismo visual representado pelo asterisco na substituição de expressões proibidas, enganando-a, sendo o *Pasquim* representado por seu avatar desenhado, na figura de *Sig*.

A edição da capa de número 54 (anexo 77), de 02 de julho de 1970, traz pela primeira vez na imprensa brasileira a expressão "bicha" em uma capa de uma publicação, dita por *Sig* em um balão de diálogo. Ao lado de *Sig*, em um desenho maior, uma mulher vestida como as cortesãs dos anos 20 do século XX, representando conotativamente a imagem das "bichas do *Pasquim*", como a gíria da época se referia aos homossexuais. Um artigo de Tarso de Castro na página 02 da mesma edição faz uma comparação entre figuras popularmente conhecidas do público do jornal e a palavra.

Vê-se a partir das capas do jornal, uma idéia da pluralidade de temas tratados, como comportamento, censura, cultura, arte, política etc. Isso ressalta a idéia de que a imprensa alternativa representada pelo *Pasquim* procurava também abordar em suas capas temas que não estivessem ligados diretamente às críticas direcionadas ao regime, possibilitando suas práticas jornalísticas e humorísticas em outras perspectivas que conseguissem nas entrelinhas, de forma furtiva, em temas correlatos, em outros alvos, em outras construções gráficas e textuais, em outros espaços possíveis e em outras formas de contestação política, social e cultural.

3.2.8. O “pôster dos pobres” do *Pasquim*

O “pôster dos pobres” do *Pasquim*, quando publicado, tinha em sua maioria das vezes função de uma charge ou cartum em tamanho grande, ocupando um espaço de páginas centrais, duplas, no formato de um pôster. Seu intuito era, portanto, fazer uso das características gráficas e editorais desta página dupla com função satírica. Os anexos 78 a 85 trazem exemplos desta manifestação visual do *Pasquim*.

Na edição de número 17, nas páginas centrais 16 e 17 (anexo 78 e 79), uma *paródia* feita por Ziraldo - um dos principais desenhistas dos pôsteres - do personagem de quadrinhos *Brucutu*, do norte-americano V.T. Hamlim. *Brucutu* era um homem que vivia na era pré-histórica. O pôster desta edição faz uma piada que pode ser conotada como uma sátira ao desenvolvimento brasileiro. *Brucutu*, montado na cabeça de um gigantesco dinossauro, olha em direção ao leitor, como se olhasse longe, com a mão direita sobre os olhos e a esquerda segurando um machado e diz: ... *Lá vem o Brasil!* conotando o atraso do avanço nacional.

Os *Zeróis* de Ziraldo também aparecem em dois pôsteres, dois grandes cartuns, nas edições 20 e 31 (anexos 80 a 83). O primeiro é uma *paródia* com o personagem *Tarzan*, do desenhista Harold Foster. O segundo com o *Super-homem* de Joe Shuster e Jerry Siegel. Na primeira, a parceira de Tarzan, a “urbana selvagem” *Jane*, segura o pênis do herói como se fosse um cipó, que é segurado por Tarzan em meio a selva, fazendo com que o personagem dê seu famoso grito de força física. Esse cartum de Ziraldo foi premiado em festivais internacionais de humor. O segundo pôster traz *Super-homem* sentado em um aparelho sanitário, mostrando que apesar de ter super-poderes, o super-herói tinha acima de tudo características humanas.

Finalmente, um pôster de Millôr Fernandes, criador do gênero no *Pasquim*, parodia a conhecida imagem evolucionista do cientista inglês Charles Darwin, no número que resultou na prisão da redação, 72, em novembro de 1970 (anexos 84 e 85). O título é *O Dr. Gustavo Corção indo para o trabalho*. A saga evolucionista do macaco, passando pelo homem pré-histórico ao *homo sapiens* é colocada em sentido contrário, representando a visão que Millôr Fernandes tinha do “atraso intelectual” do escritor conservador Gustavo Corção. Mais uma vez, o alvo é a base de sustentação intelectual, representada neste caso pela imagem estereotipada de Corção, que apoiava o regime militar.

3.2.9. A “tipografia criativa” no *Pasquim*

A tipografia e a tipologia também assumiam funções que contribuíam para a expressividade de resistência, política, cômica e contracultural, dos humoristas e jornalistas no *Pasquim*. Aliadas ao sentido do texto, dos desenhos e fotografias, compunham a soma do todo discursivo da linguagem visual. No *Pasquim*, várias vezes a tipografia perpassa o sentido de composição e ocupa um sentido de comicidade que personifica visualmente as piadas.

Toma-se como exemplos a série *Manchetes Acopladas*, nas páginas 02 e 03 do número 44 (anexos 86 e 87), onde os humoristas unem manchetes publicadas na chamada grande imprensa em espaços diferentes, que juntas tomam função cômica. Juntando títulos de fontes serifadas[55] com não serifadas, de famílias e origens diferentes, a série de piadas faz sátira com o contexto social e político.

Numa delas, publicadas no *Correio da Manhã* no dia 15 de abril de 1970, lê-se impressa numa família tipográfica a frase *Imposto de Renda*, denotando uma manchete ou um antetítulo. Abaixo, lê-se *Presidente condecora os heróis*, certamente uma condecoração de Emílio Garrastazu Médici a militares. A junção cômica feita pela composição tipográfica dá um outro sentido às manchetes, parecendo que foram condecorados na realidade, no sentido conotativo construído, os contribuintes da Receita Federal que pagaram seus impostos.

Abaixo, uma piada de cunho político de duas manchetes também publicadas no *Correio da Manhã*, naquele mesmo dia. A primeira provavelmente se refere a um terremoto, com o título *A terra treme*. A segunda traz uma manchete com o partido de oposição ao governo no Congresso: *MDB pede Democracia*. A junção das manchetes compõe a sátira visual, dando a entender conotativamente que, no contexto político de exceção, qualquer ação democrática partidária faz com que a reação seja violenta, fazendo até que a terra trema, o que pode conotar, por exemplo, tanques de guerra avançando novamente nas ruas, como no golpe de 31 de março e 01 de abril de 1964.

---

[55] Segundo Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, serifa é o “pequeno traço, em forma de filete, barra ou simples espessamento, que finaliza (remata) as hastes das letras, de um ou ambos os lados, na maioria dos caracteres tipográficos. Deriva de elementos da escrita cursiva, na qual os caracteres são unidos entre si para agilizar a escrita e facilitar a leitura” (RABAÇA e BARBOSA: 2002, p. 668).

Na edição de número 46, nas páginas 24 e 25, os cartunistas Ziraldo e Caulos criam mais uma série com caracteres tipográficos, chamada *Aprenda a ler nas entrelinhas* (anexos 87 e 88). O objetivo é justamente incentivar o leitor do *Pasquim* a compreender as piadas de forma dissimulada, característica marcante do tablóide. Usando a dinâmica visual do contraste de tamanho e de volume da tipografia, os humoristas compõem nove piadas visuais.

Um exemplo está na página 24 da edição, quando em uma composição inteira se lê *Somos contra todos aqueles que dizem que somos contra o governo*. Em virtude do contraste, a primeira leitura que se faz é a seguinte: *Somos contra o governo*. Na página 25 lê-se na composição inteira, com a tipografia "nas entrelinhas": *No fundo até Gustavo Corção sabe que ele, verdadeiramente, não é cristão*. Com os contrastes de cor e tamanho, lê-se *No fundo Gustavo Corção é Cristão.* Esses contrastes criam em nove piadas, numa espécie de jogo claro-escuro, a dinâmica da comicidade.

Assim como a tipografia, há a presença em edições do *Pasquim* de uma tipologia que caracteriza o estilo do design daqueles anos, em especial em páginas que expunham conteúdo chamado *underground*, como na coluna de Luiz Carlos Maciel, *UNderground*, com raízes nos movimentos de contracultura daqueles anos (anexo 89). A estética psicodélica do estado da Califórnia, nos EUA, é descrita por Richard Hollis:

> "As drogas eram legais na Califórnia até 1966, e sua influência na percepção, imitada nos concertos através das luzes estroboscópicas, era simulada no trabalho gráfico por meio de uma repetição de contrastes cromáticos, seja em preto e branco, seja entre as cores complementares. Um dos designers mais importantes dessa época, Wes Wilson, afirmava que escolhia suas cores a partir de suas experiências com o LSD" (HOLLIS: 2000, P. 196).

Finalmente, cita-se como exemplo um artigo de Caetano Veloso, para a página 08 do número 53 (anexo 90). O título *London, London* traz uma tipologia caracterizada por formas que se remetem àquele estilo psicodélico dos anos 1960/1970. Era a união entre a musicalidade, a figura contestadora e contracultural de Caetano, todas justas através de caracteres tipográficos, numa síntese bastante significativa entre texto e imagem nas páginas do jornalismo alternativo praticado pelo tablóide carioca *Pasquim*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um exército de *rebeldes* do traço, com suas lutas e batalhas constantes contra a violência política que prevaleceu durante o período mais tenebroso da ditadura militar. Uma *artilharia* contra os "sentimentos arcaicos da pequena burguesia" - como disse Roberto Schwarz - usando como armas os pincéis e as tintas que pintaram os desenhos. Um jornalismo e um humor em *trincheiras,* nas entrelinhas, que estavam na vanguarda, em sintonia com a juventude e a intelectualidade dos anos 1960 em diante. Formação de leitores *combatentes*, que se uniam através do riso em *focos de resistência* espalhados nos cinco cantos do Brasil. Não era um jornal que defendia a luta armada ou os seqüestros de embaixadores. Mas o desenho de humor do *Pasquim* era, metaforicamente, uma *Guerrilha de Pincéis*. Todas essas características juntas, somando-se às dos demais representantes da imprensa alternativa, foram uma verdadeira *rebeldia,* e, porque não dizer, fizeram uma *revolução* na imprensa daqueles tempos.

O *Pasquim* e a imprensa alternativa contribuíram para o enfraquecimento da ditadura militar, assim como os grupos políticos que agiam na clandestinidade, a Igreja, os movimentos sociais, parte dos jornalistas da chamada grande imprensa, os sindicatos, os estudantes, os profissionais liberais. Neste sentido, cumpriu seu papel político e social, mas indo além. No momento em que atuou na crítica de costumes, aglutinou as inquietações e as manifestações daqueles anos, contribuindo para abrir mais caminhos em direção à democracia, fazendo que esta rompesse o campo político e adentrasse o campo da cultura – espaço incisivo das lutas cotidianas. O desenho de humor, com suas expressividades e linguagens particulares, muitas vezes escondeu da brutalidade pontos de vista que eram incômodos de serem defendidos, porque não havia interesse que a mesquinharia, a ignorância, o egoísmo, o individualismo, a ânsia por status social fossem achincalhadas, zombadas, ridicularizadas.

Os militares no poder, sob aplausos de setores civis política, social, cultural e economicamente conservadores, combateram com bombas na redação, bancas de jornal, cárceres e tesouras o que para alguns podem parecer simples desenhos. Mas para quem viu, leu e viveu cada número, pôde enxergar nas mãos ilimitadas dos cartunistas traços da busca nacional por liberdades democráticas e individuais, bom humor em meio à dureza cotidiana,

defesa dos direitos humanos e fundamentais, crítica a posições de atraso intelectual, comodismo e interesses sociais da classe política e economicamente hegemônica.

A história do *Pasquim*, como produto das práticas de humor, aventurou ser contada aqui pelo viés de suas imagens. Elas foram elementos que compunham ferramentas para o riso, mas também para a reflexão; para o "desbunde", mas também para a conscientização; para a ousadia e para a coragem, mas também para a sensatez galhofeira, sem paradoxos; para narrar sob o viés da imaginação fatos acontecidos, mas, sobretudo, para incluir nos sonhos de um futuro democrático a firmeza e a vontade de mudar, necessárias, que teria conseqüências nos tempos que hoje vivemos.

No *Pasquim*, a caricatura revelou através do desenho de humor os rostos dos caricaturados, sempre vistos pelos injustiçados obrigados a fitá-los e suportá-los nos retratos das paredes das repartições públicas, sentados nos restaurantes caros, nos escritórios de chefias das indústrias, nas Casas Grandes dos latifúndios, até mesmo nas ruas tomadas por hipócritas morais. O exagero cômico somente trazia à tona as iniqüidades cometidas nas grandes e pequenas relações de poder, no exercício da força econômica, na opressão dos pontos de vistas impostos à força.

A charge, como gênero jornalístico de humor, sendo quase que impossível de ser praticada numa crítica direta durante aqueles anos, encontrou no *Pasquim* espaço para surgir através da sátira possível indireta, baseando-se em fatos que pudessem abrir brechas para uma contestação ao modelo político, econômico, social e cultural do Estado autoritário. Atrelando comicidade aos fatos, ao cotidiano estampado nos grandes jornais, encontrou no *Pasquim* um espaço para fazer que muitos rissem com indignação da miséria política daqueles tempos, mas, sobretudo, das mentiras desvendadas pelo desenho de humor, em uma reflexão que partia do diálogo entre o riso e uma verdade que precisava ser dita da forma que fosse.

O cartum, ao lado da charge, fazendo sua crítica nas "entrelinhas", demonstrou que tratar de temas universais, situando-os e relacionando-os com nosso tempo e espaço históricos, fazem do desenho de humor um artifício visual para a opinião, para a liberdade, para a idéia e para a expressão dos pensamentos. Em um momento de plena opressão, coação e violência, a inteligência poderia se transformar em um atrevimento moleque, mesmo sob a censura de estiletes, tesouras e canetas *pilots* e atrás das grades, sob os alvos de metralhadoras, bombas, paus-de-arara, máquinas de choque e outras ferramentas diabólicas.

A tira cômica construiu, com a criatividade dos humoristas do *Pasquim*, heróis e anti-heróis que imitavam os gestos, os hábitos, as personalidades de gente que poderia ser encontrada facilmente por olhares mais atentos, mostrando porque personagens não são, nada mais, nada menos, do que espelhos das pessoas. A criação não era somente invenção, era a sensação de que tudo e todos são passíveis de riso, basta estar vivo (e até morto!).

A caricatura pessoal no *Pasquim* era o atestado de qualidade da percepção e do talento artístico dos cartunistas. Com retratos que eram muito incômodos de serem vistos fotografados, revelados, tanto para os donos do poder quanto para suas estirpes, mas cientes de seus papéis, ou mesmo simplesmente de sua presença, os caricaturados iriam se transformar em desenhos que, ao contrário de amenizar a raiva daqueles poderosos, só criariam um laço de apoio e afetividade maior com os leitores. Era bom ver Chico Buarque e Caetano Veloso nas páginas do *Pasquim*, não importa como texto, fotografia ou desenho.

As *fotopotocas* e as fotonovelas de humor no *Pasquim*, estas últimas mais comuns principalmente a partir do terceiro ano em diante, seriam gêneros humorísticos que iriam ao mesmo tempo, partindo dos pressupostos de Philipe Dubois, "transformar" e "construir" visões de mundo baseados na imagem fotográfica, alteradas sob o ponto de vista do humor. Os quadrinhos e a fotografia se uniram de forma burlesca para criar gêneros que tiravam um verdadeiro "sarro" com os coniventes de plantão, modificando e encontrando saídas a partir da metalinguagem, da fusão e da criação de novas linguagens, reinventando a forma de fazer humor na imprensa.

A capa exercitou como espaço inicial do objeto jornal, um papel de porta de entrada e chamada para as páginas do *Pasquim.* Além de sua função jornalística, também sintetizava a partir da comicidade dos desenhos ou mesmo de fotografias de impacto os conteúdos a serem levantados, discutidos e debatidos nas páginas do jornal. O "pôster dos pobres", assumindo sua posição de páginas centrais de grandes charges e cartuns, cumpria também função de dar dimensão visual às visões contestadoras e satíricas do *Pasquim.*

Finalmente, a tipografia e a tipologia, como corpos da palavra, com sua significação num diálogo com o sentido dos pensamentos e expressões. No *Pasquim*, nem essa forma incondicionavelmente presente e tão imperceptível aos olhos que inevitavelmente a lêem escapou na formação do todo coeso para a construção do poderio humorístico. As linhas e entrelinhas capazes de atingir os adversários encontraram literalmente sua forma expressiva.

Vários temas foram debatidos, além dos que tratam de resistência política e cultural. Comportamento, sociedade, assuntos internacionais, os bares de Ipanema. Todos os gêneros de humor criados, aliados aos textos jornalísticos, somaram-se para compor o universo da linguagem visual-gráfica no debate destas questões. Durante os primeiros dois anos, isso se deu, sobretudo através de uma codificação possível com astúcia e perspicácia.

É claro que este estudo não pretendeu abarcar e esgotar as possibilidades de análise da caricatura, da charge, do cartum, enfim, do jornalismo baseado no desenho de humor e, sobretudo, abarcar a complexidade da análise da fotografia de humor. Longe disso. Mas a contribuição que se pretendeu aqui a de reconstituir o humor gráfico desenvolvido por um dos principais representantes do gênero na história da imprensa do país, durante mais de 20 anos de circulação.

O humor no *Pasquim* tem inúmeros seguidores assumidos nos últimos anos. As sátiras do programa *Casseta & Planeta*, da TV Globo, com anos de exibição, tem em sua equipe os humoristas Hubert e Reinaldo, que desenharam, aprenderam a diagramar e a paginar no *Pasquim*. A revista *Casseta Popular* e o jornal *Planeta Diário*, que derem origem ao grupo, parecem ter continuado nos anos de redemocratização o espírito iniciado pelo tablóide de Jaguar, Ziraldo, Millôr e Henfil. Uma escola de humor que viu nas revistas da *Editora Circo*, na década de 1980, alunos como os *Los Três Amigos*: Laerte, com seus *Piratas do Tietê*, Angeli, com sua *Chiclete com Banana*, e o inesquecível Glauco, com seu *Geraldão*. A influência do *Pasquim* sobre todos estes humoristas e publicações daria um bom tema para estudos posteriores, assim como os motivos que levaram ao fim da publicação em 1991.

Nos dias atuais, sites como o *Kibeloco* e *Jacaré Banguela* transformaram a internet brasileira com suas charges e cartuns online e com a comicidade que os vídeos do *Youtube* agregam aos fatos jornalísticos, numa completa e ainda indecifrável modificação, numa reinvenção das formas impressas de humor que tiveram no *Pasquim* um de seus maiores representantes na segunda metade do século XX. As histórias em quadrinhos passam ainda por mudanças e o futuro do papel é um tema que leva a discussão pessoas tão dispares como o magnata da *Microsoft* Bill Gates e o pensador italiano Umberto Eco.

No início do século XXI, o desenho eletrônico de humor brinca com movimentos, desenhos animados, vídeos com efeitos especiais, sons e imagens que continuam a exigir habilidade técnica e inteligência para causar o riso. Entretanto, os avanços da tecnologia com os computadores em rede parecem ter tirado muitos jovens das plenárias estudantis, bares nas esquinas das universidades e lutas sociais e os jogaram na frente do computador. Isso vem

tornando-os, com exceções, uma platéia plenamente individualizada, que tem dificuldade para se reunir com a família em frente à TV, já que cada cômodo da casa tem um aparelho e cada quarto um computador.

Mas ainda há esperanças com raízes no passado, consciência no presente e espírito voltado para o futuro. A nostalgia de um tempo não vivido é uma forte ferramenta da memória individual sonhada. Constroem-se imagens mentais com lembranças de um passado que gostaríamos de ter compartilhado com antepassados que admiramos, como a minha anterior que viveu os anos do *Pasquim*. Uma crítica a nossa própria geração com olhos de que a geração passada foi melhor, pode ser perigosa e desestimulante. Mas saber que vivemos tempos melhores, de pluralidade nas comunicações, de uma democracia em construção, de busca de entendimentos mútuos, de respeito às diversidades, aos direitos humanos, às pessoas e às suas escolhas, mesmo que ainda com obstáculos, estimulam muito para que sigamos em frente. Ziraldo tem razão: o humor é mais um caminho.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRAMO, Cláudio. **A regra do jogo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AMARAL, Luiz. **A objetividade jornalística.** Porto Alegre: Sagra; DC Luzzatto, 1996.

AQUINO, Rubim Santos Leão de. [et al.]. **Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração.** 1ª edição. 4ª tiragem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 2000.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais.** Prefácio de Dom Paulo Evaristo Cardel Arns. 12ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1986.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

AZÊDO, Maurício (org.). **Traços impertinentes: uma homenagem ao centenário da Associação Brasileira de Imprensa.** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Imprensa, 2009.

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica. 2 - As técnicas do Jornalismo.** São Paulo: Ed. Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateshi Vieira – São Paulo: HUCITEC. Brasília: editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBALHO, Alexandre. **Textos nômades: política, cultura e mídia.** Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Difel, 2003.

_____. **O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Elementos de Semiologia.** São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa Qualitativa, com Texto, Imagem e Som.** Petrópolis: Vozes, 2002.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** Tradução Ivone Castilho Benedetti. 1ª edição. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política. Vol. 1.** 13ª edição. Brasília: Ed. UnB, 2007.

_____. **Dicionário de Política. Vol 2.** 12ª edição. Brasília: Ed. UnB, 2004.

_____. **Dicionário de Política. Volume único.** 11ª edição. Brasília: Ed. UnB, 1998.

BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba.** Brasília: Ed. UnB, 1991.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos.** São Paulo: Ática, 1975.

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de Massa sem Massa.** 3ª Edição. São Paulo: Summus, 1986.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir. **Representações: contribuição a um debate interdisciplinar.** Campinas: Papirus, 2000.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema.** 2ª Edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues.** 2ª edição. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CIRNE, Moacy. **A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa.** Petrópolis: Vozes, 1973.

COELHO, Luiz Antonio L. (organizador). **Conceitos-chave em design.** Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio. Ed. Novas Idéias, 2008.

COLLARO, Antonio Celso. **Projeto gráfico: teoria e prática da diagramação.** 4ª ed. Ver. e ampl. São Paulo: Summus, 2000.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes.** Tradução Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CONTI, Mário Sérgio. **Notícias do Planalto: a Imprensa e Fernando Collor.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COTRIM, Álvaro. **Daumier e Pedro I.** Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Comunicação e contra-hegemonia.** Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2008.

COUTO E SILVA, Golbery. **Geopolítica do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

DINES, Alberto, FERNANDES JR., Florestan e SALOMÃO, Nelma (org). **Histórias do Poder: 100 anos de política no Brasil.** 3 volumes. São Paulo: editora 34, 2000.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais.** Tradução: Silvana Vieira. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe.** 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos.** 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Devir, 2008.

FALCÃO, Armando. **Tudo a declarar.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIAS, Priscila. **Tipografia Digital: o impacto das novas tecnologias.** Rio de Janeiro: ed. 2AB, 2001.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** 12ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Coleção O Brasil republicano (volume IV).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FESTA, Regina e LINS DA SILVA, Carlos Eduardo (org). **Comunicação popular e alternativa no Brasil.** São Paulo: Paulinas, 1986.

FÉLIX, Moacyr (organização, seleção e notas.). **Ênio Silveira: Arquiteto de Liberdades.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo: a bíblia do caos.** Porto Alegre: L&PM, 2000.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do Humor.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade;** Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2.ed. Gêneses. 4ª. ed. - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. **A ditadura escancarada.** São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. **A ditadura derrotada.** São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

_____. **A ditadura encurralada.** São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere. Volume 2. Os intelectuais; o princípio educativo; Jornalismo.** Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e "estórias".** 2ª edição. Lisboa, Portugal: Vega Editora, 1999.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991.** Tradução: Marcos Santarrita; Revisão técnica Maria Célia Paoli. 2ª edição. 38ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.** Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1992.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa.** São Paulo: Mosaico, 1980.

JAGUAR (Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe) e AUGUSTO, Sérgio. **Antologia do O Pasquim. Volume 1.** Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

_____. **Antologia do O Pasquim. Volume 2.** Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

_____. **Antologia do O Pasquim. Volume 3.** Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

_____. **Pasquim 40 anos: edição comemorativa.** Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem.** 6ª Edição. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JORGE, Fernando. **Cale a boca, jornalista: o ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira.** 5ª edição revista e aumentada. Osasco, SP: Editora Novo Século, 2008.

LESSA, Washington Dias. **Dois estudos de Comunicação Visual. Amílcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil. A marca figurativa.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil.** 4 volumes. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.

MALTA, Márcio. **Henfil: o humor subversivo.** São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia: jornalismo como produto cultural de segunda natureza.** 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978).** São Paulo: Global, 1980.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MARTINS, Ana Luiza e DE LUCA, Tania Regina (org). **História da imprensa no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2008.

MELLO, Maria Amélia (org). **Vinte anos de resistência. Alternativas de cultura no regime militar.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro.** 2ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é contracultura.** 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12ª ed. Ver. E ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço: a vida de Henfil.** 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil. A vida de Assis Chateaubriand.** 3ª edição. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOREIRA LEITE, Mirian L. e FELDMAN-BIANCO, Bela. **Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeos nas Ciências Sociais.** Campinas: Papirus, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX. O Espírito do tempo. Volume 1 – Neurose.** 6ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. **Cultura de Massas no Século XX. O Espírito do tempo. Volume 2 – Necrose.** 3ª edição. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o Golpe de 1964 na caricatura.** Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio Dayrell (org.). **O Jornal: da forma ao sentido.** 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

MUNARI, Bruno. **Diseño y Comunicación Visual.** Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gilli, 1979.

OLIVEIRA, Marina. **Produção gráfica para designers.** Série Oficina. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

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

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário de Comunicação.** 2ª edição rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico.** 7ª ed. Ver e atual. Brasília: linha gráfica editora, 1998.

RIDENTE, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo.** Maringá-PR: Eduem, 2000.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura.** 2ª edição. Petrópolis: ed. Vozes, 1972.

SADER, Emir [et al.]. **Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe.** São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística geral.** Lisboa, Portugal: Dom Quixote, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Marcos Antonio da. **Prazer e poder do amigo da onça: 1943-1962.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SODRÉ, Nélson Werneck. **História da Imprensa no Brasil.** 4ª ed. (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA SILVA, Rafael. **Diagramação: o planejamento gráfico na comunicação impressa.** São Paulo: Summus, 1985.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 1995.

ZIRALDO. **Ziraldo: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli, Benjamin Adbala Jr.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

Monografia

FERNANDES VIEIRA, Átila Bezerra. **As entrevistas do Pasquim: um ponto de vista brasileiro a cada edição.** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000.

Jornais/revistas

Discutindo Literatura. Nº 5. *Especial Quadrinhos***.** São Paulo: Escala Educacional, S.D.

Jornal da ABI. Edição 322. *Especial 170 anos de caricatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Imprensa, outubro de 2007.

O Pasquim. Números 01 a 80. Rio de Janeiro: Distribuidora Imprensa. 1969-1970.

O POVO. *Caderno Vida & Arte.* Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 14 de novembro de 2007.

Filmes e Vídeos consultados:

O Pasquim: a subversão do humor. TV Câmara. Setembro de 2008.

O Pasquim. Programa Documentário. TV Senac. Agosto de 2000.

Anexos

Exclusivo:

Odete Lara conta tudo sôbre Cannes

Chico Buarque escreve: Por que sou tricolor

E MAIS: JAGUAR, TARSO DE CASTRO, SÉRGIO CABRAL, CLAUDIUS, DON MARTIN, MILLÔR FERNANDES, FORTUNA, ZIRALDO, MARIA ALENCAR, SÉRGIO NORONHA, LUIZ CARLOS MACIEL

O PASQUIM

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

Ibrahim: sou imortal sem fardão

O PASQUIM surge com duas vantagens: é um semanário com autocrítica, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecessem tal fato em têrmos 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 os faturas. Este primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Pôrto, que hoje deveria estar aqui conosco. Nos mais, divirt em-se — enquanto é tempo e não chega o número dois.

IBRAHIM SUED. Profissão: jornalista. O mais lido colunista do País, e o primeiro entrevistado d'O PASQUIM.

Jaguar — Depois de trabalhar como fotógrafo, qual foi sua primeira impressão sôbre a vida de um colunista social?

IBRAHIM — Ótima; deixei de carregar máquina.

Claudius — É mais fácil escrever uma crônica social ou falar na televisão?

IBRAHIM — É mais fácil falar na TV.

Tarso — Ao iniciar a sua coluna, você teve que dobrar as restrições de parte da sociedade ou encontrou facilidade?

IBRAHIM — Eu acho que minha coluna foi bem aceita por se tratar de um gênero nôvo introduzido na imprensa brasileira, que hoje tomou conta. Marcou — assim dizendo — uma fase na imprensa brasileira, a fase da notícia sintética.

Sérgio — Em que ano foi isso?

IBRAHIM — Em 1953, se não me engano.

Sérgio — E antes de você, quais os colunistas que existiam?

IBRAHIM — Haviam o Gilberto Trompowsky e o Maneco Müller, que fazia uma crônica no "Diário Carioca". Mas uma crônica pequena, não fazia coluna. Eu iniciei um tipo de coluna.

Tarso — Você diria que foi aceito pela sociedade?

IBRAHIM — Totalmente.

Jaguar — E ao que você atribui sua penetração na classe C?

IBRAHIM — Eu acho que é minha comunicabilidade com o público, que tanto se interessa por notícias sérias e importantes, como também por um mundo que êle não alcança, da mesma forma que êle lê sôbre Hollywood, a vida faustosa dos artistas e tal. É uma curiosidade natural de quem está na fossa em têrmos de economia e finanças.

Tarso — Chacrinha diz que os colunistas e homens de televisão no Brasil se dividem em dois grupos — o PTB e a UDN. Êle se considera PTB e aponta, por exemplo, Vinicius de Moraes como UDN. Você se coloca em que área?

IBRAHIM — No PTB trabalhista, não nesse aí que fecharam. Esse aí que fecharam era um antro.

Sérgio — Mas você teve suas incursões no PSD, também, não é?

IBRAHIM — É, mas não deu certo, não. Quanto à UDN, eu não me identifiquei bem com a família Afonso Arinos. Principalmente com o ex-chanceler.

Jaguar — Quando você interfere em política, diretamente isto reflete uma certeza de que a sociedade como assunto perdeu o interêsse?

IBRAHIM — Exato. Eu acho que não podia fazer, durante anos e anos, a mesma forma de coluna. O mesmo assunto, falar todo o dia de Teresa Souza Campos. Eu não agüento mais. Este ano, por exemplo, eu citei Teresa Souza Campos umas quatro vêzes. Eu não agüento mais ler as outras colunas, que falam das mesmas pessoas que eu falava há dez ou quinze anos passados. E que continuam no noticiário. Começa a ficar uma chatice. Então, você tem que se renovar. Eu parti para uma renovação, transformando meu noticiário numa coluna eclética, com informações gerais, de todos os bastidores das altas camadas: social, política, econômica. A única maneira de sobreviver na imprensa foi partir para isso, porque se eu estivesse até hoje falando em Didu e Teresa estaria hoje no "O Radical".

Tarso — Dizem que você industrializou certas gaffes, mesmo como forma de promoção. É verdade?

IBRAHIM — Não, gaffe não. De vez em quando eu tropeço porque eu não sou locutor. Os locutores é que têm obrigação de não tropeçar, e, no entanto, êles tropeçam. Agora — eu tropeço. Então, eu industrializei essas — hum, digamos — tropeçadas que eu dou na televisão. E o público gosta. De vez em quando tem uma turma que torce para eu tropeçar. E, às vêzes, tem dias que eu faço a vontade dêles. Dou uma tropeçada e aí êles ficam em casa e dormem satisfeitos.

Sérgio — Então, por exemplo você alguma vez tropeçou, assim, socialmente, em problema de comer, talheres certos, essas coisas?

IBRAHIM — Várias vêzes, quando eu comecei, eu não sabia nem comer. Mas agora eu sou um craque e dito as regras sociais.

Jaguar — Como você via as gozações de Sérgio Pôrto?

IBRAHIM — O Sérgio morreu e vamos deixar êsse assunto... eu vou deixar sem resposta. Ele morreu e eu nunca respondi quando êle vivia e não posso responder agora. O Sérgio foi

IBRAHIM imortal sem fardão

Sérgio — Você briga bem? Brigou muitas vêzes?

IBRAHIM — Já briguei. Agora, que sou um coroa, não quero nada com briga.

Tarso — Na sua opinião, a sociedade brasileira comporta-se bem à mesa?

IBRAHIM — Exatamente: êles vivem para isso.

Jaguar — Os elementos da alta roda são iguais em todos os lugares?

IBRAHIM — Todos iguais, têm todos os mesmos problemas, as mesmas fossas, os mesmos trapêzios, tudo igual.

Tarso — O brasileiro vai à Europa tomar banho de civilização?

IBRAHIM — Vai.

Sérgio — Seu faro político indica algum nome especial para suceder Costa?

IBRAHIM — General Garrastazu Médici.

Claudius — Qual a maior contribuição da crônica social ao Brasil?

IBRAHIM — Ela de um certo modo contribuiu para, vamos dizer, a educação do povo, de se vestir bem, no sentido de comer bem, de procurar um bom restaurante e outras coisas mais, e no sentido também de alimentar a sofisticação da vida, que a vida sem o supérfluo não vale nada, por isso que eu detesto a vida na União Soviética, onde eu residi duas semanas.

Tarso — Qual o segrêdo de sua amizade quase sempre íntima com quase todos os últimos presidentes?

IBRAHIM — O faro de repórter, necessidade de jornalista, e também nunca pedi nada a êles até hoje. Nem ao Presidente Costa e Silva.

Sérgio — Diga alguma coisa sôbre Costa e Silva como figura humana.

IBRAHIM — É um avô extremado.

Jaguar — Em meio a tôdas as suas atividades de onde sai tempo para ler? E para escrever?

IBRAHIM — Isso depende da semana, quer dizer, escrever, eu escrevo diàriamente. Para ler, depende do dia, depende da época e depende da temporada.

Tarso — E os jornais?

IBRAHIM — Ah, os jornais eu tenho que ler diàriamente. Pelo menos passo uma vista rápida para não repetir notícias. E também para me orientar. Sou obrigado a ler todos os dias os jornais.

Jaguar — Você está a favor da abolição da gravata no Município?

IBRAHIM — Não.

Sérgio — Qual é o nome próprio da periferia? Existe algum nome, alguma pessoa que represente a periferia?

IBRAHIM — Olhe, eu vou explicar, êsse negócio de periferia, vocês estão dando o sentido de que é povo, quando me refiro à periferia. Não é povo, isso eu comecei a fazer, essa gozação em cima de um grupo de jornalistas que viviam me chateando, então, aquêles que estavam na periferia se incomodavam com o meu êxito, então passei a dizer, a chamar periferia esta turma que vivia me malhando, então era a êles que eu me referia, então, pedia desculpas quando lavrava um tento, pedia desculpas à periferia, porque eu sabia que êles iriam ficar irritados.

Jaguar — Você disse em seu programa que não poderia nem discutir com um certo colunista, pois só você contava com um programa de TV. Isto quer dizer que você acha que os jornais estão em decadência?

IBRAHIM — Não, os jornais não estão em decadência, aliás, o jornal é o veículo que ainda forma conceito, e televisão eu não sei, não tenho certeza se ela forma, ela causa impacto, o jornal e revistas formam conceito.

Sérgio — E suas críticas ao cinema nôvo, por quê?

IBRAHIM — Eu não critico o cinema nôvo, algumas coisas do cinema nôvo é muito diferente. Nem faço campanha contra o cinema nôvo, agora, tem muita chanchada aí, a que deram o nome de cinema nôvo, eu não posso concordar. Eu vou a cinema para me divertir, eu não sou técnico em cinema, mas eu quero um bom filme.

Jaguar — Seu escritor preferido, qual é?

IBRAHIM — Nacional ou estrangeiro? Olha, como eu não sou intelectual, nem tenho pretensões à Academia Brasileira de Letras, eu vou dizer alguns escritores. Estrangeiros não, eu prefiro não dizer, que adianta eu dizer que gosto de fulano A ou B. Por exemplo, acho o Proust um chato, não consigo ler Proust. Olha, Guimarães Rosa, literàriamente, era um grande, considerado pela crítica. Otávio Melo Alvaren-

um amigo meu de infância ai de Copacabana, na Turma dos Cafajestes.

Claudius — Onde foi parar a sua expressão "Shangai" — e tantas outras, como "verynKar" e aquelas coisas?

IBRAHIM — Elas caíram de moda porque eu fui renovando.

Jaguar — Mas me diz uma coisa: a expressão "muito Shangai" se referia ao Parque Shangai?

IBRAHIM — Não, não, era a cidade de Shangai, onde há uma mistura de tudo, tem de tudo.

Jaguar — Mas o Parque Shangai também é isso.

IBRAHIM — Pode ser também o Parque Shangai. É a expressão jocosa, não é?

Tarso — Você diz que tem milhões de leitores Ibrahim. Através de quantos jornais?

IBRAHIM — Eu imagino que tenha... mas pesquisa não fiz ainda. Mas eu publico em 18 jornais. O Tarso de Castro, por exemplo, me lia na "Zero Hora", em Pôrto Alegre, veio para cá e virou colunista.

Jaguar — Você conta com uma boa memória para nomes ou recorre a anotações?

IBRAHIM — Não, para nomes eu tenho boa memória. Os fatos eu anoto.

Sérgio — É verdade que você escreve sua crônica primeiro a mão e depois passa para a máquina?

IBRAHIM — Não, eu bato direto na máquina. Vocês viram há pouco aí. As vêzes eu peço a Fernando Andrade para corrigir. Êle é o meu Antenor Nascente.

Tarso — A coluna é resultado de uma equipe de quantas pessoas?

IBRAHIM — A coluna é resultado de uma secretária e de uma outra pessoa. O programa de televisão é o resultado de um — vamos dizer — um **copydesk** e oito repórteres, trabalhando num período de sete às nove e meia da noite.

Tarso — Você acha que uma nota em sua coluna vale como um aval seu para o citado dar seus primeiros passos em sociedade?

IBRAHIM — Isso é relativo, não? Se o sujeito proceder honestamente eu acho que sim. Agora, se o sujeito sair por aí e der um rombo aí numa emprêsa qualquer, aí é difícil — o problema não é meu.

Jaguar — Você é muito assediado por pessoas que gostariam de pagar qualquer preço para ser citadas? Quais os métodos mais habituais?

IBRAHIM — Olha, eu não sei. Esse tipo de pessoas há muitos anos não me procura mais. É possível que procure outros colunistas. A mim não procuram mais, porque sempre encontraram as portas fechadas.

Tarso — Você perguntou a todo mundo sôbre as três mulheres mais bonitas do Brasil. Na sua opinião, quais são elas?

IBRAHIM — Agora é fogo... Mas vou citar uma. É uma senhora: Marília Aguinaga.

Sérgio — Você acha que uma das suas Dez Mais Elegantes resistiria a uma roupa da Rainha Elizabeth?

IBRAHIM — Não, porque a Rainha coitada a minha amiga. Sua Majestade a Rainha Elizabeth, veste-se muito mal.

Claudius — Quais os seus três uísques preferidos?

IBRAHIM — E... Dimple, Buchana's e Old Lord.

Sérgio — E qual dos três você prefere?

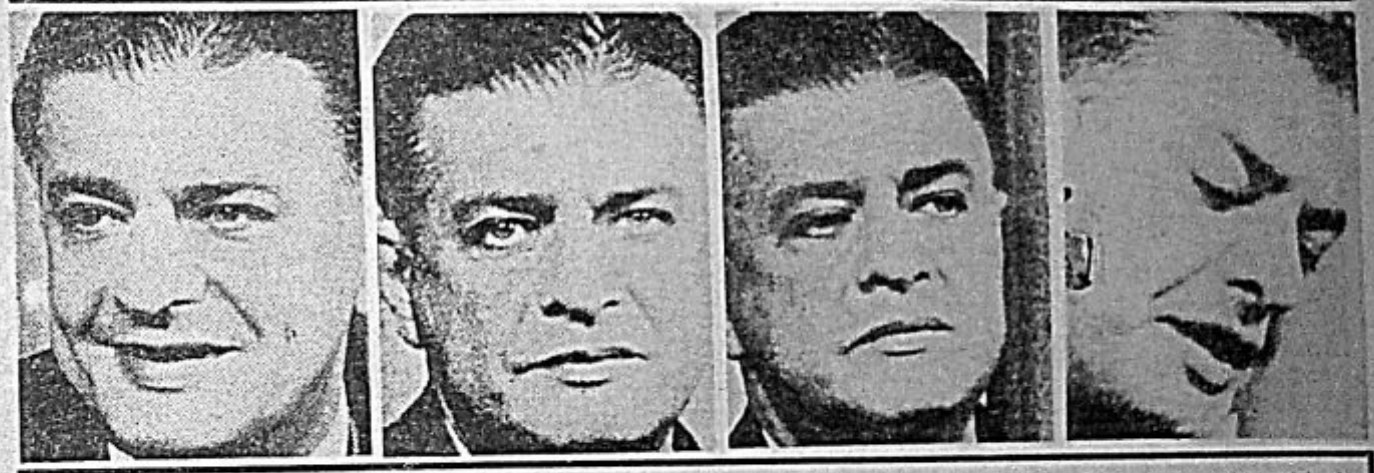
IBRAHIM — Os três.

Tarso — A imagem que o público tem de sua vida de cronista é mais ou menos esta: um homem que vai dormir às seis da manhão, depois de ter percorrido buates, festas, e erstaurantes, em meio a uísque e caviar. E que é acordado, por um mordomo, à tarde. Mas qual é a sua verdadeira rotina de vida e trabalho?

IBRAHIM — A minha rotina é começar a trabalhar desde a hora em que acordo. Onze horas da manhã dez e meia, meio-dia e, às vêzes, uma da tarde. Eu não trabalho de manhã. Vou para o escritório — quando tenho compromissos sociais vou a coquetéis, jantares etc — vou para a televisão. Depois da televisão dou uma cochilada pela noite, porque preciso também conversar — sabe? — porque eu julgo que o meu trabalho também é intelectual. E todo intelectual precisa papo.

Jaguar — Você lembra a situação mais delicada por que passou em alguma festa em sociedade?

IBRAHIM — Lembro, sim. Eu estava num jantar em homenagem ao embaixador Décio Moura, se não me engano, e minha coroa de jaqueta cai.



ga tem um livro, foi laureado Judeu Nankim, prêmio Walmap, agora, eu não consigo ler até o fim, isso varia, agora, gosto de Machado de Assis, clássico, não é? modernos eu não posso dizer, porque eu não tenho pretensões, nem sou crítico literário, portanto vamos deixá-los. Eu só quero dizer que acho Proust um chato.

Tarso — Você se considera um homem rico?

IBRAHIM — Não, absolutamente. Ainda mais agora, com o Impôsto de Renda. Se eu parar de trabalhar tenho que começar a vender meus cacarecos ,não posso parar de trabalhar.

Sérgio — Você não acha que a música de Sérgio Mendes nada tem a ver com a música brasileira?

IBRAHIM — Não, tem sim, tem. Evidentemente êle fêz uma adaptação para os Estados Unidos. E a prova é que êle é um sucesso lá. Bem, levou, aliás é um esfôrço, é o maior sucesso brasileiro no exterior, não tem Tom Jobim, não tem Vinicius de Morais, é Sérgio Mendes quem vende. O público estrangeiro principalmente o americano, é recordista de discos. Tem, tem. Evidentemente êle fêz uma adantação, porque, quando quiseram levar para lá o baião, entramos pelo cano, não quiseram adaptar o baião.

Tarso — Mesmo sem cortar os cabelos, Gal Costa não é uma cantora excepcional?

IBRAHIM — Ótima cantora.

Claudius — Quem é o melhor: Caetano Veloso ou Chico Buarque?

IBRAHIM — Como compositor? Eu prefiro Chico Buarque.

Sérgio — O sucesso de Teresa Souza Campos se deve à sua coluna, em grande parte?

IBRAHIM — Evidentemente à minha coluna em grande parte. Agora ela tá aí.

Jaguar — Você pretende pendurar as chuteiras, mesmo, em 71?

IBRAHIM — Não pensei nisso ainda, não posso parar de trabalhar, senão fico pobre.

Jaguar — Mas, seu plano de embaixador no Líbano?

IBRAHIM — Não. Isto eu já perdi. Agora eu já desisti.

Tarso — Seu sucesso nos negócios é igual ao de colunista?

IBRAHIM — Não, eu acho que nos negócios eu não sou muito bom, não. Eu tento. Se eu fôsse bom nos negócios eu estava milionário com as relações e contatos que eu tenho.

Sérgio — Como aconteceu a famosa "bola preta" no Country Club?

IBRAHIM — Aliás, quando eu entrei com a proposta para o Country Club, eu não fui recusado, êles anularam a sessão, onde eu tive 27 votos e três contra. Mas, no entretanto, depois eu entrei para o clube mais fechado do Brasil, Gávea Golf, que só tem 420 sócios. Bastaria uma bola preta para ser eliminado, mas eu consegui entrar para o Gávea Golf. De maneira que depois do Country Club eu capitalizei essa derrota, inventando negócio de bola branca e bola preta. Aliás eu não fui recusado pelo Country Club, êles anularam a sessão.

Jaguar — Proust, como cronista social, não teria se dado mal nos dias de hoje?

IBRAIM — Teria, porque era uma crônica da **Belle Époque.** Nos tempos de hoje não daria. É uma época completamente diferente. Tudo em sua época.

Jaguar — Você também é a favor da educação sexual? Ou acha que o que é bom para a Suécia não é bom para o Brasil?

IBRAHIM — Sou favorável. Aliás, defende também a educação sexual nos colégios. Inclusive eu converso êsse assunto com meus filhos e procuro orientá-los dentro da proporção das idades dêles: 10 e 9 anos. Acho isso muito importante.

Tarso — Qual a faixa de idade de seus leitores?

IBRAHIM — Ah, de tôdas as idades. Por exemplo: há tempos, na PUC — até me surpreendi — houve um debate sôbre minha coluna e os estudantes chegaram à conclusão de que minha coluna era interessante. Isto significa que a garotada da PUC também acompanha meus trabalhos. E tenho também os velhos, como leitores.

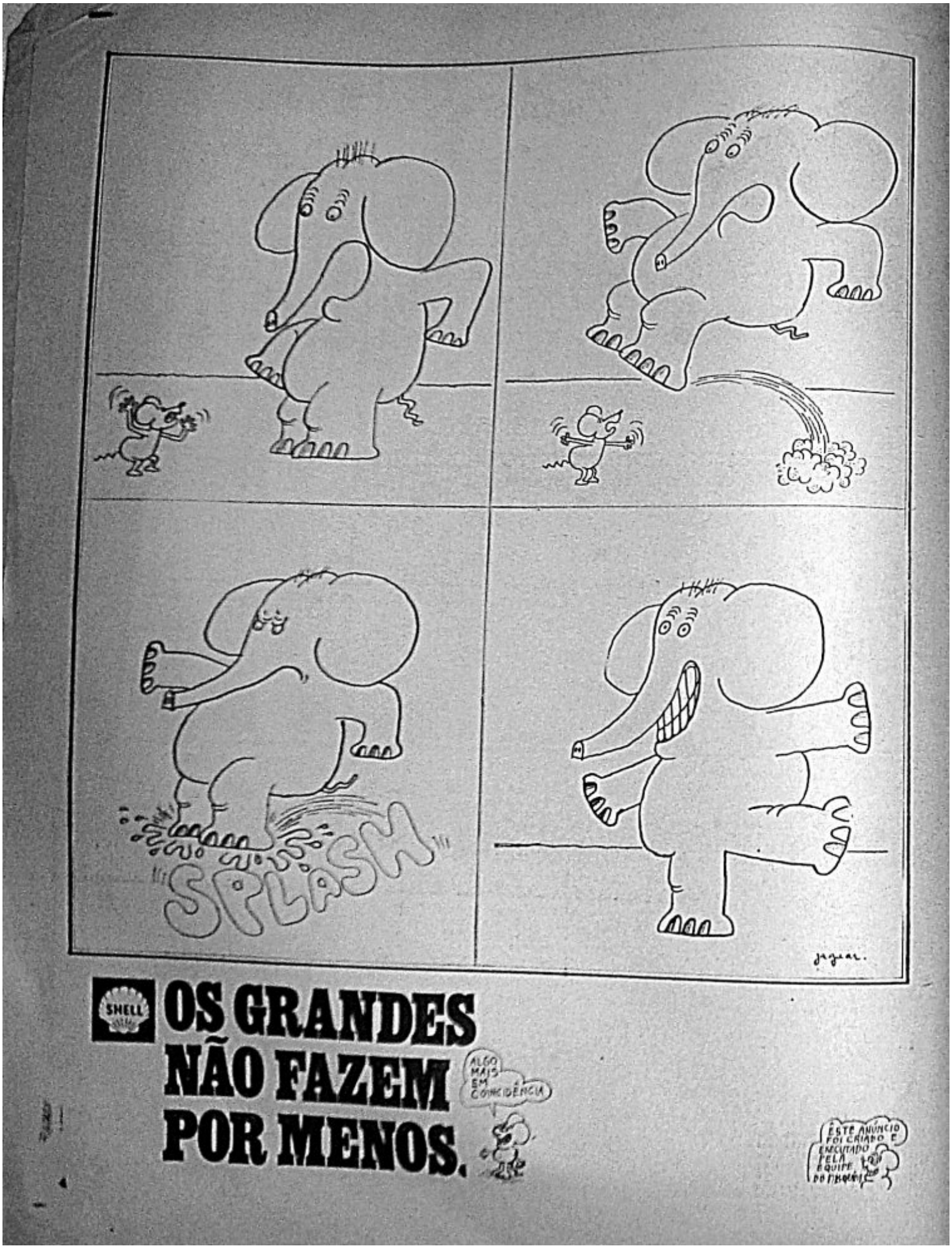
Jaguar — Você acha que teria condições para entrar na Academia Brasileira de Letras?

IBRAHIM — Não, não — eu já sou um imortal. Sou um imortal sem fardão. Não preciso da Academia porque já sou imortalizado. A Academia é que precisa de mim para divulgar as coisas dela.

O Pensamento do Dia:

Os cães ladram e a caravana passa (Ibrahim Sued).

ANEXO 04


SPLASH
SHELL
OS GRANDES NÃO FAZEM POR MENOS.
ALGO MAIS EM COINCIDÊNCIA
ÊSTE ANÚNCIO FOI CRIADO E EXECUTADO PELA EQUIPE

TARSO DE CASTRO, O SUTIL.

Tarso de Castro

FRANCO — Já foi moeda forte na França e atualmente exerce o cargo de diretor do Trânsito na Guanabara. Fracassou nas duas profissões. Na França, entretanto, graças ao espírito pioneiro de Charles De Gaulle, transformou-se em Franco Nôvo, com o que conseguiu salvar-se. Aqui, entretanto, continuamos com o velho Franco que, mesmo sendo fraco, atrapalha a todos com grande energia. Existem, ainda, outras grandes afinidades entre o Franco Nôvo francês e o Franco brasileiro. O de lá parece ter-se desvalorizado, devido ao desengarrafamento, isto é, os franceses bebem vinho demais, o que prejudica a exportação. O daqui desvalorizou-se pelo engarrafamento, que se transformou em grande atração turística carioca. Os dois Francos se encontram também alinhados no esquema de aumento de produção. O Franco francês é que financia a construção dos aviões "Mirage", mas não é bem sucedido, uma vez que de uma maneira geral tais aparelhos continuam voando. No Brasil, o Franco transformou-se num dos principais incentivadores da indústria automobilística, depois de ter estabelecido entre os cariocas um verdadeiro recorde de acidentes, nos quais os automóveis ficaram inteiramente inutilizados — o que forçou um rápido aumento da produção. Agora, há uma diferença entre os dois Francos, que deve ser notada: o daqui fala.

ANTÍQVA — De "Banda Antíqva", que se vai apresentar numa promoção d'O PASQUIM, no Cine-Teatro Pocira, de Ipanema, bairro que se tornou famoso porque chegou a 69 muito antes do calendário indicar.

O espetáculo será no dia 23, às 24 horas, já se sabendo, de antemão, que o conjunto toca músicas medievais, o que se constitui numa novidade imensa, de vez que só mesmo Austregésilo de Athayde conhece as versões originais da música. Nos intervalos haverá farta distribuição de uísque, produto que há anos vem garantindo o sucesso de muitas noites de autógrafos, mesmo em se tratando de livros de J. G. de Araújo Jorge, José Mauro de Vasconcelos e outros imbecis. Uma grande pedida.

ATHAYDE — De Austregésilo de Athayde, Presidente da Academia Brasileira de Letras e autor de um excelente livro, por sinal o mais lido entre os imortais. Trata-se da lista de telefones reservados, à qual só têm acesso os demais imortais que, por sinal, só são imortais devido à morte de seus antecessores. O próximo a morrer dará o lugar a outro imortal.

GIGIO — De "Topo Gigio", conhecido italiano que, de repente, tomou conta da televisão brasileira, coisa que, cá para nós, não é das mais louváveis. Com uma vozinha muito fraquinha, em certo sotaque italiano e gestos bastante discutíveis (pobres pais!), ôle forma dupla, na TV, com o ator Agildo Ribeiro, que anda bastante preocupado.

— "Se Gigi continuar nesse caminho — teria comentado Agildo — vai acabar juiz de futebol.

POLÍTICA — De antiguidade. Arte bastante praticada em certa época no Brasil, especialmente pelos políticos. Políticos eram aquêles que faziam política e, assim sendo chamados, sentiam-se orgulhosos. Hoje o têrmo virou quase ofensa, mas devido especialmente à falta de informações sôbre onde andam os ditos políticos. Em qualquer casa de antiguidades você pode encontrar um Dinarte Mariz ou um Arnaldo Cerdeira por preço de ocasião.

VERDES — De "Boinas Verdes", filme romântico-musical norte-americano, no qual o conhecido ator John Wayne, herói da segunda guerra mundial — bateu recorde em matéria de desculpas para não ir lutar no **front** —, demonstra por A mais Z que os Estados Unidos estão vencendo a guerra no Vietnã. O filme tem duas vantagens (ou verdades): 1) Demonstra que os vietcongs não são de nada; 2) O que, por sua vez, demonstra que a imprensa é mentirosa. No Brasil, o filme está fazendo muito sucesso. E o faria também em Saigon, no cineminha da embaixada americana se a temporada não tivesse sido interrompida quando os norte-vietnamitas tomaram a sede daquela representação diplomática.

TEATRO — De Teatro de Bôlso, Revolucionária Casa de Espetáculos existente no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro. Com uma lotação de trezentos lugares, o espetáculo é feito pelas outras pessoas que se concentram nos corredores, na beira do palco, no apoio de sua poltrona, às vêzes no colo de sua mulher e até — em se tratando de gente sofisticada no seu colo. O teatro oferece algumas surprêsas, também: outro dia um espectador conseguiu em dado momento ver Gal Costa cantando num canto do teatro.

ÊLES & ELAS — Fez no caso são Carlito Maia e Oswaldo Assef. O primeiro envia um convite — cartaz sensacional avisando que a S. J. de Mello Publicidade vai comemorar na base do quentão — "apesar do cafèzinho ser o nôvo produto lançado na — o dia de São Pedro que escapou da cassação. O Assef está colocando-me dentro do avião rumo a São Paulo, com vistas à festa. Beth Carvalho, essa maravilha nacional, manda perguntar se a gente quer alguma coisa de Atenas, onde ela está participando da Olimpíada da Canção, representando o Brasil. Quero sim, Beth: ir junto. Finalmente, o ator Hugo Carvana pede desculpas por ter duvidado e admite, finalmente, que seu filho Pedro é torcedor radical do Flamengo.

ADIVINHE — De "Adivinhe quem vem para jantar", interessante filme em que Sidney Poitier faz o papel de negro, como já aconteceu com o ator brasileiro Sérgio Cardoso, vulgo Pai Tomás dos pobres. O filme é bastante realista, girando em tôrno do casamento de um negro com a filha de um líder da luta pelos direitos civis. A mensagem do filme está no pensamento do líder liberal norte-americano: "Não tenho nada contra Sérgio Cardoso, mas não gostaria de ter um dêles como genro." Uma única dúvida existe em tôrno do filme: está agora não se conseguiu descobrir se êle é a favor ou contra o racismo.

Rocky- uma família de fibra

(do departamento de pesquisa)

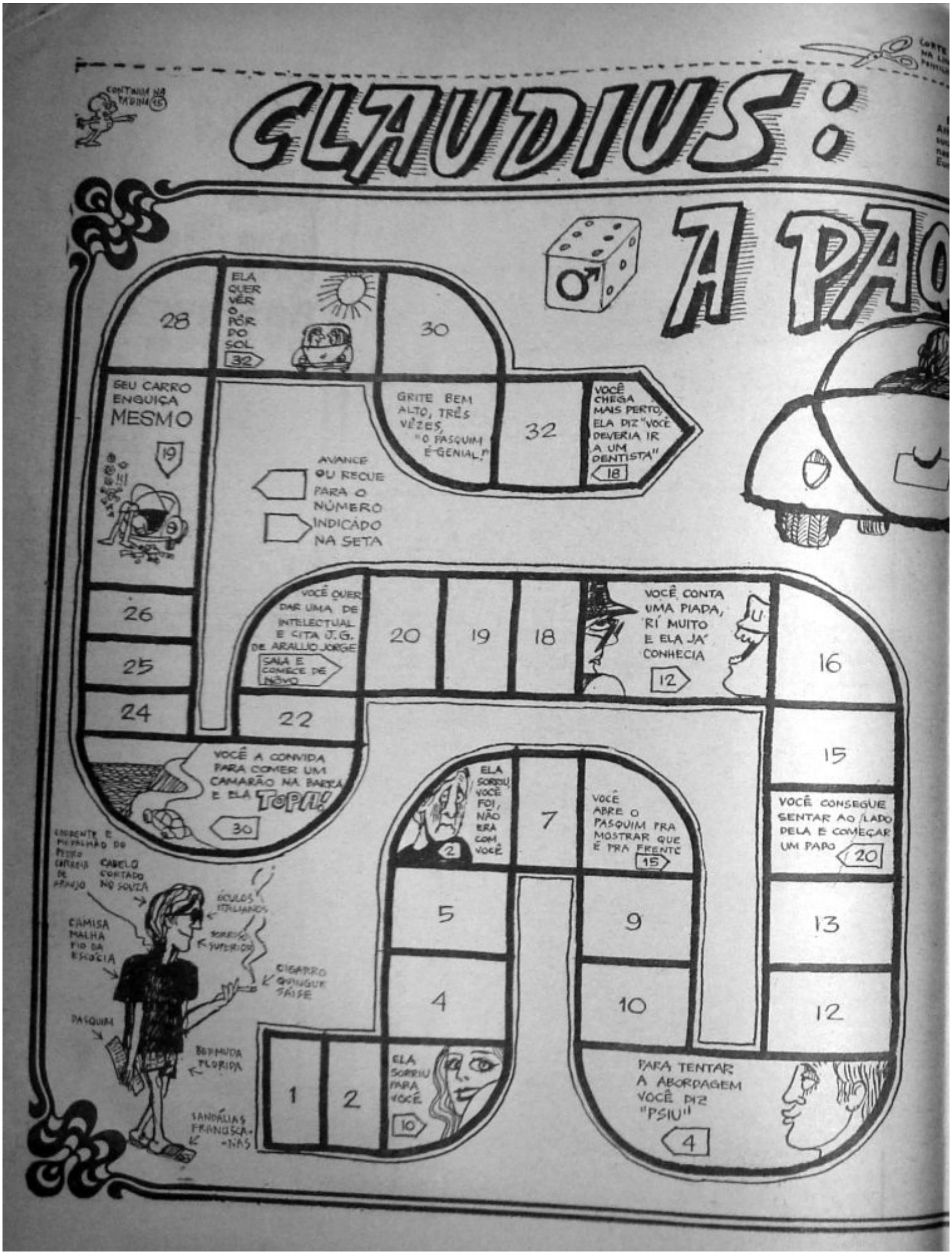
Oriundo de tradicional família americana, o sr. Nelson Rockefeller mostra um grande gôsto pelas artes, sendo conhecida ainda a sua preferência pelos primitivos. Por isso mesmo, Rocky — como é chamado na intimidade por milhões de pessoas — fêz questão de manter um encontro no Museu de Arte Moderna. Apesar do local moderno, em verdade, muitos primitivos estavam presentes, tendo o sr. Rockefeller demonstrado atenção especial para com Austregésilo de Athayde.

A vida de Rocky, entretanto, nunca foi êste mar de rosas que os brasileiros ouvem falar. Nos Estados Unidos se sabe perfeitamente que o pai do governador de Nova Iorque teve seus maus dias, sendo obrigado a muito lutar para vencer na vida. Por isso mesmo é apontado como um exemplo, uma espécie de **self made man** com nota 10, tal a rapidez com que conseguiu construir o verdadeiro império hoje dirigido por seus filhos.

A história americana registra que o "velho Rockefeler" (estamos falando do pai) (pai dêle) cruzou o Atlântico num velho cargueiro, quando ainda garôto, cativando a simpatia dos demais passageiros, que provàvelmente nêle já sentiam a fibra de um grande líder. Por uma ironia do destino, foi justamente nessa viagem que o "velho Rockefeller" iniciou seu primeiro negócio, ao ganhar uma maçã de um velho bondoso. De maçã à mão o garôto (que depois se transformou no "velho Rockefeller") desceu do cargueiro. Ao contrário do que todos pensam, êle não comeu a maçã, provàvelmente por desconhecimento bíblico ou, talvez, ainda, por temer as conseqüências. De qualquer maneira, êle pôs-se a limpar e lustrar a maçã, dando-lhe um brilho incomum. Logo vendeu a fruta por três cents. Foi a uma casa de fruta e comprou, com os três cents, três maçãs. Deu-lhes aquêle algo mais comentado até hoje e vendeu cada uma por três cents, ficando, portanto, com nove cents. É claro que êle comprou mais nove maçãs e, depois de deixá-las brilhantes, vendeu cada uma por quatro cents (o negócio ia tão bem que o aumento foi bem recebido). Ficou, portanto, com 32 cents, com os quais comprou mais 32 maçãs. Enfim, em pouco tempo o negócio era um sucesso sem precedentes, pois o garôto Rockefeller já estava comprando mais de duzentas maçãs e contratara um garôto para auxiliá-lo.

A essa altura, infelizmente, o negócio teve que ser interrompido, pois o garôto recebeu uma herança de 200 milhões de dólares e passou a ser "o velho Rockefeller".

Quanto ao outro garôto (aquêle que ia ajudar a dar bilho às maçãs): hoje é diretor-geral da American Fruit.


CONTINUA NA PÁGINA 15
CLAUDIUS:
A PAQ
28
ELA QUER VÊR O PÔR DO SOL
32
30
SEU CARRO ENGUIÇA MESMO
19
GRITE BEM ALTO, TRÊS VÊZES, "O PASQUIM É GENIAL!"
32
VOCÊ CHEGA MAIS PERTO, ELA DIZ "VOCÊ DEVERIA IR A UM DENTISTA"
18
AVANCE OU RECUE PARA O NÚMERO INDICADO NA SETA
26
25
24
VOCÊ QUER DAR UMA DE INTELECTUAL E CITA J. G. DE ARAUJO JORGE
SAIA E COMECE DE NÔVO
20
19
18
VOCÊ CONTA UMA PIADA, RÍ MUITO E ELA JÁ CONHECIA
12
16
15
22
VOCÊ A CONVIDA PARA COMER UM CAMARÃO NA BARRA E ELA TOPA!
30
ELA SORRIU, VOCÊ FOI, NÃO ERA COM VOCÊ
2
7
VOCÊ ABRE O PASQUIM PRA MOSTRAR QUE É PRA FRENTE
15
VOCÊ CONSEGUE SENTAR AO LADO DELA E COMEÇAR UM PAPO
20
5
9
13
4
10
12
1
2
ELA SORRIU PARA VOCÊ
10
PARA TENTAR A ABORDAGEM VOCÊ DIZ "PSIU"
4
COERENTE E MEDALHÃO DO PEDRO CAMISA DE ARAUJO
CABELO CORTADO NO SOUZA
ÓCULOS ITALIANOS
CAMISA MALHA FIO DA ESCÓCIA
SORRISO SUPERIOR
CIGARRO QUINGUE SAISE
PASQUIM
BERMUDA FLORIDA
SANDÁLIAS FRANCISCANAS

A maioria absoluta dos críticos internacionais de cinema teceu elogios a Glauber Rocha. Isto tudo, porém, não teve a menor importância perto de um fato revelado por Odete Lara quando de seu regresso da França.

— Diariamente os franceses obrigavam Glauber a almoçar ou jantar com êles. E faziam mais: pagavam a conta.

Para quem não conhece os franceses, isto é definitivo, tão importante quanto um esquimó que oferece sua mulher ao visitante bem-vindo. O restante do depoimento sôbre Cannes é da própria Odete Lara.

GLAUBER

o dragão de cannes

ODETE LARA

Cannes se resume nisto: a Croisette, isto é, mil metros de asfalto na orla marítima. Ela vai exatamente no Palais du Cinema ao Hotel Martinez. No meio do caminho fica o Carlton. Nesse pequeno percurso se acotovelam tôdas pessoas presentes ao festival: jornalistas, compradores de filmes, casais da antiga em férias, hippies, produtores, pistoleiras, e bandidas em geral. Durante o dia, nada para fazer — pelo menos no que se refere aos brasileiros. A praia não nos apetece, mesmo porque temos no Rio, durante o ano inteiro, a praia mais linda do mundo. Além disso, Cannes tem uma areia fina, suja, meio côr de terra, enquanto a água estagnada parece mais a lagoa de Araruama. Enfim, a natureza não tem nenhum apêlo para nós. Só os europeus é que enfrentam o mar, depois do seu "longo e tenebroso" inverno. O que há de espetacular mesmo é a luz da primavera. O colorido. E os restaurantes. Todos pequenos, decorados nos mais diversos estilos, mas todos exibindo as flôres da estação. E o que se come lá — Meu Deus: frutos do mar, carneiros grelhados, saumon fumée, aspargos com a espessura das bananas do Brasil. E vinho, muito vinho, o vinho mais barato que a água mineral. O que há de caro mesmo são os refrigerantes — Coca-Cola, etc. e tal. É a chamada proteção à indústria nacional.

HOMEM MESMO EFA O NOSSO

As nove horas da manhã já estão sendo exibidos filmes em diversas salas. Mas só os jornalistas é que acompanham mesmo. O resto do pessoal prefere assistir aos filmes concorrentes e, êste ano, à semana dos realizadores. À margem disso, é bom dizer uma coisa: desde que cheguei a Cannes senti a presença de uma vedete — o nosso Glauber Rocha. Glauber era procurado, permanentemente pelos homens mais importantes do cinema — isto ainda antes da exibição do "Dragão". Depois, passou a ser atacado em público por algumas das pessoas que queriam cumprimentá-lo pelo filme.

Um caso à parte foi Luchino Visconti. Ele almoçou com Glauber várias vêzes. Queria falar sôbre a beleza do filme e discutir mil e um detalhes. Visconti foi nosso mais ferrenho defensor, e, se seu voto fôsse independente, teríamos ganho a Palma de Ouro. Os jornalistas, por sua vez, não paravam de procurar Glauber para entrevistas e pequenas declarações. E nós? Simplesmente não tínhamos verba para oferecer festas e recepções, ou gastar numa grande publicidade, à exemplo dos outros países. Mas contávamos com Glauber Rocha, o homem mais respeitado do festival.

VITÓRIA DE IF FOI PARA NÃO MACHUCAR

Havia muita esperança de parte dos brasileiros quanto à conquista da "Palma de Ouro", principalmente depois da chuva de artigos e críticas elogiando o filme. Nenhum outro conquistara tantos aplausos. Mas a gente tinha, também, consciência do que é um festival: uma guerra, para ganhar e perder. Se sabíamos que o "O dragão" era um dos favoritos, também tínhamos conhecimento das mil molas que movem um festival, e entre elas a política e o jôgo das finanças. E mais: no júri, não existia nem mesmo um representante latino-americano. No meio dessa engrenagem, as grandes potências financeiras agem como principal mola propulsora do festival, gastando fábulas nos anúncios e nas promoções de seus filmes, isto sem contar com as festas homéricas que custam mais do que três filmes brasileiros juntos.

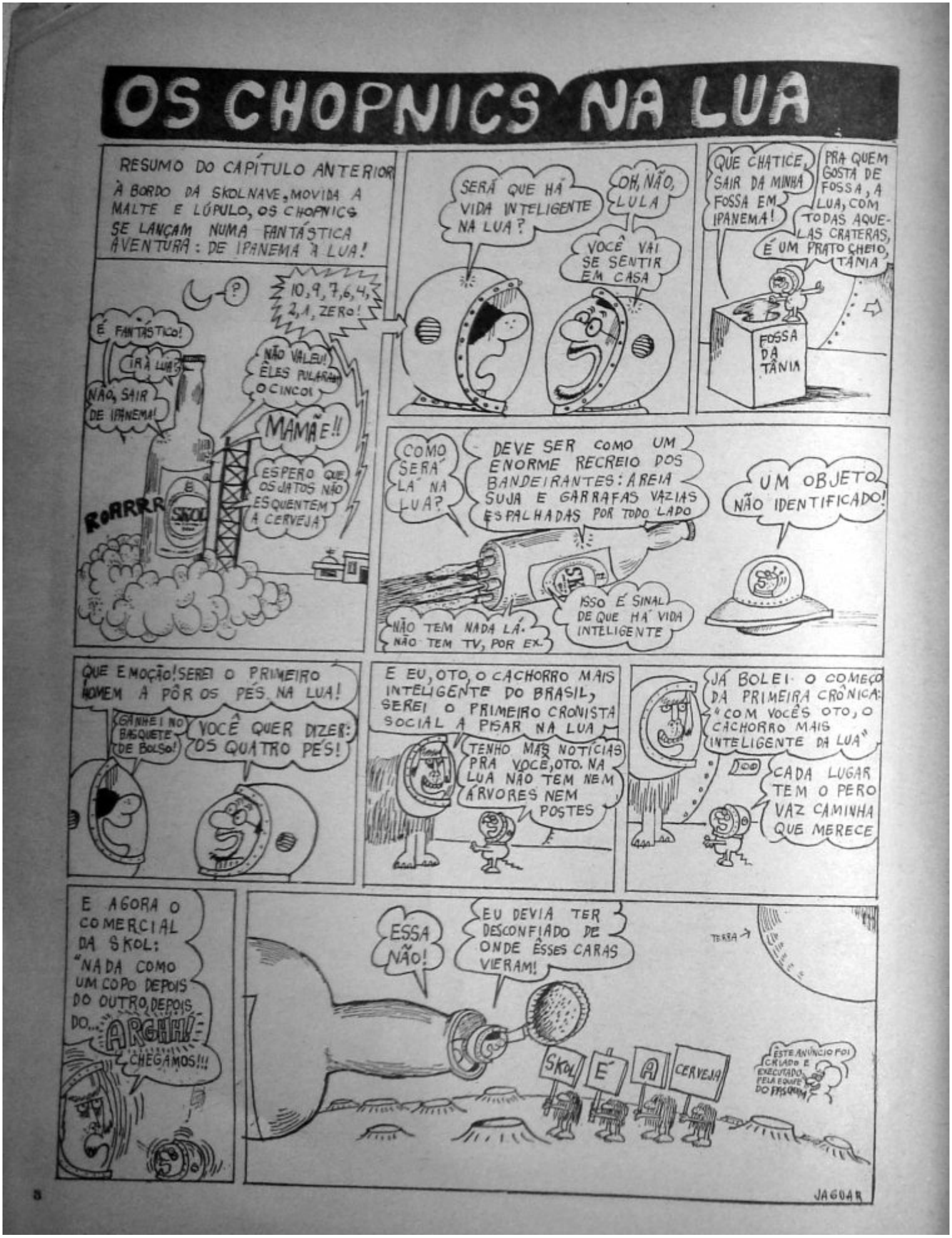
Enfim, à última hora ganhou "IF", um filme que não provocou nem paixões nem escândalos, feito para não machucar ninguém. O prêmio, ao ser anunciado, foi recebido como um anestésico para as paixões abertas por outros concorrentes, como "O Dragão da Maldade e Santo Guerreiro", "Z" e "Adalen". Considerando tudo isto, o Brasil — com seus quatro prêmios — saiu mais do que vitorioso.

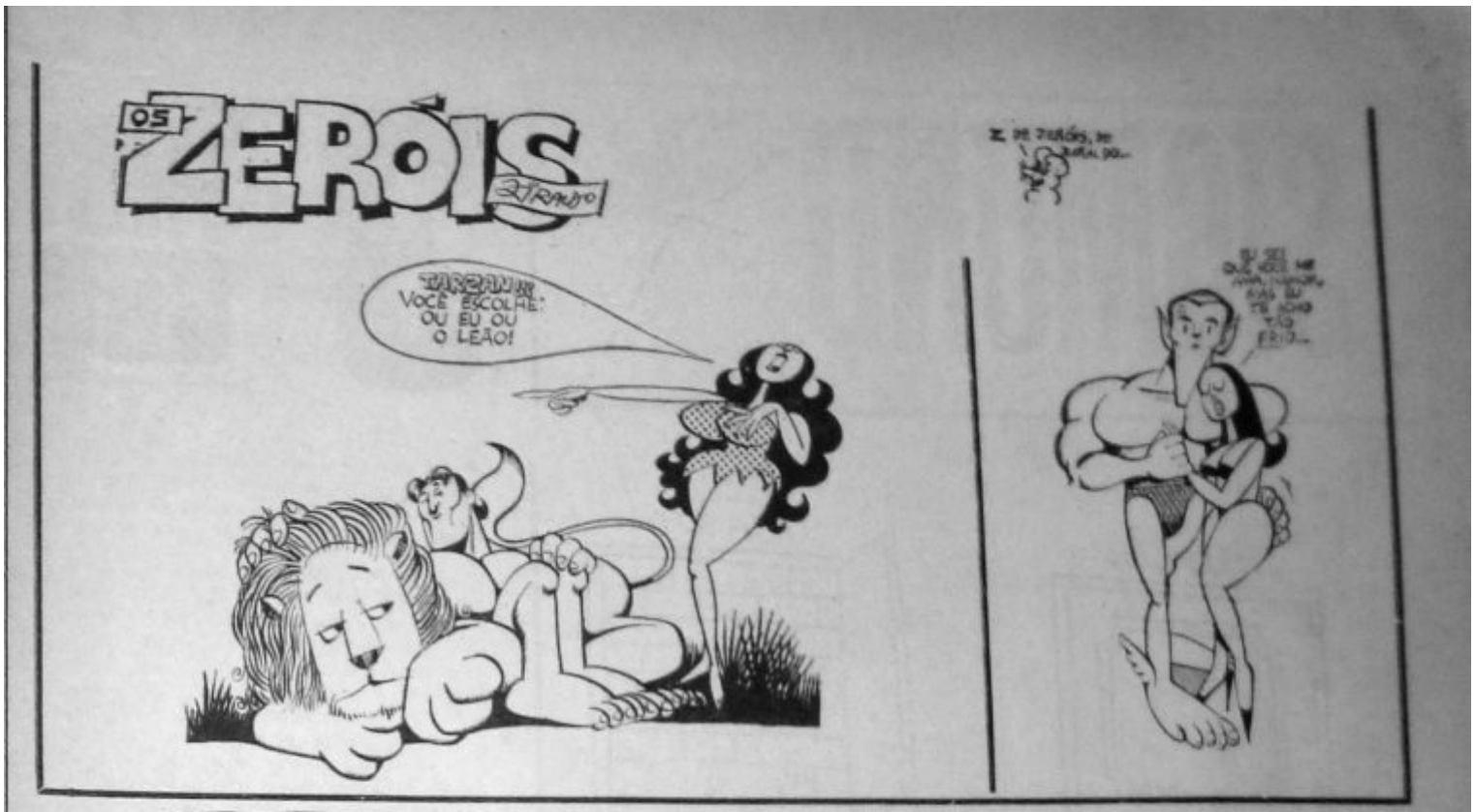
HOUVE UM EMPATE: O ENCERRAMENTO CHATO

A noite de encerramento fêz lembrar muito os festivais de cinema nacional em Teresópolis. Aquêle mesmo espetáculo chato, tedioso, com entrega de prêmios ao vencedor. Até a desorganização era igual. Por exemplo: quando Vanessa Redgrave se encontrava no palco, com o prêmio à mão, chegou um representante de uma fábrica de cristais que lhe entregou um vaso de mais de um metro de altura. A coitada não sabia como se ajeitar e, ao tentar um pequeno movimento derrubou o vaso que ficou em pedaços. Visconti soltou um "oh" assustado, enquanto outras pessoas carregavam Vanessa — que por sinal estava grávida — para longe dali.

Para compensar, as festas de Louis Malle, Vicent Malle, Pierre Kast, Claude Lelouch, Jacques Charrier e Jacques Demy, que eram animadíssimas. E os primeiros convidados dos franceses eram os brasileiros, formando uma turma permanente. E Luchino Visconti encarregava-se de responder aos que lhe perguntavam se êle conhecia o Cinema Nôvo brasileiro:

— "Si, come no — é una trentina di ragazzini tutti meravigliosi".


OS CHOPNICS NA LUA
RESUMO DO CAPÍTULO ANTERIOR
À BORDO DA SKOLNAVE, MOVIDA A MALTE E LÚPULO, OS CHOPNICS SE LANÇAM NUMA FANTÁSTICA AVENTURA: DE IPANEMA À LUA!
10,9,7,6,4,2,1, ZERO!
?
É FANTÁSTICO!
IR À LUA?
NÃO, SAIR DE IPANEMA!
NÃO VALEU! ÊLES PULARAM O CINCO!
MAMÃE!!
ESPERO QUE OS JATOS NÃO ESQUENTEM A CERVEJA
RORRRR
SKOL
SERÁ QUE HÁ VIDA INTELIGENTE NA LUA?
OH, NÃO, LULA
VOCÊ VAI SE SENTIR EM CASA
QUE CHATICE, SAIR DA MINHA FOSSA EM IPANEMA!
PRA QUEM GOSTA DE FOSSA, A LUA, COM TODAS AQUELAS CRATERAS, É UM PRATO CHEIO, TÂNIA
FOSSA DA TÂNIA
COMO SERÁ LÁ NA LUA?
DEVE SER COMO UM ENORME RECREIO DOS BANDEIRANTES: AREIA SUJA E GARRAFAS VAZIAS ESPALHADAS POR TODO LADO
NÃO TEM NADA LÁ. NÃO TEM TV, POR EX.
ISSO É SINAL DE QUE HÁ VIDA INTELIGENTE
UM OBJETO NÃO IDENTIFICADO!
QUE EMOÇÃO! SEREI O PRIMEIRO HOMEM A PÔR OS PÉS NA LUA!
GANHEI NO BASQUETE DE BOLSO!
VOCÊ QUER DIZER: OS QUATRO PÉS!
E EU, OTO, O CACHORRO MAIS INTELIGENTE DO BRASIL, SEREI O PRIMEIRO CRONISTA SOCIAL A PISAR NA LUA
TENHO MÁS NOTÍCIAS PRA VOCÊ, OTO. NA LUA NÃO TEM NEM ÁRVORES NEM POSTES
JÁ BOLEI O COMEÇO DA PRIMEIRA CRÔNICA: "COM VOCÊS OTO, O CACHORRO MAIS INTELIGENTE DA LUA"
CADA LUGAR TEM O PERO VAZ CAMINHA QUE MERECE
E AGORA O COMERCIAL DA SKOL: "NADA COMO UM COPO DEPOIS DO OUTRO, DEPOIS DO... ARGHH! CHEGAMOS!!!
ESSA NÃO!
EU DEVIA TER DESCONFIADO DE ONDE ÊSSES CARAS VIERAM!
TERRA
SKOL É A CERVEJA
ESTE ANÚNCIO FOI CRIADO E EXECUTADO PELA EQUIPE DO PASQUIM
JAGUAR
5



Independência, é? Vocês me matam de rir

"O MILLÔR ACHA QUE ÊLE É O INVENTOR DA LIBERDADE DE IMPRENSA" (Cláudio Melo e Souza num momento de rara maledicência).

Meu caro Jaguar, você me garante que o **Pasquim** vai ser independente. Tá bem, Jaguar. O Claudius, o Tarso, o Prosperi e o Sérgio Cabral também acreditam nisso? Tá bem, Claudius Tarso, Prosperi e Sérgio. Podem começar a contagem regressiva. Independente, com larga experiência no setor, falo de cadeia (perdão, cadeira). Em 1946 trabalhei um ano na revista Papagaio, assessorado por J. Roi, Carlos Estevão, Roland e Carlos Thiré. Quando a revista já ia nascendo foi massacrada nas mãos dos parteiros de O Cruzeiro, a quem ela ameaçava com seu psitacismo. Em 1952 consegui publicar cinco números de **Voga** ("O melhor é o que está em voga"), uma revista no estilo de **Veja**, que ainda hoje pode ser lida sem vergonha. Morreu de tiro pelas costas dados por dois ou três asseclas de Leão Gondin de Oliveira, coronel do interior pernambucano, promovido por Chateaubriand a diretor dos Diários Associados. Ainda em 1952 (ano próspero) ajudei a fechar o esplêndido **Comício** (uma longa existência de 20 números) de Rubem Braga e Joel Silveira, onde projetaram, ó Deus, suas breves carreiras, Antônio Maria e Sérgio Pôrto. **Comício** morreu de leucemia administrativa mas teve a redação mais alegre do jornalismo carioca, onde só uma coisa era sagrada: a hora de fechar o expediente e abrir o Haig's. Em 1962, dirigido pelo talento editorial de Paulo Francis e Mário Faustino, na **Nova Fase da Tribuna da Imprensa**, comprada então por Nascimento Brito, batemos um verdadeiro recorde: o jornal passou da glória à sepultura em apenas cinco dias. No govêrno JK consegui produzir na televisão dois programas de uuma série chamada **13 Lições de Um Ignorante**. Apesar de mais de cem artigos terem sido publicados contra a interdição (havia falta de assunto na imprensa) o mais liberal dos governos brasileiros manteve a proibição até o fim. Em 1963, por motivos "religiosos" (mudaria a igreja ou mudei eu?), fui expulso de O Cruzeiro, onde trabalhava há vinte e cinco anos. Em maio de 1964 (data perigosa), ajudado, entre outros, por você, Jaguar, e o Claudius, Eugênio Hirsh, Ylien Kerr, Marina Colasanti, Ziraldo e Fortuna, consegui editar oito números do Pif-Paf. A revista recebeu dois ou três anúncios, mas assim que saiu foi chamada às falas pelo **banco** — é claro que não esperavam aquelas fotos-montagens do banqueiro — pressionada pelo Senhor Chefe de Polícia — é evidente que não gostavam daquelas fotos-montagens do governador, foi por fim fechada. Fiquei com alguns milhares de cruzeiros novos de dívida e o meu frescobol sèriamente abalado.

Se não te basta isso, Jaguar, apostando com você como o **Pasquim** está cortejando o caño, eu te ofereço cinqüenta casos de cerceamentos meus em teatro, cinema, tevê e jornalismo para cada um caso só que tenha havido contra, por exemplo, digamos, dexa eu pensar, digamos, por exemplo, **O Globo**. Morou? Foi despejado? Então deixa eu esclarecer: êste primeiro número tem um anúncio da **Shell**. Pois ainda há bem pouco tempo a revista da **Shell** me pediu um artigo e não publicou porque escrevi a história de um elefante que brigava com um tigre. E olha que o elefante ganhava, pombas! Honra seja feita, não publicou nos pagou. Só a Shell dá ao seu escritor o máximo.

Em suma, Sérgio Magalhães Jaguaribe, vulgo Jaguar, vai de blanda de Ipanema, que é mais melhor. Fazendo **O Pasquim** vocês vão ter que enfrentar: A) O **establishment** em geral, que, nunca tendo olhado com boas olhos a nossa atividade, agora, positivamente, não vê nela a menor graça. B) As agências de publicidade, que adoram humor, desde que, naturalmente, êle seja estrangeiro, lá longe, feito pelo **Mad** publicado no **Play-Boy** ou filmado pelo Jaques Tati. ("Que mordacidade!" "Que mendacidade!" "Que crítica social!" "Que sempiternos pifaros!") A Igreja, que, depois de uma guinada de 360 graus, é extremamente liberal em tudo que seja dito por ela mesma. D) A Família, as Classes Sociais, As Pessoas de Importância, Os Quadrados, Os TFM, Os Avant-Chatos que se fantasiam de Avant-Garde, etcetera.

Não estou desanimando vocês não, mas uma coisa eu digo: se essa revista fôr mesmo independente não dura três meses. Se durar três meses não é independente. Longa vida a essa revista! **P.S.** Não se esqueça daquilo que eu te disse: nós, os humoristas, temos bastante importância pra ser presos e nenhuma pra ser soltos.

Millôr Fernandes

SIGMUND

JAGUAR

3 HIST GRO

● Eu estava um dia no elevador do edifício Thalberg quando Greta Garbo entrou. Ela estava então no auge de sua carreira, aclamada por todos como a maior atriz de cinema da época.

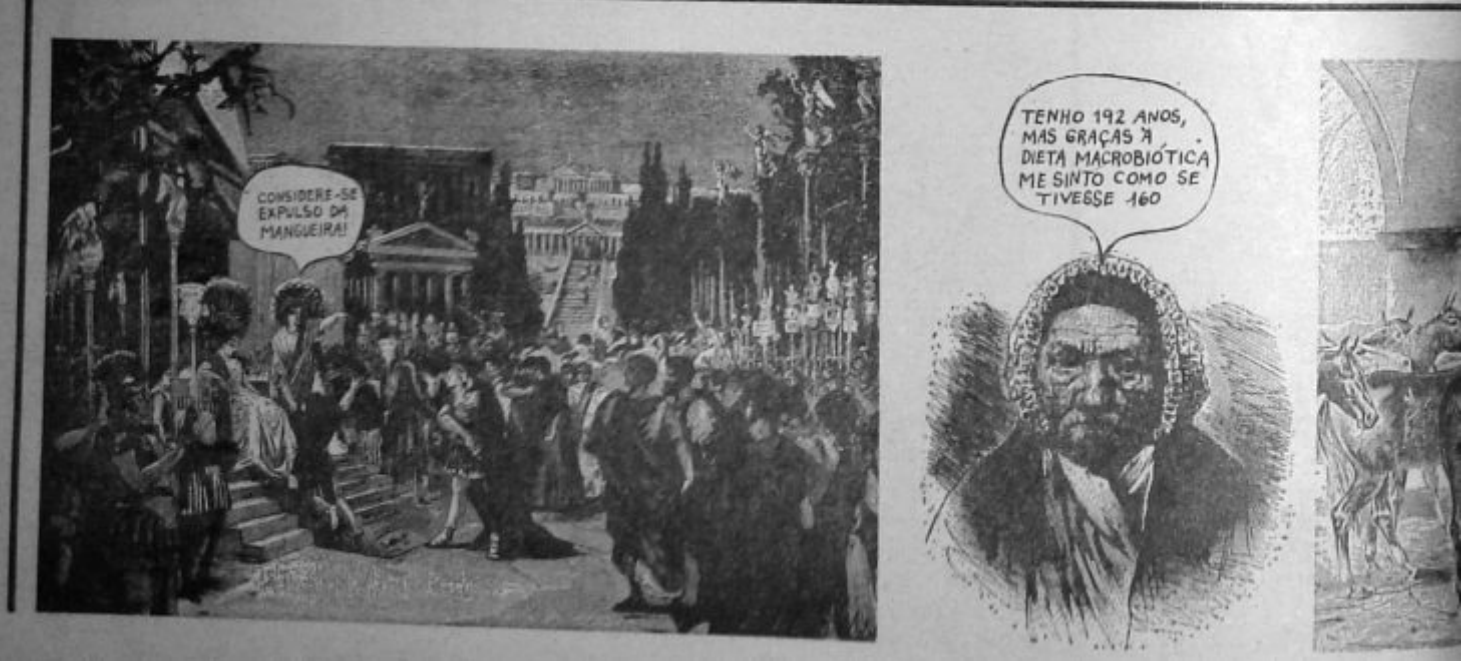
A Garbo ostentava um chapéu cujo diâmetro igualava ao de uma roda de bicicleta. O restante de sua pessoa estava embutido numas calças e numa jaqueta de corte masculino. Eu estava por detrás dela e, sentindo-me de humor lúdico, ergui com suavidade a aba posterior de seu chapéu. Rememorando o incidente, compreendo que o resultado de levantar a aba posterior de um chapéu feminino é inevitável: a parte dianteira do chapéu resvala sôbre o rosto. Na ocasião, entretanto, eu ainda não havia resolvido êste pequeno problema de física.

A Garbo voltou-se para mim transbordante de fúria, enquanto levantava o chapéu e exibia as feições clássicas que ainda constituem a admiração de milhões de pessoas.

— Como se atreve? — exclamou num tom glacial.

— Oh, peço milhões de desculpas — respondi — eu a confundi com um cara que conheci em Kansas City.

Esse foi todo o diálogo. No entanto, para qualquer expert em assuntos cinematográfi-



ÓRIAS DE UCHO MARX

cos, é evidente que esta constitui a verdadeira explicação por que Greta Garbo nunca apareceu em nenhum dos filmes dos irmãos Marx.

● Antes que a revista *Confidential* se envolvesse em conflitos com as autoridades postais, com a Polícia e com Hollywood (para não dizer o contrário) publicou dois artigos a meu respeito. Não eram particularmente malignos, mas tenho de admitir que o simples fato de ser citado pela revista me deixou chateado.

No primeiro artigo eu era acusado de ser chegado às mulheres muito jovens. Eu seria o último a negar tal afirmação. O segundo artigo dizia que meu espetáculo na televisão era desonesto. Isso era uma idiotice que nem ao menos valia a pena ser desmentida. No entanto, depois de esgotada minha paciência, escrevi uma carta ao redator chefe nos seguintes têrmos:

— "Prezado Senhor. Se continuar a publicar artigos desagradáveis a meu respeito serei obrigado a cancelar a minha assinatura."

— ** —

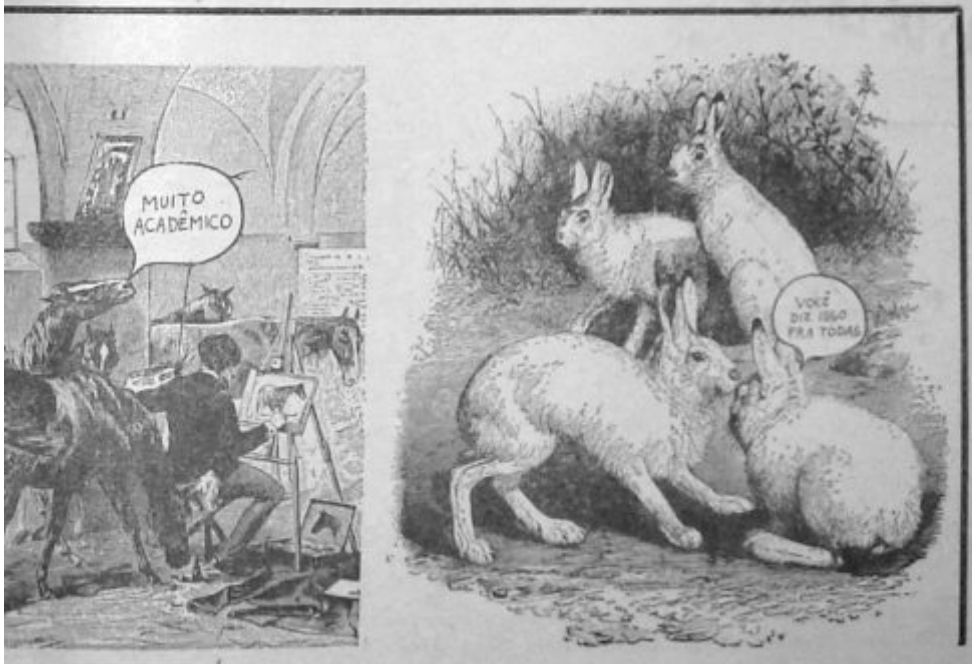
● Certa noite, os estúdios Paramount me convidaram para assistir a uma sessão do filme **Sansão e Dalila**, interpretado por Hedy Lamarr e Victor Mature. Ao terminar o filme, um dos diretores do estúdio se aproximou e me perguntou o que eu tinha achado.

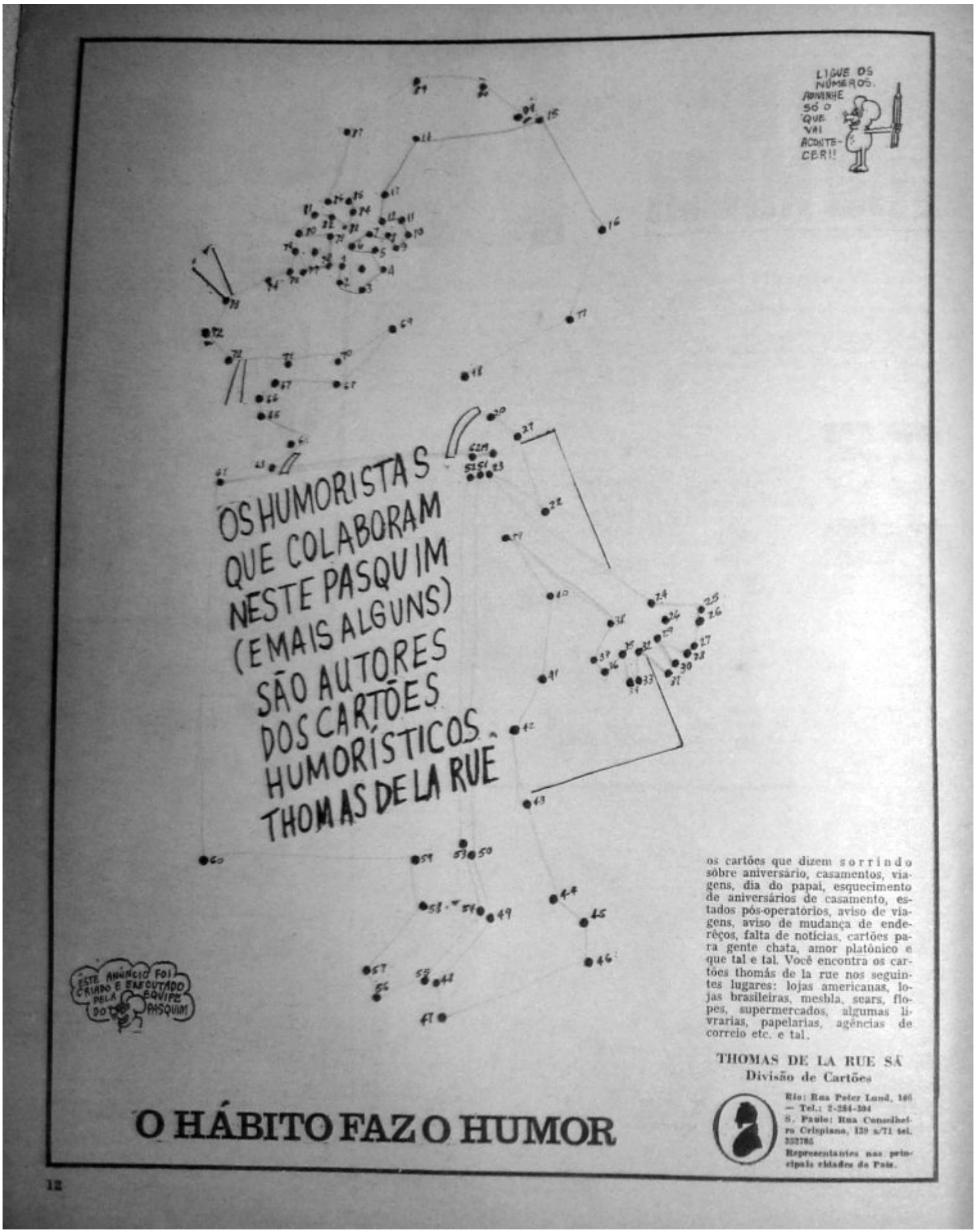
— Bem — comecei — tem um pequeno defeito que...

— O quê? — saltou imediatamente — O que quer dizer com isso?
Prossegui:

— Nenhum filme pode me interessar quando o busto do protagonista é mais volumoso que o da estrêla.

Muitos anos se passaram antes que a Paramount voltasse a me convidar para uma seção de cinema.





os cartões que dizem sorrindo sôbre aniversário, casamentos, viagens, dia do papai, esquecimento de aniversários de casamento, estados pós-operatórios, aviso de viagens, aviso de mudança de endereços, falta de notícias, cartões para gente chata, amor platônico e que tal e tal. Você encontra os cartões thomás de la rue nos seguintes lugares: lojas americanas, lojas brasileiras, mesbla, sears, flopes, supermercados, algumas livrarias, papelarias, agências de correio etc. e tal.

THOMAS DE LA RUE SÁ
Divisão de Cartões

Rio: Rua Peter Lund, 146 — Tel.: 2-284-304
S. Paulo: Rua Conselheiro Crispiano, 139 s/71 tel. 332786
Representantes nas principais cidades do País.

O HÁBITO FAZ O HUMOR

TUDO PELA EMANCIPAÇAO

MARTHA ALENCAR

A tarde não é das mais brilhantes e você desce a Rio Branco imersa em pensamentos profundos. Por que o sujeito que beliscou sua região glútea na última esquina continua buzinando no seu ouvido? Para que ser independente se os colegas de trabalho são irremediàvelmente chatos? Quem vai pagar o Bateau à noite? Comprar couro para estar "in" no inverno ou pagar o analista? Considerações tais que costumam passar pelas cabeças de mòças que um dia resolveram ler Betty Friedan, Simone de Beauvoir, Evelyn Sullerot. Quando, não mais que de repente, uma frase emerge das profundezas de seu subconsciente:

Derrube os tabus e conquiste...

Não, não é para comprar o único desodorante realmente feminino. Não se trata de conquistar seu homem, mas seu cafèzinho. E conquistar seu homem, realmente, não deve ser a única preocupação de uma mòça emancipada.

Derrube os tabus e conquiste o seu cafèzinho. Enfim, a Declaração dos Direitos Universais do Homem não é só dos homens.

Os promotores da campanha institucional garantem que você só poderá se considerar completamente emancipada ao conquistar o direito de tomar seu cafèzinho no bar da esquina.

E, inspirada pelo IBC, você parte para mais uma etapa na conquista de sua emancipação definitiva. Pensa que é só ler Marcuse; é? O negócio tem implicações bem mais profundas. Por isso leitora amiga, queremos, com nossa modesta experiência, auxiliá-la neste momento de transe que você atravessará.

Quando sentir vontade de tomar seu cafèzinho ignore os conquistadores de esquina.

Entre no botequim sem vacilar. (É bem pouco provável que venham servir seu cafèzinho à porta, por mais bem paginada que você seja.) Faça aquêle ar de muito à vontade que foi a única coisa que você realmente conseguiu aprender na faculdade. Dirija-se à caixa, e, sem deixar perceber a emoção que embarga sua voz, peça um cafèzinho. Desista de encontrar um olhar de simpatia da mòça da caixa — ela não se impressiona muito com aquelas coisas horríveis que você sabe que vão acontecer diante do balcão fatídico. Dirija-se então para o dito balcão e vire-se para conseguir segurar numa só mão o **Vogue**, o **Eros** e **Civilização**, a apostila do curso de memorização, a bôlsa e a **echarpe**, porque com a outra mão você deverá segurar a xícara.

Ao sentir o olhar rútilo de cobiça do homem gordo e bigodudo ao seu lado, não vacile, vença as suas inibições, enfrente o homem para poder mais tarde enfrentar seu analista. Não, não pense que por ter uma mulher gorda e cheia de varizes que o espera diàriamente depois de um dia chatíssimo na repartição o pobre homem não poderá conter o seu desejo, procurando um maior entendimento à luz da sabedoria de Simone de Beauvoir.

Explique-lhe delicadamente que "nenhum destino fisiológico impõe, ao macho e a fêmea, como tais, uma eterna hostilidade", que a mulher não quer privar o homem de sua transcendência, mas que "sua aspiração é muito mais ambígua: ela quer, de uma maneira contraditória, **ter** essa transcendência, o que leva a supor que ela respeita e a nega ao mesmo tempo", em suma, que você deseja tomar seu cafèzinho em paz, pô! Êle provàvelmente não entenderá nada, mas convém que você não confesse que também nunca entendeu direito essa história.

Faça por ignorar o publicitário de pasta James Bond ao seu lado porque, além de vestido como homem de anúncio de uísque, êle provàvelmente não poderá pagar o seu Justerine à noite no Jirau. Ignore também a baba bovina que corre da bôca do velhinho ao seu lado. Não grite ao levar o quinto beliscão da tarde, você precisa encarar essas coisas com naturalidade. E, enfim, tome seu cafèzinho.

Se o café estiver muito quente, não vá pensar que todo o mundo vai achar que você está fazendo hora para ser mais paquerada, só porque está esperando esfriar. Espere, porque você certamente ficará mais sem graça ainda se queimar sua língua sem poder expô-la ao vento por mêdo de parecer muito provocante.

Esta é a primeira experiência. Outras virão, quem sabe mais emocionantes. Não se deixe levar pelas dificuldades. Lembre-se, mais uma vez, de Simone de Beauvoir: **"Deixe os negros votar e êles se tornarão dignos do voto; dêem responsabilidades à mulher e ela as saberá assumir."**

Você também pode assumir esta responsabilidade, abrir mais uma etapa no caminho da conquista da emancipação total da mulher.

as dicas

Olga Savary

Rio

ANTONIO S — Está novamente muito de seu grande humor, gente suficiente agindo para um bate-papo ameno que se torna ingrediente da conversa da madrugada, até mesmo à distribuição de uma fatia de cebola. No mais, existe o sociólogo ao lado à lá Arnet e o encargo à provençale que o amigo Raoul não deixa passar.

Pôrto Alegre

ENCORAÇADO BUTIKIN — Uma das mais belas casas de Paris, com ótima comida e música sensacional. O dono é Rui Sommer, que renovou a noite gaúcha e começou a levar espetáculos internacionais para a noite de Pôrto Alegre. A próxima atração da casa é a cantora Mayra, que está para chegar aos portuários. Festa de arquidar-britos. A comida não é uma fraude — mas você pode comer muito bem, quando o preço lhe recomendado por Rui Sommer, que é um bom cozinheiro.

Estado do Rio

LE BISTRÔ — É um simpático restaurante francês, em Rio das Ostras, bem perto da praia. Seu proprietário era o antigo gerente do "Manoir", no Rio. Especialidades: pratos mar da maior qualidade. Paté Maison, Coq Au Vin, Filé de Peixe com molho especial cremoso, Camarões, Peça, se lhe a apetite, a tentação de pitanga. Sorvetes caseiros e mousse de chocolate e o pudim. Preços razoáveis.

Belo Horizonte

RESTAURANTE TAVARES — Se você gosta de comida mineira — e principalmente se gosta de carnes de caça não deixe de ir ao "Restaurante Tavares" na esquina da Rua Santa Catarina, perto do Mercado Municipal. A comida é feita como deve, um fogão de lenha, pelas filhas do proprio Tavares à vista dos fregueses. Tudo lá é divulgado: Paca, Tatu, Capivara, Veado, Gia (lá-), Lombo de Porco, Lêitão assado, sempre acompanhados do excelente feijão tropeiro, chefe de traquet. Não deixe de conhecer.

Bahia

O TEMPO — Numa pequena casa da Ladeira do Pelourinho, com um belo cheiro de saber: "O Tempo", considerado o melhor carnaval da Bahia. A casa é simples, parece uma lembrança de cidade do interior, três metros só, cortinas de chita, paredes cheias de objetos folclóricos e muito calor humano se tiver com seu dono, que faz bolo disse se mostra um fidalgo. Atenção: cheque que para almoçar antes do meio-dia, que o restaurante acaba cedo. Há, para quem quiser experimentar, cachaças com ervas infundidas (os nomes são engraçados: "Vestido de Cobra", "Xixi de Anjo" e outros assim).

São Paulo

"BO QUEIJOS" — É uma loja recém-da charme no Shopping Center Iguatemi, loja C 9-A. Como o nome diz, você pode comprar ao fundo da loja num cantinho que lembra as Bretanhas, com bastos coalhos e bolo, e pedir porções de queijos desde os nacionais até a excelente coalhada de franceses, suíços, dinamarqueses e ainda as pastas especiais preparadas na casa (vale a pena pedir uma que entre outras coisas leva cerveja). Tudo isso acompanhado de vinho, ou cerveja. Se você quiser provar a especial sopa de queijo, telefone antes para marcar com Marcia e Neto, avisando o número de amigos que o irão acompanhar: 282-4884. A casa está aberta de dia e de noite (até pelo menos 3 da).

Foto 1A

Foto 1B

Dominguez

Os médicos do Flamengo tiveram duas surprêsas quando fizeram o primeiro exame em Dominguez: seu excelente estado físico e a diferença de quase 10 centímetros a mais na sua envergadura para a sua altura.

Vinte anos de profissionalismo nos mais adiantados centros futebolísticos do mundo, um jeito meio para o latifundiário, mas uma incrível boa vontade no momento de cruzar aos outros goleiros as macetes da posição fizeram de Dominguez um líder entre os jogadores.

Daquêle homem calmo, de braços e mãos enormes (um anel violeta na mão esquerda) ninguém sabia quase nada, a não ser que fumava muito e jogava biriba como ninguém. Nada de falar alto, de perder o bom-humor ou de falar mal da mulher e do casal de filhos.

Somente depois do jôgo contra o Botafogo é que o pessoal do Flamengo descobriu nêle um homem emotivo. Saiu de campo ovacionado pela torcida, seu nome gritado por milhares de pessoas e quando chegou no vestiário chorou como uma criança.

— Nunca me emocionei tanto em minha vida. Quando cheguei no vestiário lembrei-me de que nem acenara para a torcida em sinal de agradecimento. Pensei em voltar, mas aí comecei a chorar de emoção e esperei meus companheiros sentado e ainda emocionado — contou êle.

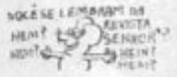
Técnico diplomado na Argentina, velho conhecedor de futebol, êle sentiu que sua responsabilidade aumentava à medida que o campeonato ia seguindo, e começou a mostrar as primeiras rugas de preocupação depois do jôgo contra o Vasco.

— Não era mêdo. Apenas sabia que havia falhado no gol do Vasco e a minha grande preocupação era a de não fracassar diante de uma torcida que me dera a maior alegria de minha vida. Eu nunca tive mêdo em minha vida. Ou vocês acham que em cinco anos de Real Madrid eu jamais tive que enfrentar jogos decisivos? — diz êle.

É claro que se fôsse um jogador medroso poderia ficar de fora no jôgo contra o Fluminense. Os próprios médicos do clube afirmavam que êle tem uma contusão no tendão de Aquiles que necessita de repouso para curar.

O mêdo jamais passou pelo coração de Dominguez. O que lhe pesa, agora, é achar que decepcionou a maior torcida que já encontrou em seus 38 anos de vida. Mais que isso, a mágoa contra Armando Marques que não lhe deu a chance de continuar em campo para se reabilitar, expulsando-o de campo pela primeira vez em 20 anos de carreira profissional.

eis o homem



Norman Mailler

Quando um juiz tentou mandá-lo para um hospital de doentes mentais, depois da tentativa de assassinato da esposa, Norman Mailler demonstrou pela primeira vez mêdo e amor à fama.

— É muito importante para mim não ser enviado para um hospício ... disse êle — eu sou um homem são. Se eu tiver que ir para um hospício, o resto de minha obra será considerado a obra de um louco. Meu orgulho é ser um homem equilibrado que explora experiências que apenas outros tentaram. Eu lutarei em qualquer que seu são.

Horas antes, Sir Lúcia tentado contra sua mulher, Adele, o juiz saiu da prisão, fortemente com uma faca de cozinha, depois de uma festa em que ofereceu 200 pessoas tomaram até o momento em que o Mailler, como disse da casa mostrava espécie de sinais e protestos. A agressão, segundo Adele, teve um qualquer razão ou seus previa.

— Ele veio cambaleando para mim com um pote enguiçado, dilacerou fisicamente e depois me deu duas facadas — disse Adele.

De uma maneira ou de outra, Mailler só não conseguiu escapar do hospício, mas continuou em liberdade.

Mas isso aconteceu em dezembro de 1960, quando êle ainda não tinha ambições de se tornar prefeito de Nova Iorque como caminho para a presidência dos Estados Unidos.

Era um romancista já de algum sucesso, e um homem que se jactava de ter larga experiência pessoal em todos os assuntos que abordava. Fôra preso no México por fumar marijuana, era o rei da benzedrina e do sexual em Greenwich Village e já escrevera um brilhante artigo para a revista **One** defendendo o homossexualismo.

O sexo, aliás, é a grande fixação de Mailler. Na sua novela **Um Sonho Americano** o sexo é abordado com grande dose de sadismo, existe uma história de incesto e algumas técnicas que estudiosos chamam de umbanda e são descritas com muita minúcia.

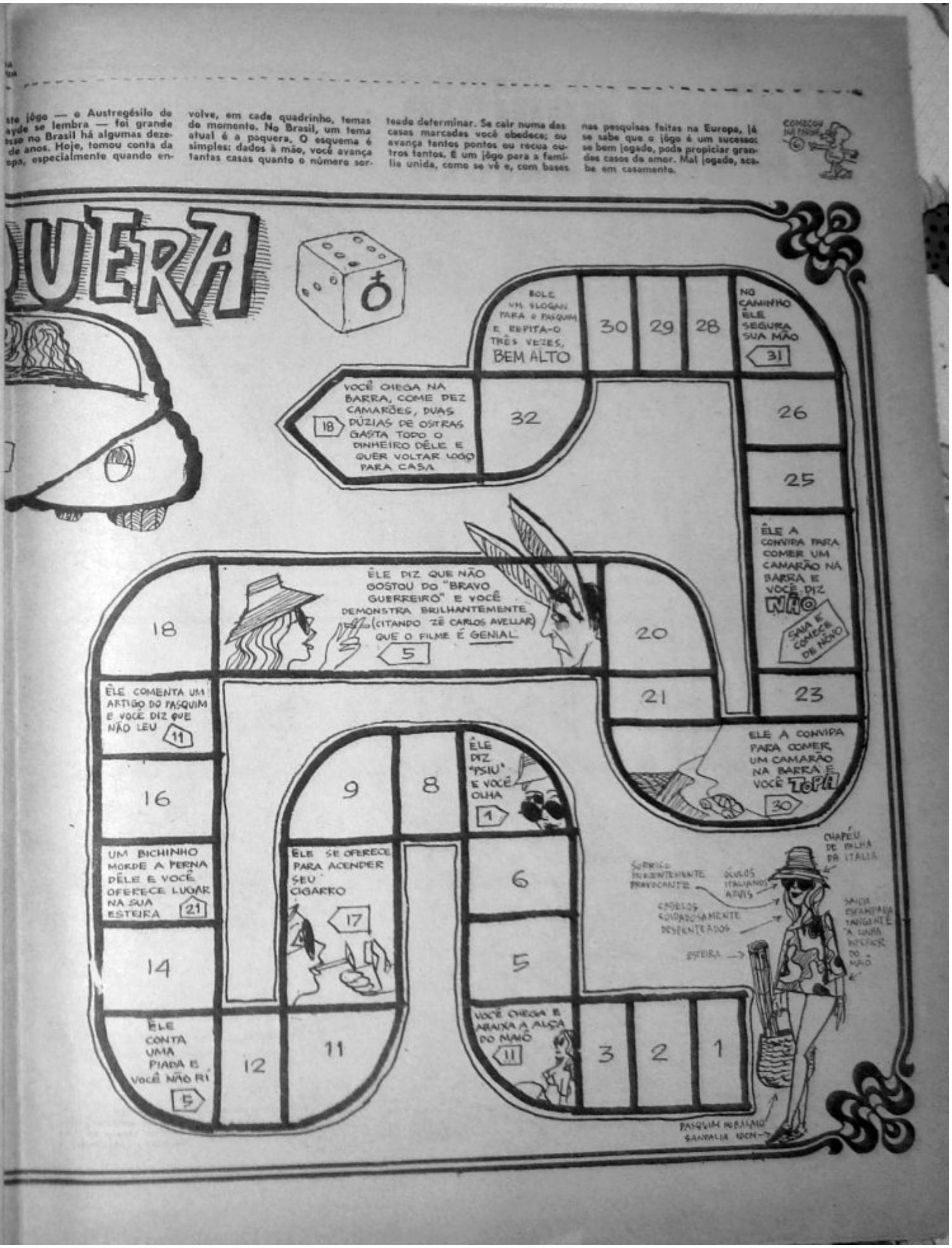
— O orgasmo é o momento da verdade — costuma êle dizer — se o orgasmo não fôr bom, algo em você, ou em sua companheira — mas provàvelmente em você mesmo — não está certo.

Candidato a prefeito em uma cidade de 10 milhões de habitantes, Mailler não se perturba quando as pessoas o acusam de não permanecer ligado muito tempo a uma atividade. Escritor, cineasta, pugilista e agora político, êle simplesmente responde que cada vez se sente com mais coragem quando troca de atividade.

Alguns de seus amigos o estão acusando de ser mesmo o anticristo ao tentar o sucesso na política.

Mailler ainda não sabe se é por ter anunciado uma "campanha séria" ou porque convocou os **hippies** de Nova Iorque para apoiá-lo no dia 1.º de maio — exatamente o Dia do Trabalho.

ste jôgo — o Austregésilo de ayde se lembra — foi grande sso no Brasil há algumas deze- de anos. Hoje, tomou conta da opa, especialmente quando en- volve, em cada quadrinho, temas do momento. No Brasil, um tema atual é a paquera. O esquema é simples: dados à mão, você avança tantas casas quanto o número sor- teado determinar. Se cair numa das casas marcadas você obedece; ou avança tantos pontos ou recua ou- tros tantos. É um jôgo para a famí- lia unida, como se vê e, com bases nas pesquisas feitas na Europa, já se sabe que o jôgo é um sucesso: se bem jogado, pode propiciar gran- des casos de amor. Mal jogado, aca- ba em casamento.



5 dicas geniais
1- DRUG-STORE - CHARME! SOFISTICAÇÃO! COMIDINHAS, CHOPINHOS E SANDUÍCHES BARBAROS!
2 TEATRO DA LAGOA - CHICO ANÍSIO CONTINUA BATENDO RECORDES DE BILHETERIA E GARGALHADAS. RESERVE SEU LUGAR
3- SUCATA - O SHOW: SIMONAL, AQUELE PLA, AQUELE CHAMPIONON, BOTANDO PRA QUEBRAR.
4 - ZEPPELIN - O BAR QUE VIROU FOLCLORE. TREMENDO CHOPE, SANDUÍCHES COMIDA GENIAL, MUSIQUINHA AVANÇADA. E AQUELA HOMENAGEM A MULHER CARIOCA.
5 - CINE LAGOA DRIVE-IN - O MAIS ENLUARADO CINEMA DA CIDADE COM CHOPE E BATATINHA
ESTE ANÚNCIO FOI CRIADO E EXECUTADO PELA EQUIPE DO PASQUIM.

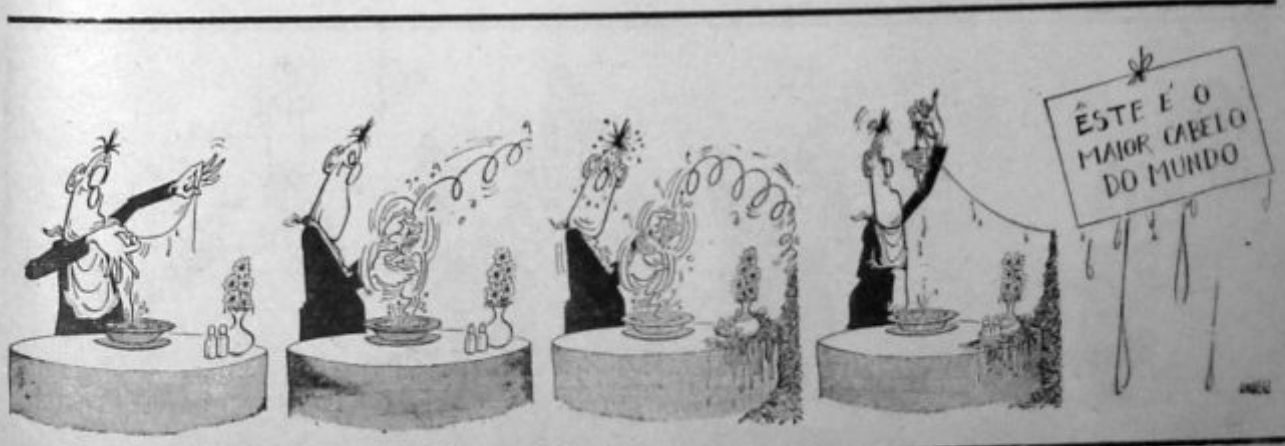
memorias de uma recepção social

NÍSIO BAPTISTA MARTINS

Como nunca fôste convidada para uma recepção minha, onde impera o Imperador, onde as damas são sempre de copas ou de cozinhas, onde o valete é sempre vale, onde os garçons nem sempre são garçons, vou te contar que dei uma recepção ontem, cuja convidei algumas aeromoças, mas como eram moças e teriam que vir acompanhadas, convidei também algumas aerovelhas. Veio o Patriarca do Patriarcado, veio a Cornélia Mãe dos Gracos em adiantado estado de viuvez, veio Marat na banheira (barrei à entrada da Carlota), veio a Cleópatra fantasiada de Lys Taylor, a Lys Taylor não veio, mas mandou sua "standing-m, veio o Tiradentes com a corda no pescoço, veio a Maria Madalena, arrependida de ter chegado tarde. Quando veio o Brutus, o Júlio César exclamou "tu quoque, Stupidus!". Veio a Gina Brígida com dois Loiôs que vou te contar . . .!, veio a Garbo sem a Greta, vieram os Napoleões II e III (o I estava lutando no Watercloset), veio a Nefertite com Nevralgite e, que quando lhe perguntavam pelo Ramsés, respondia — aquela múmia!, veio a Amélia que era mulher de verdade, veio o Drácula, que pediu um sangue on the rocks, me disseram que veio o Homem Invisível, mas eu não vi, veio a Catarrósia da Rina, veio a Rescível, a Molheca Inesqueber acompanhada pelo Fellor Milandes, Hasteei, então, o Salve lindulo pendão da esperança ao lado do Salve símbolo augusto da edcétera. Na ocasião, cantamos o méri cristimas com a letra do réol bertudei tu iú. A Embaixatriz de Gana chegou típica, isto é, chegou escura, a Embaixatriz da Suécia chegou típica, isto é, chegou fazendo ginástica, o Embaixador do Japão chegou na véspera porque nós somos antípodas, o Embaixador inglês, que estava num de seus dias mais loquazes, quando entrou me disse hê-hô e, quando saiu, me disse há-há. A Embaixatriz da França chegou elegantíssima com um modêlo "deux pièces" da Coco Chanel, mas como estava muito quente, ela tirou o Chanel. a Traviata não veio porque estava cantando a Callas no La Scala, o Hamlet veio, mas chateou todo o mundo perguntando se êle é ou não é (êle é?), o Narizinho Arrebitado chegou recém-chegada do Pitanguí com o narizinho para baixo, o Saci Pererê chegou com uma perna de pau, a Hipotenusa chegou sòzinha sem o quadrado do marido e sem ao menos os catetos, o Verlaine veio sem o Rimbaud, me disseram no dia seguinte que o Van Gogh não pôde vir porque tinha acontecido qualquer coisa na orelha dêle, o Cícero não veio porque soube que eu tinha convidado o Catilina, o Calígula veio montado no Incitatus, o Camões chegou com um fôlho de vidro, o Rei e a Rainha do Sião chegaram mais tarde porque foram assistir à peça do Walter Pinto "Tem Rumbol na Siriquiti", vieram as duas filhas do Herbert Moses, a Ekt e a Fi, mais a Lady Lavender e a Lady Newton. Para dar côr oriental, convidei o Milk Sheime.

Como bem podes ler, o **cocktail** foi um sucesso e só acabou com a chegada do sol, que chegou solzinho.

Don Martin



ANEXO 18

CHICO VAI BEM, OBRIGADO

SILVIA (fala de Chico Buarque de Holanda)

SÉRGIO CABRAL

Na Via Gregório VII, num dos bairros mais elegantes de Roma, vivem Chico Buarque de Holanda, Marieta e Sílvia. O apartamento é bem grande, com vários quartos e uma sala enorme, onde se espalham decorativamente livros, quadros e discos brasileiros. Na estante, um gravador e um troféu com a inscrição *Prêmio Nazionali della Musica*, concedido pela televisão italiana.

— Isso aí é tropicalismo dos italianos — comenta modestamente Chico Buarque de Holanda, o maior cartas estrangeiro do momento na Itália e correspondente d'O PASQUIM em Roma.

O seu "long-play" é o mais vendido na Itália atualmente, mas Chico insiste em dizer que isso significa muito pouco porque o público italiano não compra "long-play", só "compactos".

— Sabe o que é que está acontecendo? Existe aqui um tipo de público que gosta muito de música brasileira. Como eles são colecionadores, preferem "long-plays", e como sou o único artista brasileiro no momento na Itália compram os meus discos. Mas isso não significa que eu esteja fazendo um grande sucesso na Itália.

Realmente, é muito difícil arrancar de Chico Buarque de Holanda uma afirmação de que esteja obtendo grande êxito. Por isso, tem-se que recorrer a outras fontes para saber o que está acontecendo realmente com Chico na Itália. Como Araújo Neto, correspondente do *Jornal do Brasil* em Roma e o melhor amigo de Chico Buarque na cidade.

— Noutro dia — conta Araújo — o Chico me disse que foi fazer um show para universitários, em companhia de Sérgio Endrigo, mas não fiz qualquer comentário sobre as novidades do espetáculo. Depois, encontrei casualmente um estudante e êle me disse que o sucesso foi tanto que não quiseram deixar o Chico ir embora. E mais: o Chico cumpriu o Sérgio Endrigo. Êle não deve ter dito nada porque o Sérgio é seu amigo.

Embora o cachê seja pequeno, todos os artistas gostam de aparecer na televisão italiana, por causa da divulgação que ela dá. Depois de um programa, chovem convites para shows em tôda a Itália. Mas a TV é exigente: cada cantor ou cantora aparece apenas uma vez por mês para não cansar o público. Chico Buarque de Holanda em cinco meses, já apareceu oito vêzes.

— E por causa da "Banda" que fêz muito sucesso aqui na Europa — justifica o compositor, acrescentando que a RCA Victor o está promovendo na Itália.

Aliás por falar na "Banda", que foi sucesso em todo o mundo, foi também a música mais cantada no carnaval alemão, que não é são fraco assim. Chico Buarque de Holanda tem o disco da versão alemã cuja letra nada tem a ver com o original brasileiro, pois fala de laranja, banana, Copacabana, Bahia, sol e carnaval, enfim, uma versão teuto-tropicalista da "Banda". O êxito mundial desta música faria qualquer compositor milionário, mas Chico informa que ainda não recebeu muita coisa, acreditando que seja uma questão de prazo, pois o dinheiro arrecadado de direitos autorais demora muito a chegar às mãos do autor.

Quanto ao Brasil, ainda não está nos planos de Chico voltar a êste País. Sente saudades dos amigos, do Toquinho, que está seguindo para Roma para encontrar-se com êle, e de vários outros.

— Será que o MPB-4 daria certo aqui na Itália? — pergunta êle ao mesmo tempo em que acentua a sua amizade aos integrantes do conjunto, com os quais diz que gostaria de trabalhar tôda a vida, não só por seu valor artístico como também porque são excelentes sujeitos.

— É verdade que estão dizendo no Brasil que o "Topo-Giggio" é bicha? — pergunta novamente Chico Buarque de Holanda, acrescentando que aquêles caras no Brasil não perdoam ninguém".

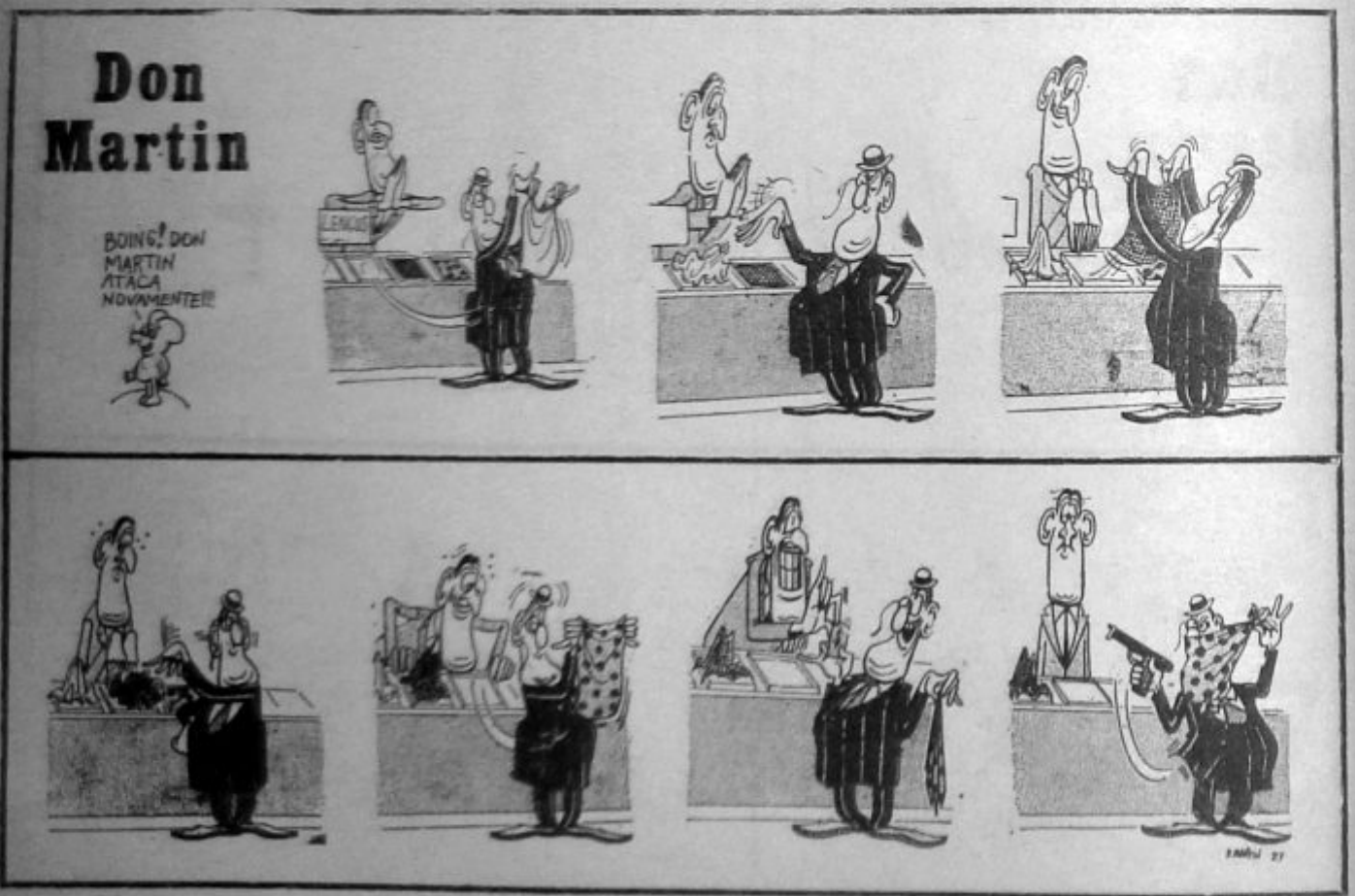
A sua preocupação é que a RGE, sua gravadora no Brasil, não enviou ainda o "play-back" para o próximo "long-play" que lançará aqui. "Será que êles não me querem mais?". "Quem está fazendo sucesso no Brasil?" Como é que vão Caetano e Gilberto Gil?" "E o meu Fluminense, hein?". Aliás, são muitas as preocupações de Chico Buarque de Holanda em relação ao Brasil. Porque em relação a Roma elas se resumem a Sílvia, de três meses, linda e gorducha, cujos primeiros choros foram gravados por Vinicius de Morais, ainda na maternidade, e que são repetidos para os amigos no gravador de Chico.

No mesmo gravador estão as suas últimas composições, nas quais se inclui um samba que êle fêz para Ciro Monteiro, agradecendo uma camisa do Flamengo que Ciro enviou para Sílvia, mas que — segundo Chico conta no samba — o prêto da camisa foi-se modificando, virou verde e branco que, com o vermelho, fêz nascer mais um tricolor.

Enquanto o seu "Farniente" ("Bom tempo") é executado em tôda a Itália, êle se prepara para uma temporada numa das mais elegantes buates de Roma, a Bússula, na Praia de Viareggio, para a qual convocou Toquinho, que fará o acompanhamento no violão. Tudo isso êle modestamente, não considera êxito pessoal.

É que o pessoal aqui gosta da música brasileira.

Don Martin



o centaurinho feio

FORTUNA HUMORISTA DOS HUMORISTAS

FORTUNA

Quando nasci, duas mães se engalfinharam, discutindo de qual eu era. Levado a um juiz repetente de Salomão, êle arbitrou que eu fôsse cortado ao meio, não esclarecendo, porém, se no sentido horizontal ou longitudinal. Esta inepta intervenção felizmente não se consumou, porque as duas senhoras se mantiveram imperturbáveis, assim demonstrando, cada uma, que eu era filho da outra.

Havendo o juiz me mandado andar, trotei alegremente até a mocidade, quando caí sentado de amôres por uma cadeira, que me levou todo o dinheiro em ingressos ao seu camarote. Era uma cadeira de pernas cruzadas, que sentada comigo ficava, mas não dava jeito de deitar. Devido a êsse seu obtuso ângulo puritano, acabei na lona: dando voltas no picadeiro cercado de exemplares bípedes variados. Cada noite de função a cadeira estava com um.

Tive também um caso com uma mesa, que eu julgava de cabeceira, mas era de boteouim, onde vivia de equilibrismos, com sua perna realmente única.

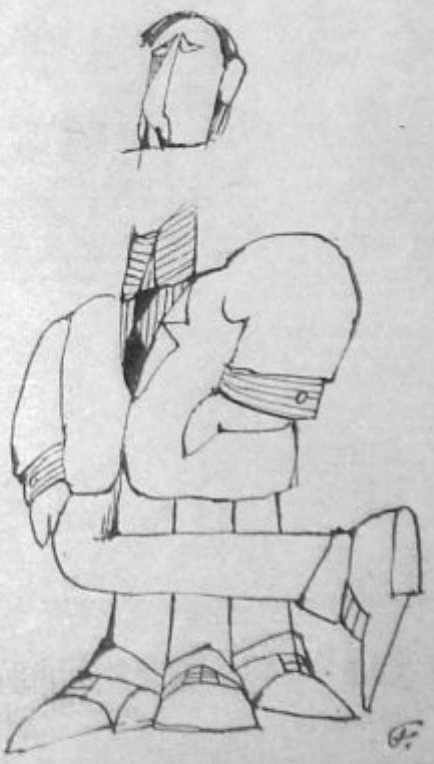
Desencantado das minhas afinidades eletivas, busquei o esquecimento, chamando de irmãos os animais. Dizia: — Meus irmãos centauros!

Mas na verdade me sentia filho único, pois os sinais particulares que os tornavam excepcionais eram um certo ar animal, enquanto que eu sou todo lado humano.

Minhas pernas são perfeitamente normais como os braços da deusa indu, dentro da sua espécie. Pelo outro lado, não me adorna vestígio de rabo e a maior prova de que me encontro no mais alto grau da escala evolutiva é de que no lugar disso sou provido de pudor.

Incapaz de andar de pernas nuas como impudentes cavalos não-motores, afinal realizei o meu sonho: hoje sou o perfeito garôto-propaganda de um paletó — o complemento ideal para a sua gravata — e duas calças de oito vincos permanentes e à prova de caimento.

— Próxima atração: comercial do perfeito garôto-propaganda do terno de uma calça e dois fundos. (**Fundo musical**).



O erotismo, em certas composições, tem atingido a um ponto simplesmente inacreditável para a Tradicional Família Nudista Mineira. É o caso do "Roupa", peça em que o ator Ítalo Rossi se apresenta inteiramente vestido, deixando à mostra apenas o resto.

EM 1999 A ROUPA EM TEATRO VAI SER TODO MUNDO COMO EU NU

TODO MUNDO NU

LUÍS CARLOS MACIEL

A temporada teatral do ano que passou não foi das melhores. Os nossos palcos apresentaram, de maneira geral, as velhas e cansadas fórmulas. Naturalmente, num retrospecto como êste, o crítico deve manter sua perspectiva histórica.

O teatro que, hoje, parece rotineiro e destinado a durar, já constituiu a vanguarda nos idos da década dos setenta. Se o Teatro da Nudez venceu em tôda linha e perdura, em 1969, é moeda corrente em nossas casas de espetáculos, tem se orva àquêles saudosos pior era.

Aqui no Brasil, a primeira estréia do ano foi, como se sabe a peça clássica de Noel Coward, *Na Cama Violina*, remontada sob a direção de Paulo Afonso Grisolli. Como de hábito, Grisolli atualizou a peça em seu espetáculo, cortando sumàriamente o violino. O crítico Ian Michalsky reclamou contra a falta de fidelidade ao texto, o que, contudo, não impediu a excelente carreira da peça. Crusoé pelúmeas o aparecimento de Eva, estrelando o espetáculo, recurso acusado por muitos como mero golpe publicitário. A atriz respondeu às críticas:

— Ao contrário do que dizem maldosamente — afirmou —, sempre fui conhecida artisticamente por Eva. Não seria agora, só porque a nudez está em moda, que eu iria recorrer a uma propaganda dêste tipo, com meu nome.

Ao encerrar-se a temporada, a crítica reconheceu os méritos de Eva, concedendo-lhe o prêmio Maçã de Ouro, conferido tradicionalmente ao melhor strip-teuse do ano.

Outras estréias importantes sucederam-se. Maria Fernanda apresentou sua versão e Justa do "Bonde Chamado Desejo, de Tennessee Williams, dirigida por Américo Leal. Antônio de Cabo produziu e dirigiu *Cartarina de Bilásia*... que, infelizmente, [illegible] Afonso de Paso. Preocupado com os preconceitos de nosso público, De Cabo fêz baixar a invicação de colo, e a seguinte advertência nos anúncios nos jornais:

"Venha ao espetáculo sem medo: não teremos nenhum ator vestido."

No Teatro Conservatório, estreou-se a carreira do espetáculo de Oscar Orosteio, geralmente considerado muito acadêmico pela crítica: *Nua até certo ponto*, grande sucesso na Broadway há alguns anos atrás. E Paulo Autran continua em excursão por todo o Brasil. A companhia de Autran, como se sabe, especializou-se na apresentação de textos clássicos, sem poucos radicais nas entradas, graças ao patrocínio permanente. Atualmente, ela está em Pôrto Alegre, com nada um clássico: Hair que, a exemplo de *Édipo Rei*, provou ser uma peça ainda bastante atual.

O Teatro Opinião estreou êste ano, desenvolvendo intensa atividade. Com grande número de público está apresentando o novo texto de Oduvaldo Vianna Filho sôbre um angustiante problema dos camponeses nordestinos. E buscando em literatura de verdel e intitulada *Arte Nas Do O Mel Vestidos*. O Opinião já está preparando o seu novo espetáculo, mais uma colaboração entre Dias Gomes e Ferreira Gullar, que tem o título provisório de *Lei Del Farra, Sua Mãe e Sua Glória*, baseado na vida da famosa nudista. A estrutura da peça baseia-se nos enredos das escolas de samba e o espetáculo contará com participação dos passistas e ritmistas da Escola de Samba Domínios de Lúcifer, grande favorita do carnaval carioca.

Maria Clara Machado destacou-se mais uma vez no setor do teatro infantil com sua nova produção, O Gato Só De Botas, e ganhou o Prêmio Molière, com passagem pela Air France para a Suécia e estadia aqui por um mês numa das mais famosas colônias nudistas daquele país. José Celso Martinez Corrêa contata os atôres e atrizes de coragem mais feios e atualmente desempregados para a sua nova produção. "Será um espetáculo de teatro de vivência" — êle explica. Por outro lado, Flávio Rangel anuncia uma superprodução, com numeroso elenco. Entrevistado em São Paulo, declarou:

— Só admito a nudez dos grandes nomes.

O grande escândalo do ano entretanto, foi mais uma vez devido a Nelson Rodrigues que, enfrentando a polícia pública, fêz encenar seu último texto em que todos os personagens, num crescendo assustador, iam ficando inteiramente vestidos. A peça intitula-se *O Palco Bigorna* e, segundo as más línguas, o dramaturgo foi parar pela Dasul para escrevê-la. A Dasul, como se sabe, é a única a vender fôrmas com duas saídas. Interrogado sôbre sua ousadia, Nelson desligou:

— Unicamente os idiotas da objetividade não percebem que a nudez só tem verdade na solidão rútila de tremendo, quando o corpo é transparecido de luz como um manto de vitral.

O espetáculo foi montado por Klec e Santos, no Teatro Jovem, com Progelente, Arary Côrte, Henriqueta Brieba, Iracema de Alencar, Procópio e outros atôres grandiosos, conforme o espírito inovador que caracteriza os espetáculos daquele teatro. Para a atual produção Kleber descobriu uma nova atriz, Dercy Gonçalves, revelada numa montagem de *Já Cai?*. Num feita em benefício da Sociedade de Amparo às Mães Solteiras.

Aliás no que diz respeito a espetáculos beneficentes, obteve grande êxito o *Show Nu Sicol*, em que vários artistas trabalharam de graça, recolhendo fundos para o sustento de amigos na miséria: Napoleão Muniz Freire, Adoléo Medeiros, Hélio Eichenbauer, Marcos Plonczinski, Flávio Império e outros. Eram todos funcionários de teatro, no passado, e com a desaparição de seu trabalho foram reduzidos e obrigados pela Cura dos Artistas Pobres a entrarem anonimamente o processo dos antigos companheiros.

Finalmente, continuou a luta contra a censura. Êste ano foi atingida com vigor, por excesso de erotismo, a revista do Café e Mário Gusmarães, *As Dez Mil Belas Vestidas*, e proibida a representação, em todo o território nacional, da peça de Pirandello, *Vestir os Nus*, considerada imoral e subversiva.

O PASQUIM

UM TRICOLOR EM ROMA

Texto:

CHICO BUARQUE DE HOLANDA

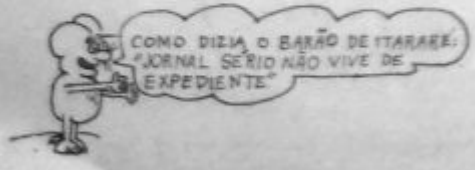
Ser antifluminogueta e minoritário custa um preço. Custa um diploma de ressentido. É detestar Mangueira, o carnaval e tudo o que cheire a popular e unânime. É sentir-se discriminado, a mesma angústia e a mesma tristeza. Assim terão sempre o direito de torcer contra o Flamengo. Por isso mesmo é muito difícil ser rubronegro. Fácil demais. É como ser a favor do sol no meio do deserto, ou comemorar o Dia da Árvore no coração da Amazônia. Aliás, nunca existiu um flamenguista. Flamengar é verbo imperfeito que só se conjuga no plural. Por exemplo: eu advogo, tu bates e pimba, ela mata sanguento, nós flamenguemos, vós flamengais, eles flamenguem. Mas torcer pelo Flamengo, modestia à parte, requer outros talentos. Precisa saber dançar uma batucada. O tricolor chora e ri sem ninguém por perto. Ele morre um campeonato, ele morre.

Antes mesmo de ser informado, via satélite, por essa estranha seita chamada "Jovem Flu" fiquei sabendo da notícia por meu tal, que é bomruense. Um "Velho Boer", em suma. Depois veio o telefonema dum bando de amigos, jogadores e rodrigues, cujo anonimato da voz detem-me entender pouco mais que a confirmação da vitória. Mas foi o bastante para me deixar emocionado e aos soos, fumando na janela. Eram cinco horas da madrugada e ninguém se manifestava nas redondezas do Vaticano. Ignoravam o campeão carioca num silêncio cauteloso, dando pois constatar que, naquele exato momento, em assuntos de futebol eu era o homem mais feliz de Roma.

O amigo Franco Borelli, co-proprietário do Bar Nuova Sicilia, ofereceu-me um vinho pela vitória do Fluminense no campeonato brasileiro. Bom, eu disse brasileiro para simplificar, porque lá não entendem os nossos campeonatos estaduais. Disse também que a bandeira do campeão brasileiro era igual à da Itália, vermelha, verde e branca, mas evitei jurar que se tratava de uma homenagem. O Franco Borelli achou que era homenagem sim, que tem muito italiano no Brasil. Ele mesmo tem um primo que está milionário em Montevidéu. Para dizer a verdade, o vermelho do Fluminense é mais chegado ao tom do vinho Barolo que o Franco ofereceu mais um. E o verde da camisa tricolor é o mesmo das azeitonas que a gente foi comendo e comendo, falando de futebol.

Não, o Pelé é do Santos. Se o Fluminense ganhou do Santos? Ora, pois lá não lhe disse que o time ganhou foi de canseira? (Franco Borelli, como todo italiano, descendia muito de futebol brasileiro sem Pelé). Você todo conhece o Fluminense com o time da Fiorentina, campeão da Itália. No lugar de Rivellino, Orlando Pingo de Ouro. No lugar de Pintinho, Pintinho. No lugar de Assis, Assis. No lugar de Ademir da Guia, o Ademir da Guia. E Pelé, goleiro da seleção. No lugar de Amarildo, Amarildo. No lugar de Lula, o Lula. E daí? Se o Brasil nunca ganhou um título tendo um Lulinha, que eu nunca vi, vai lá saber. Pelo o Fiorentina. Sherer foi valentona também e abandonou. Foi uma pena mesmo e pirou todo do préstimo quota de olho porque não ficou no ponto, passou uma temporada em branco fodorosamente e você tem o Desolleri. O Da Sisti, capitão fiorentino e ídolo nacional, é um humorista sem rodeio. Se o humorista é do escrete? Não e não. Nem o Galbiardo. O Chiarugi, ah, Chiarugi é um mulato, segundo o meu amigo Italiano. Obrigou a ser afastado do primeiro time porque driblava muito mas, engraçado, foi com a sua volta que a Fiorentina partiu firme para a liderança. Vem cá, o Chiarugi seria capaz de marcar um gol com a mão? Ah, aquilo é capaz de tudo, diz o Italiano, pode ser até que o juiz confirme o gol. E então, meu caro Borelli, você não acha que ele é um ponta-direita nato à seleção italiana? Faria a ponta-esquerda bem, diz ele, mas se o Chiarugi marcar gol de mão rouba a minha Roma deixa no campo e faço um estrago naquela zona.

Franco Borelli já anda concentrado demais. Passei do Wilton para o Oliveira, deste para o Assis, do Assis para o Silveira e já ia falar em gol do Claudio. Nisso o Franco entrou e perguntou pelo nosso Rivaldo, o artilheiro. Mas qual Rivaldo, qual nada, muito melhor! Rivaldo foi o goleador do campeonato italiano! 19 gols em 30 partidas. E você vem falar de Rivaldo? Olha aqui, não sei como lhe explicar, mas o campeonato carioca é uma coisa com dono cubro e de repente tem dois, quer dizer... O fato é que o Flávio foi o artilheiro do Brasil com 40 gols e pronto. Se é novo esse Flávio? E, concordo, foi ano. Não, antes dele a gente sabia contumaz fazer gol. Antes do Flávio jogava de contraponto o fantasma do Valdo. E tem mais: o revelador do ano é um sujeito que se chama Caluringa. Mas ao nome Caluringa, o meu amigo achou demais, disse que eu só estava exagerando e foi cuidar da vida.



O PASQUIM — Expediente — Conselho de Redação: Tarso de Castro (Editor), Sérgio Jaguaribe (Editor de humor), Sérgio Cabral (Editor de texto), Carlos Prosperi (Editor gráfico) e Claudius Corrêa. Redação e Administração: Rua do Resende, 180 — Rio. Composição, Impresso nas oficinas do Correio da Manhã, Avenida Gomes Freire, 471 — Rio. GE. Distribuição: Distribuidora Impressora Ltda. — Rua do Resende, 180. Diretor Responsável: Martin F. Reis.

Paulo Francis: não sendo da TFP, Sade era um bom sujeito

PÁGS. 18, 19

— "EXISTE ALGO INTERESSANTE NAS CRATERAS"
(Tôda a terrível verdade na página 2)

O PASQUIM

Rio, agôsto de 1969 — n.º 6, NCr$ 0,50 — O PASQUIM é um produto do meio; também, ninguém é perfeito

mulher, bebida, a vida e a morte segundo Vinicius

(e mais um poema inédito)

BARRABÁS

ensina como fazer um astronauta

Reynaldo Jardim

Computador feminino
arranje na IBM
(computador avançado
com champignons ou com cre-
me).
Nêle instroduza o programa
Mais divino e diabólico
(não seja nesse momento
nem lírico, nem barróco).
Depois com todo sarcasmo
(sibilino, sibilino)
provoque o devido orgasmo
sem que o robô bata o pino.
Dentro de poucos segundos
feito à imagem e semelhança
de você e do robô
vai nascer uma criança.
Não pergunte afobado
se é menino ou é menina
(o aparelho é inútil
pois o guri nem urina).
O que nasceu do robô
é o que você imagina:
um ser de pele de aço
e ósso plástico em cima.
E na cabeça redonda
(à prova de porretada)
cérebro eletrônico
dentro da cuca lacrada.
Nasce pronto o astronauta
pra bater asas, voar,
percorrendo a nova estrada
nos caminhos do luar.
Nenhuma emoção o anima
nenhum coração lhe bate.
Alma alguma o mantem vivo
não há morte que o mate.
Não há amor que o ame
nem ódio que o surpreenda
Não há perdão que conceda
nem cadeia que o prenda.
Nada de mulher que o tente
nem tentação que o surpreenda.
Enfim, o modêlo exato
Para o cidadão moderno
que tem os olhos nos céus
mas a cabeça no inferno.

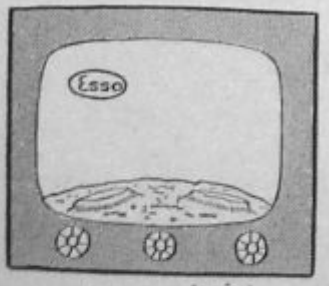
Algumas

As primeiras palavras

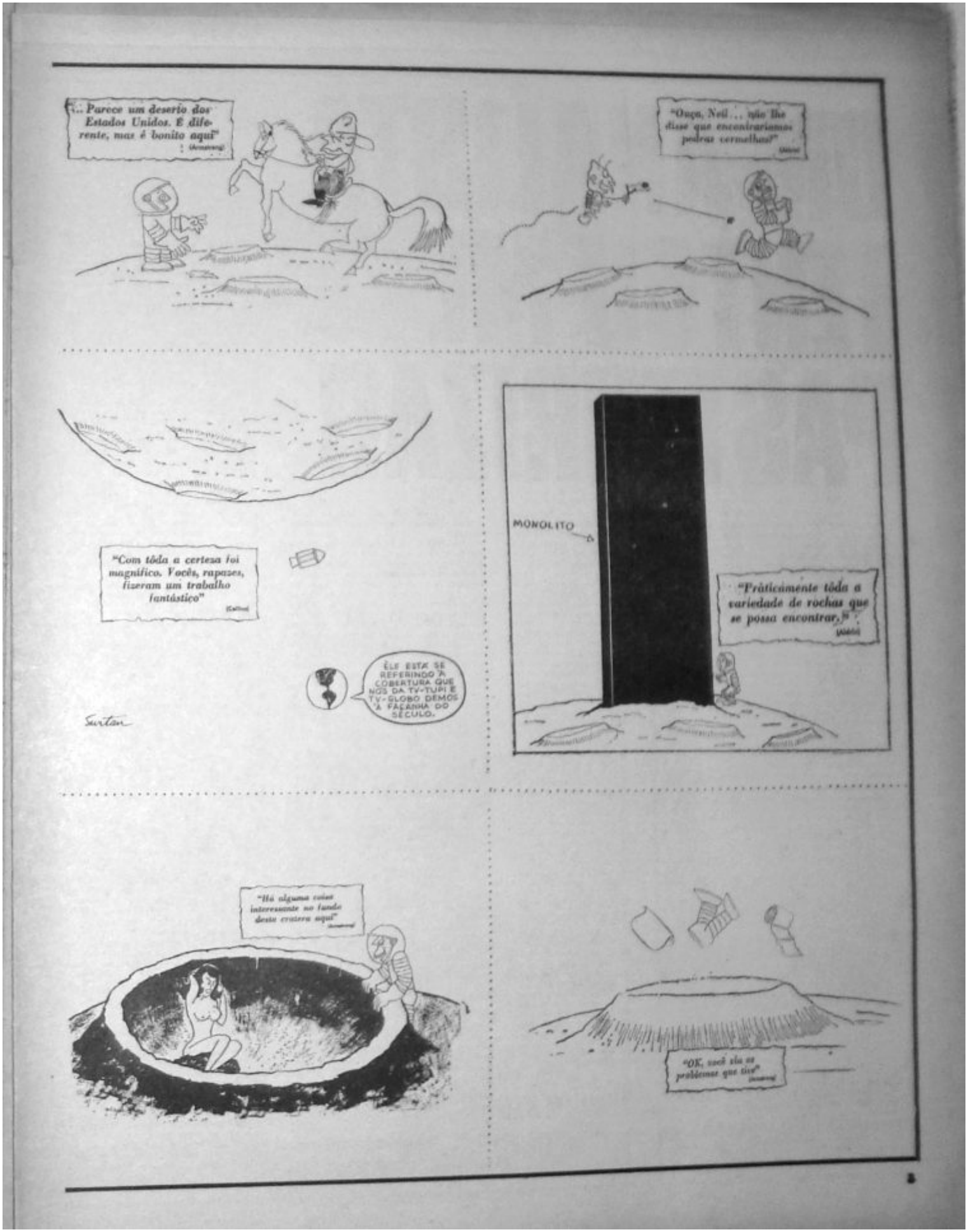
pronunciadas pelos astronautas na Lua e ilustradas por Santán, aqui mesmo, na Terra.

FONTE: Segunda-feira, 21/7/1969 — JORNAL DO BRASIL

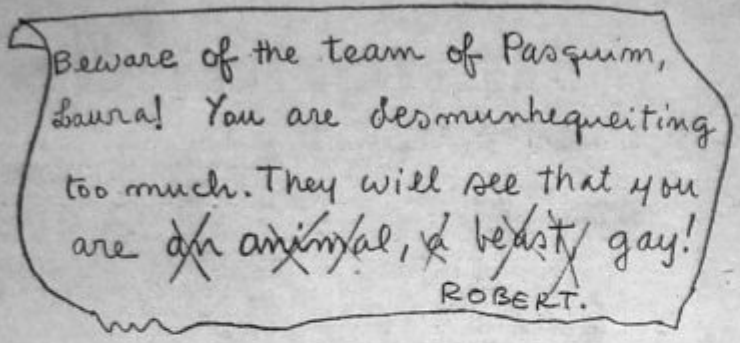
"Que magnífica desolação"



– QUE DESOLAÇÃO!


"... Parece um deserto dos Estados Unidos. É diferente, mas é bonito aqui"
"Ouça, Neil... não lhe disse que encontraríamos pedras vermelhas?"
"Com tôda a certeza foi magnífico. Vocês, rapazes, fizeram um trabalho fantástico"
MONOLITO
"Praticamente tôda a variedade de rochas que se possa encontrar."
ELE ESTÁ SE REFERINDO À COBERTURA QUE NÓS DA TV-TUPI E TV-GLOBO DEMOS À FAÇANHA DO SÉCULO.
Sirtan
"Há alguma coisa interessante no fundo desta cratera aqui"
"OK, você viu os problemas que tive"

Millôr revela a verdade: -MEU NOME É HERMANN; MAS PODE ME CHAMAR DE LAURA!



O PASQUIM

Rio, 20 a 26/11/69 — N.º 22 — NCr$ 0,50 — Todo mundo acha que O PASQUIM está por cima da carne sêca; podemos assegurar que, em matéria de carne, nossa preferência é outra (Millôr Fernandes)

LEILA DINIZ: &$€7!

ANEXO 25

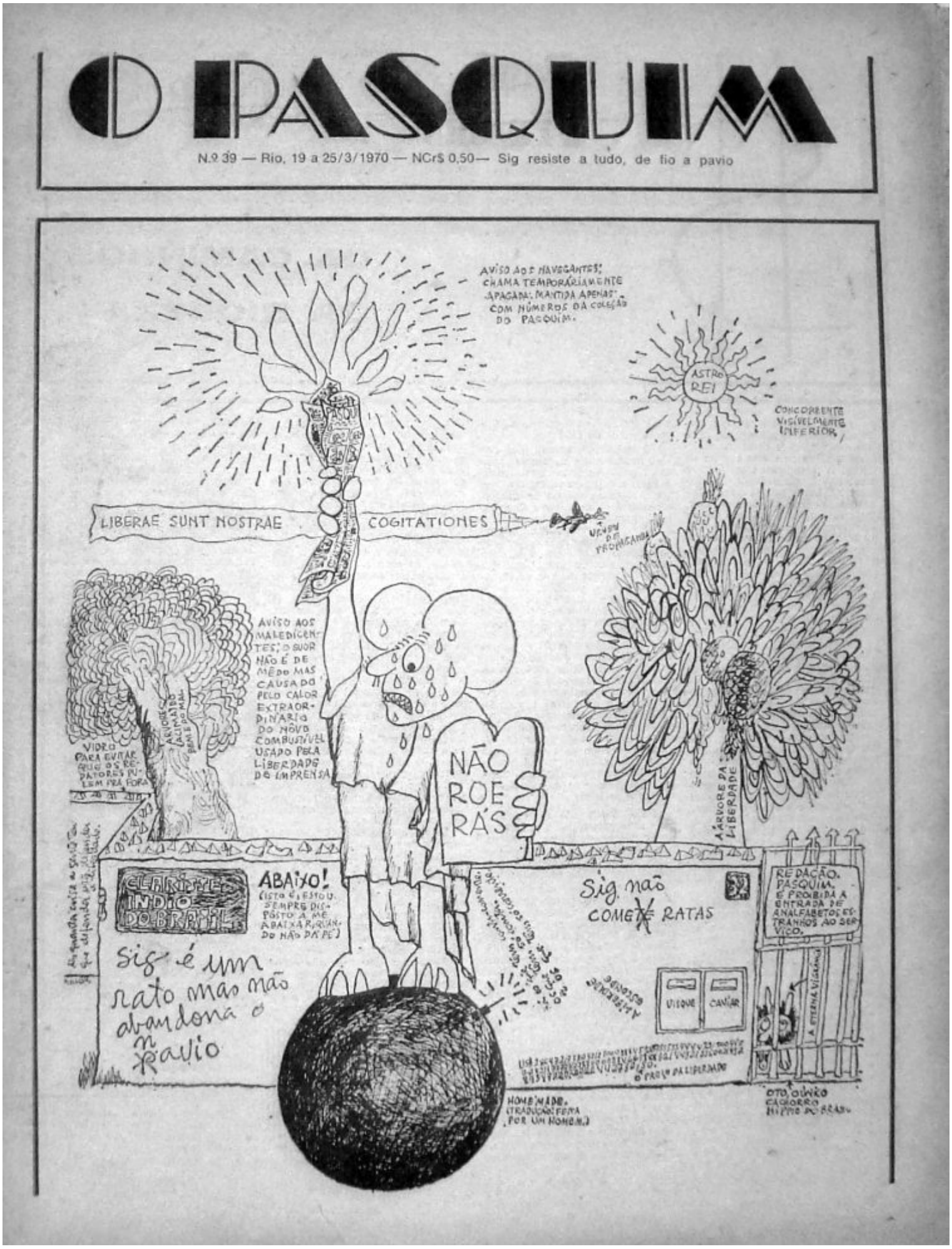
O PASQUIM

Nº 40 — Rio, 26/3 a 1/4/70 — NCr$ 0,50 — Um jornal da TFP — Tradicional Família d'O PASQUIM

HELDER

O PASQUIM

N.º 39 — Rio, 19 a 25/3/1970 — NCr$ 0,50— Sig resiste a tudo, de fio a pavio



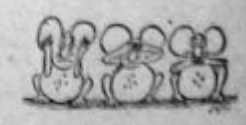
Damo-nos por vencidos, como diria um purista. Até agora ainda não sabemos quem colocou a bomba na rua Clarisse Índio do Brasil (vocês já repararam no nativismo de nosso endereço?) na madrugada de quinta-feira, doze de março (felizmente, como sempre, estávamos no bar). Mas já sabemos, naturalmente, a direção e de onde veio o ataque. E sabemos, sobretudo, o que pretendem os agressores. Assim, para evitar qualquer futuro atentado, damos, acima, aquilo que tão ardentemente desejam os terroristas: ver nossas caveiras. Pela ordem, da esquerda para a direita: Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Jaguar, Fortuna, Tarso, Millôr, Henfil, Ziraldo, Sérgio Cabral, Paulo Garcez e a caixa de uísque vazia.

TIRAGEM COMPROVADA:

225.000 exemplares

O PASQUIM

Expediente — Conselho de Redação: Tarso de Castro (Editor), Sérgio Jaguaribe (Editor de humor), Sérgio Cabral (Editor de texto), Luiz Carlos Maciel (Dicas), Paulo Garcez (Editor de fotografia), Murillo P. Reis (Diretor-Responsável), José Grossi (Diretor-Comercial). Redação e Administração: Rua Clarisse Índio do Brasil, 32 — Tel.: 226-4764, Rio-GB, São Paulo — Av. Paulista, 2.073 — Conjunto Nacional — 13.º andar — conjunto 1.317 — Tel.: 287-4728 — Impresso na Correio da Manhã, Av. Gomes Freire, 471. Distribuição exclusiva para todo o Brasil: Distribuidora Abril Ltda. — R. Emílio Goeldi, 575 — Caixa Postal, 945 — São Paulo. Exemplares atrasados: São Paulo: R. Brigadeiro Tobias, 773 — Guanabara: R. Sacadura Cabral, 141.



Este número foi submetido à Censura e liberado

VEM AÍ...

O HOMEM SEM VISÃO DO ANO

O PASQUIM vai eleger num pleito inesquecível — pois altamente popular — o Ano sem Visão do Homem, ou melhor, o HOMEM-SEM-VISÃO DO ANO.

Você, leitor, pode votar em quem quiser, pode lançar candidatos, pode fazer indicações, pode até ser o eleito, afinal estamos numa democracia.

Os votos já estão chegando aos montes e já no próximo número apresentaremos a primeira apuração oficial. Pense bem, analise, estude com calma e vote. Lançamos vários candidatos no número passado mas já começou a dar **zêbra:** quatro novos nomes despontam entre os mais votados. Aqui estão êles:

ABREU SODRÉ

Quem cospe pra cima, na cabeça lhe cai. Quem fala demais dá bom dia a cavalo. Quem muito lambe, esquenta a lingua. Quem dá depressa, dá duas vêzes. Em bôca fechada, não entra mosquito. Quem muito puxa, arrebenta do seu lado. Quem é muito oferecido, acaba aborrecido. Quem é afoito, não come do biscoito. Quem nasceu pra tréfego, nunca chega a tráfego. Quem se agarra no grifo, um dia, sifo! Tôdas essas considerações de ordem filosófica vêm a propósito da brilhante atuação dêste fortíssimo candidato ao HSV na sua recente viagem pela Europa de onde êle voltou com a alcunha de **Abreuzinho Tagarela.**

AMARAL NETO

Este a gente nem tinha pensado nêle mas está recebendo uma votação espantosa, Pelo menos neste pleito. Aqui o vemos descansando depois de uma exaustiva viagem em redor do Brasil, país onde êle estêve por tôdas as partes e apesar de ter estado em todas, continua como sempre foi: muito na dêle. Ver tanto e não entender nada é uma forte razão para a sua candidatura.

DAVI NASSER

David foi um jornalista famoso em todo o Brasil na década de quarenta. Alguns ainda se lembram dêle. Principalmente o pessoal do interior de onde tem chegado a maioria dos seus votos. A foto acima pode não estar muito parecida com o David, mas é êle mesmo. Acontece que David é conhecido também pelo epíteto de Lon Chaney da imprensa brasileira.

ISRAEL PINHEIRO

Israel Pinheiro é outra zêbra desta eleição. No bom sentido, é claro: ninguém podia imaginar que alguém pudesse se lembrar dêle, pois há século não se houve falar dêste rapaz nem aqui nem em Minas Gerais onde êle **foi** governador atualmente. Mas, inegàvelmente é uma boa indicação.

VOTE!

Aqui é para valer! Preencha o coupon ao lado (se alguém aqui n'O PASQUIM chamar coupon de cupão, nós votamos nêle) e remeta urgente para Rua Clarisse Índio do Brasil, 32 — Rio de Janeiro. Vote agora. Vote nacional. Vote local.

O PASQUIM
Para HOMEM-SEM-VISÃO DO ANO
Voto em:
Nome do leitor
Cidade Estado

a crase não foi feita para humilhar ninguém

FERREIRA GULLAR

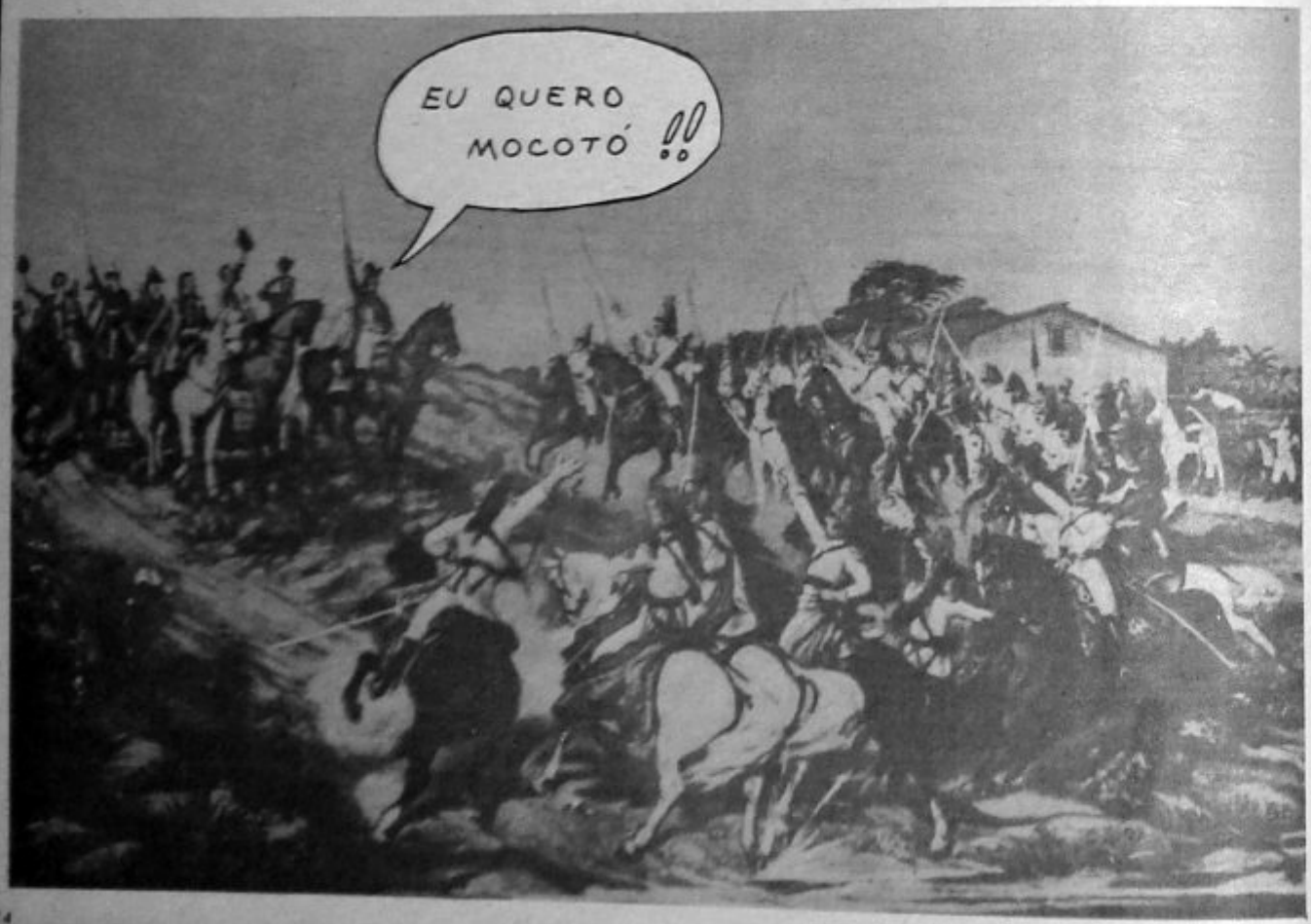
— Pega ladrão! Pega a Burroughs!
— Você está ficando louco, cara?
— Louco?: eu? Pega! Polícia!
— Pára com isso. Quem vai em cana é você!
— Eu, por quê? Sou o expoliado, bicho!
— E daí?
— E daí que a polícia tem de prender o delinqüente e não a vítima.
— Você foi vítima de quê?
— A Burroughs me expoliou.
— E você chama a polícia? Isso é problema das altas cúpulas.
— Nada disso. É problema meu. A Burroughs se apropriou do fruto de meu trabalho. Já imaginou se eu pegasse um computador da Burroughs e ficasse com êle sem pagar. Quê que acontecia?
— Você ia em cana.
— E então?
— Mas você trabalha para a Burroughs? Nunca vi ter tanto emprêgo assim...
— Aí é que está: não trabalho pra a Burroughs.
— Não estou entendendo nada.
— Me diz uma coisa: Você já ouviu alguma vez um aforisma que diz: "a crase não foi feita para humilhar ninguém"?
— Já.
— E sabe quem é o autor dêsse aforisma?
— É você, bicho!
— Mas a Burroughs ignorou isso, tá bom!?
— É uma questão de informação.
— Exatamente. E a Burrougsh não é a tal na ciência da informática?
— Até os computadores erram, meu caro.
— Eu sei que errar é desumano, mas não pra cima de mim.
— Mas onde está a expoliação?
— É que a Burroughs publicou, há pouco, um anúncio de página inteira na revista **Veja** usando meu aforisma.
— Não me diga! Isso é a glória!
— Dizia o anúncio: "O computador não foi feito para humilhar ninguém".
— Bem, a coisa aí muda de figura.
— Não é o que eu dizia?
— Não. Essa não é a sua frase. É outra frase.
— Até você defendendo a expoliação!
— Nada disso. O justo é o justo.
— Justo uma banana! Você não entende nada de Informática, Semiótica, Teoria da Informação. Não vê que a estrutura da frase é a mesma? Eles mudaram apenas uma palavra. A estrutura de minha frase serviu de veículo para a mensagem comercial. E é isso que me enfurece, entendeu? Logo uma frase minha!
— Et pour cause...

— Quando penso que escrevi essa frase há mais de dez anos, com um paletó puído, desempregado... É uma frase de libertação, entende? Chega de crase, chega de repressão gramatical! Falava por minha boca, naquele momento, uma vasta multidão de pequenos escritores, jornalistas, poetas, romancistas, funcionários públicos e até ministros de Estado, todos com uma crase na consciência... Para no fim de tudo...
— Calma, rapaz, nem tudo está perdido.
— Esse meu aforisma era um barato...

— Você está supervalorizando êsse incidente do anúncio. Todo mundo conhece a frase, ela é citada freqüentemente... Até outro dia, numa entrevista do Carlos Lacerda, êle citou o aforisma: "A crase não foi feita..."
— Citou? Não li.
— Citou... Mas, pera lá. Ele não falou em teu nome.
— Não falou? Claro...
— Agora me lembro. Êle disse que o aforisma era de Paulo Mendes Campos.

— Paulo Mendes Campos?
— Foi o que êle disse.
— O Paulo Mendes Campos é um grande sujeito, gosto muito dêle... mas a frase é minha! É minha! Polícia! Polícia!

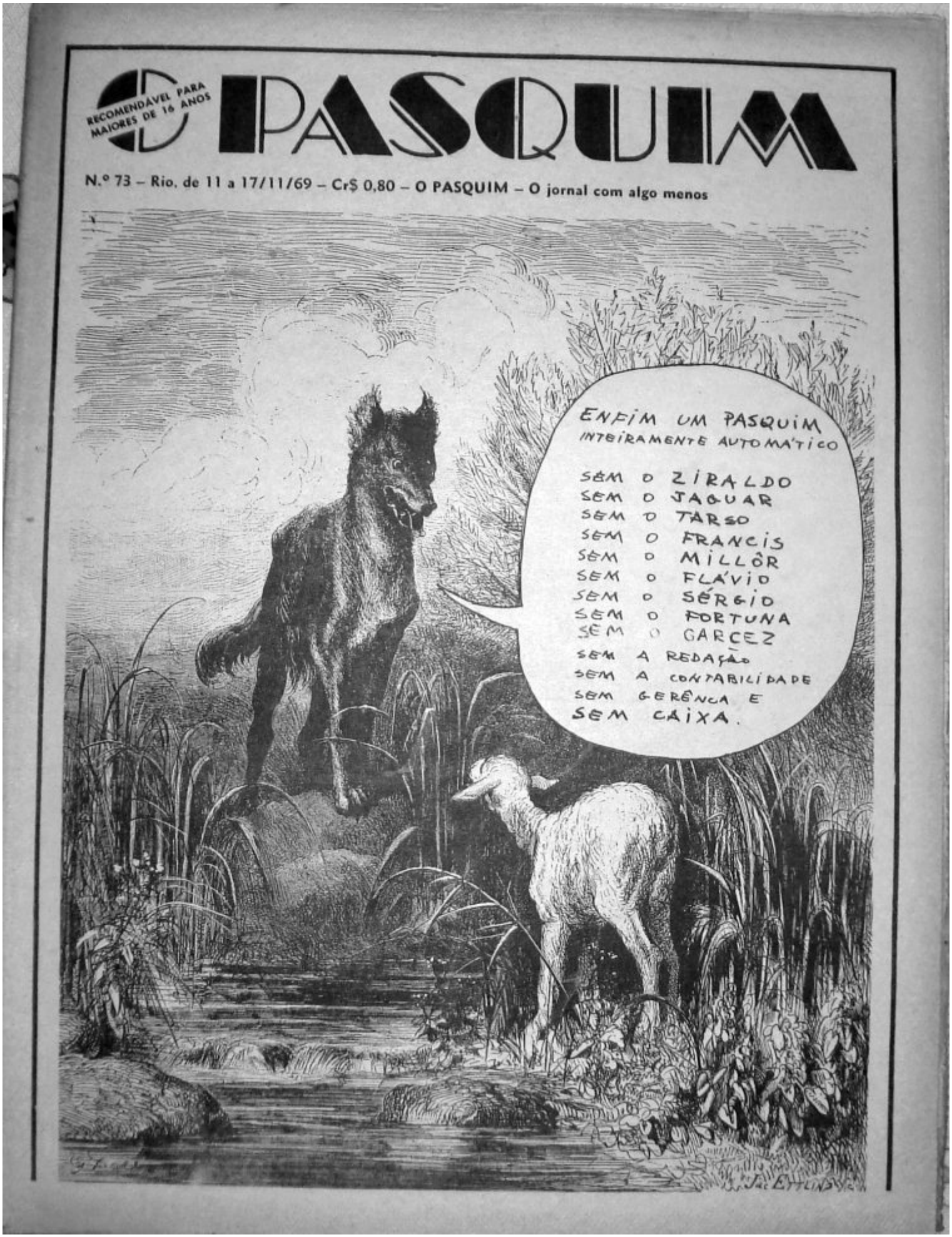
(Moral da história: uns craseiam, outros ganham fama)



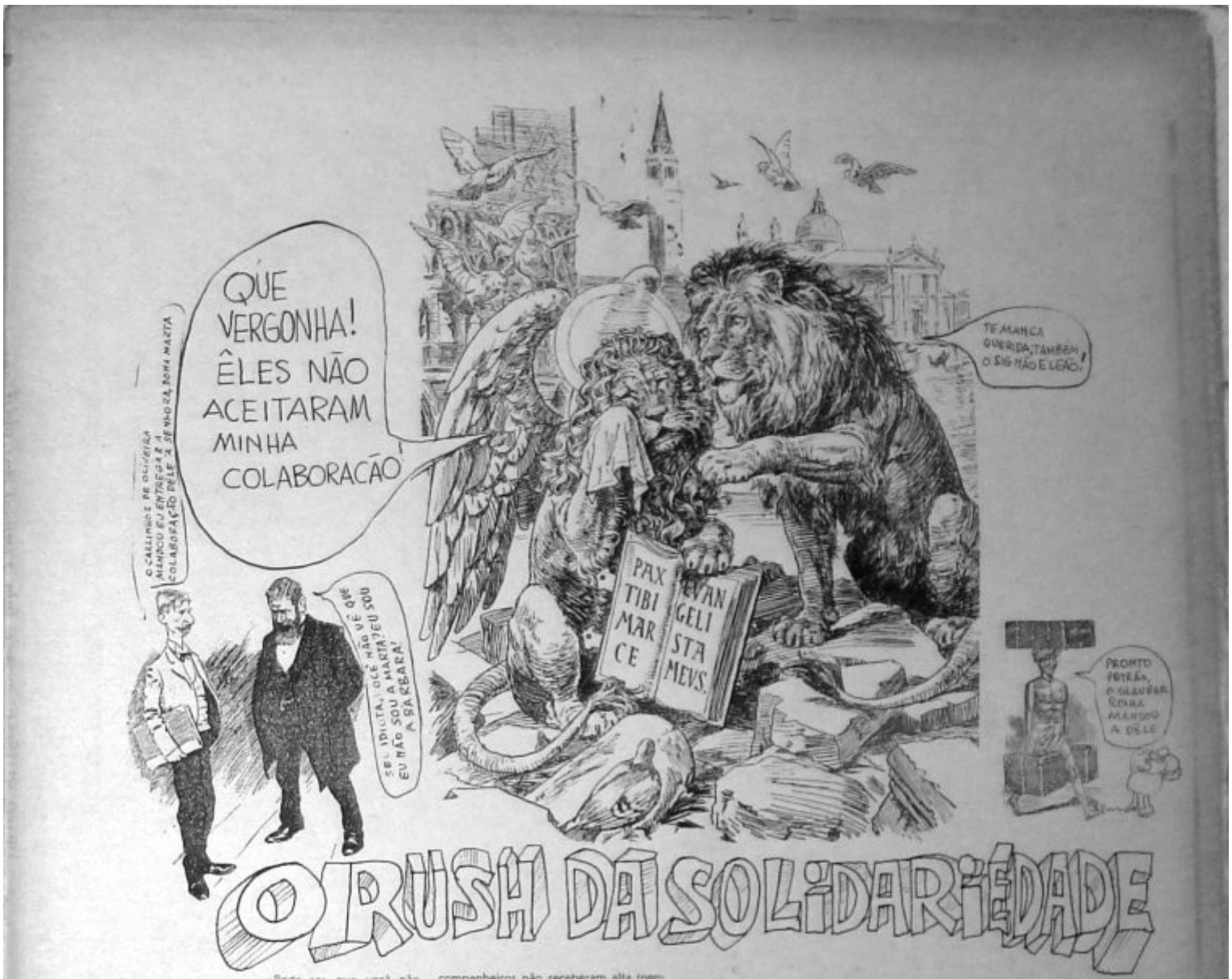
RECOMENDÁVEL PARA MAIORES DE 16 ANOS

O PASQUIM

N.º 73 – Rio, de 11 a 17/11/69 – Cr$ 0,80 – O PASQUIM – O jornal com algo menos



RECOMENDÁVEL PARA MAIORES DE 16 ANOS
O PASQUIM
Nº 74 – Rio, de 18 a 24/11/70 – CrS 0.80 – O PASQUIM – Apesar dos pesares
REDI LAPI
SIDNEY MILLER
ANA LETICIA
SÉRGIO RICARDO
ALBINO PINHEIRO SERGIO AUGUSTO
CAIO MOURÃO
OTTO LARA REZENDE
ANTÔNIO HOUAISS
LUCIO RANGEL
CAPINAM ERASMO CARLOS HELIO OITICICA
FRANCO PAULINO
ODETE LARA
A SAÍDA!! ONDE FICA A SAÍDA?
ALEX VIANNY
ALBERTO EÇA
HUGO BIDET
MARLENE
ROBERTO CARLOS
CESAR THEDIN
PAULO JOSÉ
NORMA BENGUEL
MACALÉ
GILDA MÜLLER
MARCOS VASCONCELOS
ZSU-ZSU VIEIRA
GLAUBER ROCHA
DANUSA LEÃO
PAULO MENDES CAMPOS
AINDA COM ALGO MENOS MAS AGORA COM MUITOS MAIS
RUBEM BRAGA
HUGO CARVANA
SUSANA DE MORAES
NOEL NUTTELS
RUBEM FONSECA
CARLOS HEITOR CONY
CARLINHOS OLIVEIRA
PAULO JOSÉ
ANTÔNIO CALLADO
FERNANDO SABINO
CHICO BUARQUE



O RUSH DA SOLIDARIEDADE

Pode ser que você não tenha entendido nada, leitor amigo, e embora eu também não vou tentar lhe dar explicações mais claras. O surto de gripe, de há muito anunciado pelos jornais, tinha atingido o Oriente Médio, assolado a Grécia, depois de passar por parte da Itália e pela Tcheco-Eslováquia.

Mas, no território livre da Clarisse Índio do Brasil, todos estavam desprevenidos porque, tudo gente muito saudável, ninguém tinha o menor receio de ser atingido. De repente, começaram as baixas. Um a um os nossos (os meus) redatores, desenhistas, montadores, todos se achando acima de qualquer resfriado foram sendo apanhados: primeiro um calafrio, depois um espirro, depois três ou quatro espirros. Uma verdadeira reação em cadeira. Por isso, O PASQUIM passado saiu tão desfalcado, tão endefluxado. Esperávamos, já nesta edição, contar com a equipe habitual (a patota) pois todos os médicos, tomando o pulso e a temperatura geral, afirmavam que nenhum dêles apresentava a menor gravidade, e não eram sequer, contagiosos. Bastaria, para uns, dois ou três dias de recolhimento, para outros apenas algumas horas e estariam prontos para suas exaustivas atividades habituais, da praia ao bar da esquina e do bar da esquina à praia com paradas ocasionais nas máquinas de escrever.

Mas, como os dias passaram e os nossos companheiros não receberam alta (nem baixa) resolvemos apelar para a colaboração de alguns dos nossos mais acirrados amigos (amigo também pode ser acirrado ou essa coisa só dá em inimigo?). Antes, porém, que tivéssemos erguido um dedo, discado um só telefonema, emitido um único grito de socorro, as portas da Clarisse Índio do Brasil eram invadidas por uma verdadeira multidão de escritores, jornalistas, desenhistas, cantores, desportistas, publicistas, banqueiros e bancários, que vinham se oferecer para trabalhar comigo, para votar em mim para senador da Arena (quem sou eu, amigos?), enfim, para manter acesa a chama d'O PASQUIM.

Como não tínhamos nenhuma chama mais própria no momento, mandamos dona Isabel acender ràpidamente o fogão da cozinha e ali nos prostramos todos em vigília cívico-jornalística, enquanto alguns mais afoitos preparavam o presente número de nosso hebdo (como o nosso hebdomadário é chamado carinhosamente na intimidade).

Dêsse modo, ainda profundamente emocionado diante do **rush** de solidariedade organizado pelos muitos que assinam esta edição e pelos inúmeros que não couberam nela, ao mesmo tempo que peço ao leitor imensas desculpas por não conseguir manter o jornal no baixo índice intelectual a que já se acostumaram, eu me assino, agradecido, o sempre vosso

SIG NIFI CATIVO

WANTED

(CHEGA DE CÚMPLICES E MÁRTIRES)

MACIEL

A volta por cima é um arco. É gaúcho é baiano é meu é nosso é vosso. Fale quem puder mas Lula está falando. Serenidade não é sereno (do mais ou menos). Saque o eros saque o céu.

FRANCIS

A única forma de amar Francis é esculhambá-lo. Conquistei o bicho nesta base. Brilha logo imprime. Não sou bom jornalista porque o estilo de Francis me grila. Ou o Brasil salva Paulo Francis ou Paulo Francis salva o Brasil.

ZIRALDO

Êta mineiro. Ja pagou macarronada pra mim quando eu passava fome na Fiorentina. Ótimo ator. Tudo que toca reluz. Enfidiabrado. Grandes opressões grandes sutilezas.

JAGUAR

Diáfano. Gênio.

FORTUNA

Que fortuna. (Queria fazer uma cartinha pra êle mas tudo que posso dizer o Francis já me disse)

TARSO

Orson Welles cavaleiro não cavalheiro. Má fama quer dizer. Cabra duma coragem capaz de/pode escrever as 33 tragédias gregas/indiscutivel. As pessoas são o que Tarso diz. Detestando Xanadú, o desaforado que ninguém segura.

CABRAL

Quem quiser saber de minha vida íntima pergunte a Sérgio Cabral que abriu a porta num banheiro dum hotel em Nova Yorque. Viajar que o Vasco samba o Rio. Molejo nacional. Podem dizer por aí se tem melhor no corpo e na cuca.

GROSSI

Fomos apresentados há pouco tempo mais tamos aí.

FLÁVIO

Se o teatro sifú! Flávio todo mundo sabe inventou aqui. Fiel. Basta prum coração. Duma coragem que meninos eu vi! Alma de cobra a História sempre.

O GÊNIO DO "CINEMA NÔVO" ATACA DE NÔVO, DESTA VEZ NA CLARISSE ÍNDIO DO BRASIL

GLAUBER ROCHA

RECOMENDÁVEL PARA MAIORES DE 14 ANOS

O PASQUIM

N.º 80 - Rio, de 14 a 20-1-71 – Cr$ 1,00 – O PASQUIM Tôdas as quintas-feiras ou a qualquer dia em edição ordinária

"Só falo porque é pr'O PASQUIM"

"Caetano Veloso é o Castro Alves de hoje"

"Eu, pelo menos, pretendo continuar escrevendo"

A PATOTA DO PASQUIM ENTREVISTA

JORGE AMADO

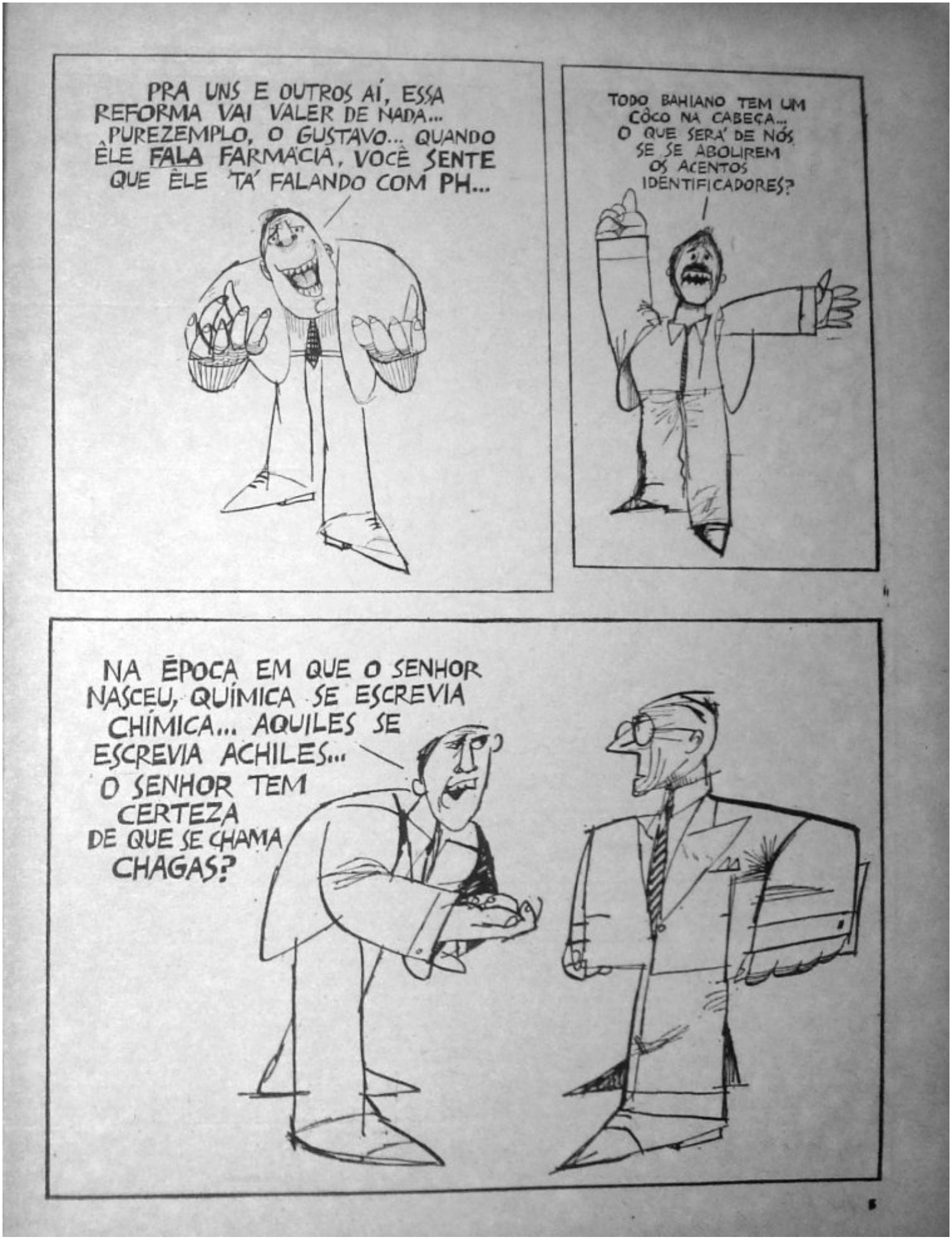
ÊSTES SÃO OS VERDADEIROS

HOMENS SEM VISÃO

ZIRALDO & A REFORMA ORTOGRÁFICA

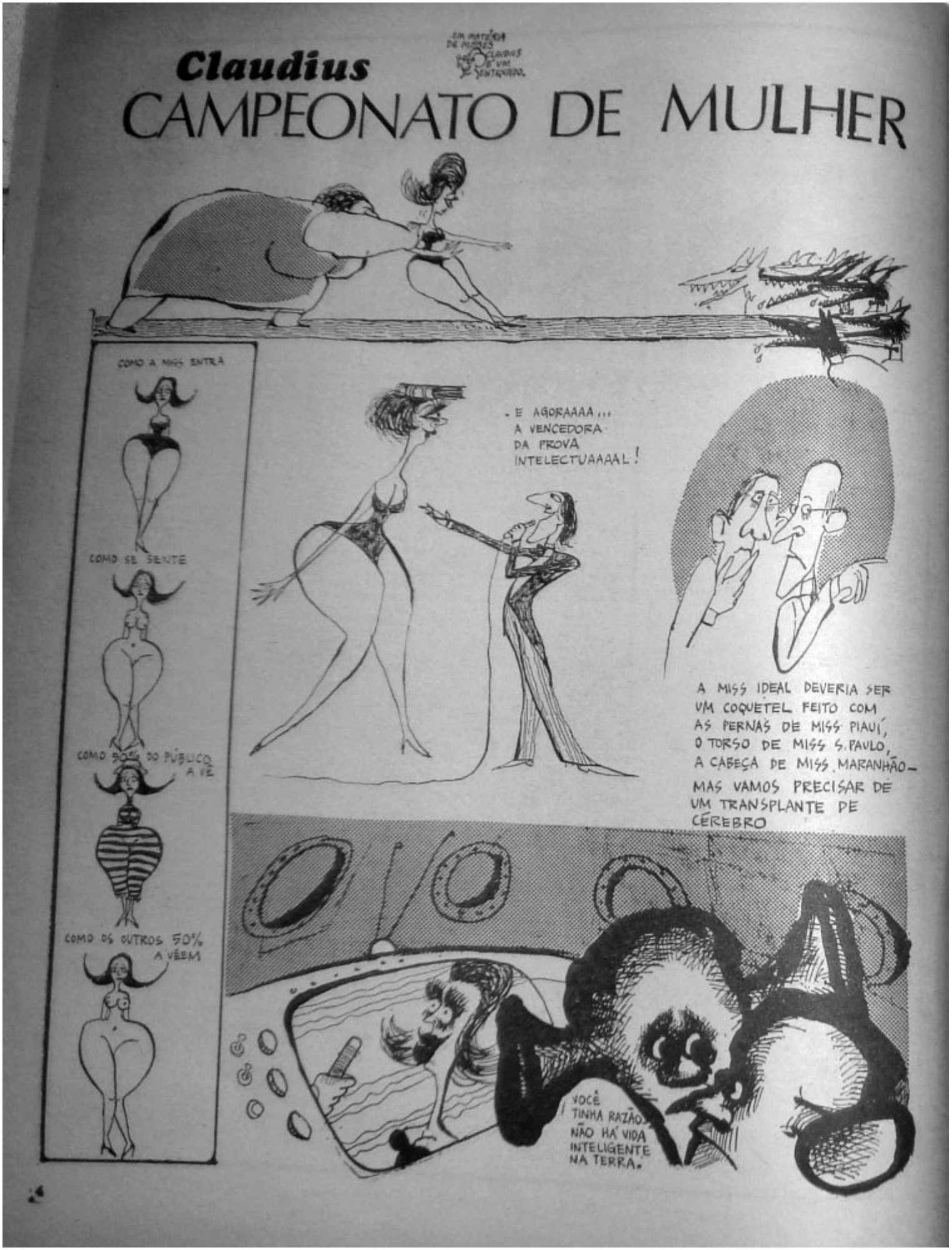
NUMA INEQUIVOCA PROVA DE QUE ESTE NEGOCIO DE ACENTUAÇÃO É, NO AMAGO, UM NITIDO FRESCOR E DE QUE, ALEM DISSO, NÃO HA HIPOTESE DE QUALQUER CATASTROFE EM SE FAZER UMA REFORMA ORTOGRAFICA – NA LINGUA QUE SE FALA NESTE PAIS, EU ESCREVI ISTO AI EM CIMA SEM UM SO ACENTO E VOCES ENTENDERAM TUDO!

SOU CONTRA!!! SABE COMO É: UMA REFOR- MINHA AQUI, OUTRA ALI...


PRA UNS E OUTROS AÍ, ESSA REFORMA VAI VALER DE NADA... PUREZEMPLO, O GUSTAVO... QUANDO ÊLE FALA FARMÁCIA, VOCÊ SENTE QUE ÊLE 'TÁ' FALANDO COM PH...
TODO BAHIANO TEM UM CÔCO NA CABEÇA... O QUE SERÁ DE NÓS SE SE ABOLIREM OS ACENTOS IDENTIFICADORES?
NA ÉPOCA EM QUE O SENHOR NASCEU, QUÍMICA SE ESCREVIA CHÍMICA... AQUILES SE ESCREVIA ACHILES... O SENHOR TEM CERTEZA DE QUE SE CHAMA CHAGAS?

Claudius

CAMPEONATO DE MULHER



ZIRALDO

lançou (há séculos) as FOTOPOTOCAS. O negócio era pegar uma foto dos jornais e fazer os camaradas falarem coisas que nunca disseram (mas tinham tudo pra dizer). Agora êle vira o jôgo: pega manchetes dos jornais e faz elas virarem falas de camaradas que nunca existiram (mas têm tudo para existir) e assim lança:

As manchetocas

A NOSSA VELHA PRA FRENTE

Deus lhe dê vida longa, Agatha Christie, para que a nossa alegria continue por muitos e muitos anos. Como leitores e como editôres exclusivos de suas obras para todo o Brasil. Aos 21 anos ela escreveu o primeiro romance. Sucesso absoluto. Hoje com quase 80 anos, ela continua a escrever sem parar, cada vez melhor e cada vez mais pra frente. Vocês precisam sentir a delícia que é ver o velho inspetor Hercule Poirot envolvido numa trama cheia de garotinhas e cabeludos no cenário da agitada Inglaterra de hoje. Imaginem como serão seus novos livros. "Do jeito que ela continua escrevendo, no próximo romance virá vestindo calças pretas de couro como as jovens londrinas de Carnaby..." escreveu um crítico. E nós endossamos. É muito bom ter uma velha como essa do nosso lado.

Lançamentos de categoria da
EDITÔRA NOVA FRONTEIRA Rua do Carmo, 27 - 4º andar - Rio - GB.

Distribuidora pela
DISTRIBUIDORA RECORD Rua Pedro Alves, 1502 Tels: 242-4128 - Rio - GB.

BRASIL TEM RECURSOS PARA ISOLAR O VÍRUS DO CANCER
PADRES DEFENDEM O DIREITO DE CASAR
NOVA ARMA NUCLEAR GARANTE SUPREMACIA BÉLICA AOS EUA
Nixon quer reatar com Mao Tsé-Tung
OS HOMENS DE OURO ENTRAM EM AÇÃO
ESQUADRÃO EXECUTOU MAIS DOIS
CORPOS NA PONTE E NO VALÃO
Fôrca e muitos tiros em mais 2 mortos sem nome
GANG DA CAVEIRA MATOU MAIS DOIS
ESQUADRÃO NÃO PÁRA DE MATAR
O ÚLTIMO RECURSO

as dicas duca

Uma tentativa de separatismo para melhor servir à causa da imprensa livre (mas livre, hein?).

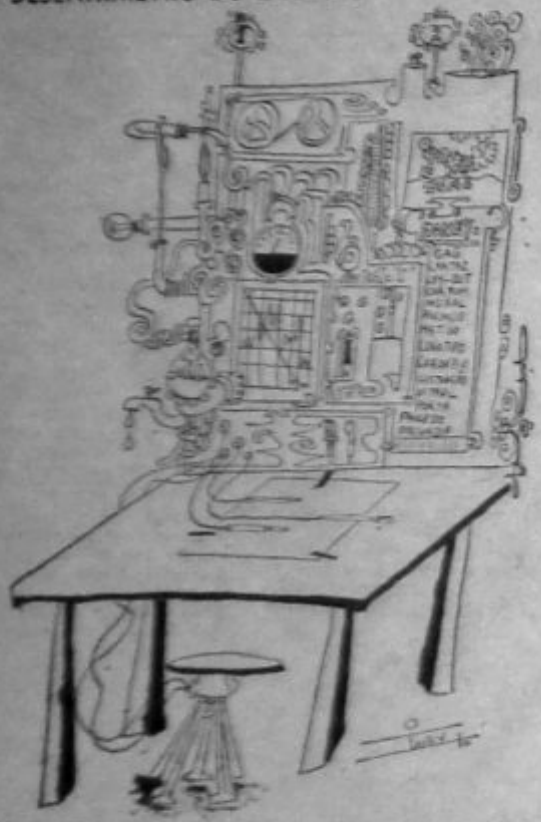
Textos de Millôr, Milton, Fernandes, Vão Gôgo, MacMillôr, PorschMillôr, e VolksMillôr. Redatores convidados: Neil Castro e Disraeli. Desenhos de Fernandes, Vão, M.F., Milton e Millôr.

Desenhistas convidados: Ivan e Jaguar. Diagramação de Almeida. Composição de Nesom Alimonda. Fios tipo Paica. Impresso em Carreiodamanhãcólor.

Qualquer semalhança com pessoas, situações e locais conhecidos deve-se simplesmente ao fato de o autor só apreciar pessoas, situações e locais conhecidos.

Os assuntos sábios que me perdoem; mas sisque é essencial

• O DESENHÍMETRO DO ZIRALDO



Infelizmente certas pessoas maldosamente dizem que o tal desenhímetro, aparelho usado pelo Ziraldo para ajudar seu trabalho e, conseqüentemente, outros-lá. Ao contrário são claro, grave falsa de gentileza, hipocrisia. Vivendo fiel naquele tédio monumental, cheia de belezas naturais, milhares beldades e mistérios pelas ruas, tendo alegria e charme de vida para implementar, sintaxe, não lacunas, nunca faltaram-lo de cartunas e estão sempre querendo agradar. Pois bem, aqui vai, senhoras, o verdadeiro do desenhímetro, que, realmente, não se encontra no anteprojeto por ser uma invenção do próprio Ziraldo. Trata-se de um rádio tecnicamente mente modificado. Quando o Ziraldo entrevista um bandido, liga o desenhímetro. Ao sentar no banco de prisioneiro, o preso imediatamente liga o desenhímetro, mesmo que Ziraldo não esteja presente nada, o aparelho marca 3000 Jb por minuto. Quando Ziraldo lem uma carta, um cartaz, ligado diretamente ao aparelho, aumenta a leitura ou qualidade da mesma e passa a marcar de cem a duzentos cruzeiros novos por minuto. Quando a leitura começa a ser cansativa, um fio de cachos, preso ao rádio, põe em funcionamento outro dente da engrenagem do desenhímetro e este passa a marcar o dôbro do fase anterior, cessando um limite de quinhentos cruzeiros por minuto, isto acontecendo em que a atenção está de-alugo. É claro que o desenhímetro, ainda no ligado, marca também (10% da tarifa normal) se momentos em que o artista se afasta para qualquer necessidade: telefonema, café, papo fiscalizado ou comercial de minuto e propriamente dito. No fim do dia basta multiplicar o total e, instantaneamente, subtrair apenas as cifras em vermelho, que significam se terem sido cometidos pelo artista e não computados na conta final, e ser apresentada ao cliente. Naturalmente, depois que o homem da nota. Ziraldo deixa a tarefa a cargo de sua secretária. — (Millôr Fernandes)

• NAVY AND WHITE

Dedicado a êsses marujos que andam por aí

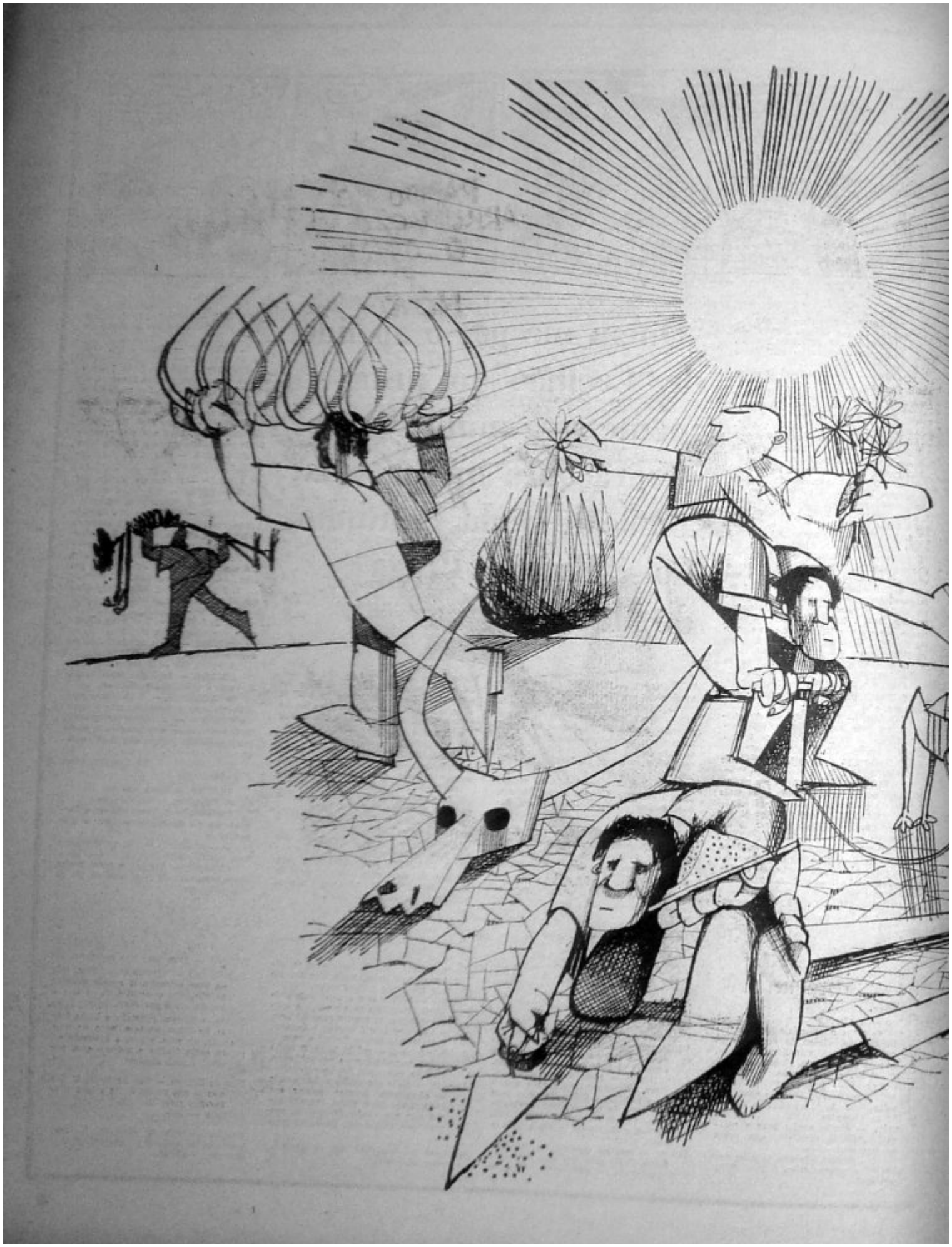
Chegamos agora
a mais esta cidade
marinheiros sem tatuagem
corpos sincretizados
olhos abertos
com mêdo
tateamos as ruas
marinheiros sem causa
sondamos vielas
marujos sem premissas
pois nada nos espera
em cada pôrto
procuramos o exótico
e tudo é de cimento
marinheiros todos
pouco vimos o mar
um é cozinheiro
Outro burocrata
Outro maquinista
dois meses no mar

ninguém viu o mar
mas uma esperança
está no coração
ainda fala de amor,
a ilusão é velha
mas vale uma ilusão.
Somos todos jovens
em busca, em ânsia,
nas ruas vazias.
Mas a cidade é igual
a mesma a construção
Cingapura, Austrália,
Marselha, Palma,
Nova Escócia, Rio,
Amor, só mercenário
depois, a solidão
e em cada parede
jamais some
o convite brutal
go home, go home.

CENSURA LENDO O MATERIAL DO PASQUIM.

• PENSAMENTÃO

"Ah, a suave simplicidade dos 6 por cento!" — (Disraeli)



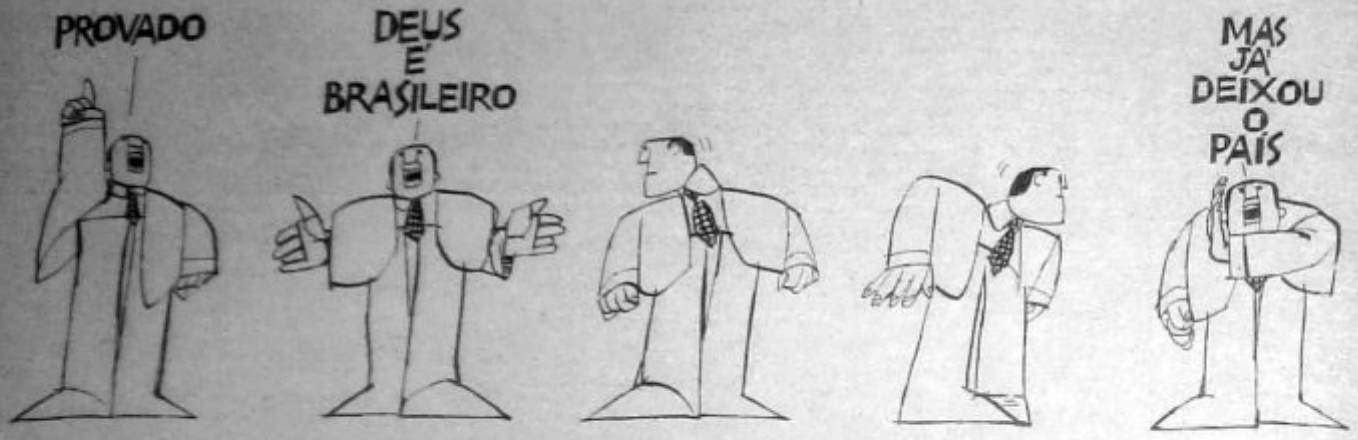
RÁPIDO COM ESSA ARRUMAÇÃO, QUE AÍ VEM O JEANMANZON FILMAR O NÔVO NORDESTE!

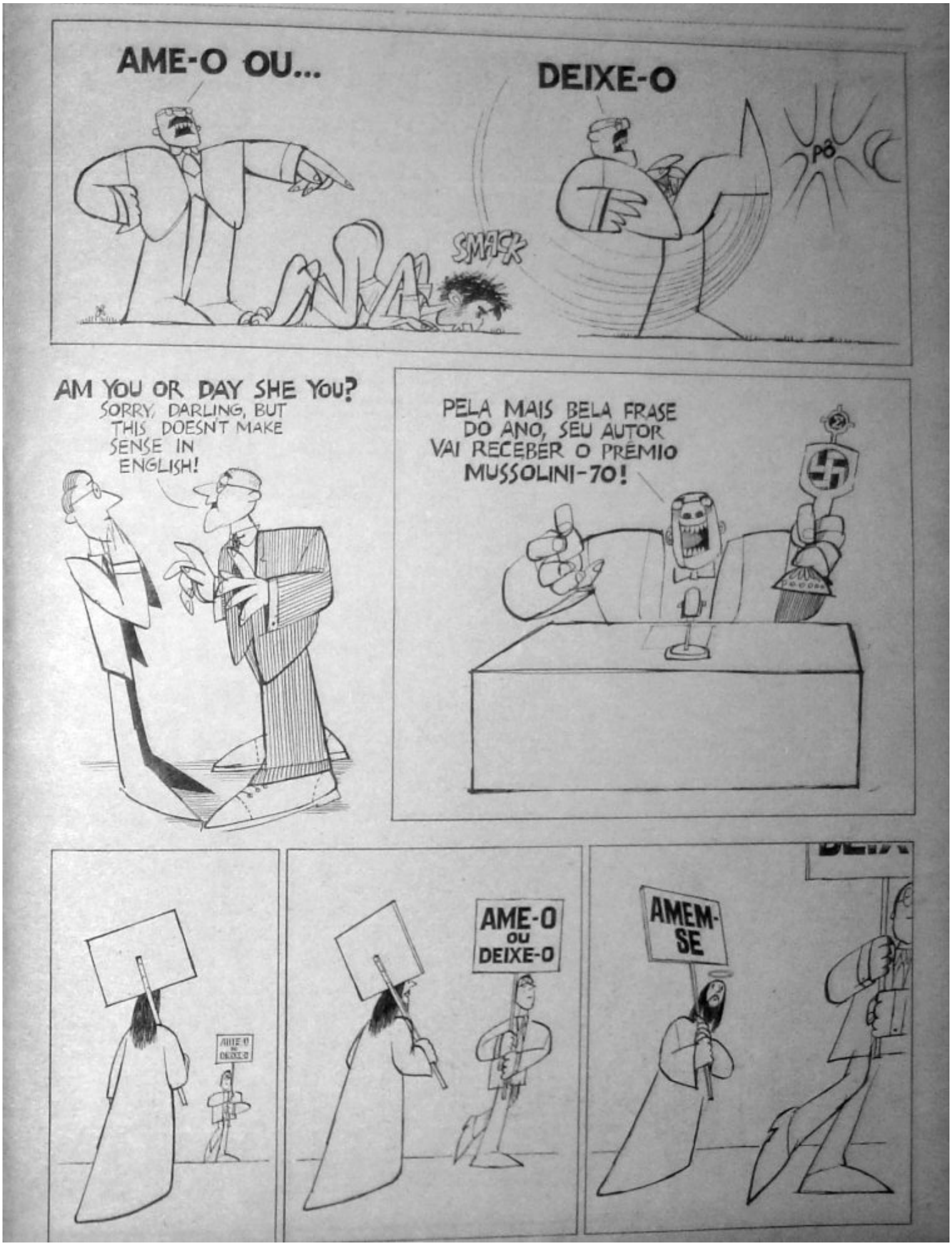
BRASIL

AME-O OU DEIXE-O

TÍTULO DO ORIGINAL EM INGLÊS:
AMERICA
LOVE IT OR LEAVE IT

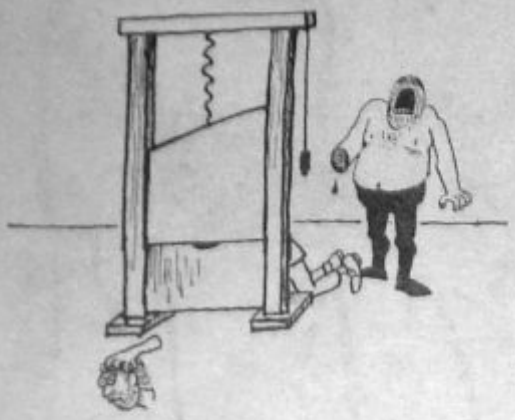
Rinaldo

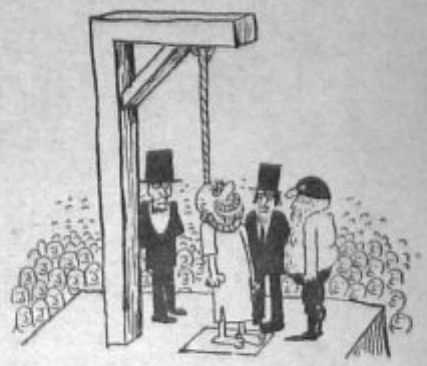



AME-O OU...
DEIXE-O
SMACK
PÁ
AM YOU OR DAY SHE YOU?
SORRY, DARLING, BUT THIS DOESN'T MAKE SENSE IN ENGLISH!
PELA MAIS BELA FRASE DO ANO, SEU AUTOR VAI RECEBER O PRÉMIO MUSSOLINI-70!
AME-O ou DEIXE-O
AMEM-SE

SIGMUND

JAGUAR





Do filme "Rompa de Violência"

O PASQUIM

O PASQUIM — Expediente — Conselho de Redação: Tarso de Castro (Editor), Sérgio Jaguaribe (Editor de humor), Sérgio Cabral (Editor de texto), Carlos Prósperi (Editor gráfico) e Claudius Ceccon. Redação e Administração: Rua do Rosende, 108 — Telefone: 242-6472 — Rio, Guanabara. Impresso nas oficinas do Correio da Manhã Avenida Gomes Freire, 471 — Rio, GB. Distribuição: Distribuidora Imprensa Ltda. — Rua do Rosende, 108. Diretor Responsável: Murilo P. Reis. (O PASQUIM está registrado de acôrdo com a lei n.º 5.250 de 9 de fevereiro de 1967 no registro Civil das Pessoas Jurídicas, sob n.º 2.383, no livro B-3, prot. 6.388).

Tarso de Castro

Muita gente tem mandado cartas ao PASQUIM fazendo perguntas sôbre o surgimento de Sigmund como símbolo do jornal.

— Símbolo é a mãe — respondeu Sig, ao ver uma dessas cartas, sendo tomado de grande revolta.

O registro dêsse fato é importante: depois de certos acontecimentos, o intelectual brasileiro não raro é chamado de símbolo disso e daquilo, como coisa que nesse País a gente ainda estivesse precisando de símbolos para dizer alguma coisa. Quer dizer: basta o cara pensar que logo é classificado de rato, como aconteceu com um certo locutor de televisão. Se fôssemos um País de tradição, naturalmente Sigmund já teria seu lugar na história, mas infelizmente estamos ainda na base do subdesenvolvimento (perdão, dr. Roberto, eu quero dizer **em vias de desenvolvimento**) e, portanto, qualquer um se acha no direito de negar o valor de Sig. Alguém precisa, portanto, esclarecer que Sig é como Deus: nega-do, existe.

Na verdade, a história de Sig começa em Ipanema (como diz Jaguar, a gente sempre precisa começar em algum lugar — tem gente que começa em São Paulo e assim mesmo chega a governador de São Paulo), ocupando uma das peças (por sinal, a única) da casa de Hugo Bidê, personagem que se tornou famoso por ser amigo de Frederico (1) o grande. Nessa época, Sig passou a travar contato com a realidade brasileira quando, numa tarde de chuva, ligou a televisão e viu Heron Domingues:

— Mas ele fala! — bradou Sig, impressionado com o que via e provando que só os gênios conseguem constatar o óbvio.

Naturalmente Hugo Bidê estava atravessando um pequeno período de crise financeira (Hugo é intelectual e pobre) e não havia a possibilidade de um analista, de maneira que Ivan Lessa, conhecido homem de negócios da Inglaterra, foi chamado para conversar com Sig. Os resultados foram tão surpreendentes que, semanas depois, após muitas conversas, Sig foi internado na Casa de Saúde São Vicente, onde conheceu o Baden Powel, o Vinicius de Moraes, o Grande Otelo e outros menos votados, que haviam se recolhido àquele aprazível recanto a fim de fazer uma recauchutagem nas respectivas curas, um tanto fundidas (revisão: o maior cuidado, hem?) por circunstâncias que no momento não convém lembrar.

Daí para a glória, foi um passo: deixando o hospital, Sig entregou-se inteiramente às atividades intelectuais, passando, portanto, a frequentar diàriamente o Zepelin (dos Oskar), melhor, diàriamente o Veloso (hoje acusado de **Garôta de Ipanema**) e noturnamente o Zepelin, além de comparecer madrugalmente ao aprazível recanto conhecido como Alfredão, onde o sr. Denner Pamplona de Abreu exercia a saudável atividade de Leão de Chácara, de onde se pode concluir que a casa não primava pelo — digamos — radicalismo. Ora, em tais condições Sig conquistou todos os requisitos necessários para passar a fazer parte do conhecido Conselho de Cinema do "Jornal do Brasil", onde se concentram algumas das burrices mais bem pagas do Brasil, isto sem se falar no Ely Moniz Viana Azeredo, conhecido homem de negócios dos Estados Unidos, também popularizado pelo pseudônimo de Harry Stone, que representa para o Instituto Nacional de Cinema o mesmo que Marcuse significa para grande parcela da juventude. Foi nessa ocasião que Sig lançou um de seus mais respeitáveis pensamentos:

— Intelectual não vai à praia, intelectual bebe.

A máxima poderia ser certíssima, mas nesse caso o sr. Austregésilo de Athayde deveria passar o dia na praia, de maneira que a gente deve deixar isto de lado, pois mau gôsto tem hora. Mas, voltando a Sig, vale registrar que, depois de tantas experiências, e tendo sido tanto copydesk do JB quanto colunista de UH, só lhe restava o caminho da definitiva consagração, de maneira que êle abandonou a casa de Hugo Bidê e foi viver no Antonio's, bar que se tornou famoso pela dose cavalar de inteligência que concentrava, onde teve oportunidade de conhecer as personalidades mais marcantes dêste País, tais como Silvia Amélia Marcondes Ferraz, Lourdes Catão (2), Teresa Sousa Campos (3), Irene Singery, (4) Fulano de Tal (5) e Chacrinha (6). O leitor inteligente estará pensando em como ou de como Sig teve condições para resistir a tanto, mas isso não é vantagem nenhuma porque nós também nos perguntamos isso. Assim sendo, a heroneteórica (7) carreira de Sig não parou mais, tanto que agora êle está fazendo parte da conhecida torcida de **esta semana deve morrer um**, de candidatos à Academia Brasileira de Letras, a fim de encontrar seu lugar entre os imortais (8). E por enquanto, sob o patrocínio de Jaguar, é o homem forte de O PASQUIM. (9).

(1) — Frederico tem tudo para ser o representante daquela cidade onde nasceu Garrincha. Isso o tornou famoso em Ipanema.

(2) Cujo marido, Alvaro Catão, teve sua obra no Senado Federal transformada no filme **O Silêncio**, de Ingmar Bergman.

(3) Uma das mais conhecidas figuras da sociedade de Uba.

(4) Cujo nome, na vida real, é Frank Sinatra.

(5) O Chacrinha dos ricos.

(6) O Fulano de Tal dos pobres.

(7) Antes de Heron Domingues, seria meteórica.

(8) Baseado no fato de ser imortal, o professor Austregésilo de Athayde acha que tem tempo e até hoje não escreveu nem ditado.

(9) Cada **Globo** tem o rato que merece.

(10) Quem disse que eu estava sem assunto?

A ninfômana e a pílula

SITUAÇÃO — De Política. Segundo alguns, está mais para ser na base da consagração das eleições diretas para os governos estaduais. Segundo outros, a tendência é mais para as indiretas. Segundo o govêrno, o negócio já está definido: se as eleições não forem diretas, serão indiretas. O povo, naturalmente, está emocionado ante tal decisão.

SHAKESPEARE - Uma prova de que temos sido enganados durante anos e anos por uma verdadeira máquina de publicidade que aos poucos se transformou num monstro da sociedade moderna. Sempre se disse que Shakespeare era um grande autor de teatro. Hoje, se sabe perfeitamente que êle nunca passou de um escritor fracassado, tanto que um de seus mais conhecidos trabalhos — "Romeu e Julieta" — só foi melhorado quando chegou ao Brasil, graças aos esforços da censura, que cortou metade do filme. A opinião pública tem sido unânime em dizer que o que sobrou do filme é formidável.

SÉRGIO — De Sérgio Cabral, saudôso crítico, especialista em Passo Fundo e Guaxupé. Entre suas últimas obras inclui-se um formidável estudo sôbre o sr. Silvio Caldas, que se tornou conhecido como "o caboclinho querido", tendo, por isso, hoje, sua figura consagrada no Museu Nacional, sempre aberto à visitação pública. Sérgio é um tanto radical, naturalmente, pois considera que Silvio Caldas é o melhor cantor do Brasil. Essa não é a opinião de Dom Pedro I, para quem Silvio Caldas está um tanto ultrapassado, sendo superado, por exemplo, pela moderna música de Sinhô, um jovem rebelde. De qualquer maneira, na opinião dêste cronista, Sérgio está com a razão, pois a gente não tem nada que estar discutindo os méritos e deméritos dos cantores medievais.

1969 — De Gilberto Gil e Caetano Veloso. Brasil, que foi se embora, por razões que a razão não desconhece, para usar uma frase de Sérgio Cabral, inspirada naquela famosa música, O adeus de Gil. "O Rio de Janeiro continua lindo / O Rio de Janeiro continua sendo / O Rio de Janeiro, fevereiro e março / Alô, alô, Realengo, aquêle abraço / Alô torcida do Flamengo, aquêle abraço / Chacrinha continua balançando a pança / E buzinando a moça e comandando a massa / E continua dando as ordens do terreiro / Alô, alô, seu Chacrinha, velho guerreiro / Alô, alô, Teresinha, Rio de Janeiro / Alô, alô, seu Chacrinha, velho palhaço / Alô, alô, Teresinha, aquêle abraço. / Alô, moça da Favela, aquêle abraço / Todo mundo da Portela, aquêle abraço / Todo mês de fevereiro, aquêle passo / Alô, banda de Ipanema, aquêle abraço. / Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço / A Bahia já me deu, régua e compasso / Quem sabe de mim sou eu, aquêle abraço / Pra você que me esqueceu, aquêle abraço / Alô, Rio de Janeiro, aquêle abraço. / Todo povo brasileiro, aquêle abraço."

O BERRO DE MACALÉ

A coisa mais difícil, nestes dias que vivem, é manter a cabeça fria. É difícil não só porque o tempo é quente, como porque há uma turma aí que acha que analisar as coisas, explicar as coisas, pensar sôbre as coisas, passar de moda; é papo de quadrado. É aquela gente, que sabia pensar, começou a endoidar também, dobrando-se à chamada "pressão de massa". Eu quase enlouqueci nesta mesma, certa manhã, ao abrir a janela da sala, vi que o edifício em construção aos fundos do nosso prédio progredia. Fiquei olhando os homens trabalharem, prepararem as armações de madeira para o cimento, debearem os vergalhões, usarem a régua, o fio de prumo — e compreendi que, na verdade, não fosse homens que constroem o mundo. Pode ser que a loucura chupeie por bares e teatros — mas quem faz os bares, os teatros e os apartamentos é a razão do homem. O que é irracional e louco é que êsses homens, que constroem o mundo, tenham sede a pior parte. Louca é a bomba, e lança-chamas, a violência, a miséria. Mas é preciso ter a cabeça clara para perceber onde está a loucura e lutar contra ela. Se todos ficarem loucos, não haverá mais distinção entre o lôbo e o cordeiro, e a razão do lôbo prevalecerá.

Mas, como dizia, para manter a cabeça é preciso mantê-la fria, embora em chamas a coração. Assim, procurei esconder os artigos e entrevistas que li, ultimamente, a respeito de música popular, festival, feira, música pra frente, música pra trás. De tudo isso tirei uma conclusão óbvia: há muita confusão em tôrno do problema da música popular.

A opinião de Capinam e Macalé, pelo que entendi, é que o júri do Festival da Canção aceitou *Gotham City* porque a música provocaria um escândalo e isso servia ao Festival. Tanto assim que outra música, dos mesmos autores, foi preterida pelo júri, embora fôsse melhor que *Gotham City*. E Capinam também achou bom que o júri assim agisse. O interêsse do Festival e de seus contestadores, nesse ponto, era coincidente. Isso me parece anular a contestação, já que a estrutura do Festival a prevê e a absorve.

Adiante, os dois compositores expõem suas idéias sôbre o problema da música popular pròpriamente dita e se revelam dispostos a romper com tôdas as normas admitidas; o harmônico deve dar lugar ao desarmônico. Quero crer que êsse desarmônico seja uma nova harmonia e não o mero caos sonoro. A música erudita já realizou isso e já foi adiante dando maior importância à pausa que ao som, e já chegou à música eletrônica e concreta. Pergunto se encaminhar a música popular para êsse rumo não será torná-la impopular. Mas creio firmemente que Capinam e Macalé devem levar adiante suas experiências. Outros compositores, mais simples, farão a música que a maioria da cidade e do país vai cantar, expressando aquelas coisas que a cultura de massa não extinguirá: a dor de côrno, a gamação, a alegria do amor nôvo, a beleza do dia e a revolta dos homens.

Fico imaginando que às vêzes a gente pode confundir as causas de um fenômeno e danar tudo. Por mais que se louvem as virtudes da arte pela arte, costuma suceder que ela é, freqüentemente, a saída de alguns para uma situação social desagradável. Eis por que é preciso manter a cabeça fria; se numa situação em que você não pode dizer certas coisas, você passa a afirmar que nada tem sentido e quebra seu próprio instrumento de expressão, isso só ajuda a quem pretende impedi-lo de falar. É um modo indireto de aceitar o silêncio.

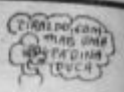
São hipóteses para se pensar sôbre elas. E aproveito para avançar outra: os festivais de música popular provocaram um processo particular na música brasileira e foi êsse processo que entrou em crise. Isto é: o que está em crise não é a música popular brasileira; é a música de festival.

Todo mundo sabe que, com a voga dos festivais, se passou a fazer um tipo de música para disputar os prêmios dêsses certames. Era natural: o festival exige música de impacto, capaz de impressionar de imediato e com um espírito diferente da música que se faz normalmente para falar do que a gente sente. Em breve, todos os compositores estavam numa mesma, e aí Caetano rompeu o nó com *Alegria, Alegria*. E foi adiante. Logo surgia um número incontável de compositores seguindo o mesmo rastro; e tudo ficou igual de nôvo. O IV FIC não parecia com os anteriores, mas era absolutamente redundante em si mesmo. Macalé rompeu o ciclo outra vez. Já não com a música, que é uma canção de *far-west*; não com a letra, que é muito lógica e ordenada. Rompeu com o peito, com o berro, com a atitude, quebrando a própria música. Foi quase a única coisa viva dentro do IV FIC. Um protesto contra a monotonia que, no próximo Festival, será a monotonia do berro. E talvez que, no VI FIC, aparecerá um sujeito cantando mansinho e espantará todo mundo...

Quer dizer: a música que disputa festival está em crise. Se os compositores sérios derem o fora dessa gaiatice, o FIC se tornará uma espécie de programa de calouros agigantado — uma espécie de "A Grande Chance" transmitida pelo Intelsat.

FREDERICO
G. MARQUES

ZIRALDO faz a convocação:



ABAIXO O PALAVRÃO!!!

O Palavrão é tão vital que é o único substantivo (ou interjeição) que já contém ponto-de-exclamação. Nós reconhecemos que uma boa empolgação ou uma emoção maior não pode viver sem um palavrão adequado. Entretanto há que se respeitar aquêles a quem o palavrão choca ou contunde. Somos a favor da convivência pacífica e aqui estamos para propor uma solução para o impasse: acabe-se o palavrão mas que a língua adote palavras novas tão precisas quanto necessitem a exteriorização de nossas emoções mais vigorosas. Aqui está uma pequena coleção de algumas. Guarde-as para os seus bons (ou maus) momentos e esteja certo de que você poderá responder sempre sim à pergunta:

DO YOU SPASQUINGLISH?

MIFO*

*IRREGULAR. COMO O PRONOME INDEFINIDO QUALQUER FAZ O PLURAL NO MEIO: NUSFO. (OU NO PRINCÍPIO?)

SIFO

AQUI, DEL REY*

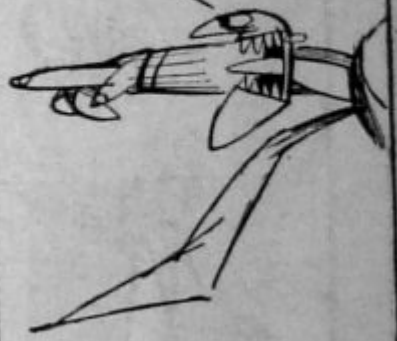
*O CALDAS AULETE DIZ QUE QUER DIZER SOCORRO. MODERNAMENTE DEVE SER USADO QUANDO O CARA, MESMO NA FOSSA, AINDA ESTÁ ESNOBANDO.

FOQUIORSELFE*

*GALICISMO (MUITO INGLÊS)

VAVACA

VAPAPUPA



PICKLES

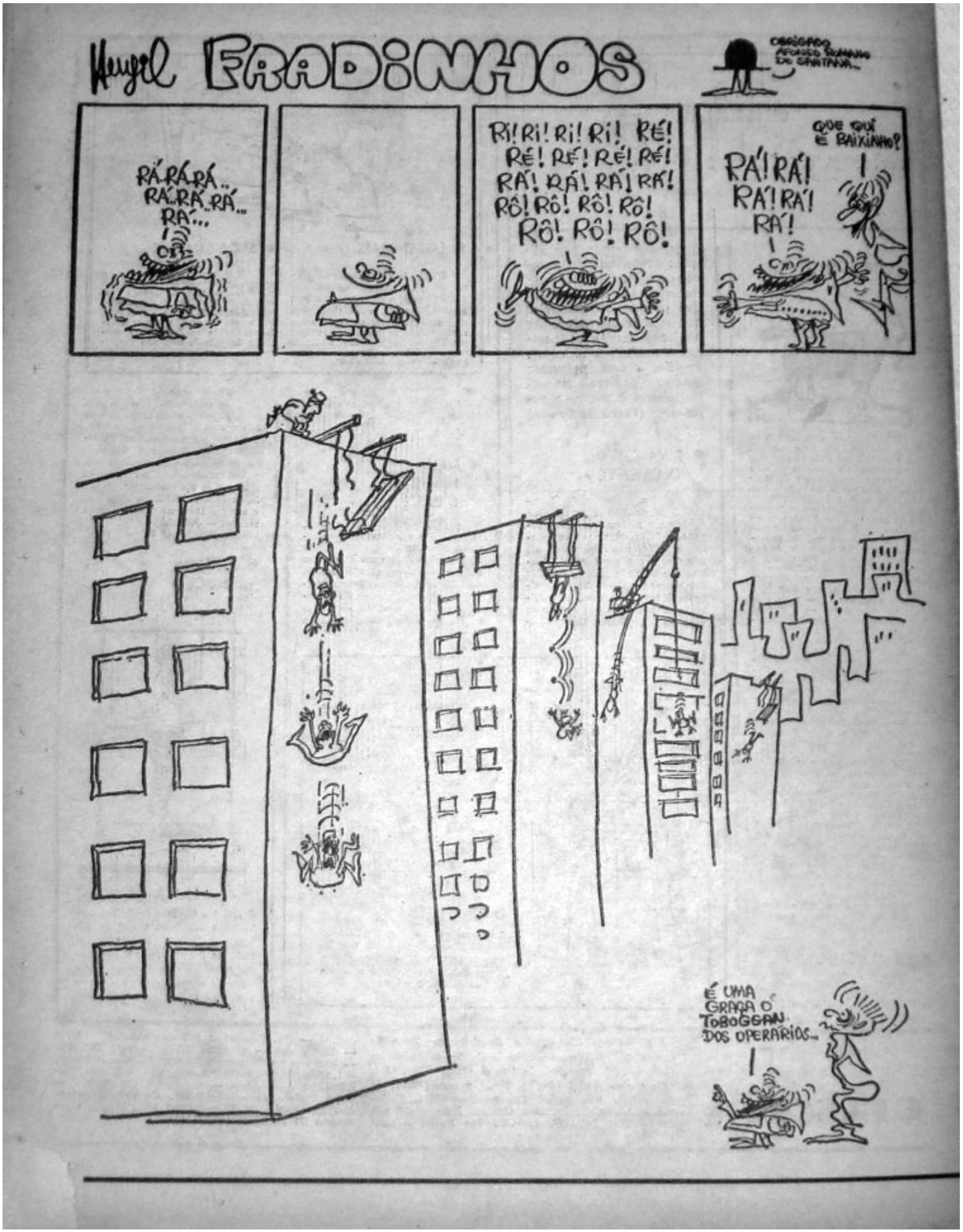
NUCO, PARDOCA

CAÍSPITÊ*

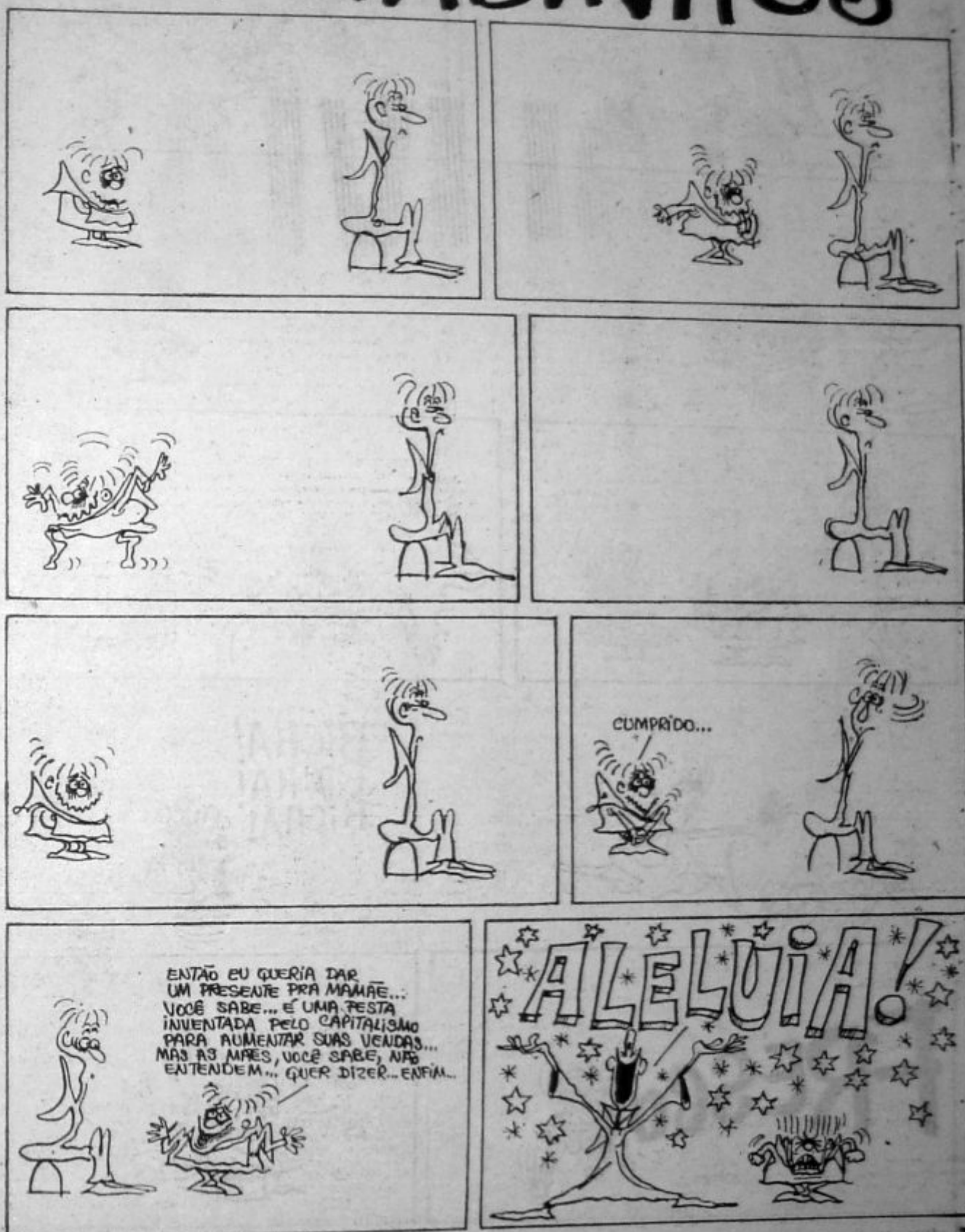
*NÃO SABEMOS O QUE SIGNIFICA. CONVÉM EVITAR SEU USO, POIS PODE SER PALAVRÃO.

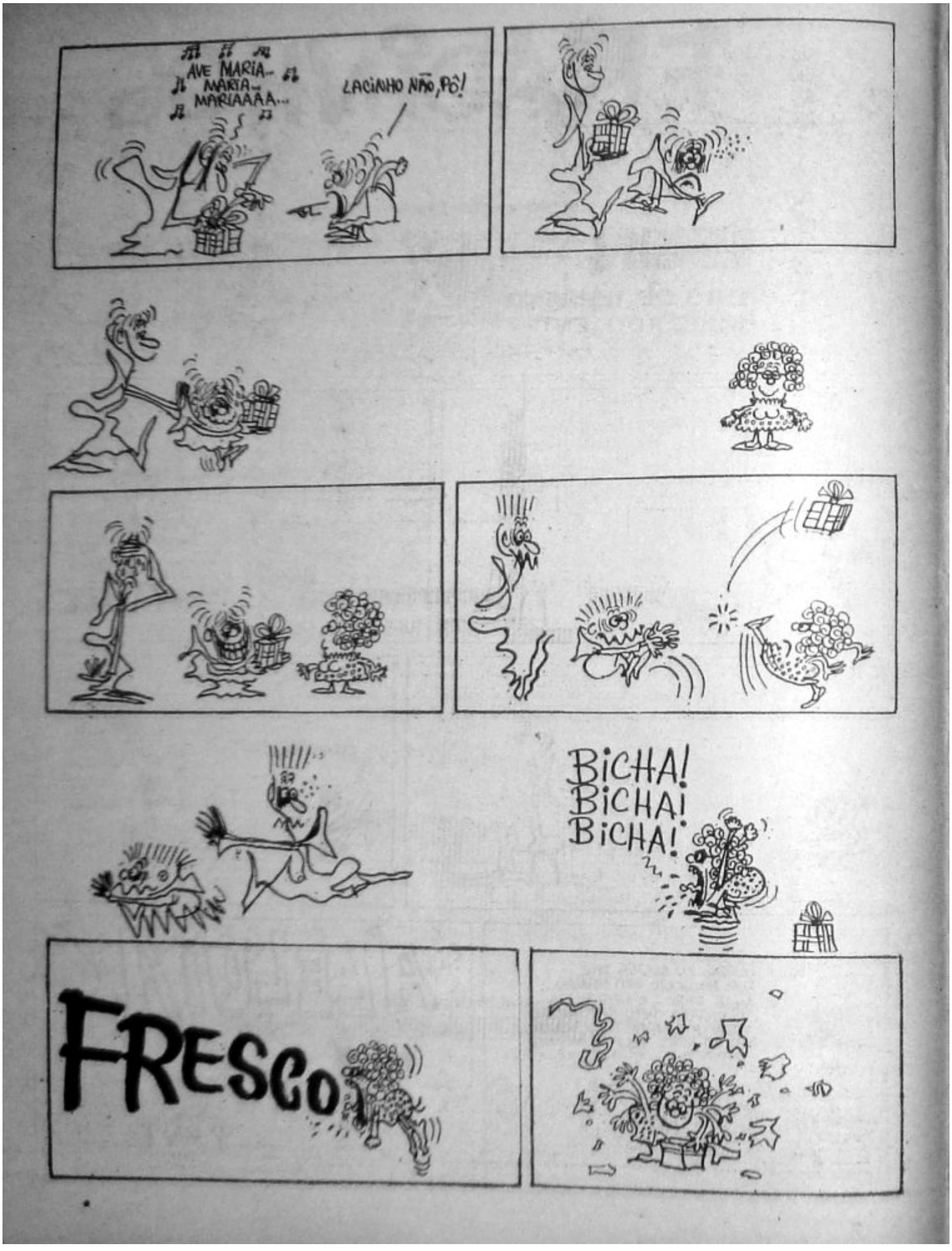
VOCÊ? COMO VAI?
EU VOU BEM, OBRIGADO.
E COMO VAI A FAMÍLIA?
VOCÊ NÃO SOUBE, NÃO? NÃO TE INFORMARAM?
TEM UM PESSOAL AÍ QUERENDO DESTRUIR ELA!
Ziraldo

ANEXO 51


Hengel
FRADINHOS
OBRIGADO AFONSO ROMANO DE SANTANA...
RÁ RÁ RÁ... RÁ RÁ RÁ... RÁ...
RI! RI! RI! RI! RÉ! RÉ! RÉ! RÉ! RÉ! RÁ! RÁ! RÁ! RÁ! RÔ! RÔ! RÔ! RÔ! RÔ! RÔ! RÔ!
QUE QUI É BAIXINHO?
RÁ! RÁ! RÁ! RÁ! RÁ!
É UMA GRAÇA O TOBOGGAN DOS OPERÁRIOS...

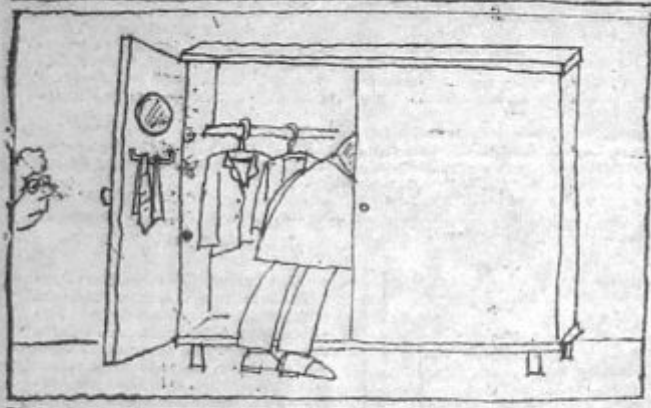
Hergé. FRADINHOS

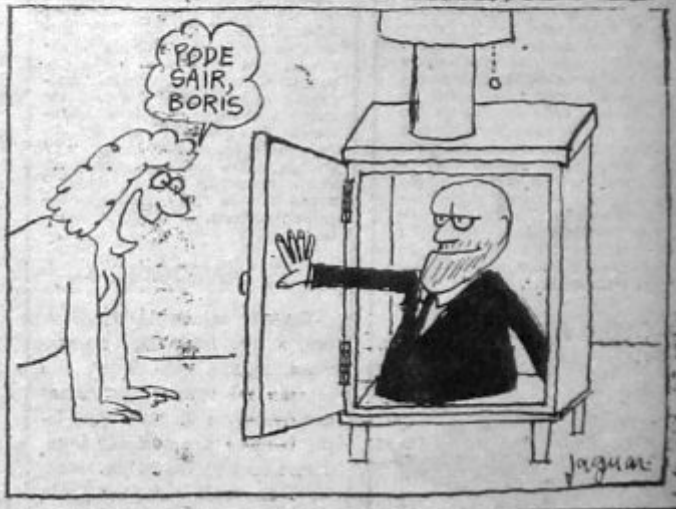



AVE MARIA-
MARIA-
MARIAAAA...
LACINHO NÃO, PÔ!
BICHA!
BICHA!
BICHA!
FRESCO

SIGMUND

Jaguar





TIRAGEM COMPROVADA :

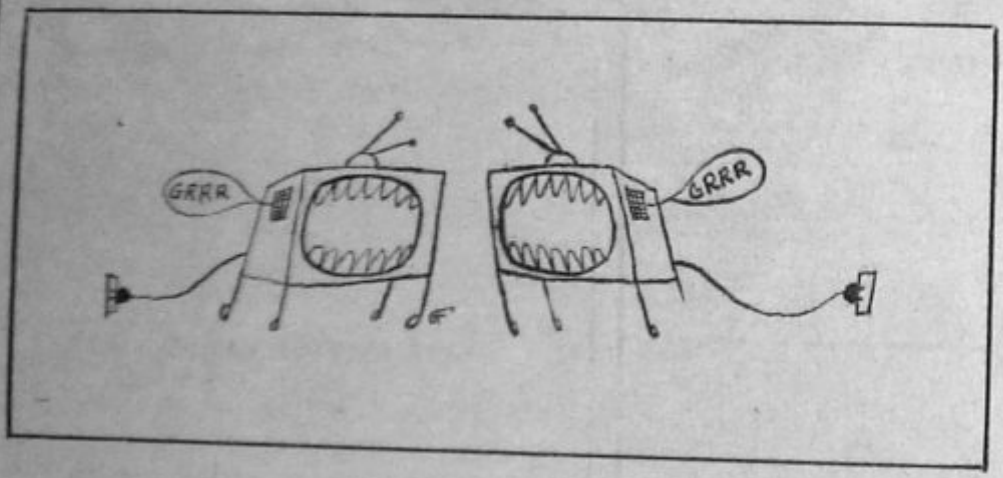
225.000 exemplares

O PASQUIM

Expediente — Conselho de Redação: Tarso de Castro (Editor), Sérgio Jaguaribe (Editor de humor), Sérgio Cabral (Editor de texto), Paulo Garcez (Editor de fotografia), José Grossi (Diretor-Comercial). Redação e Administração: Rua Clarisse Índio do Brasil, 32 — Tel.: 226-4764. Rio-GB. Diretor-Responsável: Murilo P. Reis. São Paulo (representantes): Rua João Adolfo, 118-3.º andar, tels.: 35-7958 e 32-9438. Impresso no Correio da Manhã, Av. Gomes Freire, 471. Distribuição exclusiva para todo o Brasil: Distribuidora Abril Ltda. — R. Emílio Goeldi, 575 — Caixa Postal, 945 — São Paulo. Exemplares atrasados: São Paulo: R. Brigadeiro Tobias, 773 — Guanabara: R. Sacadura Cabral, 141.

EDU LÔBO

Duas guerrinhas menores



1

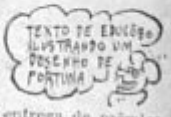
Vai televisão daqui. Se entre a zona de tudo o que a pirralhada começa a ligar — Johnny Carson do canal 4, vamos Merv Griffin do 2, vamos Dick Cavett do 7. São três os entrevistadores, que trabalham muito duro por semana e que podem chegar a ser tão famosos quanto filmetes e tão conhecidos quanto um dos chefes da Cosa Nostra.

Dos três, o Carson é o mais velho e o mais popular. Ainda é o dono do horário (tem o seu programa desde 62) e é considerado o superchefe da classe média americana, que o mesmo tão elogiado com as bonras de um presidente, na base do tapete vermelho, banda e discursos. Há pouco a revista **Life** lhe dedicou uma reportagem grande e generosa, aumentando a sua lotinha viagem ao Texas, alugando o seu Boeing e contabilizando o seu currículo e prestígio. Carson é uma treminha vedete, sabe bem disso, e não hesita em derrubar um seu entrevistado, pra que a Ieima possa subir mais pro lado de sua sardinha. E é essa sardinha que a turma de casa tem que misturar com os seus **tividinners**, se escolher o 4.

Se escolher o 2, vai topar com Merv Griffin, que entra sempre correndo no palco, lá vem toca um piano meio WC e é, por enquanto, menos vedete e mais boa-praça; uma simpatia treinada mas que deixa o pessoal entrevistado fumando e pirando menos. Griffin começou há uns meses e o seu canal bolou um tipo de publicidade meio **O PASQUIM** com grandes outdoors nas ruas trazendo tão grandes quanto os de Lennon & Yoko que diziam: Don't go to bed without Merv.

O Cavett é o mais novo e só sabe é que entrou no páreo, substituindo Joe Hislop. Segundo as revistas especializadas, daqui a algum tempo, Cavett será o grande adversário de Carson. Falam muito no seu QI. Anda QI, astrologia e sexo são os principais assuntos da Middle America.

Pro meu gôsto o melhor de todos é um fora de série, de um outro horário menos badalado, David Frost é o nome, está claro que é inglês e o seu programa de menos risadas interessa muito mais. Porque o que é realmente chato nesse tipo de programa é o compromisso com a piada; mesmo que a vítima não queira, acaba contando uma estória comprida que aconteceu no jardim de sua casa, quando a sua sogra caiu da nogueira e quebrou o buzanfã. Geralmente explodem as palmas e isso acaba sendo mais importante do que a razão real de sua visita ao programa. Poucos são os que conseguem vencer o sistema e dizer alguma coisa; um dêles foi o Burt Lancaster, o Bradley; o outro foi Rod Steiger que falou de cinema e tempo todo e que, conseqüentemente, fêz a metade da espuma que mexeria.



2

A entrega de prêmios da Academia de Cinema, a festa do Oscar, está programada pra abril e desde já as revistas começam a publicar as prévias e os palpites.

Fala-se em Jane Fonda (They Shoot Horses, don't They?), Liza Minnelli, que está uma graça no "The Sterile Cuckoo", Natalie Wood (Bob & Carol & Ted & Alice), Maggie Smith (The Prime of Miss Jean Brodie), Barbra Streisand (Hello Dolly) e Mia Farrow (John and Mary).

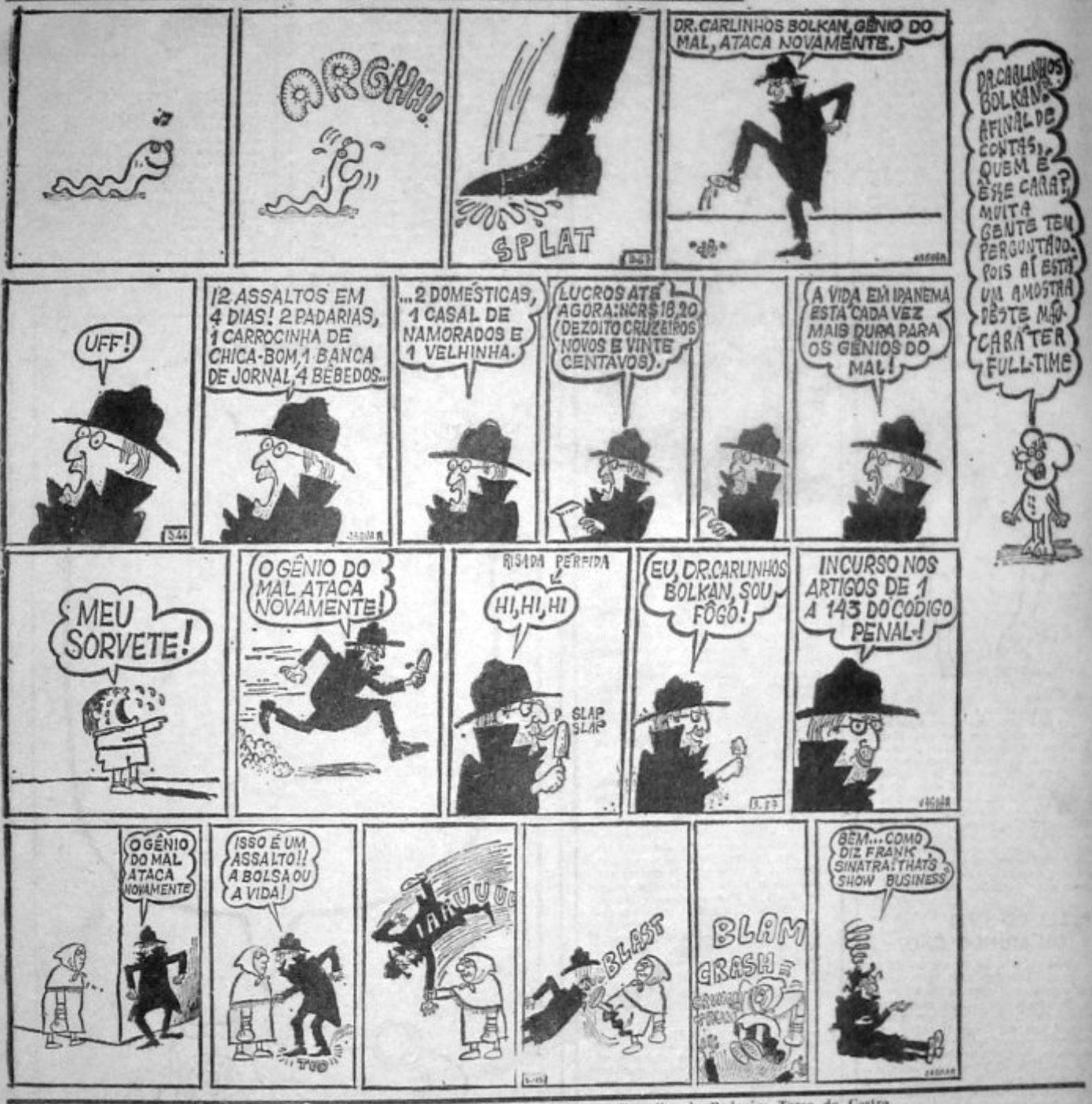
Uns levam Dustin Hoffman de barbada, pelo Midnight Cowboy. E os outros dividem suas opiniões entre John Voight (Midnight Cowboy), Antony Quin (A Dream of Kings), Peter O'Toole (Goodbye Mr. Chips), John Wayne (True Grit), Robert Redford (Downhill Racer) e Paul Newman (Butch Cassidy). O prêmio do melhor filme, apesar do enorme sucesso de crítica e de público que tiveram o Easy Rider e o Midnight Cowboy, bem que pode ser dado ao xarope "Hello Dolly" — já que a Fox, segundo um crítico daqui, vai forçar a barra danadamente, e ao que parece, nenhuma outra companhia pode ser páreo pra ela, nessa briga por baixo do pano.

Quanto à música talvez Michel Legrand consiga faturar um bi, com seu tema para o filme de Richard Brooks, "Happy Ending". Burt Bacharach vem forte com o seu "Raindrops Keep Falling on my Head", que já é hit e o Mancini pode conseguir alguma coisa com a música que fêz para "Gaily, Gaily".

Infelizmente, o tema de Johnny Mandel para "Cold Day in the Park" está fora da partida, porque aparecia sem letra no filme. E' das músicas mais bonitas que já ouvi, com aquêle clima paradão que é a marca registrada de Mandel. Quem tiver a chance de importar o último disco de Quincy Jones (Walking in Space), procure ouvir êsse tema: o nome é "I Never Told You", o arranjo do Quincy é um banho e ainda tem um solo sensacional de harmônica, por Tocts Thielemans.

SIGMUND

Jaguar



TIRAGEM COMPROVADA:

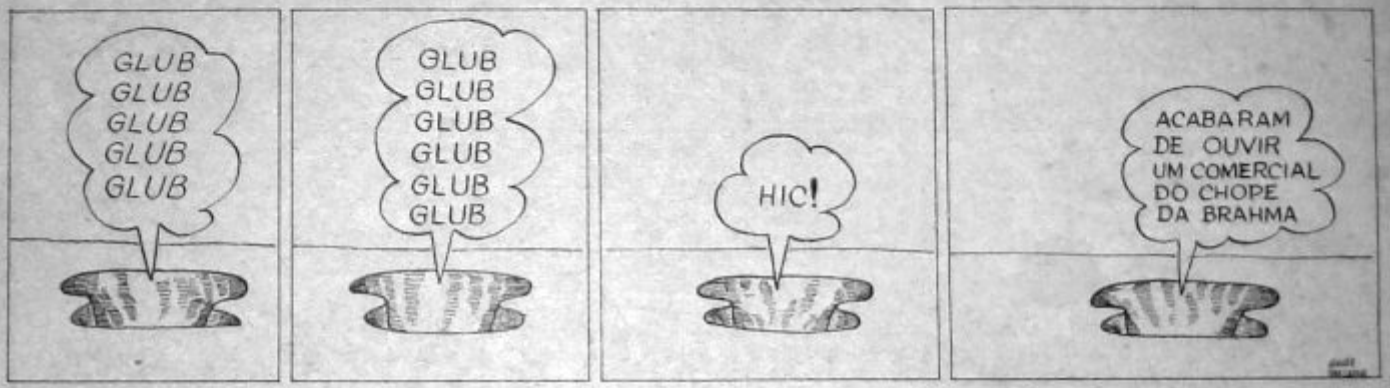
225.000 exemplares

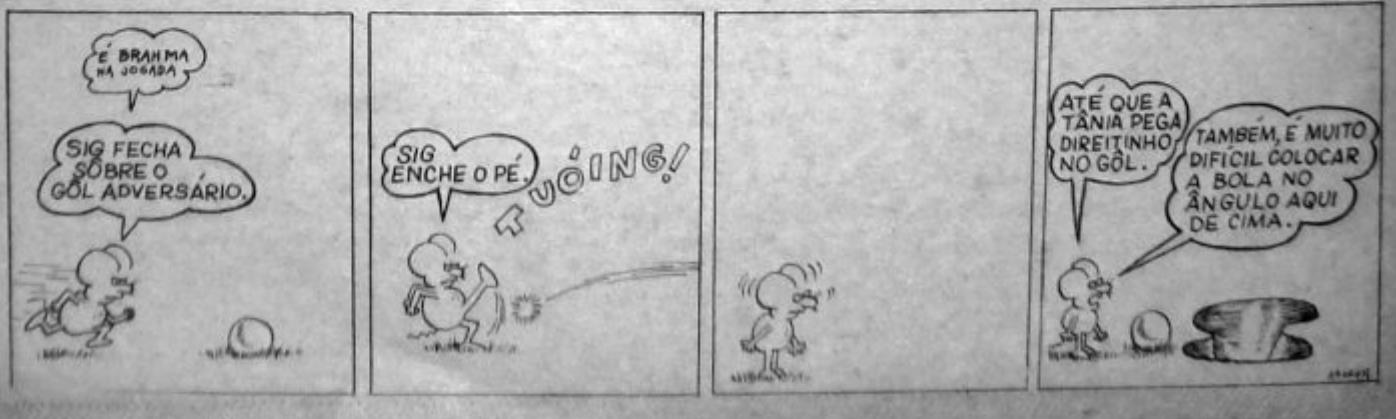
O PASQUIM

Expediente — Conselho de Redação: Tarso de Castro (Editor), Sérgio Jaguaribe (Editor de humor), Sérgio Cabral (Editor de texto), Paulo Garcez (Editor de fotografia), José Grossi (Diretor-Comercial). Redação e Administração: Rua Clarisse Índio do Brasil, 32 — Tel.: 226-4764, Rio-GB. Diretor-Responsável: Murillo P. Reis, São Paulo (representantes): Rua João Adolfo, 118-3.º andar, tels.: 35-7958 e 32-9438. Impresso no Correio da Manhã, Av. Gomes Freire, 471. Distribuição exclusiva para toda o Brasil: Distribuidora Abril Ltda. — R. Emílio Goeldi, 575 — Caixa Postal, 945 — São Paulo. Exemplares atrasados: São Paulo: R. Brigadeiro Tobias, 773 — Guanabara: R. Sacadura Cabral, 141.

OS CHOPNICS

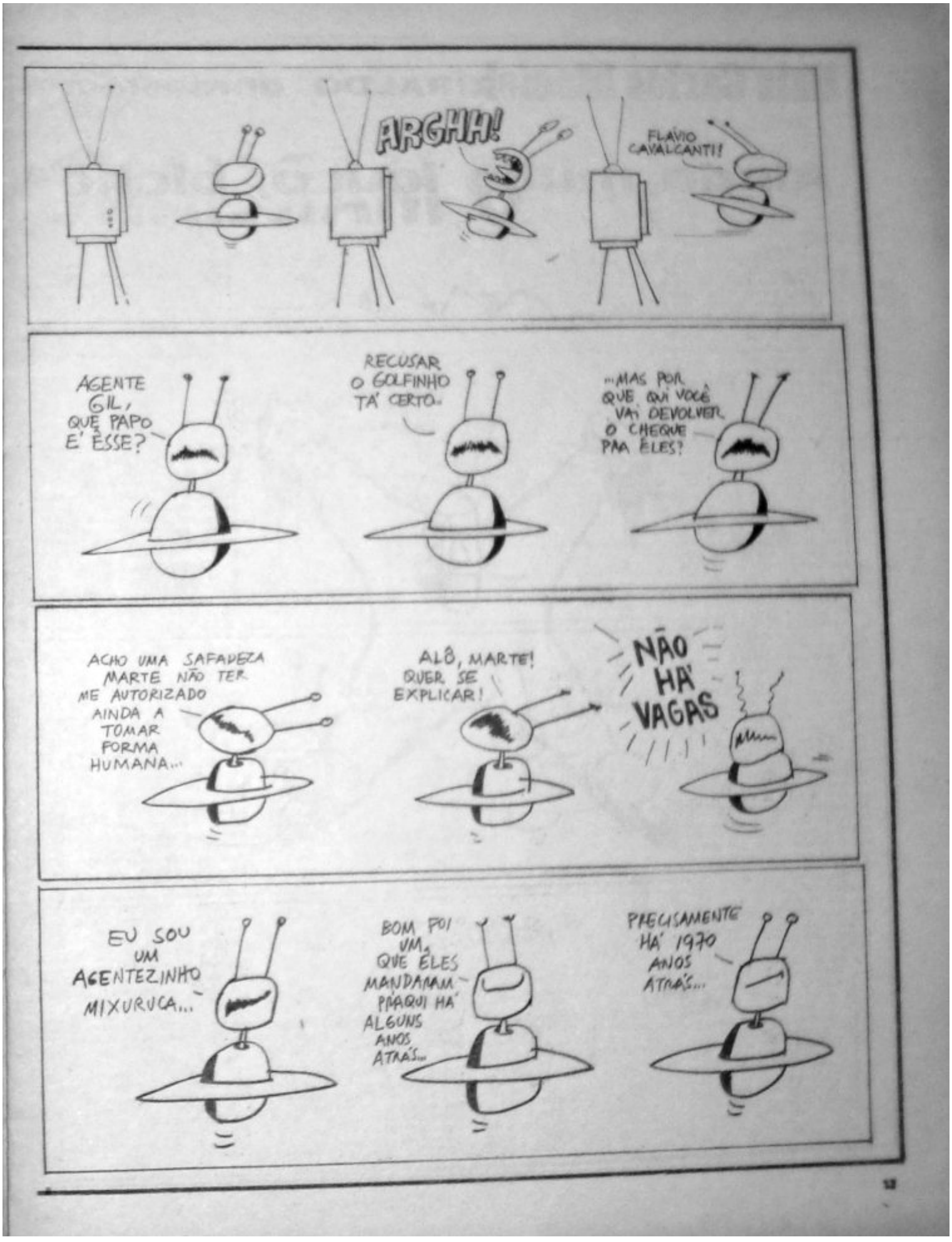
Jaguar.





ZIRALDO apresenta:

O MARCIANO


ARGHA!
FLÁVIO CAVALCANTI!
AGENTE GIL, QUE PAPO É ESSE?
RECUSAR O GOLFINHO TÁ CERTO.
...MAS POR QUE QUI VOCÊ VAI DEVOLVER O CHEQUE PRA ELES?
ACHO UMA SAFADEZA MARTE NÃO TER ME AUTORIZADO AINDA A TOMAR FORMA HUMANA...
ALÔ, MARTE! QUER SE EXPLICAR!
NÃO HÁ VAGAS
EU SOU UM AGENTEZINHO MIXURUCA...
BOM FOI UM, QUE ELES MANDARAM PRÁQUI HÁ ALGUNS ANOS ATRÁS...
PRECISAMENTE HÁ 1970 ANOS ATRÁS...

GAL

(O TÍTULO É APENAS GAL)

Chico Buarque de Holanda

1º aniversário

Outro dia completei um ano de Roma. Triste aniversário, um frio de cão. A cidade chuvosa e sem assunto, igual a quando cheguei e com um Vinicius a menos. Os amigos italianos só pensam em San Remo. Glauber Rocha, que, felizmente, nada tem com San Remo, está montando um leão de sete cabeças que não quero incomodar. Os jornais têm omitido os fatos brasileiros, com exceção do milésimo gol, e do Apolo 12. Enfim, a gente acaba aqui isolado, apavorado com a idéia de virar estrangeiro. Nisso aparece Jorge Ben e o Trio Mocotó, vindo do "Midem" de Cannes e já de saída para São Paulo. E' o tempo de jantarmos juntos, o que me dá muita alegria, apesar de Nereu Mocotó misturar água com açúcar no vinho italiano.

Jorge Ben, que eu praticamente só conhecia de samba, é a cara de seus sambas. Pertence a outro mundo, outro critério. Só êle tem direito a cantar uma mulher de nome Domingas. Pode dizer tranqüilamente que "é olímpica a sua beleza" ou que "sambaby, eu sou um menino de mentalidade mediana". Pode até, imaginem só, afirmar que é Flamengo sem arriscar vexame. Um conhecido meu andou tentando julgar friamente os versos de "Domingas", "País Tropical", "Crioula", "Silva Leneira", etc. Isso de julgar samba friamente é como extrair raiz quadrada com excessivo calor humano, quase sempre dá errado. Mas Jorge e seus Mocotós partiram depressa sem explicar direito como foi o negócio lá em Cannes, no festival do "Midem". Agora cá está o jornal italiano que não me deixa nem exagerar. "O Pranto de Jorge Ben" é a manchete.

"Não é sempre que a gente vê — diz o jornal — um grande negro de calças escarlates chorar tão desconsoladamente como chorava esta noite o cantor brasileiro. Seus próprios acompanhantes pareciam preocupados, embora continuassem sorrindo ao público para tranqüilizá-lo. Jorge Ben chorava sobretudo com o nariz que se lhe dilatou e inchou ..." e vai por aí afora. O enorme sucesso de sua música, para o jornalista europeu, é de menos, estava previsto. Inédito é a sinceridade, a ingenuidade de Jorge chorando, enquanto sua cotação subia tantos pontos e seu nome era cogitado, cochichado, pechinchado, revendido e valorizado no mercado internacional do disco. O que parece melancólico, mas é ótimo, é' de morrer de rir. E' de mandá o piá, pegá o tutu, comprá outro fu, machucá as escô e beliscá o mocotó das criô do pa tropi.

Mudando de pato pra ganso, deixa dizer que recebi do Brasil um caderno escolar da "Coleção Pra Frente" com minha fotografia sorridente na capa. Até muito bem. Aproveito inclusive para agradecer ao lay-outer que teve a delicadeza de me limpar a nicotina dos dentes. O diabo é a contracapa, onde resolveram imprimir e atribuir a meu nome uma espécie de poema intitulado "Jovem Estudante". A honestidade profissional obriga-me a confessar que não sou autor de tal obra. Eu não poderia, não seria capaz. Portanto, peço desculpas ao jovem estudante, mas nunca me passou pela cabeça exortá-lo a "amar até mesmo os souhos, acordado", ou a "nutrir na alma uma vontade de enorme de vencer". Peço, enfim, o perdão do poeta, o autor verdadeiro, que tão humildemente sacrificou seu nome em meu favor.

CHICO

CHACRINHA

Tarso de Castro — Quantas pessoas trabalham em seus programas?

CHACRINHA — Bom. Eu tenho três programas: a Buzina do Chacrinha e a Discoteca do Chacrinha, os dois em Rio e São Paulo, sendo que a Discoteca passa direta do Rio para São Paulo e a Buzina é feita aqui e em São Paulo. São três programas, então. Dá uma média de, mais ou menos, umas trinta pessoas. De vinte a trinta pessoas. São pessoas que trabalham para fazer programa, não pessoas que tomam parte no programa, isto é, sem contar bailarinas, orquestra, maestro, etc. Quer dizer: só gente que produz o programa.

Tarso — Quanto o programa gasta para ir ao ar?

CHACRINHA — Eu vou explicar a você. Eu não sei batata pelo seguinte: tem a minha parte e tem a parte da TV-Globo. Se você me perguntar quanto gasta de cachê a Discoteca, eu sei: gasta uma média de oito até dez milhões, por programa. Prêmio, cachê de artista, tudo. Agora, menos a orquestra, menos os arranjos, menos tudo que a TV-Globo dá. Cachê, eu pago uma parte; a TV-Globo paga outra parte. O patrocinador não paga: paga à TV-Globo e a TV-Globo paga a mim. O meu contrato com a TV-Globo é que ela me paga um X e o que passar daquele X quem paga sou eu. Entende?

Sérgio Cabral — Há muita especulação sôbre o assunto: afinal, quanto você ganha na televisão?

CHACRINHA — Eu gosto que digam que eu sou o que ganho mais na televisão mas, honestamente, eu sou o que ganho menos. Porque eu faço quatro programas. Eu represento quatro pessoas em cada programa: então, são dezessete pessoas. Um programa de televisão tem de ter um diretor, um produtor, um cara que escreve e animador do programa. Então, eu sou os quatro caras. Então vamos supor: um animador X ganha trinta milhões. Mas êle ganha trinta milhões pra chegar na hora e fazer o programa. Só existe no rádio e na televisão brasileira e do mundo um cara que faz quatro programas por semana que sou eu. Não existe mais ninguém que faça. Eu, para fazer quatro programas, tenho de ter uma equipe de trinta pessoas. Tem umas cinco ou seis da Globo e o resto é por minha conta. Pois jamais se conceberia que um cara sòzinho fizesse quatro programas. O Chico Anísio que é considerado a maior comicidade do mundo não faz nenhum, quanto mais quatro. O Chico poderá fazer quatro se tiver uma equipe. Sòzinho, não faz não. Aí, para fazer quatro, eu tenho de gastar dinheiro. Quando eu estou em São Paulo, tem uma equipe aqui funcionando; quando eu estou aqui, tem uma equipe em São Paulo funcionando. Logicamente, eu não sou o maior salário da televisão. Em números, eu ganho cento e oitenta milhões por mês. Mas eu gasto uma grande parte disso para poder fazer os programas, se passo que um animador X ganha trinta, quarenta milhões pra fazer um programa. No fim, êle vai ganhar tanto quanto eu. E faz teatro, faz cinema, vai pro Ceará, vai pra Natal, pro Rio Grande do Sul, compõe, faz anúncio, faz todo. Eu não faço nada: só faço quatro programas de televisão. Então, lògicamente quando se fala com espanto "Chacrinha ganha tanto", tem de olhar também o lado do trabalho que eu faço. E ainda faço a seção na Última Hora, onde ganho mais a projeção, que o jornal me dá, não é verdade? E tôda têrça-feira, ainda gravo na Rádio Globo de uma às cinco da tarde, porque eu faço um programa diário na Globo, à tarde, das 13 às 14 horas e outro, à noite, de uma às duas.

Tarso — Como é a sua semana, qual é a rotina de sua vida?

CHACRINHA — Vamos ver: segunda-feira, eu acordo entre as dez e meia, onze horas da manhã. Leio tudo que é jornal e faço anotações para a coluna da Última Hora. Aí, já telefonei, já falei com meu pessoal todo e às duas horas, eu almoço. As três e meia, quatro horas, vou pra televisão. Volto de lá oito e meia, nove horas da noite. Na televisão, eu já preparei o programa da outra quarta-feira. Os meus programas são feitos com quinze dias de antecedência. E já estou cuidando agora de fazer até programas para o carnaval. Bem: venho pra casa e janto. Aí eu vou dar um passeio com minha senhora ou fico em casa discutindo, telefonando pra um ou pra outro, êsse troço todo. Normalmente, eu não durmo antes das duas horas da manhã. Na têrça-feira, acordo à mesma hora, tomo banho, escrevo, leio etc., almoço e chego na Rádio Globo à uma hora da tarde. Gravo até as cinco horas. Saio de lá e vou para a televisão e fico até as nove horas. Amanhã, por exemplo, vou jantar com o pessoal da Philips. Termino de jantar, à meia-noite, e vou pra casa. Na quarta-feira, é dia do meu programa. Dou telefonema, leio jornal, etc., providencio tudo e vou à praia, almoço às duas e descanso ali na rêde até as quatro horas. Aí vou pra televisão. Saio da televisão, normalmente, às onze e meia da noite. Aí vou jantar com o pessoal que trabalha comigo e discutir o programa, se foi bom ou não, se prestou, etc., para tomar tôdas as medidas sôbre os erros, o que funcionou, o que não funcionou, tudo tem de ser resolvido naquela hora, naquele instante. Na quinta-feira, acordo dou meus telefonemas, vejo o IBOPE que deu no meu programa e vou na televisão. Volto pra casa, janto e vou dar outro passeio. Sexta-feira, eu vou pra São Paulo pra fazer a Buzina no sábado, de oito horas, oito e meia, até onze, onze e quinze da noite. Acabo o programa e pego um táxi-aéreo à meia-noite.

Tarso — Você se dá bem com avião, é?

CHACRINHA — Sou obrigado a dar, não é? É o jeito. Tenho mêdo, mas a necessidade supera o mêdo. Bom: chego aqui duas e meia, três horas, janto e vou dormir. Acordo e vou na praia ou vou na sauna, sendo que em São Paulo eu vou na missa no sábado. Pra não ir à missa no domingo que eu durmo até mais tarde, já vou no sábado. Bem: domingo, almoço às duas horas, deito na rêde até quatro e meia, cinco horas e vou pra televisão. Faço o programa, acaba às dez horas e aí recomeça todo mundo outra vez, pra tirar os

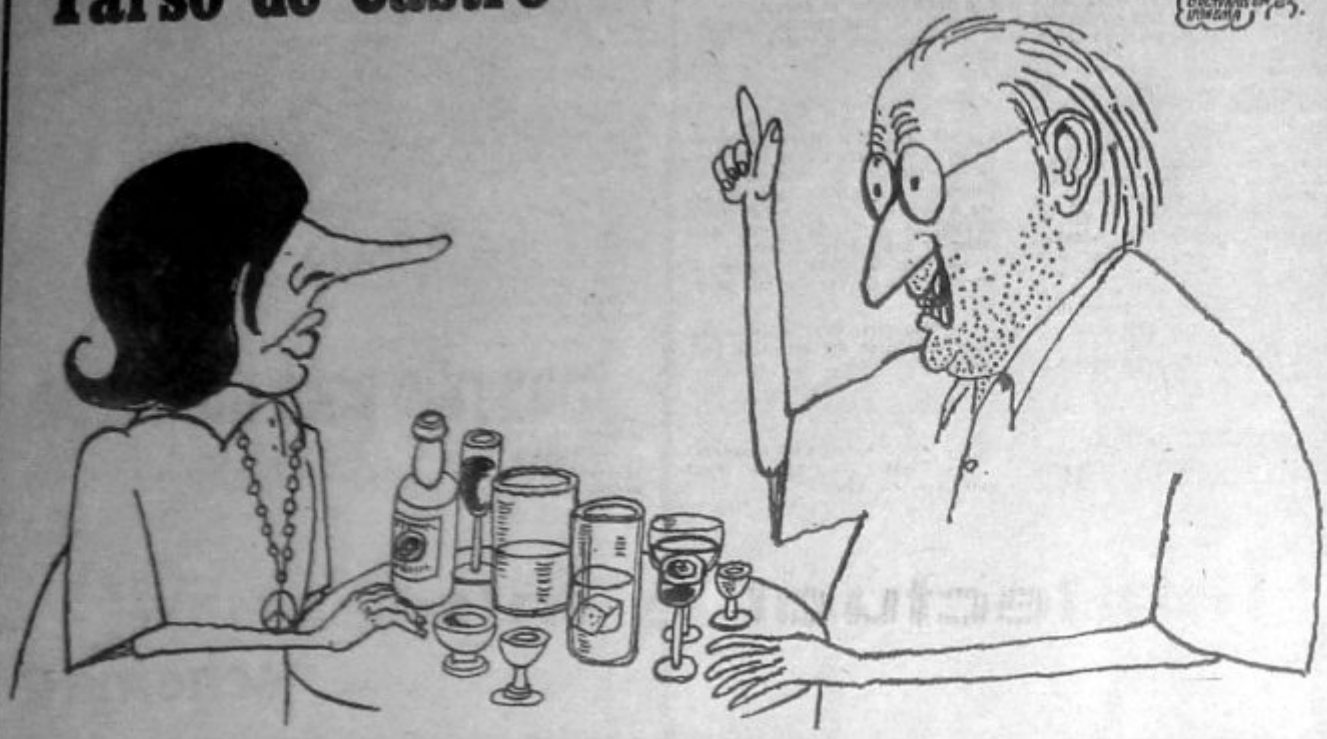
Quando eu estava preparando meu segundo LP (aquêle para o qual Rogério Duarte fêz uma capa com mulher e dragão e retrato oval), escrevi um texto prafrantex para a contracapa. Durante o período de gravações, recebi em São Paulo a visita de Fernando Lôbo (autor de **Chuvas de Verão**, música que vim a gravar algum tempo depois na cidade do Salvador, onde gozei grilado quatro meses de confinamento). Era uma visita profissional; êle vinha buscar o texto da contracapa e marcou, pelo telefone, um encontro no Patachou pedindo que eu o levasse. Eu disse OK mas não achei o texto na hora de sair nem nunca mais. À mesa do restaurante, eu informei Fernando da perda e êle me informou da necessidade de voltar na manhã seguinte para o Rio com tudo pronto para imprimir a contracapa: caso contrário o disco atrasaria um mês. Como eu preferia que o disco saísse pêssimo do que atrasado, concordei em aceitar o papel e a caneta que êle me oferecia enquanto me ameaçava com a terrível informação. Reescrevi ali mesmo o babado todo que eu pensava ter esquecido. Enquanto eu trabalhava, as pessoas conversavam. Inclusive [illegible] gostaria de fazer", eu ia tentando lembrar, "uma canção de protestos de estima e consideração, mas esta língua portuguêsa me deixa louco", eu escrevi e imediatamente percebi que não tinha escrito "rouco" como da primeira versão. Cortei "louco" e escrevi "rouco" em seguida. Não sei se foi isso que deu a Fernando a idéia de reproduzir me manuscrito na contracapa do disco ou se êle já havia falado nisso antes. Só sei que concordei com essa idéia para não dificultar as coisas: na época eu teria preferido que o texto saísse datilografado; algum tempo depois eu preferiria impresso mesmo; hoje, não sei. De qualquer forma, eu gostava da piada. Não tanto da que resultou do êrro, mas da piada original. Por nada: apenas porque dizer que a língua portuguêsa me deixa rouco era verdade, enquanto que dizer que a mesma me deixa louco dava a impressão de que eu tinha em mente ressaltar mais uma vez o fato de nós falarmos e escrevermos numa língua não exportável. Quando, na verdade, eu não estava sentindo nada disso. Pelo contrário: estava alegríssimo, compondo desbragadamente, sem sonhar com exportação.

Hoje, vivendo na Inglaterra e escrevendo em inglês, tudo isso me parece mais engraçado. A língua inglêsa me deixa louco. Simone Weil escreveu que, para um crente, é tão perigoso mudar de religião quanto para um escritor, mudar de língua. Eu não tenho nada com isso que eu não sou escritor: eu sou cantor de rádio.

Mas é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver e, quando escrevo em inglês, não faço senão brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas idéias e bossas que eu trouxe da minha experiência na **native tongue**. Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever essas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que é que elas dizem. Talvez em outro lugar essa curiosidade já tivesse sido satisfeita, mas na Inglaterra é fogo porque os inglêses não falam. Quando eu mostro algumas dessas músicas que eu estou fazendo agora a um amigo inglês, êle ou diz que é **fantastic** e fica em silêncio ou fica em silêncio de vez. De forma que, até hoje, eu não conheço direito minhas novas músicas. Mas assim mesmo subi no palco do Royal Festival Hall para cantá-las. Nunca estive tão calmo e displicente num palco: não me sentia responsável por coisa nenhuma, nem sequer sabia direito o que estava dizendo. Foi superbacana. Um sarrete. Era o avêsso do **show** de despedida que nos foi permitido fazer no Teatro Castro Alves, onde todo o mundo sabia de tudo. Aqui ninguém sabia de nada: Gil estava cantando e tocando genialmente seu violão enquanto eu tomava coca-cola um pouquinho, dançava um pouquinho. Ficamos no palco uma hora cantando aquêles negócios e os inglêses na platéia ouvindo aquêles negócios. Para mim alguma coisa, não tudo, alguma coisa se traduziu (muito pouco na verdade: apenas vi que aquilo era o avêsso do **show** do Castro Alves) quando eu cantei **Asa Branca**, a única canção que eu cantei na última flor do Lácio. Só posso dizer que tentei fazê-lo da maneira mais inculta e mais bela possível.

Caetano

Tarso de Castro



DIREITO LETRAS BIBLIOTECONOMIA S. SOCIAL COMUNICAÇÃO
PSICOLOGIA MATEMÁTICA FÍSICA QUÍMICA ECONOMIA HISTÓRIA
GEOGRAFIA SOCIOLOGIA HISTÓRIA NATURAL NUTRIÇÃO

CURSO DIPLOMADOS

Convênios
Rua Mariz e Barros, 382
Tel.: 228-8645

PROGRAMADOR (A) — BARRA 360
BOLSAS DE ESTUDO
Curso Programação em computadores — IBM. As credenciais para as bolsas deverão ser apanhadas na secretaria do curso. Méier: Rua Tenente Cerqueira Leite, 15 — Sala 202. (Em frente à Estação do Méier)

VESTIBULARES:
RACIOCINE EM BLOCO
com os cobras do A.D.F.
Aprovamos 100% para UEG, NACIONAL, GAMA FILHO
CONVÊNIOS
As vagas para ECONOMIA, ADMINISTRAÇÃO E PSICOLOGIA estão quase esgotadas no turno da noite.
Rua Dias da Cruz, 69/sala 302 MÉIER

A COSA NOSTRA JÁ ESTÁ FUNCIONANDO

Peça agora pelo reembolso postal:
À COSA NOSTRA LTDA.
Rua Clarisse Índio do Brasil, 33
Botafogo — GB
Peça enviar-me hoje mesmo (assinale com um X):
☐ GRAVURAS EROTICAS DE PICASSO
☐ ATILA, VOCÊ É BÁRBARO DE JAGUAR
☐ OPÍNIÃO PESSOAL DE PAULO FRANCIS
Nome
Rua e número Cidade Estado

Como todo mundo está cansado de saber, Jaguar é um dos meus principais assessôres, de maneira que vive próximo de mim, sem mais nem menos. Na verdade, êle tem uma profunda e bastante explicável admiração por mim, coisa que o Paulo Francis não perdoa até hoje. De qualquer maneira, a segunda-feira é o dia que eu e Jaguar vamos ao cinema juntos, quando menos para estar por dentro dos papos de Ipanema, bairro de saudosa e expressiva memória. E, na última segunda-feira, fomos ao cinema, é claro, assistir a um filme genial (por êsse eu garanto: li, pelo menos, cinco páginas sôbre êle no *Cahiers du Cinema*, de um diretor genial, etc e tal. A saída, aquêle papo (quem está por dentro sabe que qualquer cineasta brasileiro que se preze vai à sessão das dez na segunda-feira) tranqüilo:

— O que é que você achou?

— Bem, tenho certas reservas. Mas, no conjunto, acho um caminho. E você?

— Ora, estou vendo o filme pela terceira vez. É um crescendo impressionante, especialmente quando sei não colocá-lo dentro do espaço e tempo, muito pelo contrário, dentro de sua sistemática própria.

— Talvez você tenha razão — admiti — mas creio que o diretor se perde numa certa medida isto é, a linha mestra se esgota.

— Seria uma opinião razoável — explicou-me o cineasta — se o filme tivesse a obrigação de uma linha. Não tendo, não é.

Bem, o papo à porta deve prosseguir num bar, a não ser para aquêles que têm algum compromisso — como era o meu caso. Portanto, antes de ir resolver meus problemas pessoais, levei Jaguar até o lugar do chope e não perdi tempo: no meio da viagem quis saber de sua opinião sincera.

— Olha — disse o Jaguar — você sabe, a gente tem que analisar...

— Não quero saber disso — reagiu. — O que me interessa realmente, de amigo para amigo, é o seguinte: o filme é bom ou é ruim?

Jaguar pensou um minuto e foi claro:

— Você não fala para ninguém?

— É claro — reagi. — Você sabe que sou túmulo.

— Pois nesse caso — confessou Jaguar — devo dizer que o filme é ruim.

Ora, a noite dá muitas voltas, especialmente dentro das garrafas de uísque, e por isso mesmo encontrei com Jaguar duas ou três horas depois, num dos botequins da vida.

— E daí? — saudei. — Tudo bem?

— Tudo. — Respondeu-me êle. — Aliás, estive pensando muito no filme, sabe? e cheguei a diversas conclusões: você lembra, por exemplo, aquela hora em que a mocinha se joga no chão e dorme?

— Lembro.

— Pois bem: Ela não está dormindo: está fugindo da sociedade.

— Mas como? — reagi. — Ela dorme profundamente e acorda cansada pela manhã, justamente por dormir no chão.

— Aí que está o seu engano — voltou Jaguar. — Ela não dorme e finge que acorda cansada. Na verdade, ela está voltando à realidade, consciente de que a fuga é impossível. Daí seu cansaço.

— Não é isso — berrei. — Ela aparenta cansaço, mas, um minuto depois, está lépida e fagueira, correndo pelas ruas da cidade...

— Justamente — voltou Jaguar, — Isto demonstra sua satisfação por estar disposta a enfrentar a vida. A alegria é sua manifestação — mor.

— Mas um minuto depois ela se suicida — argumentei.

— É por isso que o filme tem sentido — observou Jaguar. O ato do suicídio não é a morte do indivíduo mas sim o atestado de óbito de uma sociedade decadente.

De repente, impressionado com a mudança, resolvi perguntar:

— Escuta, Jaguar: Onde e com quem você estêve durante as horas em que estivemos separados?

— E por que você quer saber da minha vida? — saltou Jaguar.

— Porque me interessa — secretei.

— Ora... — engrolou êle — por aí...

— Mas com quem? — insisti.

— Bem, com o pessoal de cinema — encerrou êle. — E tem mais — berrou — não adianta querer me influenciar. O filme que nós assistimos hoje é genial e está acabado.

Intelectual é intelectual

CASE LOGO... ANTES QUE A NOBRE INSTITUIÇÃO ACABE!

PORQUE NA LOJA HOBJETO NÃO VENDEM MÓVEIS DO MEU ESTILO?

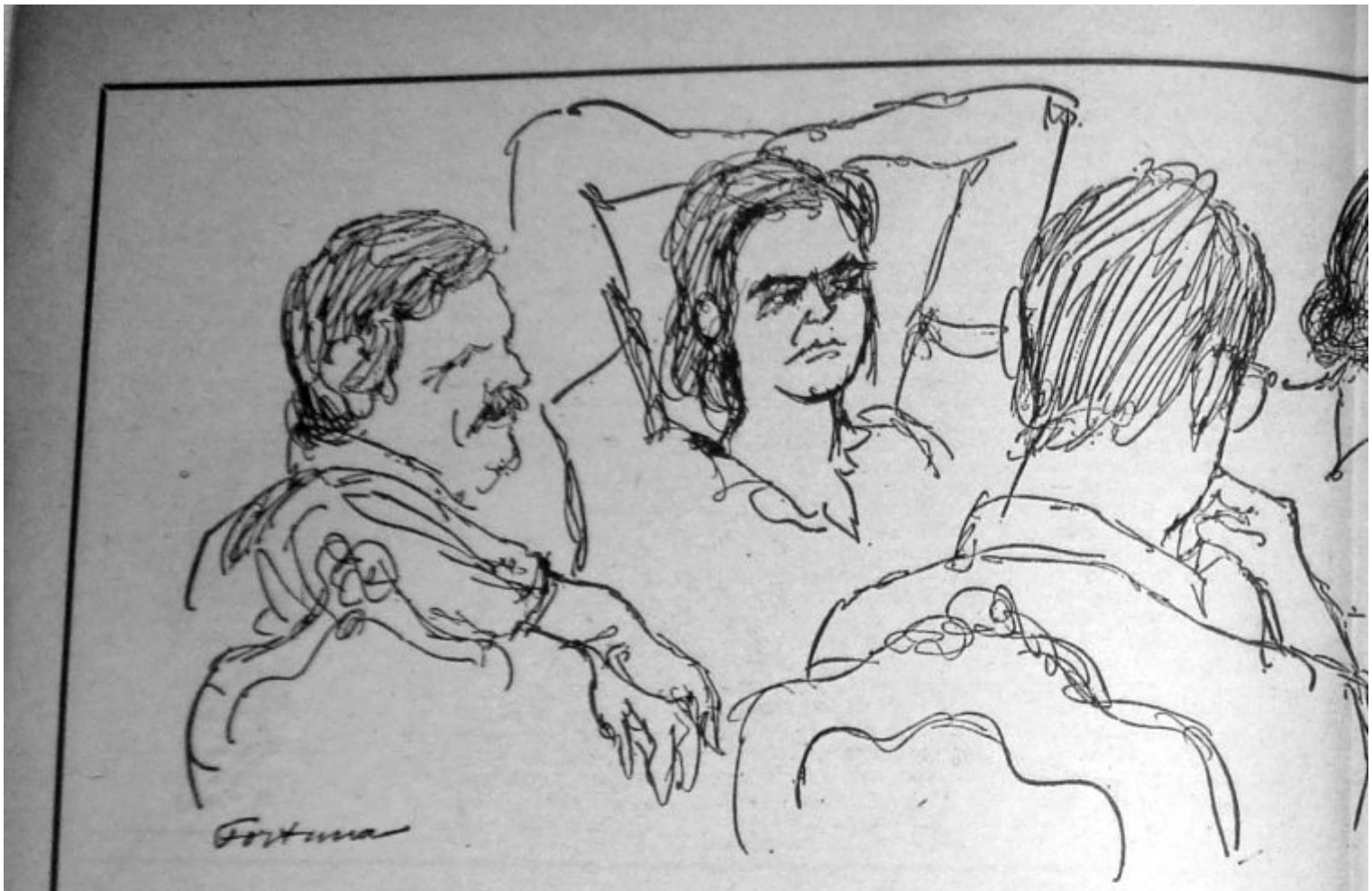
PORQUE VOCÊ É DEVAGAR, FAJUTO E CAFONA. E HOBJETO SÓ VENDE MÓVEIS FUNCIONAIS, INTELIGENTES E PRAFRENTEX.

HOBJETO tem os móveis.
E criou um planinho especial de vendas para o jovem casal que tem a inteligência maior do que o bôlso.

Colaboração HOBJETO
para a liga assistencial-pró-ajuda aos últimos noivos que ainda querem (argh) casar!

HOBJETO
o móvel inteligente

Rua Iguatemi, 960 - Tel. 80-8964
Rua Afonso Braz, 497 - Tel. 267-2176
São Paulo



YUST

TARSO DE CASTRO — Antes de mais nada eu quero fazer uma advertência. Negócio seguinte: eu luto muito bem, não sou vencido por ninguém, de maneira que eu posso fazer qualquer pergunta a você, Yustrich, e se você quiser tirar qualquer dúvida comigo a gente tira lá fora. Eu queria saber qual é o seu time. A gente estava falando do Vasco porque o Sérgio é dessa minoria vascaína, mas eu queria saber qual é realmente o seu time no Rio de Janeiro.

YUSTRICH — Pra ser sincero, eu sou profissional de futebol, mas se houvesse uma razão tôda especial pra que eu, por coração, fôsse adepto de um clube no Brasil, pela minha infância, pela minha juventude, pela minha carreira de profissional autêntico, seria o Flamengo. Eu sou militante das hostes do Flamengo desde 1928, é autênticamente uma trajetória. Fui infanto-juvenil, juvenil, terceiro time e depois profissional. Como profissional, eu joguei onze anos no Flamengo e tive mais seis anos de atividades em outras seções. Eu já fui escoteiro do Flamengo também. Por isso, se houvesse alguma razão para que eu me decidisse a ser adepto de algum clube, seria Flamengo.

TRICH

Flagrante do entrevero PASQUIM x Yustrich: sem a máquina, o fotógrafo Paulo Garcez; com as mãos na cabeça, o tentral Maciel; de costas, com um brilho maligno no canto dos óculos, Jaguar; empunhando o microfone, sem desmanchar, o homem de pulso, Tarso de Castro; do lado de lá do Yustrich, aporrinhado, o vaza-cino Sérgio Cabral; do lado de cá, com uma expressão provocativa nos cabelinhos da nuca, Ziraldo. O desenho é do Fortuna, mesmo.

Tarso — Você disse que sua filha lê O PASQUOM, mas que você não lê e não gosta. Como é que você pode não gostar se não lê?

YUSTRICH — Eu sou diferente dos jornalistas. Eu prefiro tomar conhecimento de causa pra depois fazer o meu conceito a respeito. Eu acho que o palavreado, a maneira, a forma de conduzir a idéia não está dentro da minha época. As vêzes tem coisas fortes demais, coisas que atacam a personalidade da pessoa. Eu fiz um juízo pelo que aconteceu comigo. Se comigo escreveram um artigo dizendo uma coisa absurda, inteiramente diferente do que eu realmente sou, eu acho que outros artigos, no caso, levariam a uma distorção da realidade. Essas coisas chocam a gente, sobretudo a um profissional que se considera honesto como eu me considero.

Tarso — Mas você já foi atacado por outros jornais e com inverdades, segundo você mesmo alega.

YUSTRICH — Sim, mas eu mantenho a mesma opinião.

Tarso — Quer dizer que nenhum jornal no Brasil presta?

YUSTRICH — Todos prestam para cada tipo de leitor.

Tarso — Você está dizendo que não lê O PASQUIM porque houve um artigo que colocava você de um ângulo errado. Ora, qualquer jornal dêsse País já colocou você de um ângulo errado, do seu ponto de vista. Então, você não lê nenhum jornal?

YUSTRICH — Está aí uma verdade. Eu raramente leio jornal. Agora é que eu tenho lido um pouco de jornal porque eu estou um pouco abstrato no meio do futebol carioca e há necessidade que a gente se componha dentro do meio. Mas em regra geral, eu não leio jornal, não ouço rádio, não vejo televisão porque eu tenho um senso de auto-crítica elevadíssimo, eu procuro me criticar e achar meus erros que são muitos. Eu costumo dizer que eu sou mais um mal necessário do que propriamente uma condição de trabalho tôda especial. Mas, voltando a O PASQUIM, eu não condeno nem desgosto do jornal com forma de circulação no meio que êle deve circular. Eu considero uma leitura desajustada para uma mentalidade igual a minha.

Tarso — Quer dizer que você acha ideal pra juventude?

YUSTRICH — Acho o ideal pra juventude. A minha filha já comentou vários artigos comigo, riscou, leu. Porque a minha filha, como vocês sabem, é uma môça com instrução. Esse detalhe da instrução que ela tem e que a juventude tem permite um alcance muito mais elevado do que eu possa alcançar, em face do ângulo de instrução que eu não tenho em relação a ela. E a essa juventude felizmente instruída que nós temos no Brasil.

Tarso — Ela estuda Psicologia?

YUSTRICH — E, ela estuda Psicologia. E por isso que eu considero a leitura d'O PASQUIM apropriada para uma camada onde realmente ela circula. Vocês sabem muito bem disso.

Tarso — A sua imagem pública é daquele cara violento, radical que empurra os jogadores pra frente, pra valer. Você é aquêle sujeito que corta cabelo e não sei o quê, embora eu ache que George Best, um dos melhores jogadores do mundo, não precisa cortar o cabelo pra ser bom jogador. Agora, a sua imagem de homem de casa ninguém sabe. Eu queria que você falasse da sua filha, desta coisa tôda.

YUSTRICH — Primeiro, eu vou dar uma explicação que eu acho racional. Eu, como vivo apregoando, acho que a melhor vida que a gente pode viver é uma vida livre. Se todos nós pudéssemos viver num clima de liberdade autêntica, cuja responsabilidade não pesasse nos ombros da gente, a gente podia viver como bem entendesse. Mas nós, infelizmente, vivemos dando satisfação à sociedade. E uma dessas fórmulas que a civilização impõe. Eu acho que a indumentária fica bem dentro daquele provérbio popular que diz: o hábito faz o monge. Se a pessoa é cantora de lê-lêlê, faz parte de um conjunto, seria imprópria se se apresentasse ao público de cabelo curtíssimo, todo diferente do que o meio impõe. É o caso do jogador de futebol. O jogador tem que ter aquela condição, como acessório, de um autêntico atleta. Vocês citaram êsse jogador inglês, mas a Inglaterra é diferente do Brasil. Nós temos uma mentalidade, êles têm outra. Lá talvez, isso seja ótimo, aqui não é. Aqui é ridículo, expõe o jogador. Vocês que têm o cabelo comprido admitem, têm que admitir porque isso é verdade, que muitas pessoas olhem pra vocês de forma diferente.

Tarso — Como é que você pode saber disso se nunca foi feito o teste?

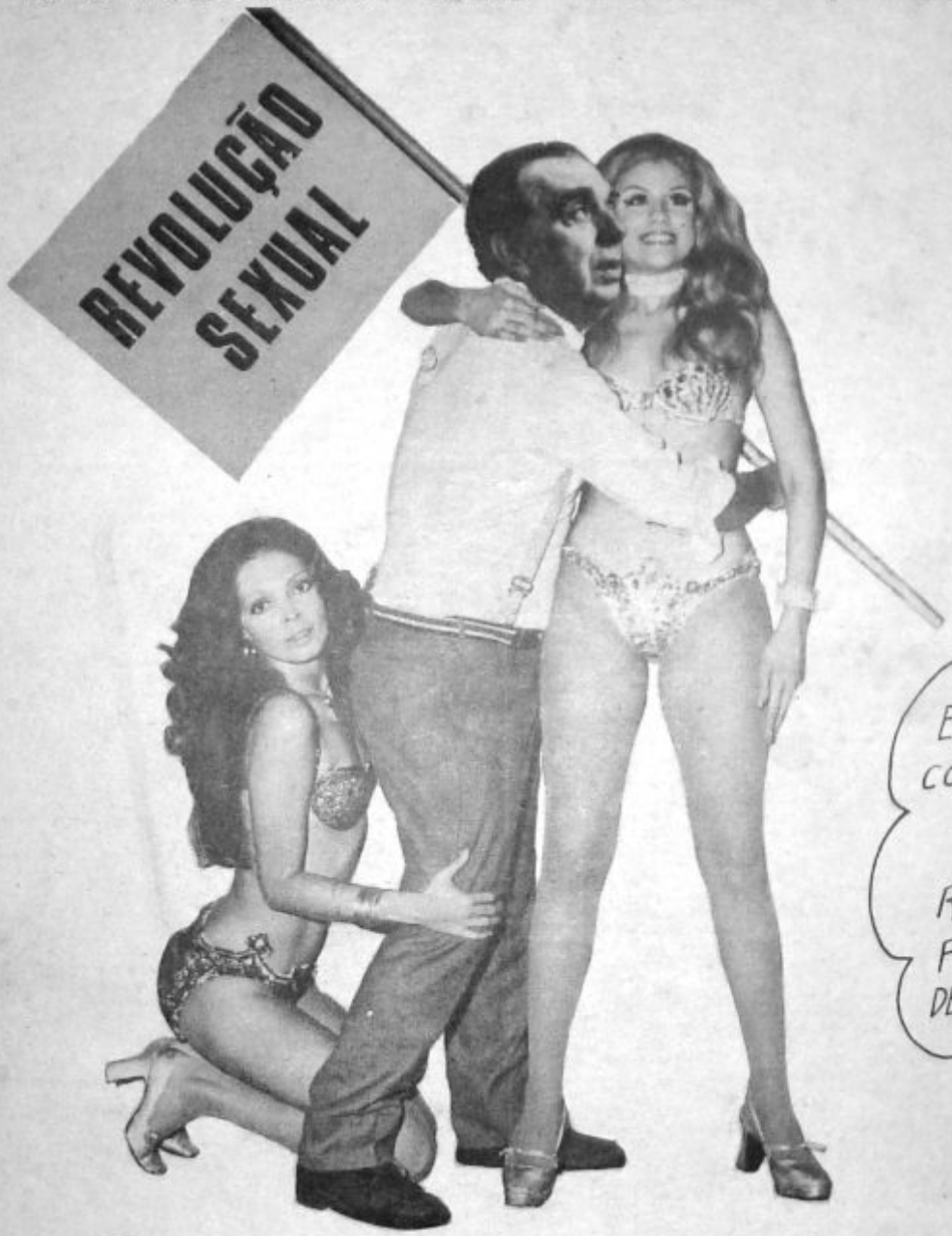
YUSTRICH — Em relação à mim, profissionais de futebol? Já.

Tarso — O público nunca pôde decidir se cabelo grande é bom ou é ruim,

RECOMENDÁVEL PARA MAIORES DE 16 ANOS

O PASQUIM

N.º 70 – Rio, de 21 a 27/10/70 – Cr$ 0,80 – Milhões de leitores seguram êste pasquim



ENTREVISTA COM UM PORNÓGRAFO e mais: REVELAÇÕES POLÍTICAS DE TARSO DE CASTRO

PRÊMIO NOBEL PARA NELSON RODRIGUES

O PASQUIM

Depois dizem que O PASQUIM é um jornal de graça! A foto acima prova definitivamente o contrário: o tesoureiro do nosso jornal surpreendido no momento exato em que procedia ao pagamento dos colaboradores.

PAÍS TROPICAL

Nosso festival é assim: só entra música que já ganhou a preferência do público. **O PASQUIM** inaugura assim seu departamento sonoro, onde o leitor tem que entrar com a chamada **imaginação do ouvido**. Qualidade especial do ser humano só encontrável em pessoas que, por exemplo, são leitores d'**O PASQUIM**. Como primeiro número **ouviremos**

FESTIVAL DA CANÇÃO DO PASQUIM

de **JORGE BEN**
Orquestração e Arranjo de
ZIRALDO

MORO

NUM PAIS T

EM FEVEREIRO

EM FEVEREIRO

TEM CARNAVAL
TEM CARNAVAL

TENHO UM FUSCA

E UM VIOLÃO

POIS EM CINCO **BRASILEIROS**

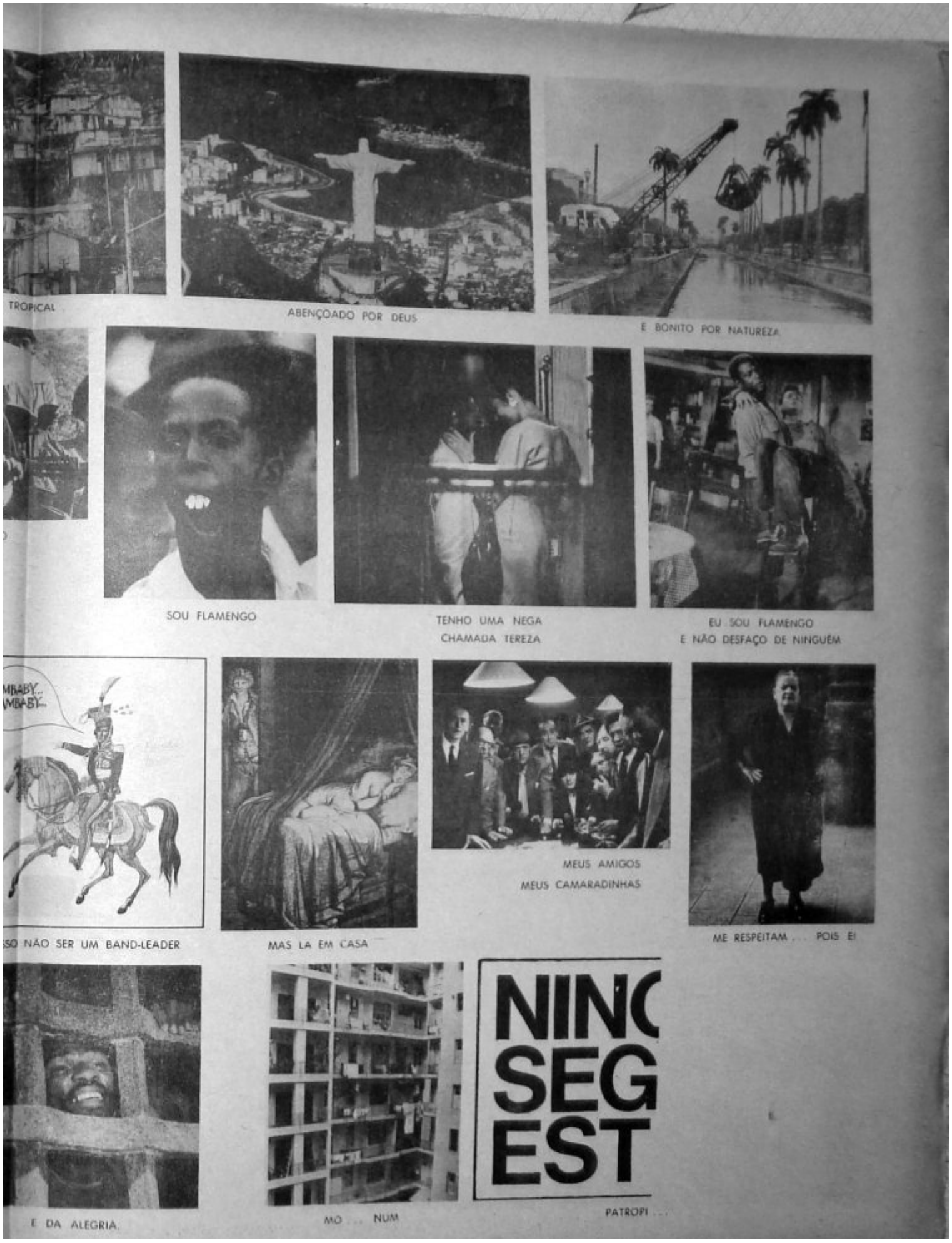
SEIS FÃS O FLAMENGO TEM

POSSO

ESTA É A RAZÃO DA SIMPATIA

DO PODER

DO ALGO MAIS


TROPICAL
ABENÇOADO POR DEUS
É BONITO POR NATUREZA
SOU FLAMENGO
TENHO UMA NEGA
CHAMADA TEREZA
EU SOU FLAMENGO
E NÃO DESFAÇO DE NINGUÉM
MBABY...
AMBABY...
SSO NÃO SER UM BAND-LEADER
MAS LA EM CASA
MEUS AMIGOS
MEUS CAMARADINHAS
ME RESPEITAM . . . POIS É!
NINC
SEG
EST
E DA ALEGRIA.
MO . . . NUM
PATROPI . . .

Não é fácil encontrar uma linda mulher como você...
Por que, então, estava falando com aquela mulher?
CALMA, AMIGOS. ESTA AINDA NÃO É A MADRE EM SEUS TRAJES CIVIS. ELA SÓ ENTRA NO PRÓXIMO QUADRINHO DE ÔLHO MUITO VIVO.
Ela estava-me pedindo uma informação... Mas você não viu que ela era um monstrengo?
É que eu o amo muito, Arturo!
Acho que posso ir embora...
Adeus, Catarina. Lembre-se de que seis filhos é uma bela família, um dom do Senhor.
Eu sei, Irmã...
O sétimo vai ser pôsto em caminho... Que a Providência os assista!
DITO ISTO, ELA PARTE!
IRMÃ ANGÉLICA ESTÁ FELIZ. SENTE-SE NOVAMENTE CRIANÇA. RESPIRA COM PRAZER O AR DA NOITE...
Deus, como é bom viver!
DE REPENTE, UM PENSAMENTO LHE OCORRE...
A motociclista...
SANTA MÃE!!! A GENTE 'TAVA PENSANDO QUE O PENSAMENTO DELA ERA OUTRA. ALIÁS, FOI O QUE PENSOU O JOVEM QUE ELA ENCONTRA NO QUADRINHO SEGUINTE.
E seus problemas sexuais, quais são êles? Fale...
Eu... eu não tenho...
MOMENTO! VAMOS INTERROMPER A HISTÓRIA, QUE O MILLÔR VAI DAR UM PALPITE!
PÁRA UM POUQUINHO AÍ, MILLÔR
PODE ACENDER A LUZ?
PODE!
CLIC
É PRECISO DEIXAR BEM CLARO QUE NÓS NÃO TEMOS NADA CONTRA O SEXO. TEMOS TUDO É CONTRA A HIPOCRISIA DOS PIOS DEFENSORES DESTA MORAL TÃO LUCRATIVA! NÓS JOGAMOS LIMPO!
FALOU BONITO!
CLIC
OBRIGADO, MILLÔR...
...PODE CONTINUAR.
E CONTINUEMOS NOSSA EMOCIONANTE AVENTURA: AGITADINHA COM A PERGUNTA DO GURI, ELA SAI PELA NOITE. AÍ FICA CANSADINHA E RESOLVE PARAR NA CASA DO MORDOMO. NATURALMENTE.

Esta cama é realmente tentadora...
Vou buscar-lhe um copo de leite mórno. Madame diz que não há
O MORDOMO SE RETIRA CHEIO DE MINHOCAS NA CABEÇA.
Está imaginando coisas! Gostaria de vê-la sem o hábito, que lhe esconde as formas...
E ÊLE VAI LÁ... ÊLE VAI LÁ...
Então? Estou esperando!... Mas tenho o dever de advertir que eu posso ser perigosa...
Tudo d' que tem é muita pretensão, minha boneca!
ALBERT APROXIMA-SE...
Um passo a mais e não me responsabilizo!
Eu preveni..
Aiiiii!!!
O MORDOMO CAI AO CHÃO COMO UMA MASSA INERTE...
Não queria machucá-lo muito, Senhor... Mas visi bem que fiz tudo para evitar
49
SEM PERDA DE TEMPO, ANGÉLICA TIRA UMA SERINGA DO ESTOJO...
Com isto vai dormir um bom sono e quando acordar... Estará nas mãos da polícia..
HORAS DEPOIS...
TODO AQUÊLE MOVIMENTO TIROU O MORDOMO DO ESTADO DE LETARGIA EM QUE SE ACHAVA..
O que aconteceu? Aquela freira E' O MAIOR BARATO!
DITO ISTO, MADRE ANGÉLICA PARTE NA SUA MOTO-FALICA, PARA NOVAS AVENTURAS.
NINGUÉM SEGURA MADRE ANGÉLICA
PROTEJA-TE, IRMÃ, QUE AÍ VÊM O GUSTAVO, O NELSON E O ROBERTO!
NÃO PERCAM A PRÓXIMA AVENTURA DE
MADRE ANGÉLICA
"A FREIRA QUE NÃO É DE PASSEATA".
ORGULHO DA RIO-PORNOGRAFICA EDITORA DE O GLOBO, BASTIÃO DA MORAL!

O PASQUIM

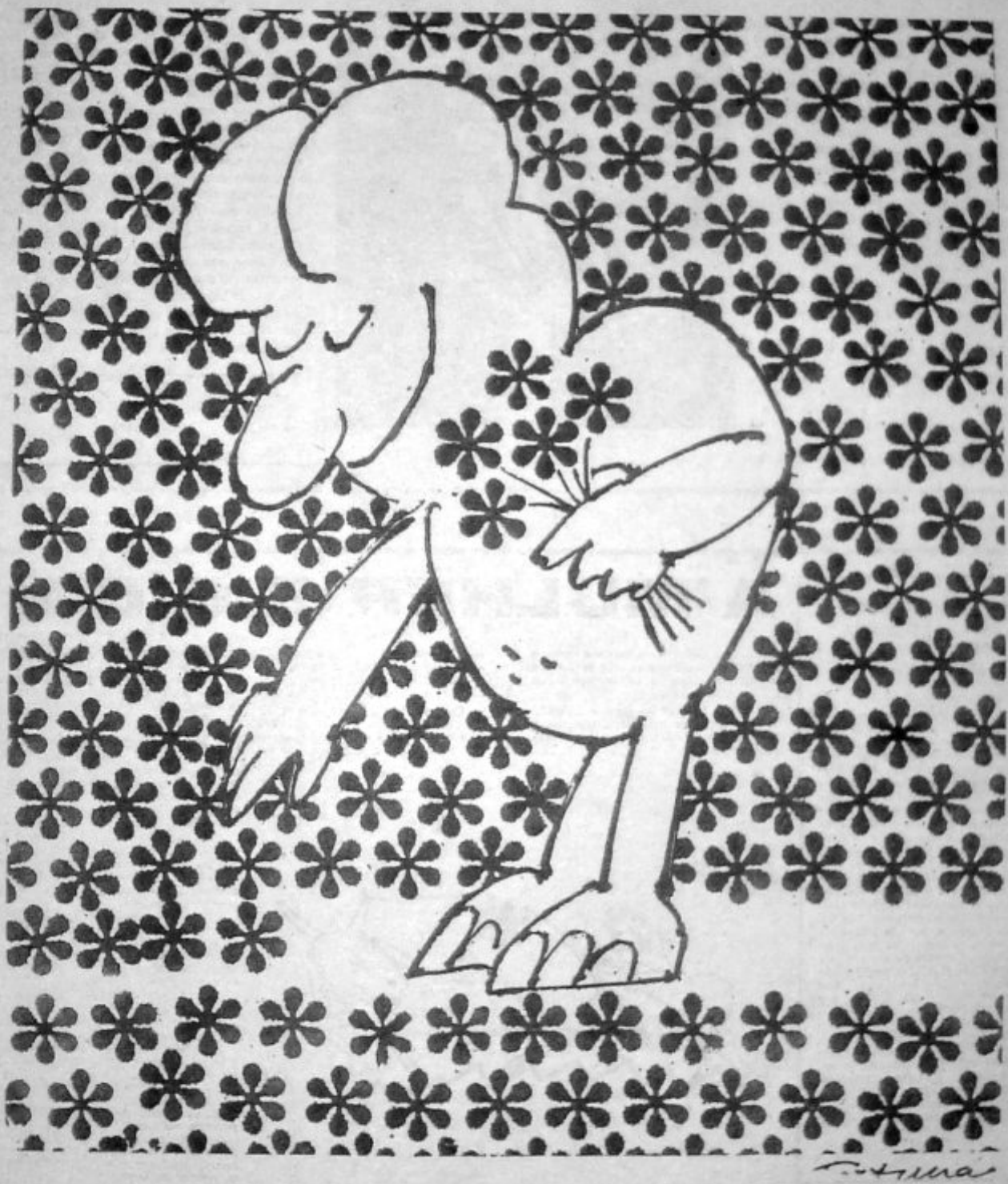
Rio, 16 a 22 de outubro de 1969 — N.º 17 — NCr$ 0,50 — A alegria do confinamento é a chegada d'O PASQUIM
(Hélio Fernandes)

CAETANO

ESPIRITUOSAS CHARGES DE HENFIL
MIMOSOS DESENHOS DE JAGUAR
SERGIO BERNARDES, "PORTRAIT" DE UM HOMEM DE ESPÍRITO
O PASQUIM
Nº 32 - RIO, 29-1-1970 - NCR$0,50 - NO PASQUIM OS RATOS NÃO ABANDONAM O NAVIO (SIGMUND)
GRACIOSO POSTER DE MILLOR FERNANDES
AGUDAS OBSERVAÇÕES DE SÉRGIO CABRAL
ARTÍSTICAS ILUSTRAÇÕES DE FORTUNA
JOCOSOS DESENHOS DE ZIRALDO
O EMÉRITO MUSICISTA EDU LOBO
O SARDÔNICO PEDRO FERRETI
A MIMOSA OLGA SAVARY
O CINTILANTE DANIEL MAS
O MUI LEAL E VALEROSO GLAUBER ROCHA
VIBRANTE OPÚSCULO DE PAULO FRANCIS
O INSÍGNE TARSO DE CASTRO
MAIS UMA EPÍSTOLA LONDRINA DO BELETRISTA IVAN LESSA
TUDO SÔBRE O NOTÁVEL ÊXITO DE JORGE BEN EM TERRAS DE FRANÇA.
O INSÍGNE TARSO DE CASTRO

O PASQUIM

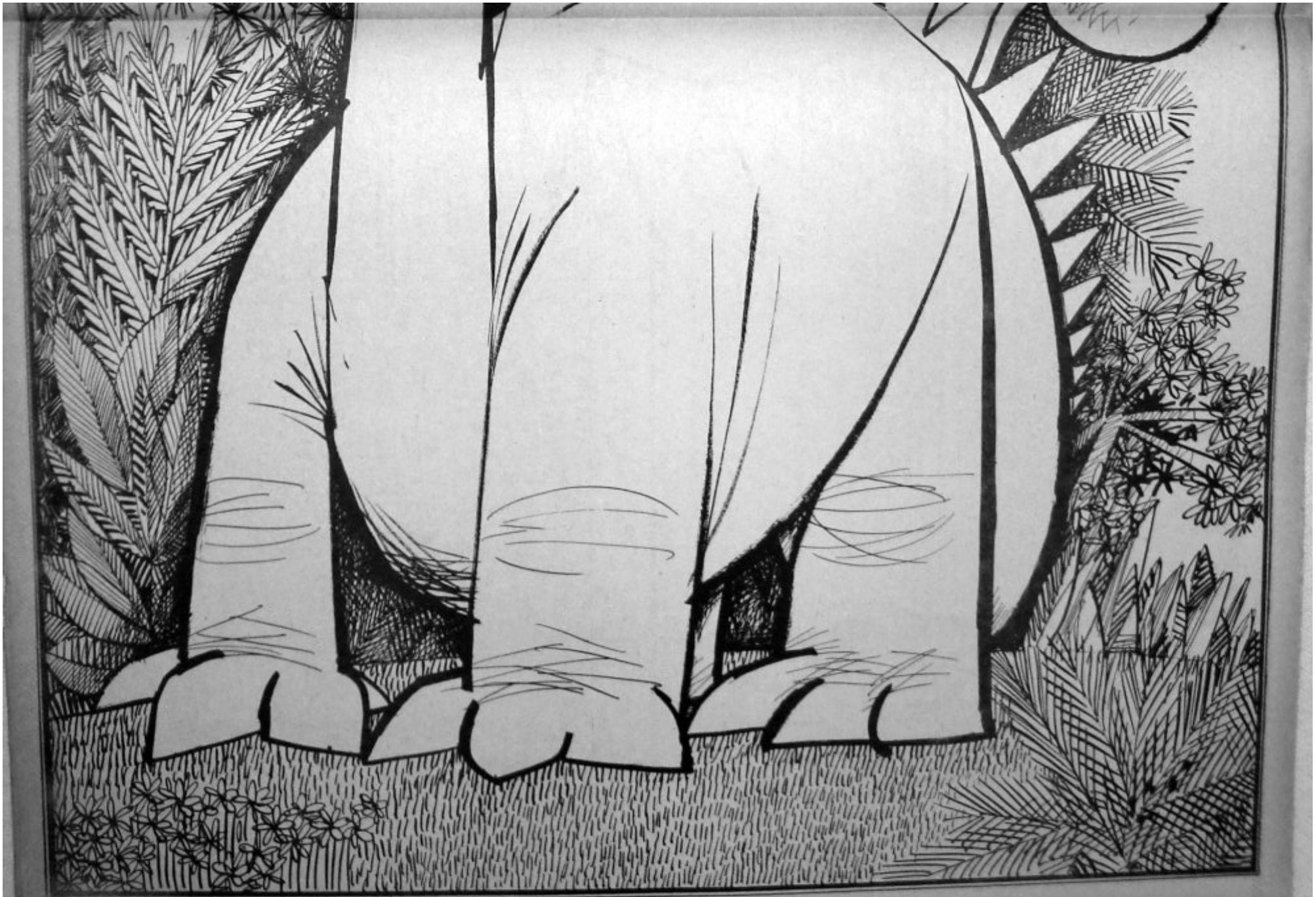
Nº 34 — Rio, 12 a 18-2-1970 — NCr$ 0,50 — O PASQUIM — Um pequenino enganador.



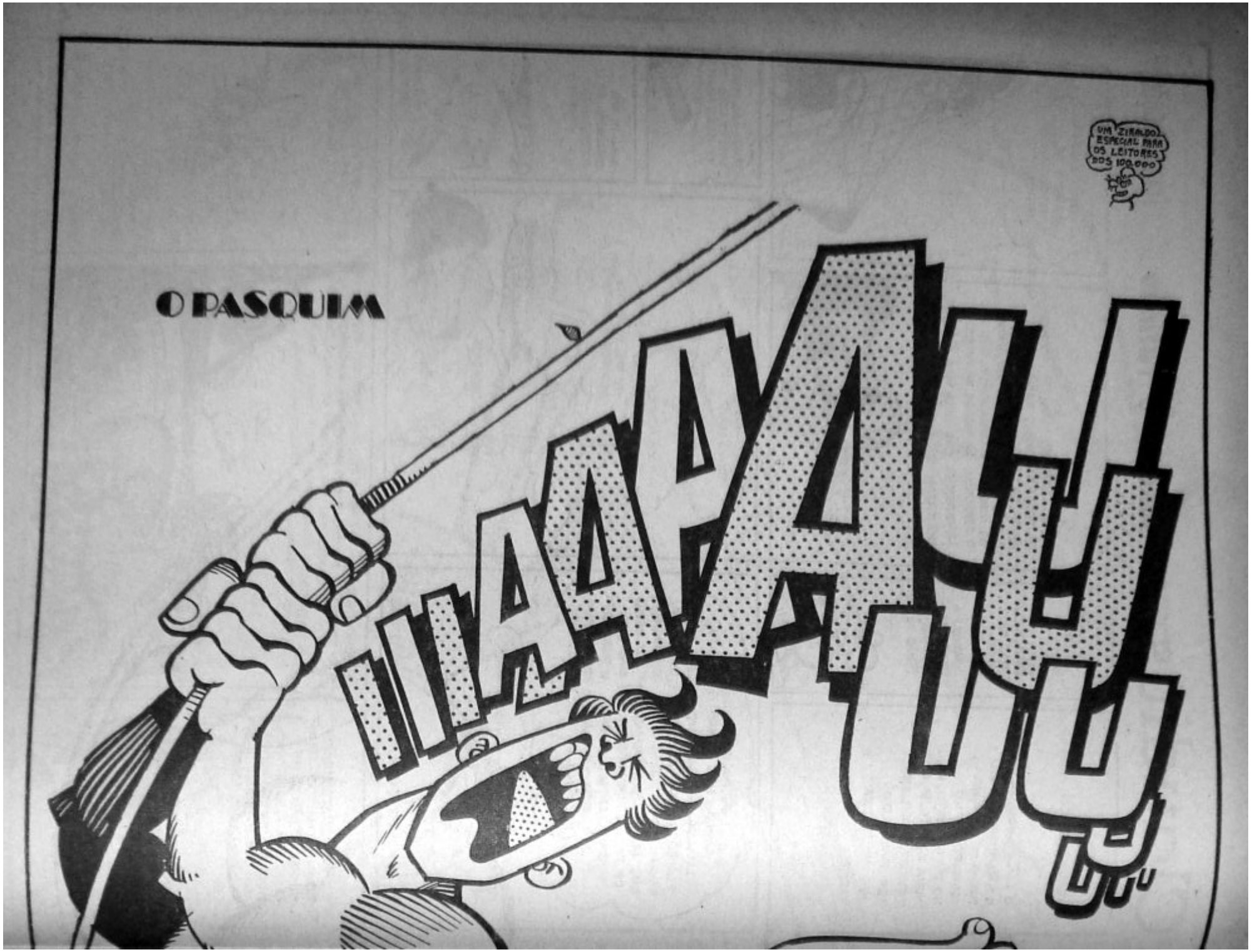
O PASQUIM

Nº 54 Rio, 2 a 8 – 7 – 1970 Foi duro, mas conseguimos fazer um número sem falar na Leila Diniz.

...LÁ VEM O BRASIL!



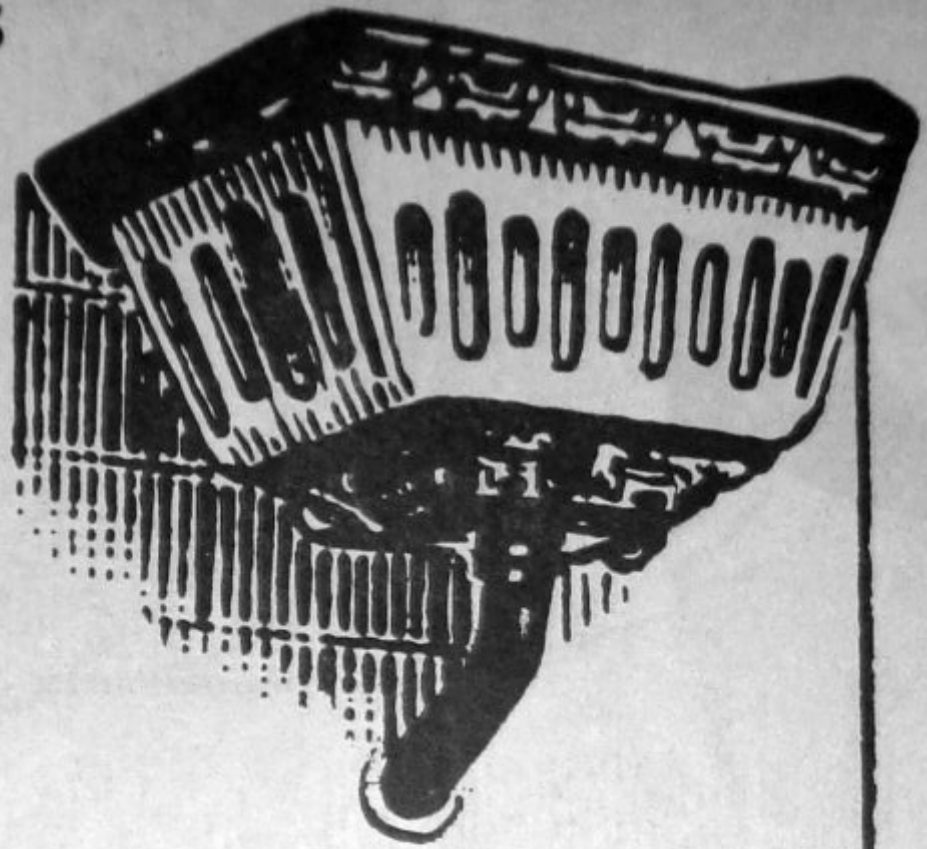
mais um "poster dos pobres" do ziraldo


UM ZINALDO ESPECIAL PARA OS LEITORES DOS 100.000
O PASQUIM
UAU!

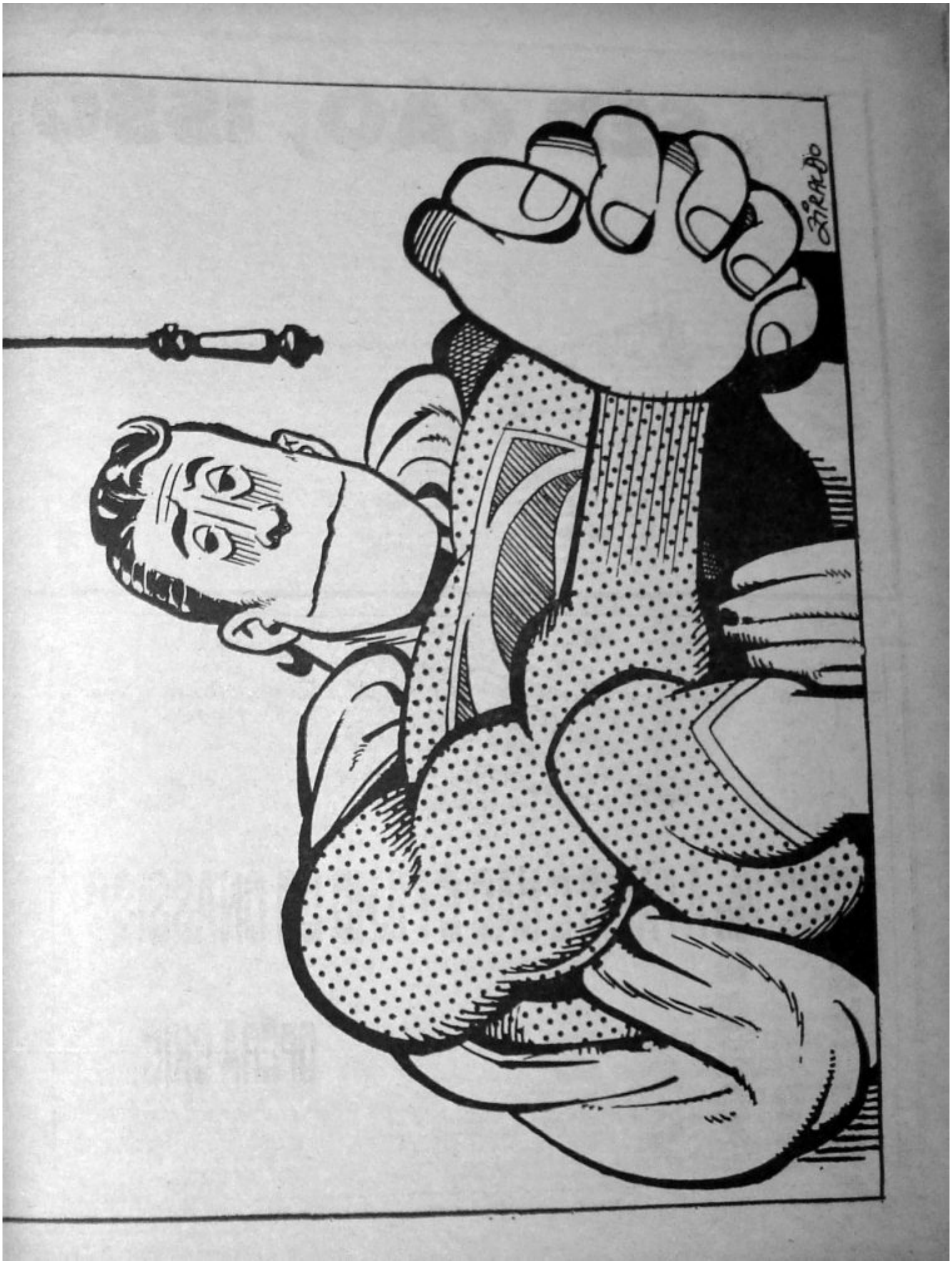
ANEXO 80

POSTER DOS POBRES Nº 5

O PASQUIM



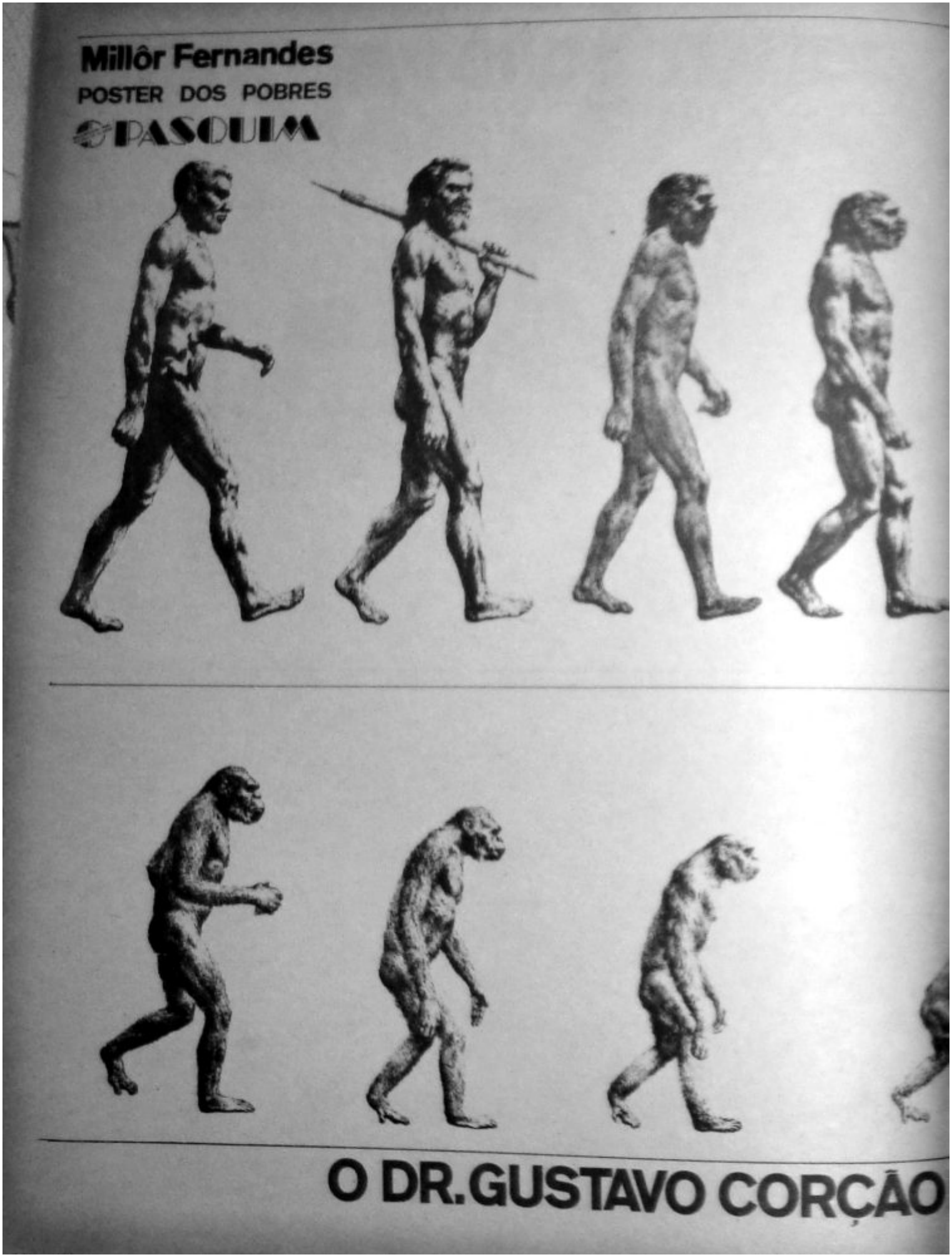
ANEXO 82


ZIRALDO

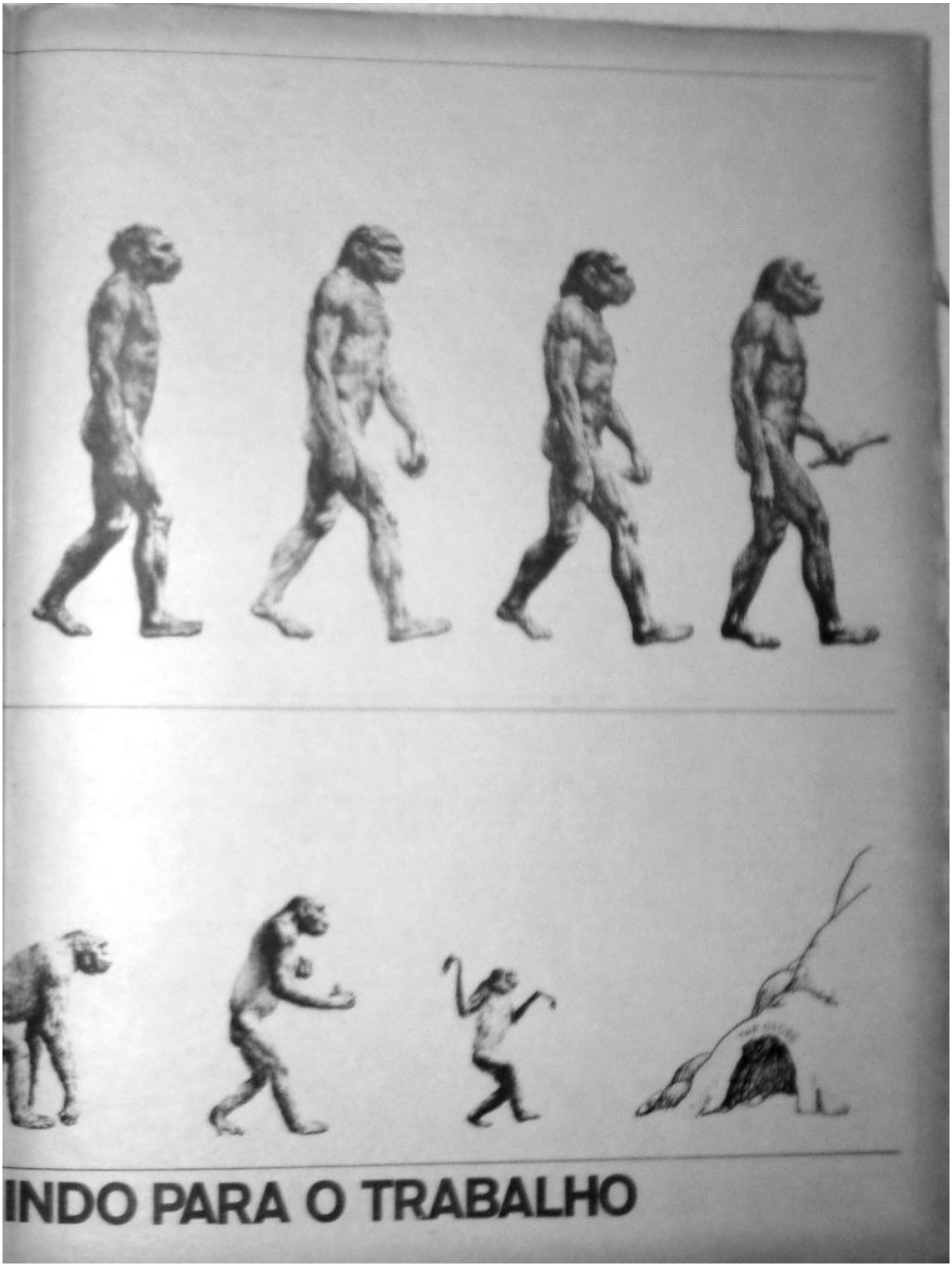
Millôr Fernandes

POSTER DOS POBRES

O PASQUIM



O DR. GUSTAVO CORÇÃO


INDO PARA O TRABALHO

ANEXO 86

As manchetes acopladas

IMPÔSTO DE RENDA

PRESIDENTE CONDECORA OS HERÓIS

*Não tenho adjetivos para descrever o que sinto. Este é o dia mais emocionante e importante da

PIOR JÁ PASSOU MAS DESASTRE É POSSÍVEL

Correio da Manhã

Diretor-Presidente: Manuel Nunes de Alencar • Diretor-Superintendente: Frederico A. Gomes da Silva • Diretor-Responsável: Paulo Germano de Magalhães • Rio de Janeiro, quarta-feira, 15-6-1966 — Ano LXIX — Nº 21.458

A TERRA TREME:

MDB PEDE DEMOCRACIA

APRENDA A LER NAS ENTRELINHAS

Pra quem sabe ler um pingo é letra. O importante não é o texto, mas o que está nas entrelinhas. Velhas verdades literárias. Hoje a gente resolve de uma vez o problema pra quem não sabe ler nem pingo ou não entende a mínima sutileza. Traz a entrelinha escrita de uma vez. Só que fica no ar uma dúvida: não haverá entrelinhas nestas entrelinhas?

WRITER: ZIRALDO **ARTIST: CAULOS**

ZAGALO
ESTÁ DE CASO
PENSADO: SÓ ACREDITA NA SELEÇÃO
COM PAULO CESAR

INACREDITÁVEL!
ESTEJA CERTO DE QUE
FLÁVIO
CAVALCANTI
É MUITO MAIS INTELIGENTE DO QUE VOCÊ
PENSA!

SOMOS CONTRA
TODOS AQUÊLES QUE DIZEM QUE SOMOS CONTRA
O GOVÊRNO

QUEM NÃO VÊ OS PROGRAMAS DE
AMARAL
NETO
É PATRIOTA

TOPO GIGIO É
PATROCINADO PELA
GILETTE

QUEM TEM CORAGEM DE FALAR MAL DO

YUSTRICH

É UM LOUCO

NO FUNDO

ATÉ O PRÓPRIO

GUSTAVO CORÇÃO

SABE QUE ÊLE, VERDADEIRAMENTE, NÃO

É CRISTÃO

SÓMENTE A TELEVISÃO

DESLIGADA

SALVARÁ O BRASIL

NELSON RODRIGUES É

O RETRATO PERFEITO DO QUE A GENTE CHAMA DE

UMA GLÓRIA NACIONAL

UNDERGROUND

Ilha de Wight – No nosso quinto dia de Festival, estávamos todos nus do outro lado da colina, na praia: eu, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Gilberto Gil, Sandra, Caetano, Mercedes e milhares de pessoas que abandonaram o festival pela praia num dia de sol brasileiro. Rogério me perguntou: "Você vai escrever sôbre o Festival para O PASQUIM?" Eu disse que sim e êle me aconselhou a falar do lado mau do festival e de sua organização fascista. Êle tinha um pouco de razão mas eu, como as outras 600 mil pessoas, estava ali para curtir só o lado positivo do maior festival **pop** já realizado no mundo e, segundo os organizadores e a imprensa, talvez o último.

Como tôda véspera de festival, Londres estava cheia de **hairy people** de mochila às costas rumo à estrada quando Zé Vicente e eu pegamos as nossas **sleeping bags** e começamos a pedir carona. A gente fica conhecendo todo tipo de gente e aprende um monte de coisas a respeito do lugar onde a gente está. E há sempre todo tipo de frutas e verduras no caminho de forma que a gente nunca passa fome, mesmo sem um tostão no bôlso. Um rapaz simpático nos dá carona num caminhão. Já havia um **hippie** dentro do carro e a viagem é curta mas cheia de boas vibrações.

Descemos em Guildford e procuramos um lugar para dormir. Blackie, o **hippie**, vinha da Escócia e não tardou em dormir. Eu fiquei acordado e, de repente, vi cinco tipôs caminhando em nossa direção. São cinco policiais que mandam a gente levantar e pedem nossos documentos, dizendo que aquilo era uma propriedade privada e que teríamos de caminhar mais cinco milhas para dormir. Fazem a gente esvaziar as mochilas e, com os faróis, procuram drogas. Encontram uma latinha com um pó verde na mochila de Blackie e cheiram, pensando ser haxixe. De repente, começam a espirrar: era rapé. Mas a polícia inglêsa é bem humorada e sua vingança é obrigar Blackie a apagar a fogueira com sua limonada. Dormimos num campo de gôlfe e, na manhã seguinte, pegamos uma carona até Portsmouth onde tomamos o barco para a Ilha de Wight.

Era têrça-feira e, no local do festival, já havia uma cidade de tendas coloridas, fogueiras, música e milhares de pessoas trabalhando, armando o palco, tendas, pintando muros, etc. Havia uma colina cheia de arbustos que foram transformados em casas; nos últimos dias do festival, foi inteiramente tomada pelos **hippies** e a imprensa a chamou de **Devastation Hill**. Do outro lado da colina, havia a praia que só descobrimos no segundo dia e onde as pessoas tomavam banho nuas. Ali da colina, a gente avistava grande parte da Ilha de Wight e tôda a área do festival e era dali que as pessoas que não tinham dinheiro podiam curtir a música de graça.

No segundo dia, do alto da colina, avistamos lá embaixo, duas enormes barracas brancas e, no meio delas, uma gigantesca bandeira do Brasil. Descemos e encontramos o pessoal, nossos amigos de tôdas as partes da Terra. A alegria era geral, parecia que todo mundo se conhecia. Nossos vizinhos de tendas traziam lenha para a grande fogueira, buscavam água para o chá, o café, emprestavam panelas para sôpas, canecas, garfos, facas e colheres, machados e serrotes. Tambores tocavam por tôda parte, mais violões, flautas, gaitas, pandeiros e até reco-reco fazendo um som bárbaro noite a dentro. No meio da noite, uma multidão subiu a colina em procissão, cantando um refrão sem palavras que era fácilmente assimilável por todos.

Numa de nossas barracas, Gil, Bruno, David, Cláudio, Caetano, Gal Costa e todo o pessoal começaram a fazer um som fantástico e absolutamente livre que foi gravado em mini-cassete. Ficou tão genial que o Cláudio foi até a organização do festival, mostrou o som e disse que o pessoal gostaria de tocar para o grande público. O pessoal da organização gostou do som e disse que o grupo brasileiro podia abrir o segundo dia do festival. Ninguém dormiu naquela noite. No dia seguinte, às 11 horas da manhã, fomos todos ao **backstage** e a organização deu uma tenda para que o grupo comandado por Gil desse uma pequena ensaiada e afinada antes de subir no palco.

Martine, uma francesa agregada, havia trazido um roupa de plástico vermelha na qual cabia doze pessoas. Havia tôda a sorte de instrumentos de percussão e duas guitarras, a flauta de David e um outro flautista **hippie** que também se juntou a gente. Eu toquei reco-reco, foi maravilhoso. Quando Rikk Farr, organizador e apresentador do festival, anunciou o grupo brasileiro, houve uma grande receptividade por parte da platéia. Boas vibrações. Nosso grupo era formado por 25 pessoas, brasileiros, belgas, alemães, americanos, ingléses, suíços, franceses, portuguêses, argentinos, etc. mas era conhecido como o grupo brasileiro porque o **head** era o Gil. De dentro da roupa dançante, surgiram doze corpos, masculinos e femininos, nus. Gil começou a cantar e tocar guitarra. Cantou em português, inglês, africano, balano e uma língua que criou na hora e que aprendemos logo. No final, grande parte do público se levantou e aplaudiu de pé. Aí, Caetano cantou uma de suas últimas composições em inglês, e todo mundo fêz côro. Depois, êle dançou e rolou pelo palco que nem um moleque. Alguém sugeriu **Aquêle Abraço** e Gil cantou fazendo dez minutos de improvisação. No palco, muita gente chorou.

Se no Festival de Bath a gente ficava três dias sentado, vendo e ouvindo os supergrupos (todos excelentes), no Festival da Ilha de Wight a gente passava a maior parte do tempo curtindo a ilha, a praia, a montanha e as fogueiras. O som era excelente em qualquer lugar e só quando um grupo nos interessava particularmente é que a gente entrava na arena para assisti-lo. Na sexta-feira, eram poucos os grupos interessantes como o Procol Harum, o Chicago Transit Authority, o Family e o Taste, embora mesmo êsses não fôssem das melhores coisas da música pop. No sábado, Rikki Farr anunciava a presença de 600 mil pessoas no festival. Às 13 horas, foi a abertura com a presença de John Sebastian. Muitos músicos pop são mágicos e Sebastian é um dêles, bem como Tiny Tim, uma figura estranhíssima de 45 anos de idade que canta com voz de falsete, as vêzes imitando uma grand cantante de music hall, dando gritinhos horrorizados com uma borboleta que vem pousar no seu vestido de La Traviata. Os adolescentes adoram a figura mágica, engraçada e um pouco grotesca de Tiny Tim e todos cantavam com êle músicas da década dos quarenta e velhos rocks dos anos cinqüenta. Um alemãzinho ao meu lado dizia que "Tiny Tim é uma mistura de Charles Chaplin com Frank Zappa" e todos gritavam: "God bless Tiny Tim".

No mesmo dia, ainda se apre-

londonlondon

• Reouvindo Luiz Gonzaga. lua, molhando os pés no riacho, que água fresca, nosso senhor! Uma casa com varanda dando pra o norte, centro, sul inteiro onde reinou o baião: se eu merecr minha coroa de rei, colírio moura brasil, triângulo das sêcas. Não é absolutamente verdade que Luiz Gonzaga tenha abastardado a música nordestina numa redução comercial. Êle criou formas novas adequadas a um público que comprava discos. Você que já conheceu Luiz Gonzaga no rádio e no disco não venha agora com onda carioca careca. Êle foi o cara que, no seu tempo, mais e melhor explorou a riqueza possível dos novos meios técnicos. Êle inventou uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som. Se você é surdo, azar o seu. Luiz Gonzaga — como Roberto Carlos — mereceu sua coroa de rei. E a honrou.

• Reouvindo os quatro crioulos e as duas rainhas da Rosa de Ouro. Relembrando a Rosa de Ouro. A melhor coisa já feita sôbre música carioca. Clementina, cadê você? Onde estão os tamborins? Nasceste de uma semente, à beira de uma nascente; não podes morrer. Viver sòmente de cartaz não chega.

Reouvindo Gilberto Gil. A rua de Torquato que o tempo ninguém mais canta. Êle falava nisso todo dia, coragem pra suportar, beira mar, luzia, luluza, avenida São João em prêto e cinza, hotel cineasta, rua Chile descendo pela praça Castro Alves até o mar azul dois mil e um em cinerama. Rogério Duprat com seus violinos atrás do trio elétrico. Karmaval.

Reouvindo Aracy, camisa amarela. Bem chumbado, atravessado. Último desejo. Ela tem direito de dizer que todo o resto é uma **merde alors**.

Reouvindo Bethânia, pra dizer adeus. Onde quer que eu vá, sei que vou sòzinha. Ali tem muita coisa. Estou falando da gravação de pra dizer adeus naquele Lp que Bethânia gravou com Edu. Ali tem tudo. Bethânia é uma beleza. E é terrível. E é assim mesmo. E aquela é uma das mais lindas gravações existentes. No mundo.

• Reouvindo João Gilberto sempre e reaprendendo com êle a ouvir. Entre **"bem, não vá deixar"** e sua **"mãe aflita"** há o abismo. E **"o teu jeitinho é que me mata"** vai armando um encontro da voz violão com os outros instrumentos, em notas longas, criando uma sonoridade redonda, morna, que estanca de repente para deixar dançar a frase seguinte, **"roda, morena cai — não cai / ginga, morena vai — não vai"**. E em **"clemência"**, a flauta, que já vinha driblando a brasa, vem descansar junto da voz num intervalo de segunda maior tristíssimo. Eu acho que a música foi gravada em lá maior e, nesse caso, a **"clemência"** cai num si sétima e nona: a voz de João está na nona e a flauta na terça do acorde. É incrivelmente simples e bonito. Como quando êle diz **"nas cordas do meu violão"**. O bordão em ***Maria Ninguém***. Tudo.

CAETANO VELOSO

tortura